

EMILE MIACHON

A ABORDAGEM CULTURAL NA PRÁTICA PEDAGÓGICA:  
ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA COM O TEATRO DE BONECOS EM  
ESCOLAS PÚBLICAS. CAMPINAS – SP – DÉCADA DE 2000.

2006

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
**FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**A ABORDAGEM CULTURAL NA PRÁTICA PEDAGÓGICA:  
ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA COM O TEATRO DE BONECOS EM  
ESCOLAS PÚBLICAS. CAMPINAS - SP - DÉCADA DE 2000.**

Autora: EMILE MIACHON

Orientadora: Clara Germana de Sá Gonçalves Nascimento

Este exemplar corresponde à redação final da  
Dissertação defendida por EMILE MIACHON e  
aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 22 de fevereiro de 2006

Assinatura: \_\_\_\_\_

Orientadora

COMISSÃO JULGADORA

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

2006

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca  
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

M58a	<p>Miachon, Emile</p> <p>A Abordagem cultural na prática pedagógica : análise de uma experiência com o Teatro de Bonecos em Escolas Públicas – Campinas, SP - década de 2000 / Emile Miachon. -- Campinas, SP: [s.n], 2006.</p> <p>Orientador : Clara Germana de Sá Gonçalves Nascimento. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.</p> <p>1. Aprendizagem. 2. Política Cultural. 3. Riso. 4. Escolas. 5. Arte e Educação. I. Nascimento, Clara Germana de Sá. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.</p> <p>06-025-BFE</p>
------	--

**Keywords:** Learning; Cultural policy; Laughter; Schools; Art and education

**Área de concentração:** Políticas de Educação e Sistemas Educativos

**Titulação:** Mestre em Educação

**Banca examinadora:** Profa. Dra. Clara Germana de Sá Gonçalves Nascimento  
Profa. Dra. Olga Rodrigues de Moraes von Simson  
Profa. Dra. Maria Alzira de Almeida Pimenta  
Profa. Dra. Maria Marcia Strazzacappa Hernandez  
Profa. Dra. Ana Maria de Abreu Amaral  
Profa. Dra. Neusa Maria Mendes de Gusmão

**Data da defesa:** 22/02/2006

## AGRADECIMENTOS

Será que conseguimos contemplar todos aqueles que nos motivaram? Um desafio grande e prazeroso de ser enfrentado - lembrar tudo que nos levou a realizar um trabalho:

O aconchego na Academia da professora Clara Germana, seu sorriso de incentivo, o diálogo amigo, o Grupo de Pesquisa Educação, Trabalho e Cultura Organizacional – GPETCO - Alzira, Zilda, Iara, M.Rita, Milton e Rosângela.

Agradeço aos professores que nos receberam como aluna-ouvinte José Luis Sanfelice e Maria da Glória Gohn - valor imenso no *aquecimento* do cérebro.

Ao pessoal de apoio da Faculdade, da secretaria, da portaria, da limpeza, da biblioteca, do xerox e da cantina, enfim estes importantes “anônimos”, sem os quais, nada funciona.

Aos professores que nos apresentaram leituras e autores novos: Olga Von Simson, Carol Bovério, Newton Bryan, Neusa Gusmão, Norma Ferreira e outros.

À Gladys Martinelli que se dispôs a nos ajudar na correção da língua escrita.

Às meninas Márcia e Teca, do Grumaluc, sem as quais faltaria a realidade concreta para pensar, pela amizade sincera e pelas conversas, cervejas e risadas. Aos alunos e educadoras das escolas visitadas, pois em eles não teríamos a realidade para analisar.

Rememorando nossos passos na área artística, agradecemos os incentivos e experiências com Altair Pitta, que nos iniciou no desenho, ao maestro Mário de Túlio e Terecida Sins Pintor no piano, às professoras de danças clássicas, de canto orfeônico, à Adriana Giarola, regente do coral Unicamp, a Antonio Rezende e Fábio Penteado na arquitetura e a muitos outros que nos instigaram e nos sensibilizaram em diferentes campos da arte.

À minha família: mãe Adelaide, esposo e volovelista Mário, adultos que vivem conosco nossas etapas; aos sobrinhos Marcelo e Júlia, crianças que ajudam a ver com olhos miúdos.

Não poderia deixar de agradecer à vida, amiga companheira nos passos que damos, às vezes incertos, cambaleantes, que nos conduzem como num planeio em territórios novos.

## RESUMO

A pesquisa enfoca o trabalho artístico e suas potencialidades para o aprendizado e a formação dos indivíduos. Nossa experiência referenda-se a um grupo de Teatro de Bonecos e nosso *locus* é a escola pública, enquanto lugar de encontro, entre o espetáculo teatral e a reação da platéia. Esta ação cultural que rompe com as rotinas escolares, pode instigar a construção de conhecimentos pela experiência estética.

Explicitamos o viés das sensibilidades, para além da racionalidade instrumental e da lógica mecanicista. Buscamos pistas e ressonâncias nos olhares dos espectadores para esboçarmos uma concepção de educação, que valoriza elementos de diferentes culturas, especialmente a cultura popular, que inclui, amplia possibilidades, liberta pela reflexão crítica e forma as consciências.

Aproximamo-nos das questões referentes ao Teatro de Bonecos, dialogando com seus elementos: quadros, episódios, cenas, temas, técnicas de manipulação, riso, grotesco, musicalidade, dança, estrutura dramática, focando a reação do público. Nosso objetivo é aprofundar os conhecimentos sobre o Teatro de Bonecos no Brasil, em seu contexto histórico, formado pela colonização e domínio de fora, resgatando seu sentido de resistência expressa na cultura popular. Destacamos nessa abordagem o riso, o elemento cômico e suas possibilidades para auxiliar na formação, de ser re-significado, resgatando sua ambigüidade.

As escolas, inseridas na sociedade moderna, ao se abrirem para novas experiências, podem ampliar o aprendizado, que, necessariamente, inclui a cultura no seu cotidiano. Pretendemos conscientizar educadores e artistas sobre a necessidade de pesquisas na área.

As dificuldades deste trabalho artístico e o sentido de ruptura do mesmo são abordados, buscando condições para fomentarmos políticas culturais, que ajudem a manter vivo o Teatro de Bonecos, como uma das opções para se garantir o acesso de todos a diferentes expressões artísticas, enriquecendo assim seu capital cultural.

## **ABSTRACT**

The purpose of this research is to reflect on the artistic work and its potentialities for the learning and the formation of individuals. Our experience is authenticated with a group of Puppet Theater and our regard is for the public school, as the spot of this meeting, between the theatrical show and the audience's response. This cultural action, which breaks the school routines, can instigate the construction of knowledge through the aesthetic experience.

We make explicit the bias of the sensibilities beyond the instrumental rationality and the mechanistic logic. We search for clues and resonance in the spectators' looks to sketch a conception of education, which values elements of different cultures, especially the popular culture, which includes, extends possibilities, frees through critical reflection and forms the consciences.

We approach our look to the issues concerning the Puppet Theater, dialoguing with its elements: episodes, scenes, subjects, manipulation techniques, laughter, grotesque, musicality, dance, dramatic structure, focusing on the audiences' response. Our objective is to deepen the knowledge on Puppet Theater in Brazil, in its historical context, formed by colonization and the great influence from abroad, restoring its sense of resistance, expressed in popular culture. In this approach we draw attention to laughter, the comic element and its possibilities to assist in the formation, as redefined, restoring its ambiguity.

The schools, inserted in modern society, when opening up to new experiences, can extend the learning, which necessarily includes the culture in their daily routine. We intend to make educators and artists aware of the need for researches in this area.

The difficulties of this artistic work and its sense of rupture are approached, looking for conditions to foment cultural policies, which can help maintain the Puppet Theater alive, ensure that all have access to different artistic expressions, enriching their cultural capital.

## SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	ix
INTRODUÇÃO	01
Convite ao vôlei	01
Construção da pesquisa	05
Estrutura dos capítulos	08
CAP. 1 – A ARTE CONTRIBUINDO NA FORMAÇÃO DOS INDIVÍDUOS	11
1.1- Diferentes formas de expressão	14
1.2- Construção do campo teatral brasileiro	15
1.3- Teatro de Bonecos e formação dos bonequeiros	17
1.4- Aprender-fazendo, práticas artesanais no Teatro de Bonecos	24
CAP. 2 – O TEATRO DE BONECOS E A RECEPÇÃO	27
2.1- A trajetória do Grumaluc	27
2.2- O folclore como forte elemento do Teatro de Bonecos	37
2.3- O Teatro de Bonecos e seus elementos	43
2.4- Elementos de análise dos espetáculos	49
CAP. 3 - ANÁLISE DA PEÇA: <i>O VERÃO</i>	53
3.1- O grotesco	65
3.2- O riso	67
CAP. 4 - ANÁLISE DA PEÇA: <i>MAIS VALE UM ESGOTO LIMPÃO...</i>	81
CAP. 5 - A ESCOLA COMO LOCAL DE TROCAS CULTURAIS	111
5.1- A constituição das práticas pedagógicas na escola pública brasileira	111
5.2- Outros modelos para a construção dos saberes	115

5.3- Potencialidades do Teatro na escola	120
CAP. 6 - CULTURA POPULAR, PATROCÍNIO, FINANCIAMENTO NA ERA DA GLOBALIZAÇÃO	129
6.1- A indignação defendendo a cultura	129
6.2- A voz dos que vivem do Teatro de Bonecos	132
6.3- Gestão da cultura, duas experiências brasileiras	136
6.4- Organização da sociedade civil e o papel das ONGs. Marketing Cultural e marketing Social	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
LISTA DE FIGURAS	151
LISTA DAS ENTREVISTAS - FONTES ORAIS	153
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	155
ANEXOS	
Anexo 01- Release das peças em cartaz do Grumaluc	165
Anexo 02- Relatório de apresentações da peça: <i>O Verão</i>	166
Anexo 03 - Texto da peça: <i>O Verão</i>	167
Anexo 04- Sugestões de atividades: <i>O Verão</i>	172
Anexo 05- Relatório de apresentações da peça: <i>Mais vale um esgoto...</i> (2003)	173
Anexo 06- Relatório de apresentações da peça: <i>Mais vale um esgoto...</i> (2004)	179
Anexo 07- Texto da peça: <i>Mais vale um esgoto ...</i>	185
Anexo 08- Sugestões de atividades: <i>Mais vale um esgoto ...</i>	187
Anexo 09- Depoimentos em espaços alternativos	188
Anexo 10- Modelo da Entrevista – Artistas	190
Anexo 11- Respostas das Entrevistas	191



## INTRODUÇÃO

### Convite ao vôo

Convidamos o leitor a nos acompanhar num vôo, não um vôo qualquer, mas o realizado em planador. Sem motor, parece arriscado. Este vôo necessita de outras pessoas para conectar o cabo até o avião que o fará subir, segurar as asas do planador, correr junto até que ele suba. Solicita do volovelista<sup>1</sup> conhecimentos da natureza, do tempo, do ar, pois o vôo só é possível através das *térmicas*<sup>2</sup>, uma busca constante para permanecer no alto. É realizado o planejamento da *navegação*, averiguando os campos de pouso existentes no caminho e conta-se muito com o fator *sorte* para encontrar as térmicas, que são sinalizadas por aves catartidiformes, os urubus<sup>3</sup>. Estes companheiros são a alegria dos volovelistas, pois eles são pistas exatas de localização das ascendentes. Voar, na mesma térmica, com um urubu é um dos maiores prazeres do esporte.

Marcaremos de forma propositiva, os aspectos que consideramos importantes para pontuar nosso planeio, nosso percurso, não como uma verdade, não como uma conclusão. Trata-se de um olhar que permite ao leitor compreender nossa abordagem, de onde vemos, o que vemos, que escolhas fizemos e o que envolveu esta construção e este aprendizado.

Nosso olhar dirigido ao objeto de pesquisa (o Teatro de Bonecos) e seu contexto (a escola pública), inclui o diálogo com diferentes interlocutores, espectadores, artistas, educadores e autores. Daremos voz e ouviremos, na busca de compreender diferentes opiniões, contribuindo para o nosso próprio entendimento.

Aventurar-se no planador, este pequeno engenho construído com as mais modernas técnicas da aerodinâmica, apresenta riscos e limitações. Requer sabedoria e troca com os mais experientes. Em nosso vôo, quem nos elevará são os autores, parceiros escolhidos, sábios e experientes, para nos indicar rotas, mostrar pistas e possibilitar o diálogo, a troca para a construção de sentidos durante nosso percurso.

---

<sup>1</sup> Volovelista é o nome da pessoa que pratica o esporte de vôo à vela, planador.

<sup>2</sup> Térmicas são formações de ar-quente circulares, imprescindíveis, para aves e planadores, subirem e manterem-se voando.

<sup>3</sup> Ave negra, de cabeça pelada. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 2º edição. Ed. Nova Fronteira. 1986, p.1743. Personagem que figura em muitos contos populares, num papel de relativa simpatia. Dicionário do Folclore Brasileiro. Luís da Câmara Cascudo. 11º edição. Ed.Global, 2001, p. 711.

Buscamos o impulso inicial, um impulso gerador, com Paulo Freire, presença marcante na história e na cultura de nosso país, necessário para nos elevar, pois queremos que a altitude possibilite olhar, com olhos atentos, nosso objeto de pesquisa – o Teatro de Bonecos. Partindo da imagem de um *caçador iletrado*<sup>4</sup>, indagando o que é natureza e o que é cultura, ele revela - nas palavras dos próprios educandos - *as penas são da natureza, enquanto estão no pássaro. Depois que o homem mata o pássaro, tira suas penas, e transforma elas com o trabalho, já não são natureza. São cultura*. Temos um conceito histórico de cultura e trabalho, que inclui aquele que vê. Continuamos com os pensamentos do autor: *na transmissão do conhecimento às gerações mais jovens, faz-se educação*. Temos aqui um conceito que valoriza o trabalho do homem, seu grupo, sua cultura, à medida que ele produz, transforma e cria.

Nosso objeto de pesquisa, o Teatro de Bonecos, tem raízes *com e para* as classes populares, sinais de resistências no campo artístico e tentamos ver nele elementos que potencializam uma perspectiva reflexiva, libertadora para quem o assiste.

Existe no Teatro de Bonecos um mundo complexo e quase inexplorado que pode, por meio de seus elementos e concepções, revelar assuntos e temas diferentes, expressar de forma inusitada uma linguagem que tem suas próprias técnicas e formas de manipulação e construção. Felisberto Sabino da Costa<sup>5</sup> (2000, p. 13) amplia nosso olhar, quando coloca que *o teatro de animação*<sup>6</sup> *abarca uma série de estilos [...] Cada estilo é detentor de uma série de técnicas específicas*.

Nosso olhar se dirigiu para o trabalho de um grupo de Teatro de Bonecos, o Grumaluc e a reação de seu público em escolas de Campinas, nos anos 2002 a 2004, por meio de duas peças de seu repertório. Buscamos dar voz aos espectadores, educadores e artistas que vivem desta arte. Nosso olhar nos remeteu às questões referentes à formação dos indivíduos, relações institucionais na sociedade moderna e às políticas culturais, constituindo-se numa busca, que inclui alternativas para manter viva esta arte.

---

<sup>4</sup> Imagem proposta na 3ª situação, no livro, “Educação como prática da liberdade”, Paulo Freire, p.136.

<sup>5</sup> Seu doutorado USP/ECA, tratou da dramaturgia no teatro de animação, analisou 11 peças para adultos, tendo como fonte primordial a produção do Festival Internacional de Canela de 1999.

<sup>6</sup> “Teatro e animação” é mais amplo e abrange várias formas de expressão, incluindo o “Teatro de Bonecos”.

O trabalho do Teatro de Bonecos sofre preconceitos<sup>7</sup> conforme observamos nos diferentes segmentos da sociedade; atores e produtores culturais o consideram *arte menor*; educadores não percebem suas potencialidades para o aprendizado; quando há generalizações é desqualificado como *teatrinho para criança*. Concordamos com Humberto Rodrigues (2004, p. 94), quando disse:

*Onde tem preconceito, tem despotismo, prepotência, tirania, repressão e perseguição. Homens e Mulheres ao longo da história e em todo mundo defenderam seus direitos à diferença, conseguiram isso, não apenas pelos meios políticos tradicionais, mas pelas formas culturais de resistência.*

Consideramos a formação dos indivíduos, elemento central para construirmos nossa concepção de educação que funciona como eixo estrutural, na perspectiva potencial de ser instigante, prazeroso e fornecer conteúdos para a compreensão da vida e do mundo.

Observamos o trabalho teatral do grupo na relação com seu público, buscando evidências, pistas, elementos a serem pensados, estudados, analisados, relativos à linguagem do Teatro de Bonecos; à Escola, ambiente onde ele acontece; às raízes que o originaram; aos conceitos, códigos, enfim, elementos novos para nós, um desafio e, ao mesmo tempo, uma escolha, construindo sentidos daquela atividade. Abriram-se novos horizontes, para nós uma luta digna, motivadora e instigante - uma escolha que valia a pena, uma causa onde podíamos dizer: *coma sal com ele*<sup>8</sup>.

O Grumaluc foi fundado em 1994, apresenta um percurso turbulento, com ventos ascendentes e descendentes, pousos forçados, algumas surpresas e riscos, como no vôo do planador. As situações apresentam similaridades, como o sentimento de uma presença escondida, como sentir que há alguém segurando os fios das marionetes; o planeio é uma experiência silenciosa, próxima demais da natureza, idéia que nos aproxima do Criador, assim como podemos perceber a existência do ator-manipulador<sup>9</sup>.

O grupo é composto por duas pessoas que escrevem as peças, os textos, dirigem os espetáculos, criam os bonecos e os manipulam - *aprenderam fazendo* como é característico

---

<sup>7</sup> Opinião formada antecipadamente, sem maior ponderação ou conhecimento dos fatos. Novo Dicionário Aurélio. 1986, p. 1380.

<sup>8</sup> Você diz que não lhe encontra defeitos? Coma sal como ele! Esta locução tradicional significa que o conhecimento será o resultado da convivência. Viver juntos, refeição em companhia, provando o mesmo sal, é a melhor escola para a revelação dos temperamentos. A intimidade consagra ou decepciona. Não há meio-termo. A locução continua popular. CASCUDO (2004, p. 29).

<sup>9</sup> Profissional que dá vida aos personagens no Teatro de Bonecos.

do trabalho artesanal. Novos conhecimentos servem de suporte e ampliam as formas de fazer, a qualidade e a reflexão do trabalho desenvolvido, contendo muito de autodidatismo.

Pela observação das práticas do Teatro de Bonecos, pretendemos fornecer suportes para outros grupos teatrais, ampliar os conhecimentos específicos da área e esboçar políticas culturais no sentido de valorizar e garantir a sobrevivência de expressões que bebem nas raízes populares, valorizar a arte e sua importância para a formação de pessoas.

Percebemos que há crescimento no grupo quando ele amplia os relacionamentos, inclui novas experiências e profissionais de outras áreas de conhecimento. O teatro tem potencial para a interdisciplinaridade, já que abrange música, artes plásticas, entre outros. Participar de palestras e oficinas, observar espetáculos de outros grupos, pode melhorar a qualidade do trabalho.

Levando em conta as diferentes formas de expressão, sem colocar juízo de valor, respeitando as formas próprias do trabalho artístico, nossa abordagem quer dialogar com outras áreas do saber, ultrapassando a fronteira oficial, realizando estudos sobre a realidade local.

Aproximando-se do objeto pesquisado - o Teatro do Grumaluc - nosso interesse se dirigiu ao encantamento que o boneco produz nos indivíduos: o riso possível e seu significado; a importância da revelação da linguagem e os modos como ela acontece; mecanismos de sensibilização do educador e a forma como se apropria do espetáculo para a formação dos alunos; o processo de recepção do Teatro de Bonecos.

Tentamos compreender algumas relações na sociedade, dialogando com autores que nos dão sustentação, elevam-nos para um planeio, para podermos olhar atentamente o campo artístico do Teatro de Bonecos e as possibilidades deste na educação formal e não-formal. Existe um modelo de educação nas escolas públicas, que pretendemos utilizar como *locus* de transformação, como encontro dialogal e de construção de saberes, incluindo experiências com arte e a partir daí, traçar algumas sugestões de políticas culturais.

Portanto nossa pesquisa vai se construindo, sendo feita, sendo pensada, por meio de fios, pistas e portas que se abrem, dialogando com teorias, pensamentos, idéias que são descobertas e partilhadas. À medida que a cortina se abre, o horizonte se revela como resposta a uma busca de conhecimento. Para Marília Amorim (2004, p. 21) *é a teoria, com*

*o conjunto de suas proposições, que confere precisão e univocidade a uma significação e permite assim, que se extraiam todas as conseqüências do que é dito.*

Não queremos nos afastar da especificidade do objeto de nossa pesquisa, usaremos uma metodologia que vai construindo o trabalho conceitual, baseado em hipóteses e suposições, viabilizando um trabalho dialógico<sup>10</sup>, segundo Mikhail Bakhtin.

Esta possibilidade de diálogo torna possível as experiências da educação não-formal, que para Cláudia Vasconcelos:

*Experimenta-se, na prática, a construção de um conjunto de ações, reflexões e produções fluido, que se constrói e reconstrói cotidianamente, a partir do que emerge do público participante, havendo assim uma constante troca de saberes entre crianças, jovens, professores, pais, educadores populares e demais membros da comunidade, reconhecendo as diferenças culturais num exercício diário de criatividade e de expressão artística fundamentadas nos indivíduos e na coletividade. PARK e FERNANDES (2005, p. 16).*

Pensamos que o texto acadêmico produzido revela uma trajetória, uma história, um contexto, num tempo definido, resultado das escolhas do pesquisador em relação às pessoas que ouvimos, educadores e seus autores favoritos. A produção científica, para nós, é também coletiva, permeada que é pela experiência acadêmica, mais nossos *achados* nas bibliotecas e livrarias, na Internet, na realidade pesquisada, nas imagens, nas entrevistas, na televisão, nos jornais e no rádio, na vivência teatral, nas oficinas, nas palestras e nas lembranças significativas. Escolhas difíceis para nós, diante da complexidade inesgotável e fascinante que este campo de conhecimento propicia. Os recortes são necessários para concretizar o texto acadêmico. Pretendemos instigar novos pesquisadores nas diversas áreas que abrangem nosso universo pesquisado: artístico, educação, social, cultural, motivando outras pesquisas, experiências, outras trajetórias, outros olhares e outras vozes.

### **Construção da Pesquisa**

Temos pela frente a difícil tarefa de transparecer nestas palavras iniciais as opções que nos levaram a realizar esta abordagem, a retomar os estudos e a empreender esta etapa de trabalho e de vida.

---

<sup>10</sup> Dialógico - cada um toma a palavra para dizer o que pensa ser a verdade, dispersando ou superpondo os assuntos. Categoria de análise dos gêneros discursivos AMORIM (2004, p. 106).

Escolhemos analisar o trabalho do Teatro de Bonecos, concretizados pelo Grumaluc em escolas porque participamos da divulgação deste grupo desde 2000 para Escolas, Secretarias de Cultura e de Educação, empresas de Campinas e região.

Esta experiência possibilitou observarmos o trabalho do grupo em contato direto com seu público, as reações da platéia e as necessidades e lacunas na educação referentes a desenvolver alternativas metodológicas para o aprendizado.

Objetivamos aprofundar os conhecimentos da área de Teatro de Bonecos, refletindo as intenções, os problemas que envolvem o trabalho, fazendo relações com as políticas culturais e sobre a formação dos indivíduos.

Porque a formação nos interessa? Consideramos a formação como um elemento central para compreender a vida, constituindo-se como um eixo para a concepção do indivíduo. Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (1985) – onde nos graduamos – pudemos ter contato com diferentes áreas do conhecimento: artes, exatas e humanas com forte ênfase em trabalhos coletivos. Na ocasião estagiávamos no Projeto Rondon, que nos marcou profundamente, numa comunidade da periferia de Campinas. Compreendemos a necessidade de resistir a pressões, às forças atuantes nas disputas de poder, à necessidade de luta para conquistar igualdade na distribuição de serviços urbanos, a duvidar e ser crítica frente a afirmações e promessas. Iniciamos a difícil caminhada para aprender a trabalhar enfrentando os conflitos, negociando contra submissão e principalmente aprendendo a dialogar com o outro e com as diferenças.

Trabalhamos na área formal com Arquitetura, passamos para a área de Vendas que nos incentivou a cursar a pós-graduação em Administração de Marketing e em seguida fomos para a área de Treinamento até o ano de 1999. Retomamos os estudos na Educação para ampliar conhecimentos frente a tantas mudanças no mundo do trabalho no início do século XXI.

A arte, a criação e as formas de expressão estiveram presentes no nosso percurso de vida e tivemos uma infância que nos possibilitou brincar, jogar, construir - fomos tocadas por reminiscências quando nos deparamos com o Teatro de Bonecos, percebemos evidências, pistas, elementos para serem analisados num contexto – a Escola Pública - *locus* de encontro transformador.

As raízes populares que constituem esta forma de expressão, sua diferente linguagem artística fizeram-nos um desafio e, ao mesmo tempo obrigaram-nos a uma escolha: buscar compreender o processo do trabalho artesanal do Grumaluc e relacionar esta produção à formação escolar; ampliar os conhecimentos sobre Teatro de Bonecos, seus elementos e as possibilidades desta arte promover o lúdico como alternativa de aprendizagem; compreender formas de gestão cultural no âmbito de políticas públicas; instigar os educadores para a importância da preparação do fato artístico para a formação dos indivíduos.

Nosso foco é o trabalho de raiz popular - o Teatro de Bonecos – na educação não-formal em contato com a educação formal, a alteridade como possibilidade estruturante e tendência para um novo modelo de educação, ambos podendo contribuir para a construção de uma nova sociedade.

Como foi realizada a pesquisa? Centralizamos a pesquisa nas atividades do Grumaluc e trazemos as vozes de outros interlocutores que conheceram as peças analisadas, outros artistas que vivem desta arte, outros grupos e suas experiências ou pontos de vista sobre políticas públicas culturais. Também através de bibliografia específica e entrevistas. Exercitamos diferentes fontes de análise recorrendo a:

Análise bibliográfica – essencialmente Bakhtin, Benjamin entre muitos outros autores que nos foram apresentados pelas professoras de Faculdade de Educação da UNICAMP (2002 a 2006). Por vezes mergulhamos no passado para construir um conceito, resgatar pontos de vista que permitam compreender o que abordamos.

Análise iconográfica – fotos com as reações das crianças e trechos dos espetáculos escolhidos.

Entrevistamos 20 coordenadoras pedagógicas, em entrevista semi-estruturada, via telefone ou na escola após a apresentação do grupo, em 2003 (anexo 5) e em 2004 colhemos 5 relatos e sistematizamos as observações do campo pesquisado (anexo 6).

Filmamos e transcrevemos depoimentos de 6 espectadores em 2005 (anexo 9).

Entrevistamos 10 artistas atuantes no Teatro de Bonecos no Brasil, via e-mail pela Internet em 2006 (anexo 11).

Optamos pela metodologia dialógica e buscamos confirmar ou trazer novos pontos

de vista para compreender o cenário e o contexto analisado. Recorremos a artigos, palestras e às nossas lembranças memorizadas dos diálogos com professoras de escolas e com as artistas do Grumaluc.

Nossa perspectiva é para que esta abordagem ofereça algo, uma opção de diálogo que faz o leitor lembrar seu passado, suas experiências escolares e não escolares com artes e quem sabe com bonecos, instigando o uso das sensações, sentimentos e emoções.

### **Estrutura dos capítulos**

A estrutura da dissertação está organizada em capítulos e constitui-se num estudo de caso que nos leva a entender os processos atuais na sociedade onde vivemos, a partir da experiência concreta, vinda da nossa *práxis* cotidiana e possibilita a relação com o particular e o geral e nos remete a refletir na complexidade da vida. Buscamos trazer propostas, diante e apesar das dificuldades, auxiliada pelos autores escolhidos.

O capítulo inicial trata da Arte como parte integrante da formação dos indivíduos, desvelando os elementos sensíveis, emocionais e intuitivos que a arte propicia. Defendemos estes elementos para a formação de indivíduos, com capacidades e habilidades, para o trabalho no novo milênio. Repassamos historicamente a chegada de Padre Anchieta, nosso primeiro dramaturgo, que utilizava o Teatro com função formadora e transformadora, indicando que o Teatro é um instrumento educacional. Entramos na especificidade do Teatro de Bonecos brasileiros e do trabalho artesanal que o revela e caracteriza. Que importância tem a pedagogia do aprender-fazendo? Podemos resgatar este aprendizado?

No capítulo 2, abordamos os elementos do Teatro de Bonecos, visando desvelar as características desta arte e a trajetória do Grumaluc em escolas públicas e suas possibilidades de aprendizagem.

No capítulo 3 analisamos a peça *O Verão*, num processo de diálogo entre o espetáculo e a reação de sua platéia, buscando o sentido e as potencialidades do Teatro de Bonecos para a educação. O grotesco e o riso são abordados na tentativa de recuperar seu sentido ambíguo.

O capítulo 4 analisa a peça *Mais vale um esgoto limpão, do que uma cidade na mão* fruto da solicitação da Empresa de Tratamento de Água de Campinas, enfocando



prioritariamente o esgoto, para as escolas infantis e creches. Dialogamos com a peça e com as coordenadoras pedagógicas, na tentativa de entender os processos de apreensão de conteúdos e (re)significações dos conteúdos da peça, constituída como instrumento de aprendizagem.

O capítulo 5 foi reservado para compreendermos a escola, visando as possibilidades de outra concepção - a construção amorosa dos saberes. A Cultura incluída na escola, especificamente na experiência teatral, constituindo-se como um ato emancipador.

No capítulo 6 terminamos nosso vôo dialogando sobre políticas culturais, a necessidade de institucionalizar as ações culturais, saber onde estamos e o que pretendemos com o Teatro de Bonecos e a Educação, buscando construir uma sociedade mais justa e igualitária. Entendendo a Democracia Participativa como uma tendência desejável para a atuação de todos, e a Arte - uma opção para transformar e libertar os indivíduos.

Nosso pouso é realizado com a tranquilidade necessária, para que as considerações finais sejam a consequência do olhar experimentado durante nosso percurso.

Este trabalho é um convite para conhecermos o Teatro de Bonecos, seus significados e suas possibilidades, num mundo repleto de dificuldades a serem superadas com esperança.

## **1- A ARTE CONTRIBUINDO NA FORMAÇÃO DOS INDIVÍDUOS**

Pretendemos analisar neste capítulo as expressões artísticas que tem uma origem, que estão inseridas num tempo e apresentam significados diferentes. São (re)apropriados por novos grupos que dela se apoderam, dão-lhes novos significados, ajustam-nas às novas tecnologias, ao tempo histórico e ao mundo. Portanto, em cada época os grupos dominantes impõem e modificam simbolicamente as formas artísticas, dão a escala de valores vigente na arte. Mas, em contrapartida, em todos os tempos existiram e continuam a existir formas não hegemônicas e resistências. O que nos vai interessar, particularmente, são as resistências, (re)significações de raízes populares, que encontram brechas na sociedade moderna, para continuar atuando em forma de permanências.

Encontramos em nossa prática cotidiana, lidando com gestores de educação e da cultura, alguns conflitos estabelecidos entre valores formais, hegemônicos, do mundo consumista de produtos de massa. No outro lado, existem algumas formas de resistência, ações focadas na defesa daquilo que consideramos formar o domínio popular, as diferentes e complexas formas das identidades brasileiras, das linguagens populares herdadas após o ano de 1500, constituindo nosso processo de colonização. Estas práticas, que permanecem neste início do século XXI, partem da observação do trabalho concreto de Teatro de Bonecos do Grumaluc.

Buscamos analisar o significado da arte do Teatro de Bonecos especificamente na formação dos indivíduos, no aspecto que toca a sensibilidade; a importância dos indivíduos terem contato com a arte, produzindo ou apreciando, para desenvolver habilidades de observação, análise, de indagação, de questionamento e de elaboração de múltiplas possíveis respostas. Acreditamos que a experiência estética pode proporcionar aos indivíduos, um exercício de liberdade. Neste sentido nossa pesquisa quer analisar as possibilidades concretas desta arte no seu sentido transformador e alertar para que a escola seja cada vez mais local instigante e libertador, que esteja, efetivamente, contribuindo para a formação dos indivíduos, portanto uma outra concepção de Educação.

Qual é o objetivo da arte? Desvelar a realidade encoberta por um véu espesso para a maioria dos homens, véu quase transparente para o artista e o poeta. O homem comum vive

e aceita dos objetos a impressão útil, reage, vê e ouve o mundo exterior pelos sentidos para clarear sua conduta, o sentido prático, apagando as diferenças inúteis e acentuando as semelhanças: isto é universal. As coisas foram classificadas em vista do partido que delas se poderia tirar. A individualidade das coisas e dos seres nos escapa. Não vemos as coisas mesmas, mas etiquetas coladas sobre elas, mascarando nossos olhos e nossos próprios estados d'alma, nossa intimidade, originalidade e vivência.

Vivemos numa zona intermediária entre as coisas e os outros, mas de vez em quando os artistas movem o véu de um lado, surgindo a especialização e a diversidade das artes, fazem nossa percepção se afastar dos preconceitos de forma e cor, revelando-nos a natureza. Irão buscar um estado d'alma para nos induzir a tentar o mesmo esforço, para nos pôr face a face com a realidade, produzem atrações e repulsões, rupturas, explosões.

Em sua análise, Jô Oliveira e Lucília Garcez (2002, p. 150) mostram que:

*A riqueza da experiência estética é permeada, ao mesmo tempo, pela atividade intelectual e emocional, pela sensibilidade, a inteligência e a vontade. Onde há possibilidade da percepção se afinar, com um olhar que não pode ser ingênuo, passivo, submisso, desatento ou distraído. É necessário aprender com a arte, que também é um instrumento do saber e do conhecimento da realidade, do mundo, usada para responder a questões, ser atuante, participante e ativo.*

Pensamos numa arte capaz de colocar questões ao mundo, perguntas para as quais não há uma resposta predeterminada considerada certa, única. Cada indivíduo explorando as várias possibilidades e diferenças de expressão e interpretação reagem aos estímulos da arte de forma particular e especial, de acordo com sua idade, experiência, sensibilidade, culturas e informações. Essa resposta individual, essa experiência particular, convive com idéias partilhadas entre os seres humanos: são reações que ressoam na imaginação, nos sentimentos, no intelecto e possibilitam-nos refletir quem somos na relação com os outros e com o mundo. Como despertar estes pensamentos críticos por meio da arte?

No filme *Jefferson em Paris* (s.d.), há uma cena da Rainha da França, durante a Revolução, no teatro do Castelo de Versailles, atuando numa peça com suas damas de companhia: eram pastoras, cantando e dançando docemente. Um teatro que onerava os cofres públicos e usado exclusivamente para diversão dos nobres. Segue uma outra cena, na praça pública, com artistas populares, expressando, por meio do Teatro de Bonecos, a

crítica humorada e despudorada da vida da corte, provocando risos na platéia, possibilitando pensar sobre o desperdício e inutilidade dos nobres, e a divisão de classes.

Partindo destas imagens, podemos entender o quanto o Teatro de Bonecos vem sendo construído no campo artístico, como alternativa para divertimento popular, em locais públicos, com conteúdos, temas e estética visando a reflexão e a crítica social. *A meta principal da educação e da arte: provocar transformações, tanto a nível pessoal como social.* AMARAL (1997, p. 75).

Para Joel Pontes<sup>11</sup> (1978, p.87) *o verdadeiro teatro popular está sempre dirigido contra a sociedade e surge de forma espontânea. O popular delicia-se com a quebra de padrões e a desobediência.* Percebemos estes elementos irreverentes na linguagem do Teatro de Bonecos, estimulando o riso como possibilidade libertadora. *A quebra de padrões e contra a sociedade* a que se refere o autor, remetem-nos a pensar o teatro como ação de rompimento, com estruturas de poder, ao lado das classes populares. Suas contribuições, partindo do teatro quinhentista brasileiro, são abordadas de forma a valorizar a linguagem oral e o teatro, que era compreendido por pessoas não alfabetizadas, não leitores, portanto não sendo necessária a escolaridade nem para os artistas que improvisavam sem um texto, nem para os espectadores.

Enfatizamos a força de comunicação expressa por meio da arte, que potencializa a reflexão, podendo imprimir características plurais em cada interpretação, com possibilidades múltiplas, ricas, diferentes. Nossa concepção é que todos os indivíduos precisam passar por várias, diferentes e enriquecedoras experiências estéticas, e que os educadores têm de preparar esta apreciação.

No relato de uma experiência com oficinas com adolescentes no livro de PARK e FERNANDES (2005, p. 308) as pesquisadoras concluíram que:

*O trabalho artístico pode ser o grande elo entre diferentes atividades[...]as oficinas nutrem aspectos diferentes de um **desenvolvimento pessoal integrado** [...]dados objetivos podem ser redimensionados na esfera afetiva[...]a arte não só permite como desenvolve a capacidade de simbolização[...]e da própria criatividade[...]a*

---

<sup>11</sup> Pernambucano ligado desde cedo ao teatro. Foi ator, diretor, professor de literatura dramática na Escola de Belas Artes da Universidade de Recife, crítico teatral e diretor de rádio-teatro. Autor de livros sobre teatro, orientado por Hermilo Borba Filho na tese universitária que resultou de sua pesquisa sobre “O Teatro de Anchieta”.PONTES, Joel. 1978, p.7 por Orlando Miranda de Carvalho.

*identidade adquire um corpo interior, uma ossatura forte, capaz de caminhar atrás da própria liberdade de ser (grifo nosso).*

Concordamos com Oliveira e Garcez (2002, p. 19) que a arte é uma necessidade do ser humano e tem várias funções na sociedade e na cultura: *interpretar o mundo, provocar emoções e reflexões, expressar uma visão do mundo, explicar a história humana, questionar a realidade, representar crenças e homenagear deuses, idéias, entre muitas outras.* Pode ser uma alternativa no cotidiano escolar, para além do giz, da lousa, do papel e do lápis.

### **1.1 – Diferentes formas de expressão**

Existem várias formas de expressões artísticas, Oliveira e Garcez (2002, p. 74 a 111), destaca entre elas: *O desenho, o bico-de-pena, as histórias em quadrinhos, a pintura, a gravura, formas em três dimensões, fotografia, cinema, filme de animação, televisão, imagens com computador.*

Nosso olhar se dirige ao teatro, que deu origem ao cinema, uma invenção que partiu da técnica da fotografia, associada às idéias dos primeiros **teatros de sombras** (os orientais projetavam sombras na parede, para contar uma história), das **marionetes** e da **lanterna mágica** (figuras projetadas, com luz de vela, a partir de vidros ilustrados, no Séc. XVII). Percebemos a retomada destas raízes no *Teatro de Animação* onde há junção de várias técnicas, inclusive com luzes e sombras. Para Ana Maria Amaral (1997, p. 38) as tendências em relação às pesquisas atuais nesta linguagem artística é que elas *buscam uma linguagem nova, que, intuitivamente está sendo criada.* Não nos aprofundaremos nesta questão, pois fugiria dos objetivos deste trabalho.

Todos estas formas de expressão utilizam a capacidade do olho humano de guardar, por um décimo de segundo, uma imagem, revelando o quanto o homem é capaz de utilizar o desenvolvimento tecnológico, capaz de se apropriar de saberes, capaz de transformar e adaptar o que tem sentido, fazer cultura<sup>12</sup>.

Defendemos, a partir de nossa experiência, a idéia de que a arte precisa ser mais amplamente utilizada na escola por profissionais que conheçam as técnicas de criação e

---

<sup>12</sup> Cultura entendida como fruto do trabalho do homem, ao modificar a natureza.

expressão. Acreditamos na necessidade de um tempo de fruição<sup>13</sup> para os espectadores, afim de que possam construir conhecimentos e significados. Acreditamos na necessidade de mais professores de música, de dança, de instrumentos, de teatro – enfim das mais variadas formas de expressão. Concordamos com Ligia Adriana Rodrigues<sup>14</sup> (2005, p. 284) que a obra de arte afina-se com o ato de resistência, *nas músicas e danças que as crianças e adolescentes produzem e ensinam os adultos, o que surge? Arte ou resistência?* O interesse construído pela arte é um bem que tem significado, um conhecimento que o indivíduo não se esquecerá por toda sua vida.

*O conhecimento de técnicas de produção de uma arte popular tem um alcance que excede seu próprio fazer – trata-se de uma atividade humana antiqüíssima, pela qual se produz cultura e se pode conectar com uma ancestralidade poderosa, capaz de fortalecer nossa identidade e de dar-nos uma noção muito nítida de nossa capacidade de criar.* PARK e FERNANDES (2005, p. 296).

Analisaremos nossa realidade, na particularidade do Teatro de Bonecos, com as peças do Grumaluc, buscando compreender porque nos afastamos da arte e os perigos de ver morrer expressões não dominantes.

## **1.2 – Construção do campo teatral brasileiro**

Para entendermos como o campo do Teatro, especificamente o Teatro de Bonecos, foi construído, seus valores, formas e disputas, buscamos suas origens históricas, e encontramos, segundo Sábato Magaldi (1982, p.16), o *uso da arte para formar os indivíduos*, no trabalho de catequização de Padre Anchieta<sup>15</sup>, considerado nosso primeiro dramaturgo e que fazia um teatro jesuítico.

Entusiasmou-se pela evangelização dos índios e com o teatro, recorreu a improvisações de recursos cênicos, lembranças de espetáculos, sem livros nem experiência,

---

<sup>13</sup> Desfrutar, tirar todo proveito, perceber os frutos de uma coisa. Novo Dicionário Aurélio, 1986, p.815.

<sup>14</sup> PARK e FERNANDES (org.). Educação não-formal: contextos, percursos e sujeitos. 2005.

<sup>15</sup> Estudou em Coimbra, veio para o Brasil em 1553, para curar-se de uma enfermidade, causada pelas penitências. Estudou a língua dos nativos e ao dirigir-se para São Vicente, naufragou e foi salvo pelos índios. Seu trabalho resulta numa gramática da língua tupi. Onde hoje é Ubatuba, aprendeu sobre as coisas do lugar e a cultura indígena: seus mitos, religião, organização social. Valendo-se das festas religiosas e encenações teatrais, criou diálogos entre personagens da vida indígena para falar na língua deles e ao seu espectador sobre "a maneira boa de viver" e o que é "mau". PONTES (1978, p. 19).

ligado ao mundo português, metropolitano, colonial e às idéias humanistas. Compôs autos didáticos, para levar a fé por meio do teatro.

A linguagem expressiva utilizada tinha suas bases na literatura medieval, a encenação apelava à imaginação dos espectadores. As dicotomias bem/mal, anjos/demônios estão presentes. Esse teatro, segundo Joel Pontes (1978, p. 15 e 16), era um *intrigante jogo entre arte, pedagogia, religião, teatro e catecismo*, eram textos produzidos, num país de não-letrados, feitos na língua tupi, para adaptar o índio às tendências, atitudes, crenças, formas de convivência com a civilização européia que se impunha. A arte estava presente nas formas de diálogo e no teatro como instrumento de aprendizado. Para o autor *Padre Anchieta se apropriou da cultura e da língua tupi, abrindo mão de alguns valores acadêmicos em prol do resultado de civilizar o povo*.

Nossos alicerces são os padrões europeus, que dominaram os setores econômicos, culturais e sociais. *Nossa tradição é uma mistura de cultura portuguesa, africana, e de outros colonizadores*. AMARAL (1997, p. 56).

A preocupação de Padre Anchieta era com o público, com a recepção dos espetáculos e o entendimento da platéia. O que fica após o espetáculo? A base de sua obra teatral, a persuasão. Aparece na Poética de Aristóteles (p.122) *é preferível o impossível que persuade ao possível que não persuade*. Segundo Joel Pontes (1978, p. 16), ele: *Utilizava a linguagem cômica, o ridículo, como numa cena, onde o diabo ficava exposto, alegre, simpático, um estrondo assustava os espectadores, que riam nervosos (rir do próprio susto)*.

A alegria do texto se patenteia nas corridas e pancadaria bem aceitas por todas as platéias. Pancadaria grossa ou castigo misturado a insultos verbais: os chistes se misturam. Explorava as imagens do diabo e do anjo tornando cômico o sofrimento do personagem, elementos do grotesco que persistem até hoje no Teatro de Bonecos brasileiro. Modernamente perderam a ambigüidade – a que permite a pancada como fonte de inovação e mudanças. Segundo o presente autor:

*Para compreendermos um texto dramático, é preciso visualizar, imaginar os resultados plásticos, as cores, volumes, sons, ritmos de falas e movimentos, os locais do espetáculo e os espectadores. O dramaturgo deve considerar seu auditório*. PONTES (1978, p. 15 e 16).

Todos os elementos que compõem o teatro, para nós, são formas de buscar a reação, instigar os espectadores e encontramos estas preocupações nas raízes do teatro brasileiro, na experiência do Padre Anchieta - ele conhecia os princípios de Aristóteles, encontrados na Poética:

*O espetáculo cênico há de ser necessariamente uma das partes da tragédia [...], porém o elemento mais importante é a trama dos fatos. Outorga à obra escrita a ação e o som dramáticos que se requer para projetar os significados emocionais e intelectuais.* PONTES (1978, p. 62).

Nas crianças estava sua maior esperança. As mulheres índias aparecem como pecadoras e incapazes de absorver valores culturais europeus. A doutrinação dos diabos traz noções claras sobre costumes indígenas condenáveis pelos jesuítas: embriaguez, tabagismo, mancebia, dança ritual, adultério e assassinio. Afogados por demônios no fogo davam forte impressão sobre o público.

O teatro é para Padre Anchieta uma ação encantatória e didática sobre um público novo. Sábio no sentido de conhecer bem a relação espetáculo-espectador. Ele despertou a tensão dionisíaca para persuadir, convencer, modificar homens, acumulando funções de autor, encenador, músico e até coreógrafo, como os mestres mamulengueiros nordestinos.

Segundo as concepções do autor, a relevância do trabalho teatral de Padre Anchieta, é que ele o utilizava para transmitir valores, mudar comportamentos, adequar os índios a um modo de vida, preocupado com sua salvação, caracterizando formas alternativas à escrita, de aprendizado lúdico. Foi pioneiro no uso da cultura nativa, na valorização da música, da língua tupi, de gestos, dança, canto e caracterização dos índios com pinturas, adornos, armas e indumentária.

A concepção de educação de Padre Anchieta, herdada de sua formação europeia, fica explícita à medida que *fornecia tudo já pensado*, não instigando o espectador a pensar e elaborar o conhecimento, *bastava observar e obedecer*. PONTES (1978, p. 87).

### **1.3 - Teatro de Bonecos e formação dos bonequeiros**

Em sua análise sobre a formação do ator-bonequeiro, Valmor Beltrame (2001, p. 107)<sup>16</sup> diz que a *formação dos atores-bonequeiros*<sup>17</sup> no Brasil acontece na prática e na

---

<sup>16</sup> Nini é professor de teatro de animação, doutor pela USP/ECA, sobre orientação de Ana Maria Amaral.



*vivência*. São jogadores de brincadeiras e artesãos de seus próprios bonecos, diretores de suas peças, compositores de seus textos e músicas. A característica desta formação é ser assistemática. As técnicas e conteúdos são passados, com a organização dos conhecimentos, adquiridos com a prática, no próprio trabalho ou por apreensão. Não existe um currículo, nem um tempo determinado, tampouco planejamento de conteúdos de execução, nem especialistas da área. São formas distintas de elaborar o conhecimento e transmitir saberes.

A transmissão de saber pode ocorrer de duas formas: pela **tradição**, que nos remete a trajetória dos mamulengueiros brasileiros e do **aprender-fazendo** que se reproduz nos grupos de teatro, como é o caso do Grumaluc. O autor afirma que:

*Na formação que parte da tradição, com mestres-mamulengueiros, aprende-se o ofício, o patrimônio técnico e cultural, passa para o aprendiz, estimulando a imaginação e o ato criador, resultando numa arte com a mesma estrutura, mas nunca igual. Desvendando e revelando segredos do ofício, passando de geração em geração seus códigos e normas, com uma linguagem e partilhando uma visão de mundo. O treinamento é a preparação do ator e também seu crescimento pessoal, numa atmosfera de trabalho e relacionamento, indivíduo e mestre, refletindo os valores presentes na cultura. BELTRAME (2001, p. 109 a 113).*

Valorizamos este tipo de formação, o aprender-fazendo, nas áreas nas quais a criatividade e a imaginação são imprescindíveis. Observamos que acontece nas práticas criativas do Grumaluc. Defendemos esta forma de aprendizagem que possibilita ampliar as bases para atingir a plenitude e realização dos indivíduos.

O ator-bonequeiro é polivalente, faz um pouco de tudo: encena espetáculos expressando-se com bonecos, por vezes extrapola os limites da empanada<sup>18</sup> e sai para a relação direta com o público, busca patrocínios e condições de realização, divulgação e venda do espetáculo, define material de propaganda. Estas são as práticas do grupo pesquisado em duas peças de seu repertório.

No Brasil, o Teatro de Mamulengos parte de Pernambuco, com artistas chamados *mestres*, portadores de patrimônio técnico, artístico e cultural. A encenação pode durar de duas a oito horas e pode se dar em zona rural ou urbana. Os bonecos são

---

<sup>17</sup> Ator-bonequeiro é a pessoa que se dedica à arte do Teatro de Bonecos, atividade que envolve conhecimentos e práticas diversas. Sua formação foi analisada na tese de Valmor Beltrame, ECA/USP – 2001.

<sup>18</sup> Empanada – pequeno palco para teatro de bonecos, de fácil transporte e montagem.

predominantemente de luva e vara, feitos em madeira. É um teatro do riso. Tudo é permitido, porque aparentemente, nada é real. São acompanhados pela sanfona, triângulo e zabumba, apoiando e ligando as cenas, comentando as ações, dando suporte nas pancadarias e danças. Tudo é sintonizado com o ator-bonequeiro, que domina a brincadeira e o tipo de intervenção que pode ser estabelecida com as personagens e a platéia.

Percebemos, no trabalho do Grumaluc, como a música chama a participação dos espectadores: são momentos de rememorar cantigas da infância ou interação rítmica e efeitos dramáticos.

Outra característica presente no trabalho do grupo analisado é a estrutura dramática que segue um sistema de *pequenos quadros*. As passagens não são escritas. Por vezes são arbitrárias, independentes, sem preocupação de ligação lógica entre si. Nem sempre amarradas por um eixo central, as situações, enredos e narrativas mudam. Às vezes encontramos *princípio, meio e fim*, mas predominam os motivos ou pretextos para determinada personagem atuar, explorando o boneco construído.

Os assuntos variam, abordando de forma cômica, aspectos sociais, morais, religiosos. Herança de uma tradição que remonta à época do Brasil Colônia, predominantemente agrário e escravocrata, de transmissão oral, que garantiu a continuidade e preservação da arte do Mamulengo e inspiraram inúmeras adaptações.

*O aprendiz desta arte aprende observando o mestre, assimilando seus procedimentos e técnicas, sofrendo contínuo processo de aperfeiçoamento. O acervo vai sendo construído, através de elementos da tradição e da prática do artista, na confecção das esculturas, bonecos e objetos, na animação das personagens e seu caráter, no uso da voz, recursos para provocar o riso e improvisação na relação com a platéia, tudo de forma indissociável, não fragmentada, são assimiladas sem uma hierarquia ou seqüência definidas.* BELTRAME (2001, p. 123 e 124).

No caso dos mamulengueiros, a confecção dos bonecos começa com a coleta da madeira, o estudo do tamanho das cabeças, mãos e formas de articulação, dos detalhes da pintura, roupas e adereços e as variações de diferentes formas de manipulação, como mistura de luva e fio, vara e fio - resultado da invenção, pesquisa e exploração de possibilidades expressivas. Quando isolados do espetáculo, são vistos como obras-primas

da escultura popular. *Dar vida e animar os bonecos, talvez seja um dos domínios mais exigentes dessa prática artística, necessitando observação e anos de exercício* BELTRAME (2001, p. 126).

Existem personagens típicos: malandro justiceiro, moça fogaosa, policial, entre outros, com condutas e características de comportamento que se perpetuam. O domínio da brincadeira estipula a permanência ou mudança de situação, ambiente e contexto, o problema a ser vivido. Os movimentos dos bonecos dependem das emoções do artista, os gestos e ações revelam o treinamento adquirido pela observação, criação e repetição. Para caracterizar um personagem, é comum dar nomes reveladores de seu caráter. São elementos identificados por nós, presentes no trabalho do Grumaluc: Escamoso, Lolicola, Plasmélia, Vidroco, Papelito, Rockferro, Nhoca.

Exploram o recurso da voz, modificando para grave ou agudo, conforme os efeitos desejados na composição dos personagens masculinos e femininos; os ruídos de fundo marcam a personalidade dos bonecos. O artista deve dominar timbres, volumes, entonações, ritmos, trabalhando silêncios e emoções, musicalidade, sotaques, devendo saber se expressar, cantar e controlar a respiração.

Teca e Márcia, atrizes-manipuladoras do Grumaluc, gravam as vozes, para facilitar o controle do tempo de espetáculo e ampliar as possibilidades musicais e efeitos sonoros. Enriquecem assim o repertório com trechos de música clássica, cantigas populares infantis, de roda, de ninar. Perdem, por outro lado, a espontaneidade da platéia, o que não impede sua participação. As vozes são feitas por elas e modificadas por recurso técnico *pit* que transforma a frequência e as ondas das vozes e dos ruídos.

Estamos vivendo num tempo moderno, com uma concepção de mundo, de indivíduo que foi se naturalizando de forma hegemônica na vida do homem neste início de século, estamos desfocados da natureza – se tomarmos como referência o homem do campo – e estas mudanças são marcadas por limitações dos tempos, inclusive os tempos escolares, que impõe o início e o término dos espetáculos. Há um disciplinamento das horas: hora de comer, de dormir, de divertir - característica da civilização urbana, que se impõe desde cedo aos corpos infantis.

*É fundamental, na brincadeira, provocar o riso da platéia.* BELTRAME (2001, p.

127) - diz um dos mestres mamulengueiros, que consegue estas reações, por meio de gestos exagerados, reações dos personagens, expressões verbais desconcertantes, constituindo-se como elemento catártico de grande comunicabilidade, com ligação essencial com a liberdade, como o baixo material e corporal, com a verdade não oficial, elementos do grotesco que veremos adiante.

Com público escolar o Grumaluc tem cuidados e faz adaptações para não estimular a violência, nada de *palavrões*, por exemplo. Um exemplo marcante, para que o leitor compreenda do que falamos, ocorreu durante uma apresentação para crianças de quatro anos. Acontecia na peça um momento dramático: um personagem perseguia o outro, a música reforçava este clima. As crianças começaram a vibrar e foram puxados por um deles, que gritava e batia palmas dizendo: *Porrada, porrada...*, Teca e Márcia separaram os bonecos, amenizando os gestos da cena, havendo pronta resposta da platéia, parando as ovações e palmas.

Neste sentido, relembramos a palestra de Hector Girondo<sup>19</sup>, ator-bonequeiro argentino, que assessorou o Ministério de Educação Argentina, na reforma de 1996, quando introduziram, no currículo escolar, a matéria Teatro. Sensibilizou-nos para a questão das diferenças necessárias na produção e encenações gestuais dentro de Instituições Escolares, requerendo cuidados e modificações, sem perda de valor artístico e agregando o estético e o pedagógico.

Voltando ao Teatro Mamulengo, é importante a improvisação que ocorre como resultado da experiência do ator-bonequeiro, do trabalho e domínio do brinquedo. Além da capacidade de reagir a situações e acontecimentos novos, provocados pela platéia, necessitam exercitar sua inteligência e agilidade de raciocínio para responder às situações novas e retomar o espetáculo. A inspiração para a criação improvisada é instigada pela platéia, formando um ciclo entre ator, boneco e público. *É teatro popular[...]com exclusiva forma de espetáculo total, onde o boneco é o personagem integral e o público um elemento atuante.* BORBA FILHO (1987, p. 8).

A improvisação que observamos no Grumaluc ocorre na interação após a encenação da peça e tem caráter diferente do mamulengo, pois visa revelar os elementos e códigos da arte do Teatro de Bonecos, a confecção dos bonecos, as formas de manipulação, reforço

---

<sup>19</sup> Palestra ministrada na Biblioteca Monteiro Lobato – em 27/06/2002. São Paulo.

dos conteúdos e temas trabalhados durante as peças, adequadas à idade da platéia, abrindo espaço para perguntas e esclarecimentos. Perde-se com isto na improvisação durante o espetáculo, mas ao mesmo tempo ganha-se na qualidade sonora, resgate de diferentes repertórios musicais.

Através dos relatos de alguns mestres mamulengueiros, podemos refletir sobre alguns elementos do aprendizado e encantamento de suas práticas. *O aprendiz vê e acompanha a preparação e as apresentações do mestre, fica fascinado, encantado pela atividade e decide imitar e fazer disto sua ocupação.* BELTRAME (2001, p. 131).

Através do treinamento e do exercício repetido, o novato vai adquirindo controle e aptidão para a função, Mestre Chico (2001, p. 251) diz com humildade: *Quando comecei era fraco, agora com 30 anos de trabalho é que estou começando a trabalhar melhor.* A seriedade deste artista mostra-se no reconhecimento do tempo de maturação e perseverança necessária para lapidar esta atividade complexa. Anos de treinamento e dedicação visam descobrir estratégias e fórmulas para tornar esta arte instigante, atraente e capaz de prender a atenção do público. O aprendizado é progressivo e a apresentação é espaço de aperfeiçoamento.

Mestre Solon nos passa a visão da criança em contato com o Teatro de Bonecos:

*Eu vi e daí eu gravei aquilo, eu fiquei entusiasmado e impressionado quando vi os bonecos batendo um no outro. Pensei que tudo aquilo era vivo. Porque via eles brigando, dando cacetada, um no outro. Virge! eu fiquei horrorizado com aquilo. Como é que se matava, porque para mim tudo aquilo era vivo. Então eu gravei aquilo tudo na memória e disse: ainda faço uma brincadeira. Até que realizei!* SANTOS, F. (1979, p. 114).

Mestre Biló desafia os aprendizes a descobrirem seus segredos a pegar a *teoria todinha*, até controlar este saber. SANTOS, F. (1979, p. 93).

Mestre Ginu reconhece que o artista precisa ter consciência do seu papel na sociedade: *isso aqui é coisa para gente pobre.* Reconhece o valor do trabalho artístico, na esfera não oficial. Sabe que se privará de coisas, e que este caminho não tem retorno. É preciso amar e ter a certeza de que se quer ser artista. SANTOS, F. (1979, p. 105).

O campo artístico é construído a partir das pessoas que dão significado às diferentes linguagens, transmitidas e recebidas, transformando a vida delas. Valorizam o trabalho

artesanal, como indivíduos tocados pela arte.

No filme: *Dummy, um amor diferente* (2001) o protagonista abandona seu trabalho formal e realiza seu sonho de ser ventríloquo. Como os artistas populares, mestre mamulengueiros, ele dá valor e sentido à vida, trabalhando naquilo que gosta e quer para si, rompendo com estruturas sociais que considera sem sentido. Observamos no filme que existe uma escola de ventríloquos, apoio institucional às iniciativas deste aprendizado e também produtores culturais, que auxiliam na contratação dos serviços, oferecendo suporte às diferentes formas de expressões artísticas.

Esta questão de vocação e gosto pela brincadeira está presente no depoimento de mestre Manuel Amendoim: *gostava de contar histórias e fazia todo mundo rir*. BORBA FILHO (1987, p.120). Ainda nos relatos recolhidos pelo autor (1987, p.151), Mestre José Petronilo é *'caladão' [...].para arrancar uma palavra[...]é preciso paciência, mas durante o manejo dos bonecos passa da introspecção para a transfiguração completa: canta, ri*.

Trabalhar com bonecos requer muita observação das pessoas, suas maneiras, gestos, formas de falar e agir, certa dose de introspecção, concentração que são capacidades pouco estimuladas e valorizadas na sociedade moderna pelas vias oficiais da educação.

Mestre Januário comenta: *o artista não ri. Trabalha com toda a calma, para arrancar o riso do freguês. Se não consegue agradar o cliente ele é um fracassado*. SANTOS, F. (1979, p. 106). Importa-nos aqui o interesse do artista em obter resultado da platéia, retorno este que se expressa no riso.

Mestre Otílio faz-nos lembrar as brincadeiras com bonecos de luva na janela, no seu relato, *usando o buraco da gaveta de uma mesa, era a boca de cena*. Ele fazia tudo: esculpia, pintava e fazia a roupa dos seus bonecos, dominava os materiais, conhecia detalhes da cena e *confeccionava um boneco determinado, para a ação que queria*, pensando nas articulações e no tamanho do objeto. BELTRAME (2001, p. 144) e SANTOS, F. (1979, p. 127).

No Grumaluc a confecção é totalmente realizada pelas bonequeiras Márcia e Teca, com papel machê. As roupas e acessórios são cuidadosamente desenvolvidos, experimentando novidades nas articulações para obter efeitos. Percebemos que a possibilidade de recriar, reinventar e personalizar o trabalho estimula-as, criando um

processo educativo de auto-aprendizagem, desvendando segredos e exercitando a capacidade inventiva. Quando realizam oficinas há muita troca de saber, sendo as mesmas uma forma de dar continuidade e preservar a brincadeira viva, buscando também reconhecimento e prestígio.

#### **1.4 – Aprender-fazendo, práticas artesanais no Teatro de Bonecos**

A montagem dos espetáculos constitui um momento de formação, do *aprender-fazendo* - espaço de questionamento das animações, concepção dos personagens, montagem das cenas, materiais utilizados, recursos adequados, uma nova busca de conhecimentos, pesquisas e aprendizado. Pode-se contar com assessorias de profissionais de diferentes áreas, quando se dispõe de recursos financeiros ou de trabalho voluntário e institucional. A busca de formação de público, de patrocínio e de parcerias leva o trabalho naturalmente a temas de interesse geral, que envolvem vários saberes, focados no público e no acesso possível.

As peças do Grumaluc (anexo 01), atendem a temas específicos, escolas, empresas, momentos históricos, datas especiais, sendo executadas conforme as demandas e patrocínios conseguidos, não sendo planejados como uma empresa de eventos.

A introdução destes elementos externos resulta concretamente no espetáculo final, passando por adequações de linguagem, como o caso da peça *O Verão* que parte da poesia infantil, e com a inclusão de novos elementos e experiências enriquece visivelmente as cenas e as técnicas de manipulação. Exemplificamos com a experiência observada em um trabalho do grupo para o qual foi convidado um novo manipulador de marionetes, que acrescentou nova linguagem artística - o boneco de fios, que foi claramente exposto na encenação, no diálogo entre os personagens: *Quem é você? Não pode ir entrando no 'nosso espaço', você é de fios, parece que está todo amarrado!* Disse o boneco de luva. Esta mistura de técnicas de manipulação chama a atenção do público e revela a linguagem desta arte.

Walmor Beltrame (2001, p. 111) afirma que a *formação profissional artística é complexa, existe a crença de que é uma profissão que não se aprende, que é necessário ter dom, que basta fazer oficinas e cursos rápidos.*

No filme *Quero ser John Malkovich* (1999) o sucesso do artista hollywoodiano, garante visibilidade e apoio do público, quando decide ser titeriteiro<sup>20</sup>. No filme, ele apenas domina a técnica de manipulação, porque está *possuído* por um ator-bonequeiro, experiente, que se dedicava com afinco, mas não tinha sucesso.

A falta de informações poderá impor algumas limitações para o exercício profissional. A técnica é possível ser ensinada e aprendida, não garantindo o domínio que assegura que o público perceberá, reagirá e se sensibilizará com a manipulação.

A questão relevante é sobre as diferenças entre um ator-manipulador e ator. Alguns defendem que o Teatro de Bonecos e o Teatro de Atores são disciplinas distintas. O ator no palco é a personagem, o ator-bonequeiro concentra sua criação em fazer do *boneco* a personagem, deslocando o centro da atenção para o objeto.

Toda a prática leva a chamar a atenção para o objeto em cena, dominando os efeitos que se quer extrair da platéia. Girar o boneco descontroladamente e de repente cair de lado, despenteado, tira risos do público; mexer os braços compulsivamente para falar algo desesperador, ir para frente e para trás, impulsiona o espectador a prestar atenção, arregalar os olhos, para tentar entender o que vai acontecer. O elemento surpresa *o pode tudo* que os bonecos propiciam: esticar indefinidamente o braço, voar ou fugir das leis de gravidade criam na imaginação do espectador algo diferente.

As técnicas do Teatro de Bonecos são únicas e específicas porque trabalham essencialmente por meio de objetos para se comunicar. Isto é fundamental para compreender esta arte. O processo criativo para o Teatro de Bonecos é totalmente diferente do Teatro de Atores, porque nele existe um sujeito/ator e um objeto/boneco que convivem em cena. Esta é a razão da diferença - um objeto.

Bruno Leone<sup>21</sup> relatou em sua palestra, realizada na I Mostra de Teatro de Bonecos de Campinas em 2003, que: *o aprendizado ocorre em três anos de trabalho integral (informação verbal)*. Ele passa por todas as etapas: confecção, manipulação, direção e criação.

No aprendizado, o artista cria formas no espaço, pequenas ou grandes, bi ou tridimensionais, com diferentes tipos de material, de movimentos gerados pela energia do

---

<sup>20</sup> Titeriteiro é outra nomeação do profissional que trabalha com bonecos.

<sup>21</sup> Artista e bonequeiro italiano de Comédia dell'Arte, especialista no Pulchinella.



corpo do ator, que precisa destreza física e imaginação, para traduzir os movimentos do seu corpo no boneco, ser um artista intérprete.

O Teatro de Bonecos é uma expressão cênica e precisa ser compreendido como Teatro. Reúne e sintetiza também elementos de outros campos artísticos, das artes visuais, exigindo conhecimentos dessa área. Para Walmor Beltrame (2001, p. 236 e 237):

*Nas Escolas de Teatro brasileiras, a formação é voltada, quase que exclusivamente, para formar atores e temos algumas poucas iniciativas, nas Artes Cênicas, relativas aos atores-bonequeiros, permanecendo uma grave lacuna neste sentido.*<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> No levantamento realizado em sua tese, Nini relata que há 18 escolas de formação de atores-bonequeiros no mundo – nenhuma no Brasil.

## 2 – O TEATRO DE BONECOS E A RECEPÇÃO

Trataremos do mundo do trabalho do Teatro de Bonecos, focalizando o Grumaluc, grupo novo, que surgiu em 1994, portanto com pouco mais de 10 anos de existência e que trabalha atualmente em Campinas e região. Este trabalho artístico tem as bases pedagógicas do aprender-fazendo, artesanal e sobrevive no mundo moderno, civilizado. Desvelaremos a linguagem e os códigos do Teatro de Bonecos e suas formas de expressão, explicitando seus elementos constitutivos. Observamos as potencialidades deste fazer, principalmente quando mistura bonecos de fios, de vara, de luva, manipulação direta, entre outros. Percebemos a importância das trocas de informações entre os bonequeiros por meio de festivais, oficinas e seminários como forma de aprendizado.

Nossa tentativa é iniciar a análise da recepção dos espetáculos, abordando o folclore como forte elemento na constituição deste teatro, e as potencialidades desta forma de expressão para o aprendizado.

O trabalho do Grumaluc nas escolas rompe com a estrutura dos tempos escolares, sendo uma atividade educativa da área não-formal: *tem a educação como cerne, organizada com uma seqüência e proposto fora da sala de aula, com temas e conteúdos variados, permitindo adaptação de aprendizagem a cada grupo concreto.* SIMSON, PARK E FERNANDES (2001, p. 150).

### 2.1 – A trajetória do Grumaluc

O Grumaluc<sup>23</sup> é um grupo que trabalha com Teatro de Bonecos. Fundado por Teca<sup>24</sup> e Márcia<sup>25</sup>, em 1994, na cidade de Salvador, contou com participações e contribuições de outros atores e autores. Nosso trabalho no grupo foi incorporado a partir do ano 2000 e objetivava ampliar a divulgação, contatos, agenda dos espetáculos, projetos

---

<sup>23</sup> O nome GRUMALUC - Grupo Mamulengo Luz e Cor, foi criado, usando como sinônimo de mamulengo = boneco. O trabalho do grupo, entretanto, não está ligado à estrutura dramática teatral do mamulengo - forma do teatro popular nordestino, rico em situações cômicas e satíricas e feito de improviso.

<sup>24</sup> Mércia Costa Santos nasceu em 1950, é técnica em química e cursou até 3º ano de Artes Plásticas, na Puccamp. Musicista, toca na noite, regente de coral. Fundadora do Grumaluc e diretora da Associação Cultural M. Luz e Cor.

<sup>25</sup> Márcia Marchete nasceu em 1964, é assistente social formada pela Faculdade de Bauru. Fundadora do Grumaluc (1994) e presidente da Associação Cultural M. Luz e Cor (2001).

de patrocínios e parcerias. Neste mesmo ano, foi fundada a *Associação Cultural Mamulengo Luz e Cor - ACMLC* que incorpora, além do Grumaluc, um grupo de canto.

Nosso recorte, em relação ao trabalho do grupo, visa observar mais atentamente, a questão da recepção do espetáculo pelo seu público, segundo Patrice Pavis (1999, p. 329) no seu Dicionário de Teatro<sup>26</sup>:

*Distingue-se: recepção de uma obra (por um público, uma época, determinado grupo); recepção ou interpretação da obra pelo espectador ou análise dos processos mentais, intelectuais e emotivos da compreensão do espetáculo (grifo nosso).*

Não pretendemos neste trabalho, desenvolver uma análise dos processos mentais, intelectuais e emotivos do espectador, o que pensamos ser pretensioso de nossa parte. Buscamos revelar alguns aspectos da recepção com o *público* infantil de escolas públicas de Campinas, pertencentes à classe economicamente baixa, heterogêneo na distribuição espacial, pois a cidade é formada por correntes de imigrantes que misturam elementos rurais e urbanos, com riqueza cultural; tratamos de trabalho realizado na *época* dos anos 2003 e 2004 - com cenário mundial globalizante; com o *grupo* Grumaluc, escolhendo de seu repertório duas peças montadas com temas e objetivos diferentes, ambas voltadas para a educação.

Importa-nos o encantamento que o Teatro de Bonecos causa nas pessoas, o despertar de lembranças, experiências e vivências artísticas. A reflexão possível diante dos conflitos apresentados como instantes dramáticos, por meio de temas propostos concretamente pela apresentação, idéias escolhidas para sensibilizar aquele que vê, ouve, canta, cheira, pega e dialoga com a imaginação que é despertada na revelação objetiva e subjetiva que esta linguagem artística instiga.

Aproximar-nos-emos dos espetáculos de forma a buscar entender seus mecanismos, sua estrutura dramática, temas e pretensões do grupo como instrumento de aprendizagem lúdica, da ruptura da rotina escolar, da interdisciplinaridade, tentando ampliar a compreensão, tanto dos artistas, quanto dos educadores frente ao sentido do Teatro de Bonecos como valor cultural e experiência educativa.

---

<sup>26</sup> Recepção é a atitude e atividade do espectador diante do espetáculo; maneira pela qual ele usa os materiais fornecidos pela cena para fazer deles uma experiência estética.

Deparamo-nos com um salto num abismo de reminiscências e memórias, despojamo-nos dos preconceitos em relação à arte de raiz popular, proveniente da erudição científica, do mundo adulto - moldado pela razão instrumental e pela lógica, que prevalecem em nós naturalmente, sobre nossas emoções, sensações, intuições. Podemos construir um diálogo com o texto, com o objeto analisado de forma a sairmos modificados. Esse diálogo nos desloca e é capaz de revelar um mundo desconhecido e novo.

Os autores escolhidos para este diálogo, são recortes propositais, com intenções, sentidos e resultado da nossa busca, que valorizam e dão luz, voz e visibilidade a uma linguagem que está em processo de extinção. O Teatro de Bonecos resiste e sua resistência é heróica, moldada por escolhas pessoais que caminham na contra-mão da economia e do mercado.

Nosso trabalho propõe o fim da indiferença, a favor da alteridade que precisamos construir para a convivência equilibrada, respeitosa e solidária, com o mundo que tenta moldar os indivíduos pela homogeneidade, pela generalização e por modelos alienantes.

A trajetória do Grumaluc é permeada pelas demandas de escolas, de profissionais de saúde e de empresas e como relataremos, é despreziosa.

O primeiro espetáculo, em 1994, foi uma peça folclórica: *A Cuca vai pegar*, que reconstrói as tradições, lendas, mitos populares, cantigas de roda e de ninar, brincadeiras de adivinhação e foi encenada nas Escolas Infantis de Salvador.

Atendendo ao pedido de uma profissional médica, para auxiliar crianças diabéticas, necessitadas de insulina diariamente, o grupo encenou uma peça e gravou um vídeo intitulado *Diabelitus*. Esta etapa do trabalho do Grumaluc nos remete à própria história do Teatro de Bonecos erudito no Brasil, relatado pela pesquisadora Ana Maria Amaral (1994, p.27):

*Em 1945, foi criada a Sociedade Pestalozzi[...]voltada para crianças deficientes[...]A meta era educar através de atividades artísticas[...]compreendendo o grande alcance do Teatro de Bonecos, passou a promover[...] uma série de cursos[...] são os primeiros que se tem notícia no Brasil.*

É importante realçar, através desta citação, que as práticas com o Teatro de Bonecos no Brasil com objetivo educacional tiveram forte influência de atividades filantrópicas e

assistencialistas que colaboraram para construir uma imagem do Teatro de Bonecos, como algo limitado ao universo infantil e uma forma de sensibilidade para atingir um objetivo: educar. O grupo que analisamos não rompe com esta imagem, pois suas peças são todas para o público infantil e têm objetivos educativos.

O segundo trabalho do Grumaluc foi elaborado para atender a solicitação referente à melhoria da qualidade de atendimento, em hotéis de Salvador, dirigido para o treinamento de seus funcionários.

As peças seguintes foram desenvolvidas, a partir de temas de relevância pública, como o trânsito; ou de formação<sup>27</sup>, tema da qualidade total para crianças, os 5 S's<sup>28</sup>. Estes trabalhos marcam uma trajetória na qual se estruturaram os objetivos do grupo: manter viva a arte milenar do Teatro de Bonecos e auxiliar na Educação, por meio de abordagens divertidas de temas que façam o espectador refletir. Como diz Márcia em depoimento informal: *nosso trabalho é para tentar mudar o mundo para melhor*.

Encontramos alguns pontos de tensão quanto às definições dos objetivos do trabalho do grupo. Acreditamos que estas tensões surgem em função da formação plural das atrizes-bonequeiras, de suas diferentes concepções de educação, de diferentes posicionamentos político-ideológicos, das possibilidades de transformação dos indivíduos que o Teatro de Bonecos pode propiciar.

Teca, componente do grupo, revela-nos outras motivações para seu trabalho de atriz-bonequeira. Ao indagarmos porquê escolheu a carreira artística no Teatro de Bonecos e qual o significado desta carreira para ela, responde-nos: *Foi por mero acaso, mas como eu gosto de desafios, de fazer sempre coisas diferentes e gosto de fazer experiências, faço tudo como se fosse um desafio, uma coisa nova para aprender*. (Anexo 11, entrevista 02, p. 191).

Entendemos que sua busca é pela realização artística, trabalhar elementos diversos da arte, aprofundar os conhecimentos da criação, manipular, brincar, divertir e estar junto ao público expressando um tema através do Teatro de Bonecos e oferecendo-lhe divertimento.

---

<sup>27</sup> Maneira por que se constitui uma mentalidade, um caráter, ou um conhecimento profissional. Novo Dicionário Aurélio. Ed.Nova Fronteira, 2º edição, 1986, p.800.

<sup>28</sup> Tática de gerenciamento japonês difundida no Brasil: limpeza, descarte, organização, disciplina e higiene.

Por sua experiência musical, sugeriu que as peças fossem gravadas, permitindo assim maior controle do tempo de espetáculo, adequando-o aos tempos escolares. O trabalho ganhou qualidade, devido à inclusão de efeitos sonoros, ampliando as possibilidades de resgate de músicas populares e eruditas, repertórios musicais diferentes, ruídos de fundo, vozes de personagens, etc. Experimentando na oficina, arriscando novas soluções, montando, remontando, até ficar perfeito. Teca relata em depoimento informal: *para gravar a peça, temos que considerar o tempo de resposta da criança. Para ocorrer participação da platéia.*

Encontramos também a prática da gravação do espetáculo no grupo Giramundo, conhecido pelos trabalhos realizados para a TV Globo, na tese de Felisberto Costa<sup>29</sup> (2000, p. 249):

*A estrutura dramática parte dos bonecos e de idéias ou situações estimulando improvisações. Cria-se uma partitura textual que é gravada em estúdio, por atores contratados, onde são inseridos as músicas, os cantos e os instrumentos. Portanto narrador e manipulador são pessoas diferentes.*

O fato de gravar o espetáculo ocasiona perda de diálogo espontâneo entre público e platéia que ocorre pela improvisação.

Teca e Márcia controlam todos os aspectos do trabalho: concebem as idéias, criam os personagens, o cenário e toda a organização em torno da atuação, prática *pluralista*, característica de espetáculos do século XIX, onde o ator, segundo suas afinidades, gosto e autoridade se encarrega da organização inteira do espetáculo. Há, eventualmente, colaboração de outros profissionais, autores, bonequeiros com outros tipos de manipulação que enriquecem o trabalho do grupo, atualizando, revendo e redefinindo esteticamente a peça teatral.

A opção pelo trabalho artístico afastou-as da economia formal, segundo nossa percepção, nada propício para as sensibilidades e intuições inerentes ao trabalho criativo. Mudando suas áreas de trabalho, optando pelo Teatro de Bonecos, vivem em tensão permanente, devido à insegurança resultante das expectativas de contratação, principalmente por optarem pela expressão de raiz da cultura popular, trabalhando nas brechas dos preconceitos da sociedade moderna ocidental.

---

<sup>29</sup> Sua tese trata dos procedimentos dramatúrgicos do Teatro de Animação, sobre orientação de Ana Maria Amaral.

A trabalho artesanal, que é base da construção do Teatro de Bonecos, envolvendo confecção de bonecos, cenários e adereços, oferece vantagens de não ter sido sufocado pela invasão da produção industrial e pelos estereótipos consumistas de massa. Antonio Rugiu<sup>30</sup> afirma no prefácio que: *a pedagogia do aprender-fazendo tem origens na era neolítica, desprezada pelo saber oficial que distingue o saber falar e raciocinar do homem livre; do saber fazer, do trabalhador marcado na sociedade numa posição inferior.*

Achamos importante construir o sentido do trabalho artesanal, permanência forte no Teatro de Bonecos. Qual a formação necessária para este artista? O conhecimento que temos sobre nosso modelo de escola é o domínio da *técnica* sobre o *aprender-fazendo*, que nos parece insatisfatório para formar pessoas integrais, críticas e criativas. Consideramos que na formação de qualquer profissional, inclusive da área artística, todas as fontes de saber, teóricas e práticas devem estar presentes, voltadas a formar uma pessoa com ética, respeitando as escolhas e as diferenças de cada indivíduo.

Desculpe-nos o leitor, pois encontramos uma situação de vôo repleto de turbulências, que nos faz ir e vir, na busca emergencial, de um campo de pouso.

Construindo a história de Márcia: o incentivo para ser titeriteira veio das lembranças da infância, de sua mãe que criou um *boneco de cone*<sup>31</sup>, com o qual ela brincava horas a fio.

*Este trabalho começou quando aprendi, sem compromisso, a fazer bonecos e adereços em papel machê. Com isso, veio o interesse em ministrar oficinas e passar o conhecimento para educação, e aprimorar técnicas de teatro, realizando cursos, aprendendo iluminação e sonoplastia de palco. Mas, não estava completo, então ganhei um concurso com bonecos de papel machê. Aí veio o desejo de experimentar o Teatro de Bonecos - desta vez foi mais sólido, pois com as apresentações abertas o público foi solicitando espetáculos em escolas e tudo começou e foi se profissionalizando. (Anexo 11, entrevista 01, p. 191).*

Sua trajetória revela a importância das iniciativas públicas gratuitas, oferecidas à população, que podem capacitar pessoas e gerar novas oportunidades de trabalho.

Diz Yacoff Sarcovas<sup>32</sup> (2005, p.23): *O Estado deve garantir e estimular a formação de novos artistas para manter as tradições brasileiras e defender nossa cultura, falando sobre patrocínio cultural. As atividades que não interessam ao mercado, que não fazem*

---

<sup>30</sup> Nostalgia do Mestre Artesão. Editora Autores Associados, Campinas – SP, 1998.

<sup>31</sup> Esta técnica é muito atrativa para crianças, pois surpreende quando o boneco sai de um cone.

<sup>32</sup> Consultor cultural, planejador e gestor de patrocínios.

sentido como ação de patrocínio para empresas, mas são de alto interesse público devem ter apoio nas ações do Estado, que deve atuar através de políticas públicas, com regras claras e transparência no processo.

Entendemos que o *desafio* para atender à demanda *do público*, foi, nas palavras de Teca e Márcia, pesquisar as raízes culturais brasileiras, na cidade de Salvador, criando as motivações geradoras para o surgimento do Grumaluc em 1994. O trabalho se deu de forma modesta, *sem compromisso, por mero acaso* segundo sua fundadora, sem pretensões de participar em festivais ou formar novos integrantes.

Estas práticas também são observadas nas trajetórias de outros artistas, como no relato da entrevista com Bernardo Rohrmann que responde:

*Mais ou menos ao acaso, no início da década de 80, um irmão foi colega do Paulinho Polika (já bonequeiro) na Escola Guinard, e através desta amizade começamos a fazer marionetes. Para mim foi a realização em unir música, artes plásticas, e algo ainda mais forte que eu não podia explicar. (Anexo 11, entrevista 06, p. 194).*

Dirigimo-nos a nove bonequeiros, perguntando-lhes sobre o porquê de sua escolha na área de trabalho de Teatro de Bonecos (anexo 11). Conseguimos o seguinte resultado:

Nº CASOS	RESPOSTAS	PERCENTUAL
6 casos	Expressão artística	66 %
5 casos	Ligado à educação	55 %
5 casos	Acaso	55 %
3 casos	Influência da família	33 %
3 casos	Cursos não-formais	33 %
3 casos	Interesse Profissional	33 %
2 casos	Ligado à cultura	22%

OBS: As respostas foram registradas em mais de um item por pessoa.

Fortalecemos a hipótese de que o encantamento ocasionado pelo contato com a arte, e os bonecos especificamente marcam profundamente as pessoas, e que, mais tarde não *por acaso* acabam se dedicando a este trabalho. Pontuamos a importância do acesso a diferentes linguagens para formar o capital cultural e o contexto que imprime significado e valor a



determinadas formas de expressão.

Outro aspecto observado leva-nos a afirmar que os artistas transmitem para suas obras, suas próprias concepções de educação que, por sua vez, são resultados de suas vivências escolares. Vejamos as respostas de Márcia e Teca (Anexo 11, entrevistas 01 e 02, p. 191): *aprendi a fazer bonecos, com isso veio o interesse de **passar** o conhecimento para educação e ainda, gosto de fazer experiências, faço tudo como se fosse um **desafio, uma coisa nova para aprender*** (grifo nosso).

A expressão *passar o conhecimento* como fora um pacote de informações, explicita uma concepção de educação *bancária*, com uma relação distante e hierarquizada entre professor e aluno e não uma educação construída *na relação* com os outros, consigo mesmo e com a sociedade. Tentando compreender o sentido colocado na expressão *desafio, uma coisa nova para aprender*, observamos a busca individual, como processo de luta para conquistar aquilo que tem sentido, numa concepção de disputa e competição. Para realizar um trabalho que rompa com estas concepções, são necessárias reflexões e mudanças de atitudes, em busca de construir novas experiências. São dificuldades permanentes que observamos no trabalho cotidiano do grupo e que buscamos enfrentar quando há novas montagens, mas são mudanças no longo prazo, que se processam lentamente e passam por retrocessos. Se o trabalho pretende ser libertador, é preciso atenção e coragem para romper com fronteiras comportamentais.

Para Carlos Byngton (2003, p.131) esta é uma concepção de ensino de modelo patriarcal, onde o racional e a lógica estão presentes, a disciplina dos corpos, lógica instrumental etc. tornando difícil uma ruptura e esta postura transparece nas peças do grupo e na linguagem teatral.

Observamos nas primeiras peças criadas que os personagens apresentam a postura do *professor que sabe* e do *aluno ignorante*. Tal postura foi reconhecida por nós pelas perguntas feitas à platéia: *Não é pessoal?* E a resposta *sim* ou *não*.

Esta forma de diálogo nos incomodava e trazer elementos para o grupo pensar a respeito, fazem parte dos objetivos de nossa pesquisa. Começamos a introduzir o questionamento sobre personagens *sabidos* e a concepção de educação utilizada para construí-los, que nos parecia ultrapassada. Buscamos na Universidade a base teórica para

criticar esta estrutura criativa. Neste aspecto uma assessoria pedagógica seria importante para conscientização do grupo.

Durante uma disciplina no curso de pós-graduação na Faculdade de Educação, quando apresentamos nosso trabalho, uma importante contribuição, conscientizou-nos sobre as especificidades dos diferentes códigos artísticos, realizada pela sugestão e análise do professor convidado Wenceslau Machado de Oliveira Junior<sup>33</sup> (2003) *a maior contribuição dada aos espectadores é revelar a linguagem artística, os códigos próprios desta forma de manifestação (informação verbal)*.

Algumas participações do Grumaluc em eventos foram relevantes para ampliar a discussão sobre seu próprio trabalho, como a *I Mostra de Teatro de Bonecos de Campinas* e as oficinas promovidas por outros grupos, como TRUK's<sup>34</sup> e Sobrevento, que enriqueceram e possibilitaram mais qualidade, ampliaram as possibilidades experimentais de manipulação, deram segurança em relação ao valor do trabalho do grupo, despertaram desejos de participar de festivais, enfim proporcionaram uma nova dinâmica. A interação com pessoas que vivem desta arte promovem um desafio interior, vontade de realizar, ultrapassar seus limites e também a busca de reconhecimento.

Buscando dar maior visibilidade ao grupo, foram ministradas palestras em eventos universitários de Educação na Puccamp<sup>35</sup>, Unip e Unicamp, oficinas na Pedagogia da Unicamp, na Semana de Educação de Amparo, divulgando para educadores o Teatro de Bonecos como possível instrumento de aprendizagem.

Resumindo, o trabalho do Grumaluc é produzido pela pedagogia do *aprender-fazendo*, pelas técnicas do papel machê, através das oficinas e contatos com outros grupos de Teatro de Bonecos. A estrutura criativa se concentra na confecção dos bonecos, seus aspectos visuais e de manipulação. As pesquisas sobre os temas que vão ser abordados para conhecimento do espectador, a preocupação com o repertório musical, o resgate sonoro dos diferentes estilos e fontes são realizados em estúdio próprio.

Observamos que, dependendo do lugar e de como se olha o espetáculo de Teatro de Bonecos, há uma aceitação, uma apropriação específica e um julgamento. A criança na

---

<sup>33</sup> Professor da Unicamp/Faculdade de Educação (FE) e do grupo de pesquisa OLHO.

<sup>34</sup> Site do grupo: [www.truks.com.br](http://www.truks.com.br) e [www.sobrevento.com.br](http://www.sobrevento.com.br)

<sup>35</sup> Pontifícia Universidade Católica e Campinas – PUCCAMP; Universidade Paulista – UNIP; Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

escola se envolve na ruptura da rotina escolar e busca compreender o espetáculo, a manipulação dos bonecos, o riso possível. Nossa motivação na pesquisa é apontar e refletir sobre as possibilidades dessa arte como instrumento de formação e aprendizagem lúdica e prazerosa.

Neste sentido parece importante que os educadores explorem as diferentes possibilidades de desenvolvimento dos alunos, transformando-os em espectadores atuantes, preparando a experiência estética, explorando ações intelectuais e emocionais. Sem esta preparação percebemos que o Teatro de Bonecos pode ser divertimento e apropriação livre, muitas vezes fragmentado e sem relação com o aprendido.

Segundo Hebert Read (2001, p. 33) *A obra de arte[...]apela para nossas sensações, mente e imaginação.*

O que pode ser preparado pelos educadores? Quais as bases da reflexão artística? O que vale a pena explorar? Que valores emocionais e sensíveis podem se desenvolver?

Neste sentido, a colaboração de Oliveira e Garcez (2002, p. 19 e 20) nos parece de grande importância, convidando os espectadores a responder:

*Como nunca pensei nisso? Como as coisas podem ser vistas assim? O que isso representa? O que me diz? Como o artista usou o material? Que efeito obteve? E se as coisas fossem assim? Como o artista vê de maneira diferente? Que época foi representada? Que emoções sentimos?*

Quando vemos um espetáculo teatral, podemos nos transformar em espectadores atentos, vemos, ouvimos, sentimos a obra e as possibilidades de novos conhecimentos e sensações deste contato. Cada linguagem artística tem seu próprio código e o espectador pode aprender a arte como se aprende uma língua, ser iniciado nesse código para se preparar para a experiência estética, ter idéia do código próprio de cada arte para aguçar a percepção. A autora afirma que:

*A experiência estética[...]é uma forma de felicidade muito especial, porque é transformadora. E nos modifica pela emoção que proporciona. Para interagir e apreciar as artes, usamos nossas experiências anteriores, percepções, habilidades comunicativas, visuais e espaciais, informações, sensibilidade e imaginação.* OLIVEIRA e GARCEZ (2002, p. 20).

Assim, quanto mais desenvolvemos essas capacidades, competências e habilidades,

mais nos aproximaremos do mundo da arte.

No Teatro de Bonecos encontram-se variadas expressões e recursos artísticos, é arte complexa que une num tempo e espaço música, artes plásticas, dança com um universo de possibilidades. No Grumaluc temos um Teatro de Bonecos com fortes elementos populares. As atrizes-bonequeiras ficam escondidas dentro da empanada<sup>36</sup>, tem suas peças gravadas, interagem com a platéia com improvisação após o espetáculo. As técnicas de manipulação são com bonecos de luva e vara que, segundo Borba Filho (1987, p. 07) são *arbitrários, anti-realistas, poéticos* diferentemente das *marionetes de fios que tentam imitar o ator de carne e osso*.

O folclore está nas raízes e nos elementos do Teatro de Bonecos, mergulhemos nesta reflexão para compreender o que é e quais suas permanências nesta forma de expressão artística.

## **2.2 – O folclore como forte elemento do Teatro de Bonecos**

Na análise de Cássia Frade (1997) o folclore se inicia, como objeto de pesquisa, com William John Thoms, por volta de 1846, inglês e arqueólogo interessado em narrativas, cantares e dizeres de criação popular, transmitidos oralmente e mantidos pela memória. Ele percebeu que se tratava de um saber tradicional de maior amplitude, consubstanciado em costumes, usos, crenças, cerimônias etc. Afirmou que muitos fatos, aparentemente triviais e insignificantes em sua abrangência, na verdade compunham elos de uma grande cadeia, pontos de uma rede de incomensurável amplitude. Thoms criou um termo que pudesse definir esse universo: *FOLK-LORE, o saber tradicional do povo*.

Quais os objetivos de registro e estudo do Folclore? Esta resposta nos é fornecida em diferentes versões, segundo Renato Almeida<sup>37</sup>, citado por Frade (1997, p. 10) *visa conservar e publicar tradições populares, baladas lendárias, provérbios locais, ditos vulgares, superstições, antigos costumes e demais materiais concernentes a isso*.

---

<sup>36</sup> Empanada – tendas armadas nas praças. Pequenos palcos, no estilo dos ambulantes medievais, receberam no Norte a denominação de empanadas. Ana Maria Amaral (1994, p. 17). Cenário de fácil transporte e montagem, que esconde o ator-bonequeiro e cria a ilusão dos bonecos.

<sup>37</sup> ALMEIDA, Renato. A inteligência do Folclore. RJ, Cia Ed. América/MEC, 1974.

Renato Ortiz (1992, p. 62) em seu livro *Românticos e Folcloristas*<sup>38</sup> analisa a noção de cultura popular que é fruto de recente história:

*A cultura popular surge somente com o movimento romântico, cristalizando-se com os folcloristas - portanto é criação de intelectuais, com intenções variadas. Folcloristas e românticos cunham um tipo de entendimento da cultura das classes subalternas. Nos séc. XVII e XVIII vão separando de forma crescente a cultura de elite e a cultura popular – uma atitude da aristocracia que exclui, acentua diferenças entre os plebeus e os nobres, num contexto com poucas escolas, dificuldades de comunicação e transporte precário.*

Outra análise é realizada, numa leitura a contrapelo, por Maria Stella Bresciani (1982, p. 11 a 121) que afirma:

*Equipe de técnicos formularam soluções pontuais para os ‘perigos’ representados pelas classes pobres, classes perigosas, na cidade de Paris e Londres do século XIX, devassaram a vida das classes pobres, informações que forneceram as bases para estudar cientificamente a família do pobre e demolir a revolução. O desfecho da política de disciplinarização da vida do pobre dá-se com a insurreição popular, a Comuna de Paris, que proclamou o direito do cidadão à cidade, a votar o orçamento, o ensino, escolha com direito à revogação, liberdade individual, de consciência e de trabalho.*

Permite-nos pensar que as resistências das classes pobres diante do processo de urbanização, do trabalho industrial alienante e das condições de miséria, suas condições de sobrevivência, superando epidemias, subnutrição e sem possibilidades de estudar, foram forjados a partir do século XVIII. A formação do contexto urbano juntamente com a revolução industrial e a forma predominantemente burguesa que se estrutura nas cidades, colocaram a cultura rural, camponesa - que origina a cultura do povo, em contraposição à cultura urbana que se forma e domina o processo civilizatório moderno. Neste período, constrói-se a concepção burguesa da propriedade, o homem pode dispor de seu corpo, a crença no progresso material é extensível a todos. O tempo produtivo e a questão de: Como trazer o *resíduo* para dentro da sociedade produtiva? Ou, como se livrar deles? Como eliminar os bolsões de miséria? Neste contexto, o conceito *folclore* foi sendo construído historicamente, como área de conhecimento, podendo auxiliar no *controle da multidão perigosa*.

As transformações nas vidas das pessoas, causadas pelo processo de urbanização a partir do século XVIII, resultaram em revoluções políticas e industriais que trouxeram, de

---

<sup>38</sup> ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas: cultura popular*. Ed. Olho D'Água. SP, 1992.

forma lenta e radical - a modernidade. O romantismo é a expressão deste novo ritmo de vida, um gênero literário popular – introduz uma nova modalidade narrativa, crimes, moda, novelas, notícias - que encontram um mercado emergente.

Segundo Renato Ortiz (1992, p. 64 e 65):

*Para os intelectuais burgueses as classes populares não possuíam nenhuma cultura e se caracterizavam pela ‘falta de civilização’. A escola e o serviço militar seriam mecanismos de promoção da cultura urbana. Por outro lado, os folcloristas conferem aos ‘camponeses idealizados’ uma tradição em vias de extinção, ligando cultura popular ao passado, em choque com a civilização, sendo eliminada ou confinada aos museus – fechando os horizontes para pensar ‘como’ as manifestações populares são ‘recriadas’.*

Outra importante característica apontada pelo autor (1992, p. 66) é que *a descoberta da cultura popular pelos intelectuais em todos os países tem um traço comum - ligados à identidade nacional – que o faz afirmar que: ‘ a cultura popular é parte da construção do Estado Nação’.*

Nos países latinos os *folcloristas* lutam contra o colonialismo e o imperialismo, constituindo uma dimensão política para o folclore, além da *disputa entre os intelectuais* que produzem longe das capitais, tornando-se um *contraponto à produção cultural dominante* que os exclui, porque eles *insurgem contra a cultura da corte* na dicotomia entre *consciência regional versus traço centralizador do Estado*. ORTIZ (1992, p. 68).

Pontuamos estas diferentes abordagens, construindo um sentido, para olharmos sem ingenuidade o folclore. Importa-nos não naturalizarmos, sem refletir, as versões oficiais. Portanto, quando nos referimos ao folclore, estamos nos referindo a pluralidade cultural, gerada pela formação heterogênea da população, com diferentes costumes, hábitos e crenças, adotando uma postura não hierarquizada.

Na América, em 1888, é fundada a *American Folklore Society* voltando-se cada vez mais para os estudos relacionados à vida do homem comum.

No Brasil temos estudiosos como João Ribeiro, Arthur Ramos, Renato Almeida, cada qual defendendo uma linha de pesquisas, baseadas ora na psicologia, ora na antropologia cultural. Renato Almeida<sup>39</sup>, citado por Frade (1997, p. 13) afirma que o folclore escapa a qualquer exclusivismo *ele perscruta a vida do povo em seus elementos*

---

<sup>39</sup> ALMEIDA, Renato, Op.Cit.

*materiais e imateriais, pois o lado espiritual da cultura se completa nos usos, costumes, práticas e técnicas.*

Ela também apresenta o estudioso Florestan Fernandes, sociólogo que analisou o folclore brasileiro, os fatores culturais e o progresso. Segundo ele, isto tudo não se processa uniformemente na sociedade, havendo camadas da população que não participam do desenvolvimento ou apenas acompanham, com um retardamento evidente. Na sua análise, folclore seria o estudo dos elementos culturais praticamente *ultrapassados*. Recusamos esta definição que nos parece desvalorizar os meios populares. Outras tentativas de definição do folclore são reveladas por Maria Izaura Pereira Queiroz<sup>40</sup>, citada pela autora, *tudo que é folclore, é popular; porém, nem tudo que é popular, é folclore*. FRADE (1997, p. 17).

O termo popular apresenta várias acepções, pode significar *o que pertence aos estratos inferiores da população*. Finalmente, concordamos com a *definição de popular: é o que pertence à maioria dos homens*.

O conceito de cultura é retomado, na visão de Paulo Freire (2003, p. 136): *todo fruto do trabalho do homem, transformando a natureza, é cultura*. Aprofundando este tema, concordamos e damos voz ao atual Ministro da Cultura, Gilberto Gil, no prefácio do livro *Projetos Culturais* que explicita:

*Cultura como a dimensão simbólica da existência social brasileira. Como usina e conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Como eixo construtor de nossas identidades, construções continuadas que resultam dos encontros entre as múltiplas representações do sentir, do pensar e do fazer brasileiros e a diversidade cultural planetária. Como espaço de realização da cidadania e de superação da exclusão social, seja pelo esforço da auto-estima e do sentimento de pertencimento, seja, também, por conta das potencialidades inscritas no universo das manifestações artístico-culturais com suas múltiplas possibilidades de inclusão socioeconômica. Também como fato econômico, capaz de atrair divisas para o país, gerar empregos e renda.* MALAGODI e CESNIK (2004, p. 12).

A pluralidade das culturas e suas formas dinâmicas, e, em constantes relações e mudanças no mundo moderno, recebem uma classificação, que segundo Cássia Frade (1997, p. 19) representa a cultura na concepção moderna, subdividida em cultura erudita, cultura popular e cultura de massa.

---

<sup>40</sup> QUEIROZ, Maria Izaura Pereira. Messias, taumaturgos e dualidade católica no Brasil, in *Religião e Sociedade* n° 10.

A cultura erudita – oficial - é fruto do trabalho do homem *culto*, ou seja, é legitimada pelas Instituições que valorizam este saber, é o caso das Universidades e Instituições Científicas. Quando produzida pelos homens que não vivenciam a cultura das classes dominantes, chama-se cultura popular, segundo Waldemyr Caldas<sup>41</sup>, citado pela autora – recebendo a nomenclatura da classe dominante. Esta cultura popular é estabelecida através de relações familiares, relações de vizinhanças, pela participação rotineira e interativa. *A cultura de massa é decorrência do desenvolvimento industrial[...] impulsionada pelos meios de comunicação[...] marcando o atual estilo de vida do homem contemporâneo do meio urbano-industrial.* FRADE (1997, p. 20). Nela as produções culturais são produtos a serem integrados ao mercado, gerando lucro.

A autora destaca em sua análise, que *estas culturas não são estanques: tem áreas de contágio e interferências.* FRADE (1997, p. 21).

Convida-nos a pensar na apropriação, empréstimo e a reinterpretação das cirandas de Heitor Villa-Lobos, benditos de Carmem Costa, Jingle Bell nos pastoris nordestinos. Trata-se de um processo de elaboração da *dinâmica da cultura* (1997, p. 22). O fato folclórico se individualiza no processo de sua incorporação à cultura local, processo que envolve a aceitação do pormenor cultural próprio da região e se desintegra, recompõe-se à medida que passa de uma a outra área, de um a outro povo.

As relações culturais, para Marilena Chauí<sup>42</sup>, citada por Frade (1997, p. 22) *as expressões tradicionais nada têm de ingênuas, inserem-se num contexto de reformulação e resistência à disciplina e a vigilância.* Nela, o silêncio, o implícito, o invencível é mais importante do que o manifesto. O homem do povo tem uma forma de impor seu espaço político frente às pressões institucionais dominantes.

Os elementos folclóricos são passados, pela forma oral, com predomínio da forma verbal, vocal, sendo um conhecimento adquirido através do *ouvir dizer*. O aprendizado vai ocorrer pela observação, imitação, pelas experiências decorrentes de um contato físico imediato, com a percepção e sensibilidade do homem, formando variantes ou diversificações.

---

<sup>41</sup> CALDAS, Waldemyr. O que todo cidadão precisa saber sobre cultura. Cadernos de Ed. Pol. N°12, SP. Global Ed., 1986.

<sup>42</sup> CHAUI, Marilena. Conformismos e Resistência. SP. Ed Brasiliense. 1987, 2° ed.



O anonimato é uma das características do folclore, ele ocorre num processo que tem início numa criação individual que aos poucos é aceita pela coletividade, vai se modificando numa lenta elaboração, até tornar-se anônima, porque o autor se perdeu na memória, marginalizando autorias e eliminando propriedades.

Para Edison Carneiro<sup>43</sup>, citado pela autora (1997, p. 22) *o folclore vive*, não em estado de pureza, mas *em estado de adaptação constante*, em contato com a realidade social Vicente Salles<sup>44</sup> em FRADE (1979, p. 29) relata: *As dinâmicas do folclore, dos fenômenos culturais, não são coisas mortas, são realidades concretas, dinâmicas, em constante readaptação às novas formas assumidas pela sociedade.*

Como o folclore se (re)produz? Quais os processos e permanências?

Renato Almeida<sup>45</sup> citado por FRADE (1979, p.30) afirma:

*As formas de produção do folclore são: **empréstimo**, quando mantém seus elementos íntegros; e **reinterpretação**, quando seus elementos são adaptados à sua realidade alternando a forma, o destino, a função. As relações se articulam e deixam marcas, uns nos outros. Apesar dos conflitos entre agentes oficiais e populares e das tentativas de domínio (grifo nosso).*

No Brasil, as relações entre culturas ampliam-se pela mistura das raças, imigração, deslocamentos das expressões culturais em contextos diversos do *original*. As influências das ações e reações resultam em processos de transformação. Para Edison Carneiro<sup>46</sup>, citado pela autora: *Dialeticamente é e não é, ao mesmo tempo, o mesmo fenômeno, como em geral acontece com todos os fenômenos sociais.* FRADE (1979, p. 32).

O homem recebe hoje *sob a influência dos meios de comunicação de massa ou da indústria cultural, uma carga enorme de informações, modificando seus conceitos, pensamentos, sentimentos e atos.* FRADE (1979, p. 33). Mas essa cultura também se abastece das produções de origem popular para elaborar seus produtos de mercado.

Resumindo, o teatro do Grumaluc apresenta componentes da cultura popular, como reinterpretação de alguns elementos, que foram adaptados à realidade de seu público infantil, alterando formas, destino e funções, como analisaremos nos próximos capítulos.

---

<sup>43</sup> CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do Folclore*. RJ. Ed Civilização Brasileira, 1965.

<sup>44</sup> SALLES, Vicente. *Questionamento Teórico sobre Folclore*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1969.

<sup>45</sup> ALMEIDA, Renato. *Op. Cit.*

<sup>46</sup> CARNEIRO, Edison. *Op.Cit.*

Ana Maria Amaral, especialista do Teatro de Bonecos no Brasil, ajuda-nos a caracterizar melhor os elementos desta arte e de sua história no Ocidente.

### 2.3 – O Teatro de Bonecos e seus elementos

Escolhemos os trabalhos de análise do Teatro de Bonecos de Ana Maria Amaral<sup>47</sup> buscando elementos que caracterizam historicamente esta arte. A autora revela o panorama no Oriente e no Ocidente, levanta aspectos de sua constituição, categoriza suas formas de fazer e permite que nossos olhares como pesquisadora, se distanciem do trabalho do Grumaluc, ampliando nossa percepção, junto ao nosso objeto de estudo.

No prefácio do livro *Teatro de Animação*, Edélcio Mortaço apresenta a trajetória da autora no início de suas atividades com Teatro de Bonecos: ela tinha o objetivo de propiciar aos freqüentadores de bibliotecas, instigantes alternativas, que os levassem à leitura. AMARAL (1997, p.9).

Esta mesma postura - incentivar a leitura - foi o que motivou o Grumaluc em 2003, na elaboração da peça *O Verão* elegendo a poesia infantil, com autor vivo, e anteriormente, na peça *O pé de Jabuticabóbora* homenageando Monteiro Lobato.

Perece-nos importante esclarecer a questão das duas nomações diferentes relativas a este tipo de expressão artística: Teatro de Bonecos e Teatro de Animação ou de Formas Animadas.

O Teatro de Bonecos explora as características humanas, em seres inanimados, humanizando-os: coloca pernas, braços, olhos e nariz. Este é o teatro que nos interessa particularmente, pois o grupo tratado nesta pesquisa, mantêm-se neste campo prático.

O Teatro de Animação ou de Formas Animadas inclui várias técnicas reunidas num só espetáculo, tais como sombras, objetos, antigas formas, fundindo o teatro de ator, a mímica e o Teatro de Bonecos.

Nosso olhar se dirige ao Teatro de Bonecos, buscando suas características, categorias, elementos e a recepção da platéia, não ao ato criativo. Embora criação e

---

<sup>47</sup> Nascida em S.Paulo, formada em Filosofia e Biblioteconomia. Entrou em contato com fantoches rudimentares, para atrair crianças carentes e descobriu o fascínio que eles podiam exercer. Em 1959, morou em NY, entrando em contato com outras formas de Teatro de Bonecos. Retornando ao Brasil, em 1970, dedicou-se às experiências neste campo, criou o grupo CASULO ganhando vários prêmios. Lecionou Teatro de Animação na USP/ECA. É a primeira doutora, entre nós, nesta área, abrindo assim caminhos para novos pesquisadores. Apresentação da ante-capa do livro “Teatro de Formas Animadas” 1996, 3º ed.Ed.EDUSP.

recepção sejam coisas justapostas, muito ligadas, na entrevista estruturada que realizamos com Márcia Marchette, bonequeira do Grumaluc, sua arte é *amplitude, forma de buscar a sensibilidade para quem faz e para quem vê*, incluindo o olhar do outro, o espectador com *a necessidade de apreciação*. (Anexo 11, entrevista 01, p. 191).

Em nossa experiência com o Teatro de Bonecos, o espectador e o ator-manipulador focam sua atenção no boneco, seus movimentos e formas de expressão. É o ator-manipulador que fornece energia e movimentos para o boneco, criando a ilusão de vida, a impressão de que o boneco adquiriu vontade própria. É o que nos relata Malu Vasquez, atriz-bonequeira do Grumaluc: *para mim é desafio puro[...]o boneco só cria vida, com o meu empenho e generosidade*. (Anexo 11, entrevista 04, p. 192).

As novas tecnologias aplicadas na arte do Teatro de Bonecos, podem, ao mesmo tempo, ampliar os recursos e efeitos sonoros e afastar a música ao vivo; dar status e popularidade aos bonecos, mas *achata* seus conteúdos. Segundo Ana Maria Amaral (1997, p. 35):

*O Teatro de Bonecos usa a narração, e desta forma, resgata valores e busca as origens do homem, explicações da vida e do universo, através das memórias, trajetórias, histórias de heróis e bandidos, ritos que captam e reverenciam deuses e demônios*<sup>48</sup>.

O boneco tem muita energia, por ser uma reprodução, em escala reduzida, do homem, para Françoise Grund<sup>49</sup>, citado por AMARAL (1997, p. 88) provoca com isso uma espécie de **energia cristalizada**. Ele fascina pelo material de que é construído, atrai pelo visual inusitado, pela tentação de dominá-lo.

Os bonecos nos perturbam, num jogo de transformações, simulações e revelações. Transmitem idéias, dão-nos recados através do riso, das formas, dos movimentos, causando surpresas e provocações. Para o bonequeiro Bernardo Rohrmann, da Companhia de Inventos, o encantamento veio via televisão, nos desenhos animados e mais tarde nos vídeos clips. Ele relembra uma experiência, em contato com as marionetes: *[...]Me lembro quando eu tinha 3 anos de idade e passou na rua, um senhor vendendo pequenas marionetes e minha reação foi de medo e pavor. Será então, agora o encanto, uma forma de resgatar aquela emoção?* (Anexo 11, entrevista 06, p. 194).

---

<sup>48</sup> A busca do passado é o mito e o registro desse passado é a tradição.

<sup>49</sup> “Rencontre avec Françoise Grund”, Marionnettes, n°2, 1984, p. 21.

Quando os bonecos são vistos como *dotados de vida*, tornam-se enigmáticos, misteriosos, causam estranheza e podem despertar o poético. Cria-se o *tipo* que toca a essência. Como lembra Ana Maria Amaral (1997, p.26 e também 2002, p. 82) *o boneco deve expressar suas características de não-realidade ou fantasia*.

A manipulação dos bonecos ocorre com diferentes técnicas: de luva, de vara, de fios. Podem ser usadas, num mesmo boneco, diferentes combinações destas técnicas. O manipulador pode estar oculto ou à vista, mas sempre neutro, ou seja, não pode disputar com os bonecos, a atenção do espectador.

Em relação à dramaturgia, a contribuição da presente autora revela que há características diferentes, próprias do Teatro de Bonecos, *a qualidade visual e emocional do personagem, qualidades vocais do narrador e a ênfase no ritmo das palavras, em perfeita combinação entre drama, ritmo da linguagem e visual*. AMARAL (2002).

A história do Teatro de Bonecos no Ocidente tem suas bases no teatro grego, que, ao decair, é levado para as ruas, perpetuando-se no teatro popular que atravessa toda a Idade Média. Vejamos a reconstituição histórica que a autora faz (2002, p. 111 e 112):

*Com o cristianismo, o teatro se divide entre **religioso**, que encena histórias bíblicas, e impõe o poder oficial, dando margem a versões, surgindo o **profano**, que percorre as feiras. O teatro profano toma duas vertentes: **poético**, que falam de amor e batalhas; e o **satírico**, irreverências históricas dos episódios bíblicos, representa o espírito crítico, visa a transformação da sociedade, pois nada melhor para desmoralizar o poder do que rir dele. (grifo nosso).*

Nesta categorização, percebemos no Grimaluc o trabalho na área do profano porque é itinerante, não em feiras, mas nas escolas. Identificamos a vertente satírica, visando a transformação da sociedade e instigando o espírito crítico e o riso.

No Teatro de Bonecos, são os objetos que apresentam situações e conteúdos, com potencial dramático e metafórico<sup>50</sup>. Os conflitos acontecem, levando à reflexão e à meditação, despertando emoções estéticas, pelos quais ludicamente aprendemos e penetramos o mundo da arte.

No aspecto da estrutura dramática, a autora (2002, p. 142) realça as partes constituintes do ato teatral:

*A dramaturgia do teatro de objetos é igual à de qualquer texto dramático. No*

---

<sup>50</sup> Metafórico é o uso de uma idéia em sentido figurado. Novo Dicionário Aurélio. 1986, p. 1126.

*primeiro momento, temos a apresentação dos personagens e suas situações; no segundo, o conflito; no terceiro, as situações se resolvem, ou se dissolvem em conseqüentes transformações (grifo nosso).*

Além desta estrutura, o trabalho do ator-manipulador, para explicitar o conflito é apoiado em *gestos e momentos de não-ação, movimentos, pausas e silêncios, tem pouca coisa documentado.* AMARAL (1996, p. 74).

No ocidente, o boneco está mais próximo da paródia, como forma de expressão popular e ligado a pantomina<sup>51</sup> e diálogos improvisados. Interessa-nos seu elemento ambíguo:

*O boneco é um reflexo nosso. É a nossa representação reduzida[...] É um personagem irreal. É negação, é matéria, e, ao mesmo tempo é afirmação. É um desafio à inércia da matéria. Ambíguo por natureza tem aspectos positivos e negativos. É dualidade: enquanto animado, é espírito; enquanto inerte, é matéria. Define-se por uma contradição: é ação, mas em si mesmo ele não tem movimento.* AMARAL (1996, p. 75)

Os protagonistas deste teatro popular são *tipos*, desenvolvidos a partir da *Commédia dell'Arte*, são capitães que reencarnam o poder e muitos outros tipos. Curiosamente, no século XVIII, o Teatro de Bonecos circulava nas cortes e no meio intelectual da Europa, onde se encenavam os clássicos. Era arte erudita, ligada à elite artística, como Goethe, Haydn, Gluck que encenavam Shakespeare, Moliere e outros.

Esta moda foi perdendo seu encanto, o que levou os marionetistas para as ruas, praças e feiras, buscando outro público, adaptando-se e sobrevivendo até os nossos dias com outra forma e outros conteúdos: histórias curtas para chamar a atenção do público, com apenas um ator, com temas simples do dia a dia, com cenas cheias de ação e improvisadas.

Este ir e vir, do Teatro de Bonecos nos campos da arte popular e erudita é marcante na história do Guignol francês, relatada pela autora (1996, p.116). Em 1808, nasceu como personagem *de bom coração, debochado, de poucos escrúpulos...* Entre 1865 e 1895, outro artista se apropriou da sua forma de expressão e o levou aos salões, teatros e cafés literários, foi mudado para atender público burguês *limpando as expressões de baixo calão e procurando dar às estórias uma moral[...] com virtudes que jamais teve.* Finalmente, em

---

<sup>51</sup> Pantomina é a expressão por meio de gestos, mímica. Novo Dicionário Aurélio, 1986, p. 1258.

1910, reviveu com *objetivos culturais, moralizadores e didáticos*. Passou a ter boas maneiras, refinamentos e conceitos morais, passando a ser confundido como recreação infantil.

Percebemos então, a partir desta reconstrução histórica, o valor e poder implícitos de persuasão e de despertar de sensibilidades que esta linguagem artística, o Teatro de Bonecos possui.

Reverendo a história do boneco no Ocidente e sua transição para o Teatro de Bonecos Contemporâneo em AMARAL (1996, p. 118 a 121) destacamos que *a idéia de reunir artistas de várias áreas para produzir uma peça* se alastrou de Paris para os grandes centros urbanos, no fim do século XIX<sup>52</sup>.

Quanto a organização do movimento teatral de bonecos destacamos que foi fundada em 1929, a União Internacional de Marionetes – UNIMA - na cidade de Praga, visando maior cooperação entre os marionetistas. Na análise da autora (1996, p.121) *os países socialistas, conscientes da força social e educativa dos bonecos, passam a dar-lhes grande apoio e desenvolvimento. Surgem grandes companhias estatais.*

Na Europa, no século XX o Teatro de Bonecos renasce com várias técnicas reunidas num só espetáculo, explorando novidades técnicas, mas, também, retomando as formas antigas. *Surge nas artes cênicas uma tendência que seria como uma fusão do teatro com ator com a mímica e o Teatro de Bonecos[...] se cria um novo teatro, o teatro de animação (grifo nosso) AMARAL (1996, p. 124).*

Nos países americanos, nos anos 50 e 60, os tele-programas Bill Baird, Muppets e Sesame Street popularizaram os bonecos. Os meios de comunicação de massa, como a TV, para a autora (1996, p.161) *ao mesmo tempo popularizam, dita normas e as imitações proliferam, cerceando outras criações.*

Delimitando as fronteiras do trabalho, no Teatro de Bonecos erudito ou popular, a autora ( 1996, p. 165) revela:

*O Teatro de Bonecos popular é quase sempre um Teatro de Bonecos de luva[...] versátil e espontâneo. Sua manipulação, feita com a mão do ator, traz facilmente emoções à tona. As peças são em geral curtas, são “sketches”, mas às vezes se prolongam numa estrutura de peça mais dramática. Sua característica é o comentário social, as paixões rudes[...] o tema é o cotidiano do homem, suas lutas*

---

<sup>52</sup> Sobre a história do Teatro de Bonecos recomendamos o livro “Teatro de Formas Animadas” (1996) e no Brasil “Teatro de Bonecos no Brasil” (1994) – ambos de Ana Maria Amaral.

*em seu meio social, suas ilusões e decepções[...]as situações[...] dos protagonistas são cômicas, fantasias ou absurdas. Uma de suas características é a improvisação[...]raramente envolve mais que um ou dois bonequeiros[...] o boneco representa tipos. Os arquétipos da sociedade[...] homem[...] grosseiro, fanfarrão[...] todos eles em situações[...] absurdas, cômicas.*

Pensamos que o Grumaluc, grupo pesquisado neste trabalho, tem base forte no popular, pois, usa bonecos de luva, suas peças são curtas, divididos em quadros com temas cotidianos.

Na história do Teatro de Bonecos, é classificado como erudito, o que se desenvolveu na base do *teatro de ator*. Sua característica é a *cópia do humano*, quase sempre, expresso por marionetes de fios.

Outra possibilidade de classificação do Teatro de Bonecos é realizada por Roger Daniel Bensky, que não distingue popular e erudito:

*Apresenta dois aspectos fundamentais: caricatura social e o poético maravilhoso. O primeiro visa 'transformar o social' com a exacerbação dos defeitos do homem, provocando o riso. O segundo, o poético maravilhoso exclui a sátira, penetra o mundo irreal e busca a transformação, através de sua desintegração material, pois, modificando-se a realidade é que se chega ao fantástico. AMARAL (1996, p. 166 e 167).*

Nesta categoria estão os contos de fadas, temas mitológicos e fantásticos. Os personagens não são homens comuns, são seres estranhos, fadas, gnomos, gigantes, etc.

Nesta nova forma de classificação, entendemos que o Grumaluc se aproxima da *caricatura social*, pois, busca a transformação da sociedade, concentrando suas ações na formação de cidadania, conscientização de si e dos outros.

No Teatro de Bonecos há identificação do espectador com o boneco. Percebemos este processo quando o ator-manipulador passa aos bonecos uma energia, que é percebida pelo público, despertando sensações que são devolvidas ao artista, numa troca de emoções, sem as quais não existe teatro. Os bonecos e seus movimentos nos tocam, segundo a autora (1996, p. 301), tratando do Teatro de Formas Animadas, revela as possíveis reações dos espectadores diante dos elementos deste teatro: *Forma, movimento e luz – que tocam, atraem e nos puxam sem que possamos exatamente definir o que realmente se*

*passa[...]alguma coisa dentro de nós se modifica, uma transformação interna ocorre.*

Percebemos no trabalho do Grumaluc, ao observarmos as reações de sua platéia, o afloramento de diferentes emoções, diferentes expressões e formas de vivenciar as próprias sensações. Maior ou menor sensibilidade a uma das percepções: visual, auditiva ou cinestésica é estritamente individual. As crianças, público alvo do trabalho, respondem aos apelos visuais dos personagens, ora estão mais sensíveis ao som, cantam, dançam juntos com os bonecos e, vez ou outra, extrapolam os limites da empanada, na tentativa de tocar os bonecos.

O Teatro de Bonecos é para um público limitado, para poucas pessoas, é sempre um encontro, lugar onde se comunicam idéias, sensações, vivências. Destacamos em Ana Maria Amaral (1996, p. 303), em relação à recepção das pessoas diante do Teatro de Animação: *Reagem muito individualmente, pois o que se mostra não é algo em si, objetivo, racional, consciente, mas algo relativo a cada um[...]vemos diferentemente um mesmo objeto, assim também um espetáculo é diferentemente visto e interpretado.*

Concordamos com sua afirmação sobre o Teatro de Animação, referindo-se à comunicação, que é feita, principalmente, *por imagens, gestos, música, ritmo, efeitos de luz e silêncios[...]é um teatro de alquimistas, místicos e poetas.* AMARAL (1996, p. 305).

#### **2.4 – Elementos de análise dos espetáculos**

Nos capítulos seguintes, analisaremos duas peças do repertório do Grumaluc e para realizar esta tarefa, buscamos a experiência de Patrice Pavis<sup>53</sup> (2003, p. 15) para fundamentar as bases teóricas e conceituais da análise dos espetáculos e para melhor entendermos a recepção. *Para se ter uma experiência estética é preciso se deixar impressionar pela materialidade do espetáculo, não procurar lhe atribuir um sentido.*

Sua abordagem é de alguém que assistiu à representação, obteve dela uma experiência viva e concreta e que a relata a um ouvinte, que também viu o espetáculo. Eis nossa primeira dificuldade, pois nosso leitor, provavelmente, não conhece as peças analisadas. Tentaremos suprir esta lacuna através de análise iconográfica, comentários de

---

<sup>53</sup> Professor da área teatral e autor de várias obras sobre teatro intercultural.



cenar e reações das crianças e a inclusão dos textos, sabendo que todo este movimento não substitui a presença do ouvinte e sua própria experiência teatral.

Para Patrice Pavis, o produto final, entregue ao público, é que merece ser analisado, fundamentado na experiência individual de quem se confronta com o evento cênico. Na materialidade do espetáculo e nos componentes da cena: o boneco; as vozes, as músicas, o ritmo do espetáculo, ação e outros elementos.

*Quando o ator é um boneco, ele convida o espectador a seguir seus movimentos, sincronizar suas próprias reações, o gesto redobra a palavra e o conjunto promove conexões múltiplas. Como ler os deslocamentos, sinais que se fundem no corpo, atravessados por fenômenos culturais e desejos inconscientes? Para além da cena há a sub partitura, o que está escondido. O corpo e o espírito do espectador efetuam um vai-e-vem contínuo entre interior e exterior; que ora se identifica ao objeto, ora percebe o outro de fora, como um corpo estranho. PAVIS (2003, p. 78 a 118).*

O espaço, tempo e ação das cenas são observados juntos, interagidos; situados na intersecção do mundo concreto da cena e da ficção imaginada. A ação acontece num lugar/ espaço e momento/tempo dado.

O distanciamento que ocorre no teatro, o corpo mostra e esconde, adapta-se a situações novas e renova constantemente a experiência psicológica e cinestésica do espectador. Ele desenrola com seu corpo experiências espaciais, temporais e acionais *diante e dentro* dele, são maneiras diferentes de percepção do ser humano. O mais importante é o que foi percebido pelo sujeito.

Percebemos esta relação no relato de João Proteti<sup>54</sup>, que percebe o espectador como *talvez o personagem principal de qualquer manifestação artística*. (Anexo 11, entrevista 03, p. 192).

Concordamos com Patrice Pavis (2003, p. 99) que revela que *o espectador faz conexões conscientes, pré-consciente ou inconsciente, distinguindo ou não as coisas, a seu critério*. Não é possível dominarmos as experiências estéticas dos indivíduos. Propomos observar o impacto do teatro na escola e iniciar um diálogo com as diferentes percepções geradas pelo encontro entre o indivíduo e o ato teatral, especificamente de bonecos, alternativas para construir conhecimentos, gerado pela percepção do outro, enriquecendo, pelas diferenças, nossas próprias experiências.

---

<sup>54</sup> Poeta infantil e pintor, publicou “O Verão” que foi adaptado para Teatro e Bonecos pelo Grumaluc.

Quando tocados pela graça da arte teatral, o espectador modifica sua abordagem do espetáculo, escapa o cálculo frio e entra num mundo de sensações e reflexões abstratas.

Para Robert Jauss<sup>55</sup>, a percepção da obra de arte não se dá de modo direto, *interpondo-se entre o sujeito e o objeto estético um código* ZILBERMAN (1989, p. 22) que possibilita a concretização do segundo pelo primeiro. A revelação e preparação destes códigos nos parecem enriquecer a experiência estética. No trabalho do Grumaluc há momentos de interação com o público que revelam os códigos do Teatro de Bonecos.

O espectador preenche momentos vazios de sentido, faz conexões, reúne os elementos da encenação. Seu conhecimento do contexto o familiariza com outros tipos de encenação e estilos. Sua competência ideológica permite compreender as situações ficcionais apresentadas. Percebe a chave da dramaturgia, o agente, a intenção, o mundo no qual ela ocorreu, o movimento, sua causa e seu objetivo último. Dramatizações combinam e compõem papéis sociais aos quais é difícil escapar. Pierre Bourdieu<sup>56</sup>, citado por Pavis (2003, p. 245) avalia que:

*O capital cultural incorporado do espectador, suas capacidades intelectuais, os bens culturais, títulos escolares, tudo o que lhe serve para se apropriar legitimamente do capital cultural veiculado pelo espetáculo, de maneira a poder ser recebido de um modo que confirme separações e as dominâncias.*

As funções sociais do teatro são concretizadas, por meio da possibilidade de comparar uma sociedade, num momento dado. O autor cita Althusser, mostrando que a identificação pelo espectador não se faz unicamente com uma psicologia, mas também com uma ideologia, assim que ela confirme seus valores. O teatro serve para transformar o observador em participante, graças à capacidade do teatro de ser utilizado como processo de investigação sociológica. O ato dramático e a performance são fenômenos sociais, com uma fórmula: ruptura /crise/ recuperação/ reintegração ou cisma.

Para Montserrat Moreno Marimón<sup>57</sup> (1999) as mudanças e possibilidades de ruptura das organizações mentais ocorrem num processo, quando o indivíduo, diante de um fenômeno - no nosso caso, o Teatro de Bonecos:

*Observa e destaca alguns dados que pode diferenciar e dar importância especial em função de conhecê-los, deixando os demais dados na sombra, rechaçados,*

---

<sup>55</sup> Pioneiro nas teorias de recepção, segundo Regina Zilberman (1989).

<sup>56</sup> BOURDIEU, Pierre. Questions avec Sociologie, Paris. Editions de Minuit, 1986, p. 78.

<sup>57</sup> Psicóloga e professora do Instituto de Psicologia de Barcelona.

*organizando e relacionando aquilo que considera pertinente. Na vida cotidiana não usamos os mesmos modelos organizativos que nos pensamentos científicos, pois, nem sempre a lógica<sup>58</sup> clássica é mais eficaz, nem criativa. MARIMÓN(1999, p. 363 e 364).*

A autora revela que a mente humana gera o pensamento, num sistema aberto e que por ser assim, permite adaptações. Vejamos a questão que nos interessa: Qual o papel da realidade (teatral) na construção do conhecimento? Há uma operação que relaciona a aplicação da vivência, os conteúdos, que passam por um processo complexo de abstração.

A contribuição desta psicóloga é relevante, pois, afirma que *não basta ter o dado diante de si, é necessário vê-lo, senti-lo e conferir-lhe significado* (1999, p. 366). Ou seja, aquilo que não compreendemos, descartamos, não damos valor e, por isto, confundimos o que é individual com o que é universal, generalizando. Importa em seus estudos resgatar as possibilidades de mudanças nos pensamentos dos indivíduos, que ela assegura:

*Os dados ignorados podem, imediatamente, tornar-se significativos se uma circunstância, uma questão instigante, um dilema, tensão ou conflito (que é característico do teatro) fizer que ele contemple, o mesmo fenômeno, com **outro ponto de vista**, ou seja, o mesmo indivíduo pode construir diferentes modelos de uma mesma realidade (ambíguo). Basta, para isto, considerar outros dados e relacioná-los de nova maneira. MARIMÓN (1999, p. 367).*

Vejamos as possibilidades do ato teatral, para estabelecer novas adaptações e novo ponto de vista no seu espectador, se existe a apropriação do fenômeno e a discussão de diferentes pontos de vista. O fato é que cada indivíduo acredita naquilo que é capaz de imaginar e as percepções dele passam necessariamente pela cultura. Nosso mundo e nossa época nos ensinam a vê-la, pela transmissão das linguagens. Os alunos têm um universo de conhecimento pré-definido pela ciência de seu tempo e devem se adaptar a ela e compreendê-la. Mudar o conhecimento e a maneira de pensar requer uma postura audaz e a consciência dos mecanismos que regem a mudança.

No resgate da trajetória do Grumaluc buscamos *planar nas alturas*, junto aos autores escolhidos, para formar as bases de nossa análise das peças do Grumaluc.

---

<sup>58</sup> Não se pode esquecer que a lógica é a tematização de uma maneira de raciocinar, que a precede no tempo. MARIMÓN (1999, p. 364).

### 3 – ANÁLISE DA PEÇA: O VERÃO

Acompanhamos o dia a dia do trabalho do grupo no contexto escolar, observando as reações dos espectadores. As escolas que receberam este trabalho do Grumaluc contratam o grupo - portanto pagaram pelo espetáculo. Esta peça não tem patrocínio de nenhuma instituição ou empresa e foi encenada em 17 apresentações durante o período de 2002 a 2004 (anexo 2) com público estimado de 1.625 pessoas – um dos espetáculos menos assistidos do repertório do grupo.

Nossa hipótese para tentar compreender o porquê da pouca escolha deste tema pelas escolas, é devido a grande dificuldade de as educadoras trabalharem com poesia infantil, em função do pouco conhecimento de como utilizar poesia na sala de aula, ser a poesia uma linguagem artística pouco difundida nas Escolas Infantis. Esta, porém, não é a análise que desenvolveremos nesta pesquisa.

Esse estrangeiro, o Teatro de Bonecos, vai planando no *cone de segurança*<sup>59</sup>, aguardando autorização e condições adequadas de tráfego. Vai planando pelo cenário, pelo local das apresentações. Existe o desejo desta visita e por isso o Teatro na escola é recebido com expectativas.

Escolhemos esta peça para analisar do repertório do Grumaluc, por percebermos que ela acrescenta algo de novo para o trabalho do grupo, observamos um sentido diferenciado das peças anteriores, porque introduziu outro autor, um poeta infantil da cidade; por partir de um texto e ilustrações já elaborado que sugeriram mudanças nas formas de manipulação dos bonecos, que estão numa praia. As poesias estimularam a criação de músicas próprias para o espetáculo e o resultado foi uma linguagem poética que se refletiu no gestual, nos diálogos, na estética e nos conteúdos. Recorrendo a Borba Filho (1987, p. 7) que disse

*O boneco visto no espetáculo transforma-se de ser passivo, dependente, obediente às nossas mãos, numa criatura de vida própria e atuante, porque, em nossa condição de espectadores, colocamo-nos em face do inesperado. Toda arte é uma surpresa.*

---

<sup>59</sup> No vôo à vela, é um local imaginário, onde os pilotos, a 300 metros do chão, preparam seu pouso. WIDNER (2000, p. 68).

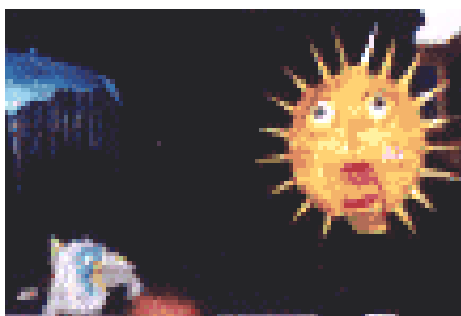
Outra novidade no grupo foi introduzir objetos do cotidiano: bonecos representando o sorvete, o milho verde e partes do corpo em escala maior: a boca.

O grupo partiu das imagens do livro, ilustradas por uma artista plástica, que expressou os homens cor de rosa. Rompendo com as imagens sugeridas, na peça foram incluídos bonecos amarelos, marrons e negros. Há algumas tensões na adaptação do livro para o Teatro de Bonecos, por exemplo: a locomoção para a praia via automóvel - o livro tem um público alvo diferente: crianças de classe média e não de escolas públicas.

Dividimos a peça em 06 cenas que nos permite olhar os conteúdos explícitos e panos de fundo instigantes; tentamos indicar possibilidades de diálogo entre adultos e crianças, a concepção de educação do grupo, fazer relações com alguns autores por meio de fotos do espetáculo, dos personagens, da platéia e do livro. Não nos prenderemos ao texto (anexo 03), mas a percepção que as cenas instigam.

Deixemos os preâmbulos para trás e partamos para a peça imaginando que o público foi preparado e convidado a contar três para começar. *Vamos lá? Um, dois, três e já...*

Cena 1 - Surge o Sol se espreguiçando numa bela manhã (fig.1). Dança, estimulando todos a seguirem seu ritmo. O canto de pássaros, o ruídos das ondas do mar estimulam a participação com palmas da platéia. Uma cantiga convida a observarmos a natureza. O som de um relógio marca o tempo do trabalho do Sol. Ele dá seu bom dia e convida a todos para uma viagem. O som do apito do navio, das ondas do mar, das surpresas que virão e da poesia. Na praia, o peixe está triste com a sujeira das águas e do lixo na areia, sugerindo pensarmos nas relações do homem com a natureza.



1 - Sol conversando com o pássaro



2 - Reação das crianças, participações, olhares desconfiados, sorrisos das surpresas.

O narrador chama o Sol, que surge enorme, surpreendendo a platéia, pois está vivo, falando com todos, espreguiçando como gente ao acordar. A trilha sonora tem uma canção

suave, com violão e voz, criada especialmente para este espetáculo:

*Acorda Sol, tem um passarinho te chamando pra voar. Acorda Sol, tem um mar te esperando pra brincar. Vem pegar uma onda, pegar uma cor, vem dar um mergulho aproveita e traga teu calor.*

*Acorda sol e deixa de tanto se espreguiçar, acorda sol, espicha teus raios, vem clarear. Astro, que é rei, e de primeira grandeza, tem que madrugar, acende a luz, deixa de moleza, vem trabalhar.*

*Acorda sol, deixa o colo macio da noite, que te acolheu. Acorda sol, saia debaixo deste cobertor, de estrelas, que te aqueceu. De esconde-esconde com as nuvens, vem brincar. E depois junto com as chuvas, pinta um arco íris no ar.*

Trazendo elementos do cotidiano da criança, a sonoridade estimula clima suave entrando no mundo de sonhos, onde o impossível pode acontecer. Aguça a curiosidade: o que virá?

Na seqüência, há um quadro, com sons dos navios, aparece o peixe e a moça apaixonada, que declama uma poesia. Estão colocadas as ligações do amor, dos sentimentos, com a figura das mulheres e o sentido de espera de um amor distante. Revelam a posição tradicional da mulher na nossa cultura ocidental.

Cena 2 – Num ritmo alegre, uma moça coloca o guarda-sol para se proteger e alerta para cuidarmos da saúde, da pele, do corpo. Se descuidarmos, podemos ficar com a *pele vermelha como pimentão* e insolação - precisamos tomar água, passar protetor solar, evitar o sol das 10 às 16 horas. Brincaremos livremente na praia, com bola, ginástica, vencendo a preguiça. Três moças correm (fig. 3) uma quer emagrecer, a outra é para se prevenir contra doenças e a outra para não engordar – realçando motivações diferentes. O suor do corpo, a distração do ambiente da praia, a *paquera* com os marinheiros e o frescor do sorvete dão o tom do clima relaxante e dos hábitos dos frequentadores das praias.



3 - Meninas que correm na praia e depois se refrescam tomando sorvete.



4 - Reação das crianças prestando atenção, aguardando a história que seguirá

Alguns valores são abordados como pano de fundo: a amizade, que une as moças

correndo, o cuidado consigo e com os outros, as relações e trocas com os marinheiros que mandam *beijos de amor*. A distração no tempo livre e divertido num local diferente convida a todos a aproveitar a viagem. Os valores existentes em nossa sociedade, relativos às viagens, são construções históricas, motivações da civilização moderna e do tempo livre. O amor é um sentimento e como tal é coisa de menina.

Na continuidade da cena entra o sorvete. Este boneco surge em dimensões grandes, tem boca, está humanizado e fala como é gostoso saborear um refrescante sorvete ao som de lambidas. Ele diz estar feliz porque vai fazer as pessoas felizes, aceita sua posição, vai derretendo e satisfazendo o gosto das pessoas. São elementos do grotesco, onde vida e morte, ao mesmo tempo se reúnem de forma ambígua<sup>60</sup>.

Cena 3 – Meninos conversam distraidamente (fig 5) comentando do calor do verão, que é bom poder sair com amigos e família, tirar férias, namorar e brincar. Cuidar da pele, usar boné, seguir leis de trânsito para fazer viagens, cuidar da manutenção dos veículos. Observam que muita gente deixa lixo na praia estragando a natureza. Sentem fome depois dos exercícios. Eles querem milho-verde e saem namorando a moça de biquíni de bolinhas.



5 – meninos na praia



6 – menina de biquíni



7 - criança prestando atenção

A menina de biquíni novo declama uma poesia com o pássaro (fig. 6) que exhibe suas belas penas coloridas, chamando atenção para interação com a natureza e para as belezas da paisagem. Toda a movimentação da praia, as brincadeiras, o apetite e os cuidados que temos de ter aparecem na seqüência, apresentados em linguagem poética.

---

<sup>60</sup> O grotesco e o riso serão aprofundados adiante.

Na peça aparecem em grupos separados, as meninas e depois os meninos. Explicitam seus valores por meio de diálogo: a preocupação com o carro e namoro é *coisa de menino*.

Cena 4 – Um navio com o marinheiro surgem distantes no mar. A moça apaixonada busca este amor, recebe uma flor (fig. 8) e deseja que este amor seja constante e sincero.

“Oh, marinheiro, que vieste de uma terra distante!  
Por acaso esta rosa que trouxeste  
significa amor sincero e constante?  
Se não for isso, pega a tua rosa,  
o teu navio e desaparece no horizonte”.



8 - Marinheiro e Moça, declamam o amor



9 – Reação das crianças – surpresa, uma poesia identificação, ressonâncias e desejos

Algumas vezes, quando aparece o Marinheiro negro (fig. 8), as crianças zombam dele. Chamam-no de *macaco*, fazem piadas com sentido pejorativo e direcionadas aos alunos negros, identificando-os com o Marinheiro. Na peça, não há nenhuma alusão ao preconceito racial, mas ele ocorre no contexto escolar, constituindo material a ser trabalhado pelas educadoras. O conflito gerado, as possíveis soluções, abordar as conseqüências das atitudes preconceituosas e a importância de respeitarmos e aprendermos com as pessoas nas suas diferenças. O fato é que o Grumaluc prioriza seu trabalho nas escolas públicas, para crianças de classe social mais baixa, porque 75% do seu público são constituídos de mulatos, pardos, negros - resultado da mistura de povos que *formou nossa raça brasileira*. RIBEIRO, D (1995).

Recorremos a Borba Filho que estudou o tradicional Teatro de Bonecos do Brasil - os Mamulengos, onde sobrevivem fortes elementos da cultura popular. Encontra-se em



muitos espetáculos de Mamulengo, um personagem-tipo, que protagoniza as histórias. São os chamados *Beneditos*, que narram as situações, conversam com a platéia, são astutos, justiceiros, populares e representados como verdadeiros *heróis, são pretos, na intenção de pintar as bravuras e o valor da raça negra[..]dos humilhados na vida real*. BORBA F. (1987, p. 118).

A percepção da criança é aguçada, segundo Walter Benjamin (2002, p. 69 a 79): *as crianças penetram nas coisas durante o contemplar. O jogo desperta-lhes um prazer intenso - através do olho, do olfato e do paladar*.

Cena 5 – A gritaria de vendedores nas praias anunciam o milho verde que aparece cantando um fado português. Mas uma boca enorme quer devorá-lo (fig. 10). Ele foge e começa uma divertida perseguição. Esta correria constitui o momento mais dramático da peça. Curiosamente o milho se rende, aceita o destino de ser comido.



10 – Milho e Boca



11 – Reação das crianças, correria e perseguição, encantam e causam medo

Vida e morte acontecem nesta cena, o personagem se rende ao seu destino – ser comido - mas pede, que seja com prazer, *com sal ou com manteiga*, de acordo com o gosto do freguês. Passa-nos de forma cômica que, para o milho, vale a pena ceder para que a natureza siga seu curso, alimentando as pessoas que vão continuar suas vidas, um elemento de ambiguidade.

Neste ponto, precisamos interromper a seqüência das cenas da peça *O Verão*, às quais voltaremos mais adiante, para aprofundarmos nosso olhar, envolvermo-nos numa *térmica* e girar sobre um ponto ao qual retomaremos, com outra compreensão construída por este olhar. Interessa-nos as questões que tratam do grotesco e do riso.

O que é o grotesco, o que significa e que elementos dele, estão presentes no Teatro de Bonecos, como permanências? O riso é algo que nos intriga, quase como uma intuição, que nos diz para ir além e descobrir qual sua história, seus sentidos nas diferentes épocas, e qual sua relação com o que nos restou dele. Para nos auxiliar nessa subida, (re)visitaremos Mikhail Bakhtin em seu livro *A cultura popular na Idade Média* (2002) e outros companheiros de vôo.

### **3.1 - O grotesco**

Para falar das raízes do grotesco remetemo-nos aos tempos da Idade Média e ao Renascimento, onde as relações eram estabelecidas por outras regras. Mikhail Bahhtin (2002, p. 4 e 5) afirma que:

*Havia uma diferença de princípio em relação à Igreja e ao Estado Feudal, pois ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não-oficiais, parecendo um segundo mundo, uma segunda vida, liberada em ocasiões determinadas, criando uma espécie de dualidade do mundo.*

A arte grotesca foi excluída da arte oficial, mas continuou vivendo, resistindo nas miniaturas, máscaras cômicas e na literatura cômica do Renascimento.

O Romantismo ressuscita o grotesco, dotado de um novo sentido, expressando uma nova e diferente visão de mundo, subjetiva e individual, muito distante da visão popular carnavalesca da Idade Média, na qual as imagens grotescas mantinham a ousadia, elementos heterogêneos, liberavam-se do ponto de vista dominante do mundo, libertavam-se das convenções, permitiam olhar o universo com novos olhos, compreender como tudo que existia era relativo. Compreendiam enfim, a possibilidade de uma ordem diferente do mundo.

Apenas quando se estabelece o regime de classes e de Estado nas sociedades, as formas cômicas grotescas adquirem caráter não-oficial, e nesta ruptura, transformam-se nos fundamentos da expressão popular do mundo, da cultura popular, da esfera da vida cotidiana. Percebemos, desta forma, o sentido de resistência residual, encontrada nas expressões artísticas populares e que são motivos dos preconceitos e disputas entre a cultura erudita e popular.

Na Idade Média, o grotesco era caracterizado por mudanças de sentido, diminutivos, apelidos, palmadas nos ombros e ventre, uso de palavras inconvenientes, grosserias blasfematórias, embora degradassem, simultaneamente, regeneravam e renovavam. Era caracterizado também pelo terrível e pela loucura, pois eles permitiam olhar o mundo de forma diferente, de um ponto de vista não normal.

Na sua análise, o autor chama de *realismo grotesco* (2002, p. 17) as imagens do princípio material e corporal, herança da cultura cômica popular, de uma concepção estética da vida prática que caracteriza a cultura da Idade Média. O elemento material e corporal é um princípio positivo, não é egoísta, não é separado dos demais aspectos da vida. São imagens de fertilidade, crescimento e superabundância, com caráter alegre, é o princípio da festa, do banquete. O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, a transferência ao plano material e corporal, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.

O corpo grotesco não tem nada perfeito, nada estável ou calmo, é incompleto, com orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz exagerados, com tendência de exibir *dois em um*, prenhe e pronto para conceber. Expressões que sobrevivem, ainda hoje e são contrárias à estética do corpo acabado e perfeito da arte clássica.

O grotesco romântico, ressurgido, tem nas marionetes, colocadas a idéia de uma força sobre-humana, desconhecida, que governa os homens e os converte em marionetes. Caracterizando a sociedade da época, o presente autor revela que:

*Os românticos procuraram as raízes populares do grotesco, mas o limitaram em funções exclusivamente satíricas[...]sendo relegado às formas do cômico vulgar de baixa categoria, puramente negativo, a profundidade e o universalismo das imagens grotescas desaparecem.* BAKHTIN (2002, p. 32).

Entendemos que há algo a ser resgatado e que tem valor nas raízes populares do grotesco medieval. No século XX ocorre outra retomada do grotesco (2002, p. 40), chamado *grotesco modernista* que retoma as tradições do grotesco romântico, ou seja, sem a ambigüidade, *humor destrutivo* para Jean Paul, analisado por Bakhtin (2002, p. 37) e também do *grotesco realista* que retoma as tradições do realismo grotesco e da cultura cômica popular, com elementos de ambigüidade, que nos remete ao Teatro de Bonecos. As

palavras do autor indicam que:

*A cultura cômica popular é infinita, extremamente heterogênea nas suas manifestações. Em relação a ela, o objetivo consiste em revelar a unidade, o sentido e a natureza ideológica profunda dessa cultura, isto é, seu valor como concepção do mundo e o seu valor estético.* BAKHTIN (2002, p. 50).

Aprofundando nosso olhar nos elementos instigantes do grotesco medieval, interessa-nos especialmente o riso. Seu sentido de compreensão do mundo é tratado a seguir.

### **3.2 - O riso**

Para Mikhail Bakhtin (2002, p. 4), na Idade Média, o riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso da época. Em relação à forma podem ser apresentados em *ritos de espetáculos* (festejos carnavalescos), *obras cômicas verbais* (paródias) e *vocabulário grosseiro* (insultos, juramentos populares).

No Renascimento, o riso era uma possibilidade de cura, difundido na Faculdade de Medicina (2002, p. 58). O riso tinha significação positiva, regeneradora, criadora, segundo o autor

*O riso ocorre socialmente e expressa a fuga de uma regra, de um modo imposto, de um comportamento. Rimos a partir de um estalo da inteligência, causando relaxamento, através da palavra, gesto ou quiprocó<sup>61</sup>. Parece-nos que a pessoa que ri, vê o outro com certo distanciamento, pois se houver identificação ou empatia, fica impossibilitado do riso.*

Interessa-nos vislumbrar, diante do riso, sua importância e potencialidade para o aprendizado dos indivíduos, que incluem sensibilidades e emoções. O riso degrada e materializa, Degradar significa entrar em comunhão com a parte inferior do corpo, do ventre, dos órgãos genitais e com os atos como coito, concepção, gravidez, parto, comer e a satisfação das necessidades naturais, dando lugar a um novo nascimento com valor positivo, regenerador (2002, p. 19): *é ambivalente*, é a terra que dá vida, o seio corporal, o baixo é sempre o *começo*. O tempo se reflete nesta ambivalência: o antigo e o novo; o que morre e o que nasce; o princípio e o fim da metamorfose.

---

<sup>61</sup> Equívoco que faz com que se tome uma coisa por outra. Fonte de situações cômicas e trágicas, que apresenta ao mesmo tempo sentidos diferentes.

Entendemos que ele simboliza certa transgressão, então, qual o papel das transgressões para o ato educativo? Raul Iturra (1998) apresenta uma especial clareza quando diz: *o riso transgressor quebra regras, mostra inadequações, relaxa, dá prazer, a transgressão é necessária para a formação, não é permissiva nem destrutiva.*

Nesse sentido, entendemos que o Teatro de Bonecos, apoiado nas brincadeiras e jogos e pelo fato de ter potencialmente elementos do riso, permite aos que trabalham com os bonecos, refletir sobre quais atitudes, comportamentos, características são adequadas a cada grupo social. O desvelamento destes elementos pelos educadores pode auxiliar o aluno na arte e na vida, já que as duas coisas estão próximas e expressas na arte.

A concepção de educação, vigente nas escolas observadas por nós, disciplina os gestos, as atividades, os comportamentos dos indivíduos. Será que o riso, que faz romper por instantes esta estrutura, tenha aí sua atração? O relaxamento das normas da sociedade? Possibilidade de fuga de cobranças de ser sempre melhor, perfeito?

É nesta expectativa que nos voltamos para ações que visem resgatá-lo, como forma de liberdade.

Como se fabrica o riso? Esta contribuição que buscamos em Henri Bergson (2001, p. 3):

*Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. É preciso evitar a comoção, a indiferença é o meio natural do riso, inimigo da emoção. Se há ressonância sentimental, não poderíamos rir, mas se nos afastamos, assistindo a vida como espectador indiferente, muitos dramas se transformam em comédia, funcionando como anestesia momentânea do coração, se dirigindo à inteligência pura.*

O riso precisa de eco. Para Henri Bergson (2001, p. 5) nosso riso é sempre o riso de *um grupo*. Exige cumplicidade. A comicidade nascerá quando alguns *homens* reunidos em um *grupo* dividirem a atenção para um deles *calando a sua própria sensibilidade*, exercendo apenas a inteligência. Qual o ponto para dirigir a atenção? Como será empregada a inteligência? Na inflexibilidade, numa distração ou obstinação do corpo - *efeito de rigidez ou velocidade adquirida* (2001, p.7). A imaginação faz ver o que já não existe, ouvir o que já não ressoa, dizer o que já não convém. Nos pensamentos surge o riso, acionando um mecanismo interior, uma espécie de automatismo que nos faz rir.

A arte cômica consiste em introduzir o espectador na intimidade de uma idéia fixa ou vício, que obtemos dele. Uma personagem cômica geralmente é cômica na medida que ela se ignora. Corre e cai, distraída e exaltada, passa da exaltação às diversas deformações da vontade e do caráter. Exige uma atenção vigilante.

O que é uma fisionomia cômica? O que origina a expressão ridícula? Seguindo as pistas do autor encontramos respostas em sua abordagem

*Pode tornar-se cômica toda deformidade que uma pessoa bem-feita consiga imitar. A surpresa, o contraste de uma roupa fora de época, absurdos para a razão e verdades para a imaginação, o incidente que chama nossa atenção para o físico de uma pessoa, quando o que está em questão é moral, quando nossa imaginação pode ser embalada, ficando preparada para receber a visão sugerida, que aceitamos porque nos parece sair de um estado d'alma e caber nas circunstâncias.* BERGSON (2001, p. 17).

Há comicidade nas brincadeiras infantis, quando a criança faz seu fantoche crescer e se animar, criar vida.

Na sua análise, o autor revela o que chama de *leis da criação cômica*, nos bonecos: *toda combinação de atos e acontecimentos, que nos dê a ilusão de vida e a sensação de arranjo mecânico* (2001, p. 51). A caixa de surpresas, pauladas, as palavras lançadas com teimosia, repetidas são procedimentos da comédia.

*Os fantoches de fios ativam a imaginação, o espectador esperto, se liberta da seriedade e o transforma em comédia, descobrindo a trama dos fios. A rigidez tem para nós, um interesse particular, por ser uma distração. O riso é a correção da distração, dos homens e dos acontecimentos, porque na vida real não há repetição, quando acontece ou mesmo imaginamos algo que se repete, rimos.* BERGSON (2001, p. 58 a 100).

A inversão que se dá na troca de papéis, tipo, a criança dando lição aos pais e a interferência, quando uma situação pertence ao mesmo tempo a acontecimentos independentes, podem ser interpretadas em sentidos diferentes: dar um diagnóstico para a filha após auscultar o pai: *Sua filha está bem doente!* BERGSON (2001, p.80). São formas de fabricação do cômico.

Resumindo, segundo Henri Bergson (2001, p. 83):

*Obtém-se uma frase cômica, inserindo uma idéia absurda, num molde frasal consagrado. Fingindo entender uma expressão, no sentido próprio, quando ela é*

*empregada no sentido figurado. Transpondo para outro tom a expressão natural de uma idéia.*

Destacamos a potencialidade do riso, na afirmação de Henri Bergson (2001, p. 102) *nada desarma tanto quanto o riso.*

Para Mikhail Bakhtin há outros traços distintivos do riso, são suas ligações indissolúveis e essenciais com a *liberdade* e a *verdade popular não-oficial*. Para ele, o riso supõe que o medo foi dominado, e é impossível compreender a imagem grotesca sem contar com o medo vencido, e afirma:

*O riso engloba um elemento de vitória sobre o terror, sobre toda forma de poder, de tudo que oprime e limita. Permite exprimir e revelar de maneira nova o mundo, no seu aspecto mais alegre, por isso sempre permaneceu como arma de libertação nas mãos do povo.* BAKHTIN (2002, p. 80).

Vemos aí ampliadas as possibilidades e valores importantes para a formação das pessoas, intrínsecos no riso, quando, e se, conseguirmos resgatar plenamente seu sentido de ambigüidade: medo e vitória sobre o terror ao mesmo tempo. Será que ainda somos capazes de conciliar, como o homem medieval, as duas visões da vida, o riso e o sério?

Chegamos então, retornando destas voltas sobre um eixo, confirmando uma suspeita anterior, de que as resistências se interligam com o riso e que é nas expressões artísticas populares, como o Teatro de Bonecos que existem como elementos de crítica social. Enxergamos no riso, possibilidades de ruptura com o dogmatismo, com o racionalismo lógico mecanicista.

Acreditamos que é preciso restituir a faculdade de rir, de sentir, de brincar e jogar. No riso percebemos potencialidades de libertação dos sentimentos que mascaram o conhecimento da vida.

Cena 6 – O barulho do trovão anuncia a chuva e o fim das brincadeiras na praia. O Rap do banho (fig. 12) realça as partes do corpo interagindo com os bichos do mar: *Devolve tudo ao oceano, é o fim da festa*. O retorno à realidade, às aulas, à cidade e a despedida do amigo Sol.



12 – Rap do banho, é o fim da festa



13 - Reação da criança, sente em seu corpo sensações, dança e responde às brincadeiras dos bonecos.

Nas reações infantis, vislumbramos com Walter Benjamin (2002, p. 65) as possibilidades de interpretação e despertar sensível das imagens:

*A imagem colorida faz que a fantasia infantil mergulhe sonhando em si mesma [...] tira a criança de seu próprio interior [...] desperta a palavra na criança [...] ela descreve de fato, habita as imagens [...] penetra-as, ligada aos sentidos.*

Para analisar o espetáculo, buscamos a contribuição de Patrice Pavis (1999, p. 310), a fim de formular perguntas, que podem enriquecer a possibilidade de diálogo com a peça: *Quais os protagonistas? Que os separa ou aproxima? Qual o objetivo das ações e conflitos*<sup>62</sup>? Nas seis cenas que destacamos, temos diferentes personagens, mas sem dúvida, o Sol, que aparece desde o início e motiva os diálogos e as ações da peça toda, é o protagonista desta história estruturada em quadros. Na cena 4 temos como protagonistas o marinheiro e a namorada e na cena 5 o milho-verde e a boca – são personagens que fazem o papel principal nos quadros.

O autor interroga (1999, p. 130): *Que efeito (de real) é produzido na peça? Que atmosfera e que realidade são simuladas? Para que fins?* A peça propõe um mergulho no mundo da poesia, nas situações e relações diferentes numa praia com finalidades múltiplas, sendo uma delas motivar o cuidado consigo mesmo, aproveitar os momentos de lazer junto à natureza, entre muitas outras propostas.

<sup>62</sup> O conflito tornou-se a marca registrada do teatro. PAVIS (1999, p. 67).



*Se há lógica – real ou fictícia - quais suas regras? Como ler as motivações psicológicas, sociais ou amorosas das personagens?* PAVIS (2003, p. 213).

Na linguagem usada, o Teatro de Bonecos, a ficção é explícita, mas apesar disto, a manipulação do Grumaluc é muito comportada, eliminando gestos abruptos, violentos, *palavrões* que são considerados pelo grupo inadequados no contexto escolar. Os bonecos têm amplas possibilidades de romper com as leis da gravidade e até de voar. Usaremos como exemplo, uma cena de outro grupo (não entramos em detalhes, o que fugiria de nossos objetivos). Vamos à cena: um vampiro ameaçador, que voa desvairado por sobre uma cidade, está em busca de uma vítima para se saciar, mas bate na parede de fundo do cenário, causando grande efeito cômico na platéia. Trata-se de um personagem fantasioso, irreal e que voa literalmente.

Prosseguimos com outras perguntas apresentadas, pelo autor, visando analisar os espetáculo: *O que visa a encenação? Como estabelecer um paralelo com o nosso universo? O espectador dispõe dos dados e pontes entre ficção e sua situação?* PAVIS (2003, p. 206).

Na cena do namoro (fig. 8) entre o Marinheiro e a Moça, no nosso entendimento pode-se dialogar - crianças, atrizes-bonequeiras e educadoras - a respeito das relações amorosas, afetos e fazer alusões com a família, sensibilizar o público sobre respeito, carinho.

Buscamos com essas reflexões aproximarmos-nos do conceito de experiência estética, com a preocupação focada no espectador, portanto a estética da recepção<sup>63</sup>, a quem se dirige o espetáculo - crianças de escolas públicas de Campinas e região.

*Analisar a experiência estética é abordar de onde provêm o prazer da contemplação, a catarse<sup>64</sup>, o trágico e o cômico<sup>65</sup>. Como apreender o espetáculo esteticamente e não em função de um critério de verdade, de autenticidade ou de realismo?* PAVIS (1999, p. 145).

Algumas considerações são possíveis nesta busca de diálogo com o espetáculo e o que fica na escola como instigante elemento de trabalho. Como forma de contribuir para

---

<sup>63</sup> Examina o ponto de vista do espectador e os fatores que preparam sua recepção correta ou equivocada, seu horizonte de expectativa cultural e ideológica, a série de obras que precederem o texto e esta representação, o modo de percepção, distanciado ou emotivo, o vínculo entre o mundo ficcional e os mundos reais da época representada e do espectador. PAVIS (1999, p. 146).

<sup>64</sup> Purgação, descarga elétrica ligada ao trabalho do imaginário.

<sup>65</sup> Instinto de jogo, brincadeira e riso.

que a professora se aproprie do teatro e estimule a reflexão com seus alunos, o Grumaluc fornece *Sugestões de Atividades* (anexo 4) – é um elenco de temas com possibilidades, nada muito estruturado. Percebemos ser fundamental a inclusão de bibliografia auxiliar para educadores, e a assessoria de um pedagogo, embora isso não tenha sido solicitado por nenhuma professora ou escola desde que foi distribuído pelo grupo.

Na análise, por exemplo, da concepção de educação que está implícita no trabalho, observamos que a forma das perguntas que aparecem na peça - são fechadas: *Olá criança! Não é criança? Nós podemos sujar a praia? Vocês gostam de sorvete? Gostaram da nossa viagem para a praia?* Desta forma, pensamos que não incentivam o pensamento e a reflexão por parte do público, que deve apresentar a resposta certa, limitada ao sim e não. Há maior limitação de comunicação com o público por causa disto. Por outro lado, podemos defender a idéia, de que em função da idade das crianças, há necessidade de informações e confirmações claras. Como fazer de forma criativa, como estimular seus pensamentos? Como não colocar de forma bancária o conhecimento? Qual a melhor forma? Não temos respostas. Indicamos a necessidade de aprofundamento e do cuidado com as posturas inconscientes, implícitas.

Algumas conversas entre os personagens procuram transmitir um saber: *Você sabia? O que acontece se tomamos muito sol?* O mesmo personagem responde: *Pegamos insolação*, explicitando uma relação de alguém que sabe, dando seu conhecimento, como um pacote para o outro, que não sabe. Não constitui uma troca, um diálogo com crescimento recíproco.

Há poucas perguntas abertas: *O que é o Verão?* Que são respondidas pelos bonecos: *é férias, é brincar, viajar*. Faz-nos pensar num tipo de educação que foge da vivência e da descoberta, pode perder a proposta de ser gatilho da reflexão crítica.

As reações que aparecem depende da idade das crianças, se já estão familiarizadas com o assunto abordado, se conhecem teatro e tiveram alguma vivência com espetáculos. O papel das educadoras é importante para esta preparação, para que estes momentos de acesso a diferentes formas de expressão sejam plenamente vivenciados pelas crianças, enriquecendo seu capital cultural. Os adultos, como motivadores, poderão realizar um diálogo com o que surgiu, como reação durante o espetáculo, adequando a construção de

saberes emocionais, sentimentais e intelectuais, usando variadas formas de expressão, desenho, cantigas, entre outros.

Quando a peça termina, inicia uma nova fase que é chamada pelo grupo de Interação. Nesta etapa o grupo improvisa de acordo com a idade das crianças e reforça o conteúdo de interesse da Escola. Há um roteiro nesta interação, que sempre busca desvelar as formas de manipulação suas técnicas - bonecos de luva (fig. 14), marote (fig. 15) e de vara, como são confeccionados (papel machê), sons e efeitos musicais, vozes distorcidas para criar clima adequado a cada cena.



14 - Interação com boneco de luva, crianças querem pegar



15 – Interação com o Sol, boneco de luva marote<sup>66</sup>

Nestes momentos de interação (fig. 14), são reforçados alguns temas tratados durante a peça, os fenômenos da natureza: arco-íris, nuvens, ventos, chuva, dia e noite, estrelas, sol. O corpo com seus cuidados: pele, hidratação, alimentos saudáveis, brincadeiras e ginásticas. Na praia, os cuidados com lixo e sujeira. As músicas deste espetáculo são pouco conhecidas e foram explorados ritmos como rap, fado, timbres de violão, vozes infantis e efeitos sonoros do relógio cuco, apito de navios. O clima criado convida a sonhar, viajar por meio da mente.

A presença do autor do livro que gerou o espetáculo, o poeta infantil e pintor João Proteti (fig. 17) resultou aqui numa surpreendente fonte de riquezas para as crianças.

---

<sup>66</sup> Marote é o boneco de luva que o bonequeiro veste e com sua mão articula a boca do boneco. AMARAL (1996, p. 71).



16 - Interação após espetáculo, crianças atentas ao que vai acontecer.



17 – Interação das crianças com o autor do livro *O Verão* adaptado para o Teatro de Bonecos

A Interação após o espetáculo mostra quem faz e dá vida aos personagens, as atrizes-manipuladoras viram o boneco no avesso (fig. 18) despertando grande interesse na platéia.



18 – Avesso do boneco de luva onde se encaixam os dedos



19 – Reação de curiosidade ao desvelamento dos códigos da arte dos bonecos e segredos de manipulação

Mostram como é manipulado e o encaixe dos dedos no caso do boneco de luva (fig. 18 e 20), o aproveitamento de sucatas e a técnica construtiva do papel machê. Quando as crianças estão preparadas para o tema que vai ser desenvolvido, têm uma expectativa e experiências anteriores com o teatro, a interação é enriquecida, pois há participação da platéia, fazem perguntas, interessam-se em ver de perto os bonecos, pegam-nos e vão até a empanada e exploram este universo, com certeza marcando em suas vidas este momento encantador.



20 – Interação, manipulação e encaixe dos dedos no bonecos de luvas



21 – Interação, as crianças se espantam descobrindo os mistérios da manipulação

Pensamos ser importante, ter claro que o trabalho para escolas públicas ou privadas encontra muitas restrições financeiras, familiares e da escola, privando as crianças do contato com diferentes linguagens artísticas, impedindo a consolidação de um capital cultural amplo, que permita a criança comparar, escolher e desfrutar de experiências estéticas.

Recorremos a Hebert Read (2001, p. 34) que afirma *devemos observar todos os tipos de arte, e só então estaremos em condições de compreender como a arte faz apelo à imaginação.*

O dia do Teatro de Bonecos, com o Grumaluc, constitui-se numa destas possibilidades de observação de vários tipos de arte e representa uma contribuição e oportunidade para as crianças e educadoras, apropriarem-se dos conteúdos, panos de fundo e situações do espetáculo teatral, despertando sensibilidades e questões de interesse do grupo, além de divertir.

Neste capítulo tentamos focar as questões relativas ao encantamento que pode ocorrer quando estamos diante de um produto artístico, despertando sensibilidades, prazeres estéticos. Nosso próximo desafio é, por meio do diálogo com outra peça do grupo, dar voz aos educadores e perceber o impacto na vida escolar e como os conteúdos são trabalhados pelas educadoras, a partir do encontro das crianças com o Teatro de Bonecos.

#### **4- ANÁLISE DA PEÇA: MAIS VALE UM ESGOTO LIMPÃO, DO QUE UMA CIDADE NA MÃO**

Propomos novo diálogo com os elementos desta peça, percorrendo outros trajetos, outros percursos e outros assuntos, novos companheiros de vôo. Nossa pretensão é dar voz aos promotores da educação, trazendo relatos das coordenadoras de escolas nas quais houve espetáculos, por meio de informações verbais, com intenções de compreender o impacto escolar, como e o quê é apreendido dos conteúdos e tema do espetáculo teatral e como ele é (re)significado pelos alunos. O diálogo vai sendo construído juntamente às cenas destacadas, explicitando nosso próprio olhar.

Destacamos da peça 06 cenas, que acreditamos revelar a estrutura dramática, momentos de tensão, conteúdos, o grotesco e outros elementos do Teatro de Bonecos.

Esta peça faz parte do repertório do Grumaluc e foi concretizada por uma parceria entre a Associação Cultural Mamulengo Luz e Cor e uma autarquia, que vem realizando a construção de Estações de Tratamento de Esgoto - ETEs, visando atingir o tratamento de 70% do esgoto da cidade de Campinas, até o ano de 2006. Esta parceria possibilitou o acesso de crianças ao Teatro de Bonecos, priorizando escolas públicas e formação de público em Campinas, com crianças 2 a 6 anos. Durante 2003 e 2004 (anexo 5 e 6), foram realizados 253 apresentações para um público estimado em 22.129 pessoas, abordando o tema - Esgoto, visando conscientização e formação de cidadania, entendida como: *construída historicamente em relação com os problemas vividos pelos indivíduos, reconhecendo o outro, chamando à participação e igualdade de direitos e deveres.* CAPELO in GUSMÃO (2003, p. 119).

Para a montagem da peça houve assessoria técnica da SANASA, empresa responsável pelo tratamento de água e esgoto da cidade e patrocinadora do espetáculo. O texto foi adequado à faixa etária, explorando cores, letras e músicas já veiculadas nas rádios, alguns personagens já existiam no programa educativo da empresa – *A turma do Julinho.*

A família de bonecos que compõem este espetáculo (fig. 22) e o cenário (fig. 23) foram elaborados para facilitar o trabalho das atrizes-manipuladoras que faziam quatro

espetáculos no mesmo dia, em duas escolas diferentes. O trabalho realizado nas escolas seguia uma seqüência de montagem da empanada, adaptada segundo as circunstâncias, algumas vezes em palcos, outras em pátios cobertos, outras em quadras descobertas.



22 - Família de bonecos da peça, todos de luva ou vara



23 – Cenário montado, chamado de empanada

Após a montagem do cenário são arrumados os bonecos, lembra-nos José Petrônio, um mestre mamulengueiro nordestino que, segundo Borba Filho (1987, p. 151) relata:

*Todos os seus bonecos são do tipo luva e de haste...Antes da função, coloca-os, com muito cuidado, e muito bem arrumados, numa mesa atrás da empanada, tendo inventado um processo curioso: uma tábua com uma porção de furos recebe os bonecos de haste, os outros ficam deitados ao longo da mesa.*

Para arrumar os personagens o grupo solicita às escolas três carteiras, para organizar os bonecos e a mesa de som. Em outros trabalhos, quando há muitos personagens de vara, Teca criou um suporte especial. São hábitos necessários na organização do trabalho no Teatro de Bonecos, relacionados com a seqüência do espetáculo, principalmente quando há mais de uma atriz-bonequeira, devido à necessidade de grande entrosamento.

Na escola, as crianças saem da sala de aula, sentam no local da apresentação, formando o público. Elas são preparadas com breves informações do que ocorrerá e inicia-se a apresentação da peça, que é realizada em 50 minutos aproximadamente. Há dois momentos primordiais: o primeiro é a peça em si, com as atrizes-manipuladoras *escondidas* na empanada manipulando os personagens e contando a história; no segundo momento, há outro tipo de interação, quando são revelados alguns elementos do Teatro de Bonecos, sua confecção, sua manipulação.

Uma coordenadora pedagógica, ao abordar o trabalho disse:

*A peça, eu gostei dela, porque ela passa algo positivo. Muito boa é a forma como é colocado o tema, dentro de um contexto folclórico. Acho que isso torna mais fácil a compreensão do assunto. As músicas, os animaizinhos facilitam o entendimento da criança de uma forma bem lúdica, bem tranqüila. A questão do grupo em contato com as crianças, mostrando como manipulam os bonecos, como foram confeccionados é bastante importante. Acho que tudo isto faz com que a criança se perceba como parte do meio ambiente e a partir daí, ter ações mais positivas para se viver em um pouco mais de harmonia. (Anexo 9, entrevista 6, p. 189).*

Nas escolas, no dia do espetáculo, são entregues ou enviados por e-mail *Sugestões de Atividades* (Anexo 8). Esta é uma tentativa do grupo, para que os conteúdos e contextos abordados na peça sejam trabalhados com a criança pelas educadoras. Percebemos especialmente nesta peça que a mensagem é explicitada de duas maneiras: uma pela forma de confecção dos bonecos e outra é a própria história dos personagens - existindo assim um reforço do conteúdo - reciclagem de sucatas.

Posteriormente contatamos as coordenadoras pedagógicas destas escolas, na tentativa de uma devolutiva sobre o que ocorreu, de fato, nas escolas. O que ficou? Como foram apreendidas as experiências, que ações surgiram a partir da peça? Se o teatro educa e contribui para a formação, como ocorre este processo?

Acompanhamos a criação desta peça teatral, a preparação sobre as idéias, conceitos e valores a serem instigados por ela. Destacamos alguns: cuidados com os outros, o que cada um pode fazer para ajudar. A atenção dada para a formação dos diálogos entre os personagens, impedindo a elaboração de personagens *bobos*, ou seja, um sabe tudo e o outro que sabe nada; todas as personagens devem trazer conhecimentos para trocarem experiências, numa relação de construção de novos saberes, na tentativa de busca de uma concepção de educação reflexiva, não baseada na lógica instrumental.

Em função da peça, que visa atingir um público na faixa etária de 2 a 6 anos, é imprescindível uma boa preparação das crianças, para a experiência que aconteceria. Não é difícil encontrarmos resistências das educadoras, quando anunciamos ser Teatro de Bonecos. A resistência encontrada é fruto de experiências negativas anteriores. Para exemplificar as vivências negativas, em contato telefônico para divulgar o trabalho do Grumaluc, relembramos o que nos disse uma coordenadora: *Veio uma vez um palhaço que*



*batia um prato barulhento. Isto assustou as crianças que começaram a chorar (informação verbal).*

A preparação inicial feita pelas atrizes-bonequeiras visa principalmente as crianças que costumam chorar. Com muito jeito, mostram os bonecos, o cenário, conversam com a criança, indicando o que vai acontecer, evitando, com sucesso, os choros. Esta preparação recebeu muitos elogios por parte das educadoras, quando avaliavam o trabalho realizado, dizendo: *Muito positivo a preparação que fizeram para que não ficassem com medo.* (Anexo 5, entrevista 8, p. 176). Observamos crianças que iniciavam o espetáculo no colo das professoras, depois iam se soltando e no final pegavam os bonecos, abraçavam, dançavam juntos, enfim venceram a barreira do medo.

Sem mais delongas, vamos às cenas,

Cena 1 – Dois ratinhos numa casa se divertem com a sujeira (fig. 24), estão felizes porque tudo está fora do lugar. Entra Dona Privadona, doente, porque fizeram dela, uma lata de lixo. Ela tosse e acaba explodindo. Pede ao público para cuidarem dela.



24 - ratos e privada em cena



25 - reação crianças/susto, alegria, surpresa

Esta cena causa grande vibração e impacto nas crianças. É um momento de tensão e ao mesmo tempo riso. A privada, objeto do cotidiano, que nos obriga a uma disciplina e conhecimento do corpo, muito presente nesta faixa etária, explode. A explosão tem fundo musical tumultuado e forte efeito visual. São pulos, movimentos verticais, para cima e para baixo e finalmente, a privada tosse como gente e joga os excrementos que a entupiam. Há fumaça: para realçar a explosão é esguichado talco. Atentas, as crianças são envolvidas por informações diferentes, sons, imagens, movimentos, cheiro, criando um clima que convida à brincadeira. Para uma coordenadora: *o teatro passa de forma lúdica, as idéias.* (Anexo 5,

entrevista 8, p. 176).

Cena 2 - Num terreno baldio as personagens estão em apuros (fig. 26), têm problemas de respiração e fraqueza, conseqüências de viver no lixo. Tentam escapar, dormindo ou fazendo um túnel. É preciso tomar alguma providência, fazer algo, recorrer a alguém – a turma do lixo reciclável.



26 - Camomila e Nhoca no terreno sujo



27 - crianças cantando com Nhoca

O cenário se modifica com adereços que vão compondo situações, estruturadas em pequenos quadros com começo, meio e um fim com conteúdo épico. Aparecem diferentes formas de manipulação: a Camomila de vara e a Nhoca de marote. A peça resgata uma conhecida cantiga infantil *minhoca, minhoca, me dá uma beijoca...* causando calorosa reação da platéia.

Cena 3 - Apresentam a turma do lixo (fig. 28), cantando com bonecos de vara que falam da cada cor e o que deve ir para cada lixo.



28 – Latas coloridas para lixos: orgânicos, vidros, plásticos, papéis e metais.



29 - Crianças interagem acompanhando os ritmos dos conteúdos musicais apresentados

Cada um dos bonecos de vara que representam o lixo aparecem em seqüência,

apresentam-se para as crianças e fazem suas performances musicais: o Rockferro, uma salsa para o Tuco, Vidroco, Plasmélia e Papelito são objetos que tem vida, são humanizados. Todos vão entrando e dando o recado, *me coloquem no lugar certo*, explorando as cores das latas de coleta reciclável. Uma coordenadora comenta na entrevista, que elas observaram que foram usados objetos do cotidiano, transformados em bonecos: *os bonecos de fio, fantoche, de mão eles estão acostumados, mas foi diferente principalmente porque animaram objetos. O Rockferro, o Tuco, a Dona Privadona, que são coisas do cotidiano, valorizam o brinquedo sem pilha* (Anexo 5, entrevista 8, p. 176).

Percebemos que, ao dialogar com os educadores surgem novas interpretações de conteúdo e forma da apresentação teatral. Vejamos no exemplo acima, quando a educadora fala: *(a peça) valoriza o brinquedo sem pilha*. Não tínhamos a visão deste efeito do trabalho do Grumaluc, mas, podemos perceber que há muito sentido e valor para a educadora percebido através do seu cotidiano lidando com as crianças da escola pública. É desta troca, constituída na relação com o outro, que podemos dizer que se constroem novos saberes, saberes plenos de riquezas pela somatória de olhares.

A apresentação destes bonecos, com suas músicas e danças, lembram-nos os mamulengos que *antes de começar o espetáculo propriamente dito, os bonecos se exercitam em pequenos números musicais, cantando e dançando, possibilitando o primeiro contato com o público*. BORBA Filho (1987, p 121), o que é chamado pelo Grumaluc de quebra-gelo.

Sobre o impacto de outros conteúdos tratados na etapa de Interação, segundo outra coordenadora: *(as crianças) ficam horrorizadas ao saber que o alumínio, não tem prazo para ser absorvido pela natureza* (Anexo 5, entrevista 8, p. 176).

Cena 4 – Um bicho perigoso e ameaçador quer contaminar as pessoas (fig. 30). É o clímax da peça, momento dramático, há uma tensão, reforçada pelo fundo musical. A personagem vê o verme e enfrenta o perigo com seus enormes pés (fig. 31) pisando no bicho. A platéia fica sem saber o que fazer, torce pela menina, mas não quer que ela se contamine. O que vai acontecer?



30 - Barriga D'Água,  
perigoso e ameaçador.



31 – Pé da menina que é  
transformada em parte do corpo.



32 – Reação das crianças, estranhamento  
e medo

Analisando os bonecos da cena, temos os *tipos* bem caracterizados: o Barriga D'água, um verme, é representado em escala fora do normal, é fantástico, um monstro. Seus gestos e suas ameaças à saúde pública são elementos grotescos: *Eu sou o mais temível, o mais nojento dos vermes. Não brinque comigo, que eu não sou de brincadeiras! Ah! Ah! Ah! Eu vou contaminar umas pessoas!* A menina inocente, mas corajosa, enfrenta o verme e pisa nele. O astuto vilão ri, a não poder mais, e, consegue exatamente o que queria. O esfacelamento do corpo, típico do grotesco, é percebido na transformação da menina em apenas uma parte de seu corpo, o pé. O fato de usar diferentes escalas, fugindo da realidade cria um clima fantasioso e interessante, reforçado pela trilha musical.

Cena 5 - Julinho entra em cena com a Dra Sanatudo (fig. 33). Eles conversam com as crianças sobre as péssimas conseqüências das atitudes das pessoas: como jogar lixo nas ruas, entupindo toda a rede de esgoto. A solução vai se esboçando com o conserto dos canos quebrados pelos técnicos da Sanasa e a conscientização da população, com o envolvimento e a participação de todos para ajudar a cidade.



33 – Dentro do cenário, Julinho conversa com as crianças.

Opa! Desculpe-nos, mostramos a visão de Julinho (fig. 33) em frente à sua platéia, uma inversão de olhar. Afinal este menino está vivo? Ou não?

O personagem Julinho, protagonista da história, representa um tipo, a criança que quer aprender, é amigável, um *cara legal*. O Grumaluc quer partir de suas perguntas, para fazer relações com os conteúdos, quer partir das dúvidas das crianças, expressas indiretamente pelo Julinho – um recurso para solucionar a perda da espontaneidade devido à gravação da trilha do espetáculo, este personagem faz as perguntas e constrói o aprendizado com o adulto, um educador facilitador.

As cenas de ação mexem com a imaginação e o espectador interpreta e cria sua própria abordagem, como vemos no relato da coordenadora: *Aí, de repente, vem aquela barulheira, não é? Até! E isso realmente choca... e retratou bem o que tem acontecido, cada vez mais, não é? Com nossa natureza* (Anexo 9, entrevista 2, p. 188).

Cena 6 – O peixe Escamoso está mergulhando no rio Atibaia, pula e canta, quando de repente bate numa lata (fig. 34), conversam sobre esta situação: a poluição das águas e não aproveitamento das latas.



34 - peixe e lata conversam



35 – Crianças atentas

No diálogo acima os personagens indicam que precisamos ter consciência e responsabilidade com a natureza. Lançam perguntas no ar: *Como o problema pode ser resolvido?*

Para Walter Benjamin (2002, p. 28) *não há nada que a juventude exija urgentemente que a possibilidade de escolher, de decidir.*

Chama muita atenção o movimento do peixe, seu corpo confeccionado em papel machê e o rabo e nadadeiras com material de radiografias, ele pula e há um efeito sonoro que surpreende. A Lolicola que foi parar no Rio Atibaia, lamenta não poder ser útil e deseja ir para uma usina de reciclagem.

Na continuidade da cena, Julinho está na escola e conversa com Prof Hidro, um *tipo* que representa a sabedoria do idoso e também do professor. Fala que o esgoto, que é água suja, que tem xixi e cocô, vai ser tratado e devolvido aos rios como água limpa. Cada um pode ajudar, não desperdiçando água e colocando lixo, na lata de lixo. Esta seqüência, na nossa opinião, é muito didatizada, apresentando resquícios das formas tradicionais do ensino, que foram vividas na formação das autoras do espetáculo. Para nós, representa uma concepção de educação onde o professor sabe tudo, tem verdades imutáveis e fornece ao aluno o conhecimento pronto, que precisa ser repetido e memorizado.

Concordamos com Walter Benjamin (2002, p. 112) que: *impor conceitos para crianças não funciona, fracassamos ao tentar persuadir as crianças a algo que elas não acreditam, não aceitam.*

Há neste ponto uma caída no ritmo da peça, uma desconcentração das crianças. O

ritmo é retomado, com o retorno do Escamoso cantando *como pode um peixe vivo, viver fora da água fria*. O peixe está feliz, tudo acabou bem, porque a água devolvida aos rios está limpinha, agora ele pode criar seu cardume. Julinho se despede, é o fim desta aventura e conclui que *Mais vale um esgoto limpão do que uma cidade na mão*.

Este retorno dos personagens e dos assuntos é um recurso teatral, chamado *estrutura circular*, onde *princípio e fim* se tangenciam, dão amarração às cenas independentes e situam o espectador no universo do texto.

Trazemos nossas observações das reações das crianças, escolhendo dia 18/03/2004 relatado no caderno de campo:

*Uma garotinha, muito envolvida, fazia movimentos e dançava, parecia-nos que entendia plenamente o que os personagens falavam, ela ria, batia palmas e estava entusiasmada. Na cena com ruído da 'ferramenta consertando a boca de lobo' ela bateu palmas e fez todas as crianças à sua volta baterem também, acompanhando sua reação. Na cena do Barriga d'Água, ela deu um murro no ar, para frente como que expulsando o bicho. Na cena das cores das latas de lixo reciclável, todas falavam as cores junto com o narrador, mesmo sem serem estimulados pelos bonecos. Com o Rockferro, um garotinho fez com a cabeça como fazem os roqueiros. Na hora do Prof Hidro, houve quebra no ritmo da apresentação, observamos certo desinteresse, porque duas crianças se levantaram e foram atrás da empanada, curiosas para ver o que acontecia por lá. A professora levantou e deu sinal para que os outros ficassem nos seus lugares, evitando tumulto. Na interação, mostrando os bonecos, revelando como e de que são feitos, percebemos o encantamento nas carinhas abraçando os bonecos. O momento inesperado prendeu a atenção das crianças e mostrou o vínculo que se cria entre os bonecos e os jovens espectadores. (Anexo 6, relato 2, p. 181).*

O sentido e as potencialidades do teatro como *espaço de encontro* é resgatado de uma mônoda *Affentheater* de Walter Benjamim (1987, p. 106 e 107) em que surgem revelações e sensibilidades extraordinárias, no relato de sua experiência infantil. Relembrando cenas, sua busca de construir sentidos, das palavras e das coisas, há elementos visuais, auditivos e cinestésicos explícitos no texto:

*Affentheater, essa palavra significa para os adultos algo grotesco. Essa característica lhe faltava quando a ouvi pela primeira vez. Era ainda pequeno. O fato de macacos no palco ser uma raridade fazia parte dessa idéia insólita: macacos no palco é coisa que não faz sentido. A palavra teatro me atravessava o coração como um toque de clarim. A fantasia chegava[.]A entrada do teatro passava através de uma brecha do tempo; o nicho do dia – que era tarde e no qual já se sentia o cheiro da lamparina e do recolher-se – era ultrapassado. Não para*

*vislumbrar uma cena do Guilherme Tell ou da Bela Adormecida; pelo menos, não apenas com esse fim. O motivo era mais importante: **sentar-se no teatro no meio dos outros** que também lá estavam. O que me esperava, eu não sabia, mas me parecia indubitável estar assistindo a um fragmento, ou seja, a uma apresentação de um comportamento muito mais significativo, o qual **eu devia compartilhar com outros**. De que espécie era, não sabia. Com certeza, esse comportamento dizia respeito tanto aos macacos quanto ao mais bem estabelecido elenco de atores. Tampouco era a distância entre o macaco e o homem maior que aquela entre o homem e o ator (grifo nosso).*

Encanta-nos perceber as potencialidades da experiência estética no teatro vivida pelo espectador criança. Quando lembrada pelo adulto, revela seu sentido profundo, marcas importantes da construção de saberes por meio de imagens captadas, odores, cores e texturas das fantasias, percebendo-se e aos outros, com possibilidades de compartilhar as permanências significativas, repletas de sensibilidades.

Voltemos de nosso planeio para contemplar o trabalho do Grumaluc. O procedimento de sair da empanada e continuar o espetáculo com os bonecos, vivos nas mãos das atrizes-manipuladoras (fig. 36) causa reações surpreendentes nas crianças.



36 – Na Interação, a criança quer pegar Julinho e nos dá a impressão de achá-lo vivo



37– Atenção das crianças durante o diálogo dos personagens

Elas tocam as crianças com os bonecos de vara e de luva. Nestes momentos percebemos muita alegria nas crianças, pela possibilidade de ver o brinquedo de perto, ser tocado por ele e tocá-lo. A revelação de que há alguém dando vida, manipulando os bonecos surpreende as crianças, que por alguns momentos acreditaram que eles eram vivos. Voltam a realidade e vão conhecer um pouco da arte da manipulação no Teatro de Bonecos. As atrizes mostram como é a técnica de manipulação, perguntam o nome das crianças (fig.



38) e improvisam, conforme sentem o clima e a recepção das crianças.

Falam da confecção em papel machê e sucatas – identificando o trabalho com o universo infantil, para Walter Benjamin (2002, p. 104) *a criança escolhe como brinquedo o que os adultos jogam fora.*



38 – Interação com boneco de vara



39 – Interação com boneco de luva

No relato de uma coordenadora, uma semana após a reunião pedagógica com os professores, ela nos disse: *No dia as crianças ficam com a impressão do encantamento com os bonecos que aparecem, depois comentam, perguntam o que queria dizer, as dúvidas aparecem para a professora trabalhar depois* (Anexo 5, entrevista 14, p. 177).

São apropriações significativas para o trabalho escolar, que nos dão pistas sobre as possibilidades do Teatro de Bonecos auxiliando no aprendizado. A riqueza destes momentos de descontração e quebra da rotina escolar são fascinantes para as crianças (fig. 40).



40 – O encantamento ocorre na relação com o teatro, como uma experiência estética



41 – Reação durante espetáculo, dançando com os bonecos

Analisando o desenlace final da peça, o diálogo entre os personagens Prof Hidro e Julinho, pareceu-nos uma prolongação desnecessária, um reforço de conteúdos ao velho estilo, mas, lembremos que o texto foi discutido com a empresa contratante, que delimita e

impõe algumas coisas – é o preço do patrocínio – que requer negociação visando maior autonomia na forma do espetáculo.

Buscamos dar voz e dialogar com as coordenadoras pedagógicas e professoras, tentando encontrar nestes relatos, opiniões diferentes sobre as questões que emergem no seu dia-a-dia pós-espetáculo através das práticas pedagógicas. Seguiremos explicitando os diálogos, inserindo estas vozes que trazem o olhar do outro. Sentimos que às vezes os relatos dissociam-se do nosso entendimento e por isto, enriquecem-nos, *nas e pelas* diferenças do olhar, que revela outros sentidos do trabalho do Teatro de Bonecos nas escolas.

Um dos temas trata sobre o fato de o teatro ser didático. Será que ser didático é ser, necessariamente, maçante? Uma coordenadora coloca-nos que: *(o teatro) foi didático e não maçante, passaram o conteúdo de forma alegre* (Anexo 5, entrevista 8, p. 176). A questão didática aparece também em outro relato: *as professoras acharam a didática boa, as músicas conhecidas e prenderam a atenção das crianças* (Anexo 5, entrevista 1, p. 175). O didático pode ser incorporado ao divertimento, é o que ela deixa transparecer nesta fala: *as crianças gostaram muito, chamaram atenção o Rock Ferro, as cores e a forma de fazer, enfim foi um lazer educativo* (Anexo 5, entrevista 2, p. 175).

Nossa pergunta fundamental, o que fica depois, para a escola desenvolver é respondida por uma coordenadora,

*Marcaram as cores para cada lixo. Dna Privadona foi marcante, já tinha coleta reciclada, as crianças, depois da peça, perguntam de que material é feito tal coisa; o pote de iogurte, por exemplo, para colocar no lixo certo - despertou interesse* (Anexo 5, entrevista 8, p. 176) .

Na perspectiva que desejamos revelar, do Teatro de Bonecos instigar ações e mudanças de comportamento, surgiram retornos que nos surpreenderam, são relatos de coordenadoras, que trazem alguns resultados: *uma professora vai fazer papel reciclado na escola* (Anexo 6, entrevista 3, p. 183) e também uma coordenadora entusiasmada, que conseguiu amarrar ações concretas ao espetáculo: *abrimos um projeto de reciclagem que vai o ano todo. Lançamos uma campanha de recolhimento de latas de alumínio e garrafas plásticas* (Anexo 5, entrevista 1, p. 175).

Outra coordenadora, valorizando o papel da professora e mostrando a importância do trabalho interdisciplinar quando se somam talentos e conhecimentos, para buscar o mesmo objetivo: *gostaram, a mudança é a longo prazo no comportamento, as professoras (é) que dão continuidade, têm de trabalhar mais na sala de aula para mudar as atitudes* (Anexo 5, entrevista 5, p. 176).

Os frutos do trabalho desenvolvido pelas educadoras e alunos em sala de aula retornam para o Grumaluc, em forma de desenhos (fig. 42).



42 – desenho de um aluno após a peça  
Ficou marcada a imagem do cenário.



43 – Painel com desenhos das crianças,  
atividade desenvolvida após o espetáculo

Além de desenhos, as professoras se apropriam das palavras na construção da linguagem, uma professora, que já trabalhava o tema do lixo, disse: *tiveram uma linguagem conhecida - o que foi bom* (Anexo 5, entrevista 1, p. 175). Uma professora, numa escola onde se estava trabalhando o tema do lixo:

*As palavras mais difíceis as crianças estranharam, perguntaram para a professora o que queria dizer. No Jd Encantado – unidade que não está desenvolvendo o tema despertou curiosidade e foi apropriado para aprofundamento de palavras novas para eles* (Anexo 5, entrevista 1, p. 175).

Somando ações, o Teatro de Bonecos mostrou neste trabalho seu potencial, que está presente nas avaliações recebidas: *elogiaram. (As professoras) estão trabalhando o tema da reciclagem. Foi dinâmico, plantou idéias sobre o que não se decompõe na terra. Fizeram desenhos, pesquisas em livros sobre reciclagem de papel* (Anexo 5, entrevista 4, p. 176).

Parece-nos evidente que há ligações entre as formas de expressão e o material da peça. Sobre as músicas e o material de confecção dos bonecos, uma professora disse: *As*

*músicas interessantes, o material todo que vocês usam (que é) também todo reciclado, é lindo. Achei que foi muito adequado (Anexo 9, entrevista 5, p. 189).*

No relato da seguinte coordenadora: *na sala, a tia falou do esgoto e (as crianças) responderam que é água suja (Anexo 5, entrevista 4, p. 176).* Para ela o conteúdo foi entendido e foi fixado pelas crianças. A didática utilizada pelo espetáculo teatral funcionou adequadamente.

A valorização dos conteúdos, do *fato novo* estão presentes na devolutiva de outra coordenadora, quando disse que: *estamos trabalhando o meio ambiente e (a peça) introduziu a questão do esgoto. (Uma professora) faz o trabalho com jornal na sala de aula, lixo no lixo (Anexo 5, entrevista 6, p. 176).* Uma professora relata:

*Eu gostei bastante, achei o tema importantíssimo. Na área de ciências é o que vimos trabalhando, realmente muito bom. Ah! O gostoso é passar a idéia do artesanal, dos bonecos feitos por vocês, um texto muito bom e direto, não é? Falando da reciclagem, do reaproveitamento. Eu achei isso bastante importante (Anexo 9, entrevista 4, p. 189).*

Destacamos por meio deste relato que a forma dos bonecos - confeccionados em papel machê e com base em material reciclado - acabam valorizando, reforçando e são coerentes com os conteúdos do espetáculo, são formas de reaproveitamento.

No aspecto geral relativo ao trabalho do grupo na escola, temos um relato de outra coordenadora pedagógica:

*(Depois da peça as crianças) não jogam mais nada na Privadona. Comentaram com os pais (na saída), falaram do bicho Barriga D'água. As moças se preocuparam em não assustar, prepararam as crianças, e no final as crianças quiseram pegar nos bonecos, dançaram e riram (Anexo 5, entrevista 3, p. 175).*

Uma das escolas, trabalhando com as *Sugestões de Atividades* deixadas pelo Grumaluc, que continha as palavras-chaves, possibilidades de geração de discussões, relatou-nos:

*Foi ótima (a apresentação), as palavras-chaves (sugeridas) despertam a curiosidade, ficaram na cabeça. As crianças perguntaram do esgoto (para as professoras) queriam saber mais, continuar o assunto. Comentaram o problema da Privadona entupir, elas lembram do teatro (no banheiro) e falam da peça e as tias repetem (Anexo 5, entrevista 3, p. 175).*

A criança interpreta as informações e faz relações com sua vida cotidiana. Percebemos concretamente isso no relato de uma diretora, que tem sua filha na escola e que nos disse: *Minha filha pediu para eu não lavar o carro e a calçada todo dia, (disse) que eu preciso varrer* (Anexo 5, entrevista 3, p. 175).

O entendimento do conteúdo e a forma da criança expressar seu conhecimento com a família também foram abordados. Eis a fala de uma coordenadora pedagógica após reunião com pais: *O problema do papel no vaso sanitário que entope. Lixo (em lugar) errado, 100% das crianças absorveu (a idéia) e cobram dos pais, em casa, para ter (em) diversos sacos de lixo* (Anexo 5, entrevista 8, p. 176).

Para encerrarmos o diálogo com as coordenadoras, um relato de uma experiente espectadora, que ainda criança, morou na Argentina e seguia os titeriteiros pelas praças, e ruas: *Muito bonito, passou muita coisa, tanto para crianças como para adultos. Essa peça deveria estar em todas as escolas. Você pode jogar 50 sementinhas em 50 cabecinhas, 20 vão brotar* (Anexo 9, entrevista 1, p. 188).

Resumindo, o trabalho do Teatro de Bonecos nas escolas fomentou conhecimentos e ações, os conteúdos foram apropriados e resignificados pelas educadoras nas suas práticas pedagógicas constituindo-se valoroso instrumento para a construção de saberes e modificação de atitudes, construindo comportamentos adequados.

O trabalho do Grumaluc foi interrompido no ano de 2005 em função da troca de diretoria da empresa. Na avaliação do grupo, se este trabalho for retomado, além das apresentações nas escolas será proposta uma oficina de bonecos para as educadoras, aprofundando as possibilidades, para que as próprias educadoras realizem montagens com temas de seu interesse e experimentem a prática do *aprender-fazendo*.

No próximo capítulo, pousando nas escolas, procurando pistas para compreender melhor sua dinâmica, sua cultura organizacional, como se constituiu e as tendências de mudanças.

## 5 – A ESCOLA COMO LOCAL DE TROCAS CULTURAIS

Neste capítulo pretendemos aproximarmo-nos do espaço da escola, local que, compreendemos ser um dos constituintes da formação dos indivíduos, e inserir nesse espaço as sensibilidades, emoções e percepções. Para compreendermos o modelo escolar brasileiro, alçaremos vôo com Anísio Teixeira, que analisa estes modelos de escola e participa, em suas obras, do contexto social de uma época de mudanças estruturais na Educação.

Entenderemos as tendências possíveis e os caminhos desejáveis da construção amorosa do saber. Voaremos com Carlos Byington e trataremos de duas experiências com o teatro infantil, entendido potencialmente como valiosa contribuição para a formação das crianças. Para realizar esta tarefa, decolaremos também com Walter Benjamim, resgatando sua contribuição para o trabalho teatral com crianças, revelando suas próprias memórias com o teatro, e com Hector Gironde, bonequeiro e assessor da Educação Argentina, que nos sensibiliza, para o valioso aporte do Teatro de Bonecos em sala de aula que, quando utilizado, assombra-nos com a enorme quantidade de recursos oferecidos para o aprendizado.

Percebemos as potencialidades da educação não-formal em relação à formal e concordamos com PARK E FERNANDES (2005, p. 384) que:

*A interação entre os dois universos educativos (escolar e não-escolar) visa oxigenar o mundo escolar, trazendo experiências educativas pautadas em princípios e métodos diferentes daqueles que são hegemônicos nos currículos escolares. Por não estarem presas às estruturas, aos códigos e às normas institucionais escolares, as práticas educativas não escolares tendem a buscar sua legitimidade social, conquistar novos adeptos, ampliar sua abrangência e consolidar-se dentro do caldo cultural de sua época, apostando muito mais nas opções éticas e estéticas de seus frequentadores e menos na lógica da disciplina, controle, da vigilância e da obrigatoriedade – códigos que ainda continuam a dar o tom para a educação escolar.*

### 5.1 – A constituição das práticas pedagógicas na escola pública brasileira

Nossa busca, ao depararmos com a escola pública, local onde são realizadas as apresentações do Grumaluc, instigou-nos a compreender as bases da formação do modelo

de ensino, que permanece até nossos dias. Isto nos levou a Anísio Teixeira<sup>67</sup>. Escolhemos retornar ao passado, a um momento político, social e ideológico diferente, mas que entendemos ser o nascedouro das concepções da escola pública que, esperançosamente deve ser para todos.

Planando com o autor (1969 a, p. 38), que ao analisar o contexto da educação de sua época diz:

*Vivemos com a verdade tripla: verdades científicas, filosóficas e religiosas. O resultado é que não temos nenhuma verdade válida ou prevalente, a vida se orienta pela tradição e pelo jogo das forças, provocando alienações no homem que se sente alheio ao seu tempo, alheio ao seu semelhante.*

Interessa-nos a escola primária, que segundo ele *ensina técnicas independentes, isoladas e fragmentadas*, sem ter que promover a consciência do *para que, em que e como* usá-las. Este processo desintegra o homem, desvinculando o saber do fazer.

Concordamos com este autor (1969 a, p. 49) que *a situação educativa é complexa, envolvendo o indivíduo em sua totalidade*, com sua história, sua cultura e a história dessa cultura.

Passa-nos uma concepção de educação, que tem *o conhecimento como resultado de uma atividade, que se origina em uma situação de perplexidade e se encerra com a resolução da situação*. O saber significa capacidade de localizar e definir a dificuldade, capacidade de descobrir e utilizar os dados da situação para chegar a conclusões fundadas, tornando *a experimentação essencial ao processo do conhecimento*. TEIXEIRA (1969 a, p. 65).

Vivemos modernamente, em constante mudança. O que a escola conserva? A escrita e os corpos que viraram apenas cabeça, instrumento de raciocínio lógico. Segundo o autor (1969 a, p. 118): *o método experimental deve ser defendido e guardado*. Cabe aos educadores modernos, na sua análise crítica (1969 a, p. 124) *transmitir o gosto e hábito por uma cultura predominantemente consciente e mutável, em oposição à fácil cultura anterior, toda ela inconsciente e uniforme*, vivenciando uma fase de avanço da civilização industrial,

---

<sup>67</sup> Anísio Teixeira, baiano e filho de fazendeiros, cientista social, desde cedo se envolveu com as questões do ensino. Foi intelectual de esquerda e militou em prol do ensino público, gratuito e para todos, desde o primário até a universidade. No artigo: “Uma vida inteira dedicada à Escola” de Adriana Vera e Silva, consultado em (14/11/03), endereço internet: <http://www.centrorefeducacional.com.br/anisioteixer.htm>.

explosão de conhecimentos, tecnologias e meios de comunicação. As dificuldades encontradas por ele nos são reveladas, a partir da estrutura social de sua época:

*Temos o setor aristocrático, o setor liberal democrático de classe média e temos o grupo nacionalista [...] o desenvolvimento brasileiro vem se fazendo com contradições e resistências implacáveis ao seu funcionamento lógico.* TEIXEIRA (1969 b, p.375).

Sua abordagem denota que a perspectiva de inclusão social dar-se-ia pelo *funcionamento lógico*. Havia muito presente no meio intelectual de esquerda, o desejo utópico de que todos os indivíduos participassem da sociedade, esperança que hoje vemos frustradas com o colapso do socialismo e o crescimento da globalização que acirra e aprofunda as diferenças.

Voltemos à escola, nos tempos de Anísio Teixeira (1968, p. 28 e 29): *a escola surgiu para servir aos interesses das classes dominantes, não é fácil implantar a idéia democrática*. Notadamente, o autor militava em busca de melhorias significativas para uma educação voltada para todos, desvelando lutas travadas em busca de gerir os recursos da educação.

Para Neusa Gusmão<sup>68</sup> (2003, p. 95) necessitamos incluir a *pluralidade cultural* no processo de aprendizagem e afirma:

*O saber que se ensina é redutor de culturas[...]acreditando que o aluno é tábula rasa, é aqui que a pluralidade cultural de grupos étnicos, sociais ou culturais necessita ser pensada como matéria-prima da aprendizagem, não como dias especiais, mas possibilitando trocas e processos de equidade entre sujeitos diferentes.*

Concordamos com a idéia de o ensino estar baseado numa visão racional e que ele exclui o saber popular, o conhecimento não escolar e que precisamos conquistar, dentro da escola, uma postura de descoberta, dialógica e inclusiva.

No que diz respeito a escola primária, Anísio Teixeira (1968, p. 89) diagnostica que *o contexto social a deformou, fez-se paternalista, destinada aos que iam obedecer e fazer, em oposição aos que mandam e pensam*.

---

<sup>68</sup> Antropóloga e Professora da Unicamp/Faculdade de Educação, ministrou a disciplina: Educação e Antropologia Cultural, 2004.



O autor nos passa uma concepção da escola democrática, esta sim, *uma escola de vida, com matérias baseadas em experiências da própria vida, com o propósito de refletir e formular o que foi aprendido*. TEIXEIRA (1968, p. 131).

Viajando com sua imagem de escola idealizada, que ecoa em nós e seria local de:

*Atividades relacionadas com interesses e necessidades do aluno, o professor, um guia experimentado nas artes da vida, observa, procuram recursos alternativos, gravações, debates, escolhe, planeja, distribui tarefas, realiza e julga os resultados, para o aluno participante, um time*. TEIXEIRA (1968, p. 141).

A comparação entre a escola que foi construída e a que é desejada numa sociedade democrática, traz elementos de utopia e esperança. Indica-nos as possibilidades e a importância das alternativas metodológicas, da inclusão da Cultura e, portanto, do Teatro de Bonecos como potencial de vivência, troca entre alunos e educadores.

Na abordagem o autor (1969 b, p. 36) nos indica que *necessitávamos de uma educação escolar mais generalizada, preparando o homem comum para o trabalho*. Uma visão crítica para a época, repleta de possibilidades, alternativas possíveis e utopicamente construídas em relação ao trabalho. Concordamos com ele que a função da escola *é se fazer prática e ativa, e não passiva[...]formadora[...]que ensine[...]a vida e a participar*. TEIXEIRA (1969 b, p. 58).

A escola tem potencial para transmitir, consolidar e renovar a cultura. Quando se desvia desta meta, acaba inculcando conhecimentos desligados da vida, sem sentido, difíceis de aprender, justificando as ações disciplinares, castigos e constrangimentos que facilmente vemos ainda hoje nas práticas pedagógicas. Não é nosso objetivo explorar estes aspectos, mas apenas sinalizar que existem. São facilmente perceptíveis ao estrangeiro que entra por instantes na escola.

Incomoda-nos perceber que a escola menospreza as diferenças individuais está preocupada com resultados de avaliações, limitando habilidades e conhecimentos. Na análise que realiza, o autor revela que: *Os verdadeiramente capazes são desencorajados, a inteligência - artística, plástica e prática - é destruída*. TEIXEIRA (1969 b, p. 84).

A perspectiva almejada por ele é do tempo escolar, que contemple atividades de *jogos e recreação[...] trabalhos[...] e estudos em classe*. TEIXEIRA (1968, p. 130).

Resumindo, a estrutura do ensino brasileiro se constituiu como *perpetuadora das injustiças sociais* (1969 b, p.44) e foi estruturado, para Anísio Teixeira (1969 b, p. 99) pelo: *Ensino primário gratuito, de oportunidades reduzidas; ensino secundário pago, estrangulando desejos generalizados de ascensão social; e o ensino superior gratuito, para os filhos dos ‘pobres envergonhados’ da elite rural do país.*

Na escola, para a construção dos saberes da criança, a experimentação é fundamental, o papel do educador neste processo, é de fornecer um problema a ser resolvido, e estimulá-las a resolvê-lo. Fazer que a criança se deslumbre, esta é a sua iniciação à vida: *Fazendo-a chegar às idéias gerais por intermédio de algo específico.* TEIXEIRA (1969 b, p. 156).

No aspecto político concordamos com sua postura: o governo tem o dever de dar a cada indivíduo a *cultura necessária para poder existir e viver, desenvolver as artes e ciências, pois elas são as [...] raízes da sociedade.* TEIXEIRA (1969 b, p. 314 e 315).

Nosso objetivo ao resgatar a história da formação do modelo da escola pública brasileira, segundo o olhar de Anísio Teixeira, é promover o confronto de idéias, no aspecto de identificar pistas das permanências deste modelo, quanto avançou e, com base nesta análise, buscarmos as possibilidades e tendências para outra fase da educação. Esta nova perspectiva é-nos apresentada pelo psicólogo junguiano Carlos Byington (2003).

## **5.2 – Outros modelos para a construção dos saberes**

Vejamos a análise apresentada por Carlos Byington, quando resgata o significado do amor e questiona seu papel na construção do saber.

Na educação não-formal proposta pelo Grumaluc, a aprendizagem acontece sem obrigatoriedade, sem repreensão, num processo prazeroso e significativo para a construção dos saberes, existindo potencialidade de transformação dos sujeitos que participam desse processo, *condições de interferir na história, refletindo-a, transformando-a, logo, transformando-se.* SIMSON, PARK E FERNANDES (2001, p. 152).

Carlos Byington (2003, p. 15) revela um método de ensino centrado na vivência, que evoca a imaginação dos alunos e educadores, tornando o estudo lúdico, emocional, cômico e dramático, atraente, numa *relação transferencial amorosa*, entre o aluno, a classe

e o professor.

Leva em consideração as contribuições de Jung, seus estudos das funções da consciência: pensamento, sentimento, sensação e intuição e das atitudes: extroversão e introversão, consideradas integrantes da formação dos indivíduos. *Quem estuda, sem vivência, absorve o ensino somente no nível racional e logo o esquece[...] vivenciando, fecunda o aprendizado durante toda a vida* (2003, p. 17).

Perguntamos juntamente com o autor (2003, p. 22): *Como ensinar a vida unicamente pelas idéias? O que se ensina é aplicável?* O ensino inútil é um desperdício e instrumento alienante.

Com o uso do lúdico no aprendizado, por meio dos recursos das artes, filmes, desenhos animados, dramatizações podemos reencontrar *a beleza fascinante do saber*. Caso contrário *qualquer lugar abandonado pelo amor é logo ocupado sorrrateiramente pelo poder – Jung, citado por BYINGTON* (2003, p. 34).

Vislumbramos nesta reflexão possibilidades de outras práticas pedagógicas, que podem ser aplicadas pelos artistas, que realizam suas produções para o público infantil. Vejamos as contribuições do autor (2003, p. 70):

*Deve-se procurar evitar o ensino de prato feito, já mastigado, exclusivamente lógico que dificulta o engajamento emocional do aluno. O ‘artista’ apresenta um assunto e o introduz, em função do que já vem sendo estudado[...]inicia-se a elaboração[...]com metáforas[...] e contexto emocional.*

Na interação após a apresentação da peça do Grumaluc, observamos Malu Vasquez, com um adereço nas mãos, perguntando aos alunos: *O que vocês acham desta cena? O que ela revela? Sentem alegria ou tristeza?* instigando assim o posicionamento crítico da criança, quando em contato com a situação de conflito teatral.

Nos modelos herdados de educação que foram naturalizados por nós, em anos de condicionamentos, Carlos Byington (2003, p. 114) explicita que:

*A ciência experimental, do final do século XVIII, elegeu a verdade objetiva, de tipologia: pensamento-sensação-extrovertidos, como desejáveis e baniram do ensino: a intuição, o sentimento, a introversão e a subjetividade. Resgatamos estas funções, praticando atividades lúdicas, imaginativas e afetivas.*

Na defesa de atividades artísticas, como alternativa de construção da educação, o

psicólogo propõe (2003, p. 122) um: *Novo desempenho dialético, uma nova relação participativa e intercambiável [...] professor-aluno [...] experimentarão os dois pólos do arquétipo [...] numa interação de funções opostas [...] que se fertilizam e produzem o aprendizado.*

Entendemos que esta forma de entendimento percebe o outro, na sua própria dinâmica e maneira de sentir, aprender, interagir e se expressar. Não apenas respeita as diferenças, mas as tornam enriquecedoras, em função das trocas, do diálogo que se estabelece entre os indivíduos.

Num recente trabalho sobre o Grumaluc Caroline Ribeiro (2005, p. 2) constatou que: *Através da sensibilização do Teatro de Bonecos, procurou-se estimular a mudança de postura do indivíduo, sobretudo despertar um sentimento de responsabilidade sócio-ambiental.* Ela observou (2005, p. 13) e relatou algumas reações e percepções das crianças, constatando que o Teatro de Bonecos *mostrou-se como um possível recurso pedagógico [...] para a realização de Educação não-formal...*

Destacamos os elementos sensíveis no processo de aprendizagem que ela revela (2005, p. 50):

*O componente afetivo assume papel relevante no ato educativo [...] Percebo indícios [...] da contribuição da arte [...] como ferramenta de sensibilização [...] despertando no indivíduo a sua participação crítica na sociedade [...] O teatro foi significativo e muito prazeroso...*

Nas suas considerações, a autora coloca (2005, p. 50) alguns problemas e tensões decorrentes da abertura da escola para outras experiências:

*A maioria das escolas não valorizou esta oportunidade de ter acesso ao Teatro de Bonecos [...] as coordenadoras pedagógicas não estiveram presentes durante as apresentações muito menos, para receber a equipe, evidenciando o descaso com atividades deste caráter (grifo nosso).*

As tensões estão presentes nas práticas cotidianas escolares, de um lado, a formação dos educadores e sua concepção de estrutura do espaço educacional, e por outro lado, as amarras dessa formação, que faz com que *os educadores não compreendam outra possibilidade de relação educacional, que não cobre disciplina e submissão.* O conflito é

evidente na relação dos educadores, que *encaram a escola, não como espaço de conquista, reflexão, conscientização e transformação*; mas, lugar de fuga para os alunos, saírem da sua realidade (subdesenvolvida e ignorante), tomando seu trabalho como *doação de quem tem algo melhor para ensinar*. SIMSON, PARK e FERNANDES (2001, p. 154).

Retomando Carlos Byington (2003, p. 131) que nos apresenta os quatro arquétipos de modelos existentes: *matriarcal é o da sensualidade, patriarcal é o da organização, da alteridade é o do encontro e o da totalidade é o que propicia a síntese (grifo nosso)*.

Nosso modelo escolar tem suas bases no arquétipo *patriarcal*, valorizando a disciplina, formando pré-conceitos, assimetria de poder, de dever e de cumprimento de tarefas, reforçada pela culpa e a vergonha: *Criam máquinas de pensar, mas deficientes de sabedoria e intimidade humanas*. BYINGTON (2003, p. 144).

O padrão patriarcal é importante para a construção de conhecimentos. Ele nos auxiliou com as invenções da roda, do arado, irrigação e domesticação do cavalo, mas, ao mesmo tempo, impôs a propriedade privada, a divisão de classes, o capitalismo, subjuguou as espécies e a natureza, polarizou o mundo em certo e errado.

A disfunção do padrão patriarcal resulta em fixações, defesas e sombras destrutivas que ameaçam a vida. Para entendermos do que se trata, damos o exemplo das armas de destruição em massa - tecnologia a serviço de nossa própria destruição.

Quais seriam, então, as tendências para a educação? Para o autor (2003, p. 175):

*A tendência do terceiro milênio é o padrão de alteridade, que conjuga dialética, tratando democraticamente os padrões matriarcal e patriarcal. Busca igualdade nas oportunidades e direitos, para a interação e expressão das diferenças (grifo nosso)*.

O padrão de alteridade constitui-se numa moral democrática, exercida na junção dos componentes sensuais do padrão matriarcal, e os componentes de coerência e responsabilidade do padrão patriarcal. Carlos Byington (2003, p. 189) explicita:

*A alteridade no ensino, rege a diferenciação da consciência para integrar o certo e o errado, o bem e o mal, e todas as polaridades da sabedoria de viver, são os caminhos do método científico, da criatividade artística, do amor e da democracia. Esse padrão propicia que pólos interajam, com oportunidade de expressar semelhanças e diferenças, ou seja, com liberdade de vivenciar a realidade, desapego, sensualidade e poder. Ponha-se no lugar do Outro para conhecer melhor a questão (grifo nosso)*.

O que tem tudo isso a ver com o Teatro de Bonecos? Entendemos que ele pode ser uma das infinitas opções para instigar a criatividade, pois o recurso da dramatização permite a interação com o outro (2003, p. 193): *só quem viveu e sofreu profundamente as paixões e tragédias, pode compreender que é o certo e errado, o feio e o bonito, o bem e o mal.*

As aulas dramáticas nunca são esquecidas porque permitem a *vivência* emocional e existencial. A memória da vivência é mais ampla, profunda e duradoura, formada por palavras e imagens, pensamentos e emoções. *O pensamento junto à sensação.*

No trabalho com o teatro, duas professoras Marli Sitta e Cilene Potrich (2005, p. 107) explicitam que *devemos abrir caminho na escola para um conhecimento que esteja mais próximo ao corpo[...]. Abrir a porta para novas experiências.*

Enfocando a cultura popular, Carlos Byington (2003, p. 198) esclarece que: *ela preserva a interação subjetivo-objetivo, afetividade, intuição, o padrão matriarcal e a expressividade corporal.*

Os caminhos que indicam esta alternativa passam, necessariamente, pela associação de artistas e cientistas, num esforço conjunto para transmitir o saber pela vivência. Precisamos do aluno ativo e de educadores criativos, desapegados da posição de donos do saber.

Como avaliar as vivências dos alunos? Utilizando diferentes formas de expressão, como desenho, pintura, escultura, redação, poesia, dramatização, canto, dança e execuções instrumentais, além de técnicas com bonecos. Uma busca permanente de *construção de uma mentalidade holística, dialética e pragmática* (2003, p. 251).

Como o educador pode transmitir tantas áreas diferentes de conhecimento? Chegamos então às necessidades da escola, que segundo ele (2003, p. 254): *Deve contar com a visita[...]. de profissionais especializados[...]. nas áreas ensinadas e incluir filmes, peças de teatro, exposições e amplo material existencial e cultural para sua vivência.*

Os conteúdos devem ser abrangentes, ligados à realidade e à vida, tratando *sexualidade, drogas, fumo, alcoolismo, violência* privilegiando o normal e *abordando o patológico* como descaminho, formando o *parâmetro ético*. Não mitificar os descaminhos,

mas abordá-los, indicando (2003, p. 255) seus *limites - verdadeiros anjos da guarda da juventude*.

O processo de aprendizado constitui-se do entendimento racional, da vivência do tema e das funções e atitudes para o elaborar, usando intuição, sensação e sentimento.

Resumindo, devemos usar nossa imaginação, através do desenvolvimento das artes e das ciências modernas, do construtivismo no ensino e da cultura de um modo geral.

O espaço da escola precisa ser também um espaço que proporcione ‘*vazios dinâmicos*’, *que contribuam para a convivência, onde se possa pensar, meditar, imaginar e sonhar, viver o mundo da poesia, da utopia, da insegurança e do silêncio*. SIMSON, PARK E FERNANDES (2001, p. 88).

Nessa perspectiva acreditamos que o Teatro de Bonecos pode dar elementos para um aprendizado lúdico, trazendo a alteridade para auxiliar a formação dos indivíduos, utilizando o raciocínio lógico e também as percepções e sensibilidades.

A seguir abordamos duas experiências com o Teatro de Bonecos, dialogando com Walter Benjamin e com o bonequeiro Hector Gironde.

### **5.3 – Potencialidades do Teatro na escola**

Buscamos em práticas diversas das que observamos no Grumaluc, outras experiências com o Teatro de Bonecos nas escolas.

Descobrimos na análise de Walter Benjamin (2002, p. 118) a necessidade da brincadeira para que a criança aprenda. Ele defende a idéia de garantir às crianças a *plenitude de sua infância* e o teatro como possibilidades do lúdico para a construção do futuro humano sem exploração de um sobre outro, sem a primazia do lucro. O autor percebe a hostilidade burguesa ao trabalho, a manipulação das pessoas, o bloqueio à liberdade, a domesticação das consciências.

Apesar de estarmos observando as práticas da educação, no início do século XXI, vemos muitas permanências, engessamentos que nela persistem resultantes talvez, da estrutura de classes. Importa-nos o fato de ser a educação para todos muito recentes entre nós, propiciando o mesmo bloqueio à liberdade e domesticação que se referia o autor.

O sonho dele, e ousamos dizer, também nosso, é que (2002, p. 168): *Os pais*

*dialogassem realmente com os filhos, sendo o diálogo um encontro não somente expresso em palavras, mas de entendimento, cumplicidade, participação no brinquedo; juntos, pais e filhos, descobrindo novos segredos.*

Sobre a postura do adulto com a criança, sua análise alerta (2002, p. 115) que: *não serve para nada um amor pedagógico, que jamais é levado pela observação da própria vida infantil. Esse amor é sentimental e vão.* Sua crítica pode ser considerada destinada ao *modelo matricial*, quando colocado em prática de forma isolada.

Concordamos com o autor (2002, p. 115) que: *a observação é a essência da educação*, significando que é preciso dirigir o olhar interessado àquilo que observamos, precisamos focar em detalhe, concentrar pensamento e sentidos com vontade de apreender significativamente. Estes movimentos de reconhecimento do outro, do particular para o geral, as reflexões, os dilemas e conflitos que instigam as escolhas, com liberdade e autonomia, são exercícios de desenvolvimento e educação. Porque desenvolvem a *consciência das conseqüências*. BENJAMIN (2002, p. 114).

Nosso objeto de pesquisa, o Teatro de Bonecos em escolas públicas, com o Grumaluc, consiste em entender tal prática como possibilidade de educar as crianças, sensibilizar, abordando conteúdos reflexivos e relacionados à vida. Os dilemas, conflitos, perguntas deixadas no ar suprem a função de instigar as crianças na busca das respostas, variadas, com diferentes possibilidades e perspectivas. As próprias crianças *executam ajustes e correções morais*. BENJAMIN (2002, p. 114).

O teatro pode despertar lembranças nas crianças, realidade e jogo se fundem, de forma que os sofrimentos encenados podem converter-se em sofrimentos autênticos, surras encenadas em surras reais. *Tem possibilidades libertadoras em função das forças que são capazes de despertar, por isto expulsos da pedagogia burguesa* (2002, p.114).

As brincadeiras interativas, de imitação de situações do cotidiano, por gestos e cantos, proporcionam subsídios para a compreensão da brincadeira como ação livre da criança, dando suporte aos educadores. O brincar não pode se restringir ao parque ou a sala especial de brinquedos, estando ausente da proposta pedagógica que incorpore o lúdico como eixo do trabalho infantil.

A brincadeira pedagógica possibilita a educação menos formal, mais integradora,



voltada para o ser humano racional e sensível.

Para a arte-educadora Ingrid Koudela (2002, p. 18) *o valor educacional da arte reside na sua natureza intrínseca, e não precisa de outras justificativas*. A arte é um meio para a liberdade da mente humana, objetivo real e último de toda educação.

O teatro infantil, como forma de expressão e possibilidade de aprendizado, não pode querer substituir a presença e atuação da educadora. Este problema é sinalizado por Ingrid Koudela (2002, p. 92) quando aborda, o teatro para crianças, na década de 70:

*As peças infantis de São Paulo tinham o teatro como um braço da educação formal[...]o problema é que a preocupação pedagogizante exclui a fruição de arte pela criança, reduzindo a platéia infantil à categoria de alunos, aos quais devem ser ministrados ensinamentos.*

A crítica acima nos faz analisar como a criação carrega em seu bojo um modelo e uma concepção de Educação, fruto da experiência do adulto educado. As relações entre os adultos e as crianças, nos espetáculos infantis, sugeriam o adulto/artista, detentor de um poder e conhecimento, assegurados por sua idade e o receptor/criança, desprovido desse saber/poder. Como aparecem estas relações? A autora esclarece (2002, p. 93) que as mensagens transmitidas nas peças são *verdades a serem aprendidas, (há) quebra da ação dramática e o lúdico (é) usado para adoçar a lição*.

Existem experiências interessantes no teatro infantil que partem da observação do jogo espontâneo da criança e dele retiram valores para a formulação do espetáculo. Usam materiais simples, sucatas, mostram as transformações dos objetos, que qualquer coisa pode virar outra qualquer, enfim, encontram no universo infantil, matéria e material para montar o espetáculo, gerando descobertas em grupo. Concordamos com Walter Benjamin (2002, p. 115) que: *o coletivo irradia forças poderosas*.

Preocupar-se com o conteúdo e a forma de apresentar os temas, através de perguntas lançadas, interrogações que provocam um detalhamento das observações, estimulam o jogo, reafirmam o grupo, trazem novas propostas, propõe momentos de síntese das observações, despertam curiosidade e trilham o imprevisto, ampliando fronteiras. Neste sentido destacamos as contribuições de Walter Benjamin (2002, p.114 a 118) :

*Não importam as conclusões, mas as tensões das encenações – verdadeiros educadores [...] ‘a improvisação é central’ no exercício teatral – é onde ‘emergem*

*os sinais e gestos da criança’, componente com força revolucionária [...] Para o autor: ‘o que se extrai a força como desempenho acabado, perde em autenticidade’. A encenação é uma pausa criativa, onde as crianças ‘sobem ao palco e ensinam os educadores’. A **disciplina**, quando exigida da criança pelo adulto, são seus estigmas – não podem exercer domínio formal sobre as crianças (grifo nosso).*

Que escola ousaria implementar as reformas necessárias para preparar todos, inclusive os mais desfavorecidos para o novo estado de espírito, de liberdade?

Para Walter Benjamin (2002, p. 14) *o princípio da liberdade parece ser fundamental, condição que possibilita a adaptação à norma, a vivência é um processo de plasmação do ético.*

Os livros infantis despertam alegria na criança, pedem sua participação. Revelam-nos uma extraordinária sensibilidade na abordagem dos temas lúdicos, do universo da criança que *é regido pela lei da repetição.* BENJAMIN (2002, p. 101).

A criança é participante, vê-se em meio a uma mascarada e participa dela, não se deixa censurar pelos sentidos, num piscar de olhos, estão envolvidas em batalhas, cenas de amor e pancadarias, com um prazer intenso.

As observações das brincadeiras infantis, para ele indicam (2002, p. 87):

*Os pequeninos riem de tudo, até dos reversos da vida, pequenos atentados terroristas, executados com príncipes se despedaçando e se recompondo; incêndios que irrompem em grandes magazines, arrombamentos e assaltos. Bonecas vítimas, assassinadas das mais diversas formas e seus assassinos punidos com todos os instrumentos, guilhotina e forca.*

O brinquedo tem sido considerado como criação *para* criança, quando não como criação *da* criança. Brincar tem sido visto a partir da perspectiva do adulto, exclusivamente sob o ponto de vista da *imitação*. A grande lei que rege o mundo dos jogos é a lei da *repetição*. Nada torna a criança mais feliz do que *mais uma vez* (2002, p. 100 e 101).

A criança deseja saber como os brinquedos são feitos. Isso estabelece uma relação viva com suas coisas. Brinquedos com centenas de linguagens e formas diferentes, feitos em madeira, argila, osso, feltro, papel maché, sozinhos ou em combinações, modelados na casa do camponês após o trabalho e pintados em cores vibrantes. Brinquedos de porcelana ou argila, as bonecas que recebem das crianças, aquela confissão grandiosa, quando balbuciam aos seus ouvidos *o que importa se eu te amo* (2002, p. 133).

Portanto o brinquedo, a brincadeira e o jogo para sensibilizar as crianças podem ser utilizados para a construção de um aprendizado lúdico e prazeroso.

Vejamos a experiência que Walter Benjamim (2002, p. 135) teve com as marionetes, rememorando momentos de sua infância:

*Quero contar as lembranças que possuo da apresentação do Teatro de Marionetes de Berna, em 1918. Na realidade, esse teatro de marionetes era uma tenda mágica. Havia uma peça teatral por noite. Antes, porém, apresentavam-se os seus bonecos artísticos.*

Seguindo sua narrativa (2002, p. 135), observamos o valor de suas lembranças, que vão restaurando elementos do grotesco, muito presentes até hoje no Teatro de Bonecos:

*Três números ainda estão muito nítidos perante meus olhos. O Polichinelo entra dançando, com uma bela dama. De repente, quando a música está tocando, com extrema doçura, a dama dobra-se e transforma-se em um balão, que arrebatou o Polichinelo para o céu, pois por amor, ele não a solta. Durante um minuto, o palco fica inteiramente vazio, em seguida o Polichinelo desaba, com um barulho estrondoso.*

Aqui aparece o uso da música para criar um clima e envolver a platéia, os movimentos mágicos e de transformação, a subida e descida e o elemento surpresa do ruído estrondoso.

*O outro número era triste. Uma moça, que parecia ser uma princesa encantada, toca num realejo, uma triste melodia. De repente o realejo dobra-se. Doze pombas minúsculas, como torrões de açúcar, saem voando. A princesa, porém, afunda-se na terra, silenciosa, com os braços levantados. BENJAMIN (2002, p. 136).*

Neste trecho o baixo corporal está presente, a transformação e o apelo ao sentimento que deixam no ar a tristeza da música do realejo.

*E exatamente agora enquanto escrevo, surge-me uma outra lembrança de então. Um palhaço comprido está sobre o palco, inclina-se para frente e começa a dançar. Durante a dança ele chacoalha a manga e tira daí um pequeno palhaço-anão, vestido exatamente como ele, com roupas floreadas em vermelho e amarelo; e assim, a cada décimo de segundo, no compasso da valsa, um novo anão. Até que por fim doze palhaços anões e bebês, todos idênticos estão dançando em círculo ao seu redor (2002, p. 136).*

Surge o corpo desengonçado, o despedaçamento e nascimento pelas mangas que são

elementos clássicos do grotesco, apresentados numa linguagem poética, que marcaram as memórias da criança que vivenciou o espetáculo de marionetes, dele saindo modificada e sensibilizada. Nada parece mais agradável, descompromissado e leve do que uma brincadeira com curiosidades. Na época do autor (p. 140 a 145), essas inovações eram espetaculares, *ter uma cartilha que incentivasse a brincadeira e um professor que instigasse a descoberta*. Levar em consideração *a maneira de ser da criança*, para quem a aprendizagem se dirige, significava uma grande aventura.

Nossa proposta é que o Teatro de Bonecos represente, com seus elementos essas possibilidades para seus espectadores. Este parece ser o desafio para artistas do teatro infantil – instigar modificações, sensibilidades, imaginação nos espectadores – por meio das formas e dos conteúdos de suas peças teatrais.

A seguir buscamos, na experiência do bonequeiro Hector Girondo<sup>69</sup>, que minimizou as dificuldades de educadores e artistas, na tarefa de *dar aula de teatro*, escrevendo artigos e buscando dialogar e trocar conhecimentos ricos para o trabalho em sala de aula.

Trata-se de uma experiência muito diferente das práticas do Grumaluc. Onde apontamos esta diferença fundamental? Na possibilidade de trabalhar semanalmente com as crianças, com a regularidade abre-se um leque de perspectivas, que não existem quando o trabalho é um *flash*, uma apresentação de 50 minutos.

Importa-nos entender a contribuição deste bonequeiro, buscando instigar as educadoras, na apropriação do fazer teatral com bonecos, e permitir atividades estruturadas de teatro nas salas de aula. Ele escreveu três artigos, na revista *Construir*<sup>70</sup>, de junho a agosto de 1996, dirigidos aos educadores. Chamaremos o boneco de títere, nomeação comum da Argentina. Ele afirma que: *não é ignorado o potencial do títere<sup>71</sup> em sala de aula, quando usado para falar com as crianças, para ensinar canções ou para estimular que a mais calada, solte uma palavra (grifo nosso)*.

A proposta inicial é a *construção de personagens, até a dramatização* de situações de conflito do grupo ou do entorno da criança.

---

<sup>69</sup> Argentino que assessorou o Ministério de Educação em 1996. A reforma educacional incluiu a disciplina “teatro” em escolas infantis do país.

<sup>70</sup> Os três artigos referentes ao Teatro de Bonecos editados na revista ‘Construir’ foram enviados a nós, via internet, pelo autor.

<sup>71</sup> Títere é todo objeto que cobra vida em função dramática. O importante para emocionarmos com a matéria inerte é precisamente *a vida*. GIRONDO (1996).

Preocupado com a interface do teatro em relação às disciplinas escolares, destaca os conteúdos relacionados com *a expressão: pode-se explorar cores, formas e volumes*. Na matemática a série numérica: igualdades e desigualdades e os *deslocamentos espaciais*, pontos de referência e localizações.

Quem não se lembra do monstro desengonçado da Vila Sésamo, dizendo: *Eu quero estar lá!* Podemos fixar conceitos por meio da brincadeira.

Para explorar conteúdos das ciências sociais, ele sugere *atenção aos grupos familiares, os companheiros de sala, valores e afetos*. Na língua, valoriza a *linguagem oral, o diálogo, narração e escuta compreensiva*.

O desafio que se coloca é de ao mesmo tempo, valorizarmos a cultura oral, que a atividade teatral permite e estimula, e a escrita, como formas culturais diferentes, plurais que são constitutivas da realidade social, sem empobrecer ou desqualificar nenhuma delas.

*A arte da conversação requer o tempo da narração, que possibilitam uma vivência formadora/transformadora. Ao narrar, o narrador se transforma e o ouvinte também. E assumindo as diferenças dos lugares de onde os narradores se posicionam é que construiremos a igualdade da relação.* SIMSON, PARK e FERNANDES (2001, p. 99).

A experiência de construir seu títere propicia à criança, usar seu potencial expressivo, perceber diferentes partes do corpo: extremidades, articulações e músculos, o gesto para produzir mensagens e explorar movimentos. São possibilidades de perceber que não somos apenas cabeça, rompendo, a nosso entender, com a lógica mecanicista.

Nas sugestões para educadoras, Hector Gironde (1996) propõe que:

*Após a construção de um títere, vamos realizar pequenas situações dramáticas[...]um desfile dos personagens que se apresentarão ao auditório, dizendo seu nome, quem é, e o que tenham vontade. Depois, em grupos de 3 a 4 personagens. Deverão inventar uma história, no improviso. Não se visam resultados, a princípio, é pura diversão.*

O importante na atividade é agregar as dificuldades aos poucos, constituindo os elementos do teatro: o primeiro elemento é a *SITUAÇÃO* como uma viagem num ônibus, explorando um lugar desconhecido, de férias, na praça etc. O segundo é o *CONFLITO* ou *PROBLEMA* entre os personagens, esta é a *condição para que exista teatro*. Exemplo:

estão perdidos num lugar desconhecido, tem fome e não há nada na geladeira, viajam para uma cidade importante, um animal selvagem os persegue, entre outros.

A consciência da estrutura dramática é essencial para o educador. Revelar estes elementos característicos do código teatral é o desafio principal em relação à criança. A tarefa do docente é orientar a atividade para que seja um processo de aprendizagem. Estimular a criatividade e o desenvolvimento em grupo. Observar pontos de tensão e fomentar o respeito às diferentes idéias.

O terceiro elemento é a *FINALIZAÇÃO*: as resoluções dos problemas abordados.

Concordamos com o bonequeiro que o importante é a liberdade de *exercitar a escuta compreensiva e adequação da resposta*. Isto pode ajudar a criança a desenvolver no futuro, a capacidade de melhor se expressar.

A relação do educador, com o trabalho teatral colocam-no diante de suas próprias lembranças.

*As pessoas que qualificaram sua infância como positiva procuram dar 'continuidade' àquilo que viveram, dão valor a essa vivência e procuram transmiti-las aos alunos. As pessoas que tiveram vivências negativas, projetam seus próprios desejos, na procura de compensar, ou não mudam sua postura, não investem, nem valorizam o lúdico.* SIMSON, PARK e FERNANDES (2001, p. 116).

Ao finalizarmos este capítulo, recobrando o olhar para a escola, inserida na sociedade, a inserção de atividades culturais parece-nos representar o caminho para alcançarmos uma concepção de educação incluindo o padrão de alteridade, que desejamos.

Entendemos o que Ariano Suassuna (1990) declarou em seu discurso de posse na Academia de Letras<sup>72</sup>

*...O Brasil tem uma cultura viva e outra atrofiada. Elas se amalgamaram, mas não se assimilaram completamente. Sofremos o constrangimento da homogeneidade, na língua, religião e formas de sentimentos e comportamento. Se o Brasil oficial é dos brancos, do presidente e de seus ministros, o Brasil real é o de Antônio Conselheiro e Mocinha de Passira.*

---

<sup>72</sup> No artigo: "Ariano Suassuna" de [Elinês de AV. e Oliveira](http://www.pucsp.br/pos/cos/cultura/suassuna.htm), disponível na internet no endereço <http://www.pucsp.br/pos/cos/cultura/suassuna.htm>, desde 09/99.

Suassuna nos aconselha o atrito, a oposição, pois estes são os elementos que promovem o revigoramento e a vida de instituições e maneiras de ser. Uma postura política que crie uma atmosfera de estudo e análise, em face das forças sociais em conflito.

Podemos então compreender que o excesso de unidade cultural indica barbarismo e primitivismo; a diversificação assegura o crescimento e florescimento das culturas; a Escola deverá ser flexível e adaptada às mudanças culturais, deve obter o maior grau de consciência, integrar e ser coesa socialmente.

Trataremos em seguida das questões das políticas culturais, analisando dois artigos, o primeiro sai em defesa das leis de fomento à cultura de São Paulo e o segundo apresenta a análise das leis de incentivo, como a Rouanet por um agente cultural. Vejamos os conflitos que são gerados pelas práticas gestoras da cultura.

## **6- CULTURA POPULAR, PATROCÍNIO, FINANCIAMENTO NA ERA DA GLOBALIZAÇÃO**

Nossa experiência com o Teatro de Bonecos nas escolas, que tem um público garantido, focados na análise das duas peças do Grumaluc: uma sem patrocínio, com apenas 17 espetáculos realizados e público de 1.325 pessoas; e outra, com parceria, 253 apresentações realizadas e público de 22.129 pessoas - indica que para existir o acesso, principalmente das crianças de escolas periféricas, em bairros de classe economicamente baixa - são necessárias parcerias e patrocínio.

As formas de viabilizar o trabalho dos grupos teatrais infantis e as dificuldades próprias das organizações culturais são enormes diante de um contexto sócio-econômico que não valoriza as expressões de raízes populares, que não podem facilmente servir à cultura de massa.

Dialogaremos com as agentes culturais e artistas sobre suas vivências sobre a questão das políticas culturais. A sociedade parece-nos um campo de batalhas, repleto de tensões onde, escolhemos pessoas capazes de revelar-nos alguns aspectos da questão. A análise documental é sobre um artigo de Celso Frateschi, indignado com a possibilidade de ser anulada a Lei de Fomento ao Teatro de São Paulo e o artigo do agente cultural Yacoff Sarkovas, que coloca com clareza, os problemas da cultura popular que não é contemplada nas leis de incentivo, ou Lei Rouannet. Procurando dar voz àqueles que vivem do trabalho artístico, dialogaremos com os artistas e colaboradores do Grumaluc e outros bonequeiros de grupos brasileiros. Alçaremos nosso vôo com Vivian Schelling e Maria da Glória Gohn recortando aspectos das políticas e movimentos de defesa culturais.

### **6.1- A indignação defendendo a cultura**

Segundo Cristóvam Buarque<sup>73</sup>, ex-ministro da Educação: *O pior que pode acontecer a uma nação é as pessoas perderem a capacidade de indignação, frente às injustiças. A segunda é o encantamento com o poder.*

---

<sup>73</sup> Entrevista apresentada no programa “Conexão Roberto D’Avila” em 14/06/2002, na TV Cultura às 20:00 horas.



Celso Frateschi<sup>74</sup> (2005), em defesa da Lei de Fomento ao Teatro de São Paulo, levanta o problema da descontinuidade das leis. Quando há mudanças políticas na gestão, há a interrupção, de forma arbitrária de programas de incentivo e o desrespeito à lei, correndo risco de se perder todo o investimento que beneficiou grupos de periferia, pois *todo o programa em andamento poderá ser desativado*. No seu artigo *Ao Movimento Arte Contra a Barbárie* afirma: *tínhamos conseguido unir as áreas de cultura e educação, com ganho considerável para os cidadãos e para as respectivas áreas*.

Esta Lei de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo criou um aperfeiçoado mecanismo de caráter moderno, democrático, republicano e transparente. Um exemplo, pois *evita tanto o estatismo, como o privatismo* característico de outras leis. A comissão é paritária, a parte relativa à sociedade civil é eleita entre os indicados das entidades e a do executivo, indicada pelo Secretário da Cultura entre nomes de notório saber na área.

A Lei de Fomento ao Teatro de São Paulo é fundamental para que o nosso teatro continue se firmando no cenário cultural brasileiro, para que se desenvolvam projetos coroados de êxito na área de pesquisa teatral continuada.

Fazemos coro com o autor porque acompanhamos as atividades propiciadas pela implementação desta Lei em São Paulo. O Grumaluc esteve em oficinas e peças teatrais, fruto de trabalho que só existiu em função desta Lei de Fomento. Sabemos de grupos que se mudaram para a cidade de São Paulo porque havia este incentivo que garantia uma proposta qualitativa de formação de público e de formação de novos artistas por meio de oficinas.

Pensamos que há dificuldades nos dias atuais, mas já avançamos, pois foram feitas conquistas relevantes, frutos da resistência dos artistas, que unidos, conquistaram a lei de fomento à cultura.

Passamos então a buscar novas fontes de indignações, na tentativa de entendermos os intrincados caminhos da gestão de nossa cultura. Yacoff Sarkovas (2005) é consultor, planejador e gestor de patrocínios culturais. Ele questiona a lei Rouanet, que permite a empresas privadas usarem dinheiro dos contribuintes, para seu marketing cultural. Crítica o

---

<sup>74</sup> O artigo de Celso Frateschi - Secretário de Cultura no governo de Marta Suplicy (PT), datado de março de 2005, é uma resposta aos artigos dos jornais "O Estado de São Paulo" e "Folha de São Paulo" referentes a matéria intitulada: "São Paulo interrompe ajuda às companhias de Teatro" e foi divulgada no "Fórum Cultural SP" em defesa à Lei de Fomento, refere-se a José Serra quando assumiu a Prefeitura.

modelo e afirma que (2005, p. 22): *o dinheiro é do Estado, não pode ser usado por empresas privadas, para projetos escolhidos por critérios políticos ou de relacionamento.*

A lei Sarney, de 1986, foi a primeira lei de incentivo fiscal brasileira, permitindo a dedução integral do imposto de renda para ser aplicado na cultura. Esta lei foi substituída, em 91 pela lei Rouanet. Para Yacoff Sarcovas (2005, p. 22), estas leis são bastante *ineficientes como sistema de financiamento público, perdulárias, porque criam um gasto de intermediação.*

Historicamente, a cultura é financiada por quatro grandes fontes: mecenato, mercado, patrocínio e *atividades que não interessam ao mercado, não fazem sentido como ação de patrocínio, mas são de alto interesse público.* É aí que o Estado deve atuar por meio de políticas públicas.

Funciona atualmente no Brasil, um mecanismo com o qual *o dinheiro público é distribuído pelas Empresas. O meio cultural tem de peregrinar por elas, para buscar dinheiro público.* O que faz com que um projeto receba dinheiro público, *não é um critério público, é um critério privado.* SARKOVAS (2005, p. 22 e 23).

Os critérios das Empresas são escolhas por via de relacionamentos e vínculos não públicos. Algumas têm ética e criam editais abertos, cumprindo a função do poder público, estabelecendo políticas, com regras iguais para todos. Há normas e comissões técnicas para avaliação dos projetos. Concordamos com este autor (2005, p. 23): *os recursos da cultura deviam ser definidos no orçamento público[...] com prioridades coerentes com[...]a cultura, enquanto atividade socialmente necessária.*

A população brasileira não sabe que as marcas publicitárias das empresas patrocinadoras na tela do cinema não colocam dinheiro no filme. Ao contrário, conseguem do governo a anuência para colocar dinheiro que era de uso público. A questão não é pôr ou não dinheiro na cultura, mas *como* o dinheiro é colocado nessa produção cultural. Nosso país apresenta desigualdades sociais enormes. Temos de ser criteriosos na aplicação das verbas públicas. A área privada raramente destina dinheiro próprio a projetos culturais. Sarcovas (2005, p. 26) recomenda-nos que: *precisamos definir regras, estabelecer recursos e dar transparência ao processo.*

Para compreender como as políticas culturais interagem na vida e no trabalho dos

bonequeiros atuantes no Teatro de Bonecos brasileiro, entrevistamos 10 pessoas de 06 diferentes grupos (anexo 11), conforme o quadro seguinte:

GRUPO	PESSOAS ENTREVISTADAS
Grumaluc	Márcia Marchette, Teca Rios, Malu Vasquez e João Proteti
Cia. Teatro de La Plaza	Fábio Parpinelli e Julio Pompeo
Companhia dos Inventos	Bernardo Rohrmann
Sobrevento	Miguel Vellinho
Truk's	Henrique Stichin
Dr Botica	Neiva Figueiredo

As perguntas abertas visaram a compreensão dos pontos de vista destas pessoas que vivem desta arte no início do século XXI.

## **6.2- A voz dos que vivem do Teatro de Bonecos**

Buscamos dar voz aos artistas que vivem do Teatro de Bonecos, ouvindo suas opiniões sobre a questão cultural que nos foram relatadas em entrevista estruturada (anexo 10) que analisaremos a seguir. A pergunta que fizemos foi: De acordo com sua experiência, diga o que acha sobre políticas públicas culturais para o Teatro de Bonecos?

Márcia Marchette do Grumaluc, responde (Anexo 11, entrevista 1, p. 191):

*Talvez (se) os projetos que são apoiados por instituições, empresas públicas e privadas valorizassem esta arte como um código cultural, que tem expressão, que também consegue levar logomarcas para todo tipo de público, desde a elite até o proletariado[...]se houvesse união e respeito entre os grupos existentes esta valorização seria ampla.*

Percebemos a insatisfação focada nas relações entre os próprios artistas da área, que desunidos, não conseguem apoio e valorização do seu trabalho. Eles mostram que o Teatro de Bonecos permanece marginalizado, sobrevivendo apenas em espaços alternativos, apesar de agradar a *todo tipo de público*.

O descaso em relação a estas atividades, pelo mercado, e a falta de políticas de apoio, são sentidos no depoimento de Teca Rios, do Grumaluc: *As políticas públicas culturais para o Teatro de Bonecos são iguais às de qualquer outro segmento, não tem*

*direcionamento, não tem incentivo* (Anexo 11, entrevista 2, p. 191).

Para Malu Vasquez, do Grumaluc o sentido político é relacionado à manipulação das massas, ela revela que há: *Ignorância e indiferença total no poder de expressão e fixação de ideologias, no comportamento e na energização da massa popular* que o teatro possui, por parte de possíveis financiadores (Anexo 11, entrevista 04, p. 192).

Buscamos a opinião de João Proteti, colaborador do Grumaluc e autor da peça - O Verão. O sentido político fica explícito no seu relato *como algo que esperamos, a ser realizado*, contando com a boa vontade do representante cultural, e não fruto de união e luta. Mas, ao mesmo tempo mostra descontentamento sobre a descontinuidade das ações culturais, prática comum na gestão pública brasileira em mudanças de governo. O fato é que sofremos o constrangimento de começar tudo do zero, sempre e novamente.

João Proteti diz: *São sempre bemvindas, quaisquer formas de políticas culturais, pública ou privada. Lamento, que não haja continuidade de um governante, ou gestor, para outro* (Anexo 11, entrevista 3, p. 192).

Nossa entrevista foi direcionada a outros grupos, na tentativa de ampliar o olhar e as experiências de conhecidos bonequeiros. Hector Gironde encaminhou-nos para Fábio Parpinelli, componente do grupo Cia. Teatro de La Plaza e que também trabalha na Cia. Patética. Ambos atuam na cidade de São Paulo. Ele nos responde:

*Sem dúvida, a visibilidade desse tipo de teatro e o reconhecimento de sua importância deram um salto e alcançaram seu devido merecimento. Acho que toda a forma de arte, todas as categorias artísticas devem ter eternamente sua parte e seus estímulos para existirem. O problema (não sei se é um problema Rio-São Paulo, brasileiro, ocidental ou humano) é que nada funciona sem a conhecida “panela”. A própria palavra ‘política’ já abre as portas para a existência das ‘panelas’, que são aqueles grupos formados por pessoas que conquistam determinados postos e cargos (pois sempre tem alguém que deve decidir, escolher, etc) e, a partir desse mínimo poder, favorecem o seu próprio grupo de conhecidos, velando todas as outras existências até que uma outra ‘panela’ tome o lugar dessa e faça a mesma coisa e assim por diante. Uma cooperativa como a que temos aqui em São Paulo (Cooperativa Paulista de Teatro) por enquanto tem sido uma alternativa (nem sempre de sucesso) em relação a essas ‘panelas’* (Anexo 11, entrevista 5, p. 193).

Este bonequeiro deixa claro que entende política como luta pelo poder, disputa de interesses relacionados ao dia a dia. Fornece uma visão de momento entusiástico, por um

*salto* em relação à visibilidade e reconhecimento, em São Paulo. Diante do problema político, apresenta uma possível solução, uma *alternativa* encontrada pela união dos artistas, que é a Cooperativa Paulista e Teatro. A exclusão de grupos não pertencentes à *panela* e o encantamento que o poder trás é mostrado com profunda desconfiança, a solução poderá acabar, portanto, necessitando muita atenção, envolvimento e participação. Sua disposição para lutar, pelo que tem significado em sua vida, o Teatro de Bonecos, é uma conquista constante, não se pode confiar nos que têm *postos e cargos*, pois as *panelas* estão sempre em disputa.

Contrariando esta versão, uma cidade da região de Campinas, em recente licitação municipal, para a *compra de teatro infantil*, realizou o processo com seriedade, não privilegiando nenhum grupo, mas, o *critério para a seleção era apenas o preço*. Dialogando com as funcionárias responsáveis pelos procedimentos, argüimos: *Como se pode comprar cultura como se fora tijolos? Cimento? Sem critério estético, qualidade?* O resultado não surpreende. Um grupo amador vence, pedindo apenas ajuda de custo e alimentação, constituindo um trabalho voluntário, realizado por aprendizes de atores.

Na visão de Bernardo Rohrmann, da Companhia de Inventos, que diz desconhecer política específica para o Teatro de Bonecos:

*A não ser de leis de incentivo para as artes em geral. Mas as próprias associações se esvaziaram de compromissos nas últimas décadas, agora vemos em alguns estados a retomada destas associações e a partir delas acredito que conseguiremos representatividade* (Anexo 11, entrevista 6, p. 194).

É fato o esvaziamento que os movimentos sofreram nos últimos anos e também que os grupos estão espalhados no grande território brasileiro dificultando assim, o contato entre eles. A internet tem suprido de alguma forma estas dificuldades. A existência dos festivais e a inclusão de professores nas Universidades garantem a continuidade do movimento, também os festivais e encontros. Mas, é certo que formar uma rede de comunicação entre os bonequeiros requer esforço e união e só assim, talvez haja algo concreto, uma política cultural relativa a este trabalho.

O Truks – grupo de Teatro de Bonecos, tem um trabalho atuante na cidade de São Paulo formando público, oferecendo oficinas e apresentações teatrais seus e de outros

grupos, gratuitamente – com recursos da Lei de Fomento ao Teatro de São Paulo, coordenado por Henrique Sitchin. Concordamos com ele quando afirma que:

*As leis de incentivo e fomento culturais são absolutamente necessárias. O setor público tem como função promover cultura à população. O Teatro de Bonecos é uma das ricas manifestações culturais de nosso povo, portanto, necessita ser inserido em políticas públicas de incentivo à pesquisa, produção e que tem como consequência retorno social (Anexo 11, entrevista 8, p. 195).*

Os movimentos organizados da sociedade civil são importantes para defender as diferentes formas de expressão. São ações coletivas que auxiliam na sobrevivência de grupos empenhados em manter vivo algumas artes de raiz popular, como o Teatro de Bonecos, é o que relata Neiva Figueiredo:

*Acredito que as políticas públicas são específicas de cada região. Aqui em Curitiba, por exemplo, elas acontecem devido a um forte e antigo movimento da APTB – Associação Paranaense de Teatro de Bonecos, mas sempre estão sujeitas ao governante do momento. Estive recentemente no I Festival de Teatro de Bonecos de Porto Velho/RO onde ouvi a seguinte realidade: ‘...aqui a cultura é a terceira pessoa depois de ninguém...’ (Anexo 11, entrevista 9, p. 196).*

Na experiência de Julio Pompeo, do grupo Teatro de La Plaza, de São Paulo, percebemos que há avanços e retrocessos na área das políticas públicas culturais. Sua visão crítica generaliza certo descrédito aos políticos, na descontinuidade dos projetos e o embate sobre o valor da cultura no Brasil:

*Como tudo no Brasil, são confusas, mal formuladas, mal distribuídas e, sobretudo, mal gerenciadas. Até existem intenções interessantes, mas que se perdem no meio do caminho. Não deveria se tratar de ‘distribuir verbas’ (que é como os políticos pensam ‘políticas públicas’ de modo geral, não só na área cultural, mas social também), mas de se pensar em ações eficazes de longo prazo, que colaborassem para construir processos mais eficientes de criação, manutenção e circulação dos bens culturais (Anexo 11, entrevista 10, p. 196).*

Outras entrevistas foram devolvidas pela internet ou não puderam ser respondidas porque alguns artistas alegaram estar em viagem, participando de encontros ou realizando seus trabalhos em locais distantes. A realidade é que cada grupo aproveita as oportunidades de trabalho que aparecem e procuram estar em permanente movimentação, no Brasil e no exterior.

Resumindo, fazem coro conosco as vozes que reconhecem a importância de termos políticas públicas, com regras claras e transparentes, sem excessiva burocracia e constando do orçamento federal, estadual e municipal, para garantir a sobrevivência, das atividades culturais que não interessam ao mercado e sim ao público, como é o caso das expressões de raiz popular, que incluem o Teatro de Bonecos. Não nos cabe aguardar passivamente as resoluções dos gestores públicos, mas unirmos esforços para criação de leis de fomento e incentivo, que garantam a inclusão das diferentes formas de expressão.

Será que existiu no Brasil, experiência de gestão, com resultados significativos para a cultura popular? A resposta é dada por Vivian Schelling (1990) que traremos, no corpo desta pesquisa, com o objetivo de resgatar nossa história, traçando potencialidades para construções futuras.

### **6.3 –Gestão da cultura, duas experiências brasileiras**

Na análise do trabalho de Mário de Andrade e Paulo Freire, realizado por Vivian Schelling (1990) buscamos vislumbrar nossa história e as tentativas realizadas a favor da cultura, entendida como educação e cultura, acesso e criação nas diferentes perspectivas realizadas.

Otavio Ianni afirma na apresentação do livro da autora (1990, p. 12 e 13) que ambos: Mário de Andrade e Paulo Freire reconheceram que *a cultura entra na constituição da vida social, da sociedade nacional, dos movimentos da história*. A cultura é concebida como condição e produto de emancipação, democracia e cidadania. Ambos têm preocupação com nossa dependência cultural, criaram projetos culturais, que objetivavam nossa emancipação e superação de nosso subdesenvolvimento, buscando a identidade nacional.

Como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, na década de 1930, Mário de Andrade implementou um conceito de cultura, que questionava a divisão entre a esfera superior da cultura e a esfera inferior da reprodução social.

Revela Vivian Schelling (1990, p. 120), que para Mário de Andrade:

*... A falta de caráter da cultura brasileira era ambígua[...]cujo caráter múltiplo e prolífico revelava o mundo[...]o riso e a regeneração sensual, mas que, a longo prazo, frente à civilização metropolitana moderna, era incapaz de vencer as forças*

*com que lutava.*

O movimento Modernista (1922), do qual fazia parte Mário de Andrade, via uma realidade dionisíaca, maravilhosa, à espera daquele que, enxergando livremente, respondesse àqueles elementos culturais populares, ameaçadores, como o Carnaval, com seus exuberantes elementos grotescos e cômicos, escritos num estilo irônico e gozador. A literatura moderna redescobriu a tradição popular medieval e renascentista dos carnavais públicos, que se caracterizava por um espírito irreverente, burlesco e licencioso.

Mário de Andrade realizou duas viagens, em 1927 e 28, à região norte e nordeste do Brasil, mergulhando nas tradições populares, o que foi importante para formar sua visão crítica, em relação à civilização e ao progresso.

No Departamento de Cultura, o projeto de Mário de Andrade era a construção de uma alternativa de desenvolvimento da sociedade brasileira, com outro princípio civilizatório, diverso do herdado do europeu e calcado na cultura popular brasileira.

Ana Lúcia Goulart de Faria<sup>75</sup> analisou o funcionamento dos Parques Infantis, criados na gestão de Mário de Andrade e afirma que eles:

*Faziam parte da política cultural de um projeto de urbanização da cidade, idealizado pela composição da burguesia 'ilustrada' com os 'intelectuais modernistas no poder'. Tratava-se de atividades não-escolares, constituindo-se como uma alternativa educacional para crianças de 3 a 6 anos de famílias operárias, onde era garantida a oportunidade de ser criança e brincar criando cultura. FARIA, A. (1993, resumo).*

Para as educadoras que trabalhavam nos Parques Infantis havia recomendações para que: *não interferissem durante a execução dos desenhos das crianças, não tradicionalizar qualquer manifestação folclórica e não dessem lição de moral. FARIA, A. (1993, resumo).*

Os trabalhos realizados nos Parques Infantis foram considerados como *experiência vitoriosa de políticas de educação pública, que satisfaziam seus usuários. FARIA, A. (1993, p. 137).*

A ênfase era conhecer a criança e sua cultura, tendo como objetivo a educação para *a cooperação e a solidariedade*, o desenvolvimento harmônico e integral da personalidade: *a formação do indivíduo está na sua integração com o ambiente sócio-cultural e na*

---

<sup>75</sup> FARIA, Ana Lúcia Goulart de. Direito à Infância. Tese de doutorado da Faculdade de Educação – USP/SP, 1993.



*integração da sua pessoa, sem fragmentar corpo e mente, cognitivo, afetivo e emotivo – por meio de jogos lúdicos e da estética.* FARIA, A. (1993, p. 141).

O papel do Estado era entendido na gestão de Mário de Andrade como *um promotor de melhorias das condições de vida (do trabalhador) – o espaço da cidade (era) para todos.* FARIA, A. (1993, p. 142). A característica dos Parques Infantis era a *busca da identidade nacional, considerados como a recuperação da memória na relação presente-passado (re)vivendo significados para projetar o futuro, voltado para conhecimentos artísticos e produção cultural.* FARIA, A. (1993, p. 143).

Mário de Andrade acreditava na função humanizadora da arte, como processo de construção da emancipação, num mundo mais humano. SCHELLING (1990, p. 154). Tinha consciência do papel do intelectual, como um *fora-da-lei, forjador de ideologias, com função social e ética* e se identificou solidariamente com a cultura popular e rompeu com a cultura dominante.

*Sua ênfase era o povo como destinatário, futuro criador das atividades, que objetivavam: estimular as iniciativas educacionais, artísticas e culturais; promover e organizar espetáculos de música, teatro e cinema; por ao alcance de todos, sessões literárias e artísticas, palestras e cursos populares; criar e organizar bibliotecas públicas; fiscalizar; restaurar e publicar documentos.* SCHELLING (1990, p. 176).

Seus objetivos eram: promover apresentações públicas de música erudita, acompanhada por comentários; instalar bibliotecas infantis em parques para facilitar o acesso aos livros; concursos para publicação de livros de feição popular; cinema educativo popular, escola de rádio e teatro. A potencialidade do teatro popular, segundo Mário de Andrade<sup>76</sup> é resgatada por ela:

*Teatro popular[...]tem que dominar o seu público imediatamente e mandá-lo, organizá-lo, fazer dele uma coisa unânime, coletiva. Para isso ele não precisa ser banal, mas tem de ser dinâmico e fácil[...]existem artes mais propícias para o combate, técnicas, que pela própria insatisfação do inacabado, maltratam, excitam o espectador e o põem de pé.* SCHELLING (1990, p. 204 a 207).

Muito dos objetivos da gestão de Mário de Andrade foram concretizados, mas infelizmente, o trabalho foi interrompido após sua saída, em 1938.

---

<sup>76</sup> ANDRADE, Mário. “Do teatro cantado”, mundo musical, em Folha da Manhã 4/11/1943 e “O banquete” SP, Duas Cidades, 1977, p.61-62.

Vejamos a experiência de Paulo Freire, pedagogo atuante no Recife, valorizando a cultura popular como poderoso instrumento de libertação, de reflexão crítica e de transformação das estruturas de subordinação.

O projeto *Movimento de Cultura Popular de Recife* nos anos 60, organizado com a participação deste intelectual, visava superar nosso subdesenvolvimento. Contava com várias formas de expressão: cinema novo; peças de teatro apresentando as desgraças e riquezas; criação dos centros de cultura popular, levando o teatro aos campos e às ruas; o movimento de educação de base e seu método de alfabetização de adultos.

Na prática existiam grupos de discussão, meios visuais, elucidação dos problemas da vida e círculos de cultura, os artistas faziam encenações instantâneas, nas ruas, praças e estações de trens, sindicatos e caminhões, dramatizando questões políticas controversas do momento. Em 1964, o golpe militar encerrou todas estas atividades.

Existem pontos comuns no trabalho destes intelectuais, sua concepção do papel do intelectual nas questões sociais e culturais, no diagnóstico do subdesenvolvimento da nação, tinham visão utópica de humanidade. Eram, segundo Vivian Schelling (1990, p. 266 e 267)

*Intelectuais antiacadêmicos, ante-sistemáticos, comprometidos com a verdade que brotavam do envolvimento concreto com alunos e com preocupação de criar um sistema educacional integrado com a sociedade brasileira, **com base no diálogo**, do pensamento crítico, fundamentado no particular, entre educação e cultura, na relação dialética (grifo nosso).*

Ambos nos remetem a pensar que, a cultura como *práxis*, o que significa enxergar que a vida humana é um processo contínuo de formação coletiva, incompleta, inacabada e imperfeita, perpétua tensão criativa, desafiando as concepções da realidade. As relações de poder, entre classes e nações, dividem o campo cultural entre cultura dominante e dominada, entre do povo e não do povo.

Desta forma, concordamos com a autora (1990, p. 415) que *a cultura popular*<sup>77</sup> *pode ser instrumento de luta*, para proteger, entender e promover as representações coletivas, que sustentam uma identidade autônoma, capaz de contrariar as forças econômicas e políticas que destroem a identidade e a autonomia.

---

<sup>77</sup> O termo popular significa a luta pela democracia, para a construção da civilização liberta de dependência.

Seguiremos, num tempo próximo da passagem para o século XXI, analisando o contexto social brasileiro, os movimentos sociais, as novas perspectivas de ação na estrutura da sociedade civil e a migração dos militantes políticos para ações de cultura. Planaremos em direção ao pouso com Maria da Glória Gohn.

#### **6.4 – Organização da sociedade civil e o papel das ONGs. Marketing Cultural e Marketing Social**

Para entendermos também, o movimento que percebemos, na atuação política da Associação Cultural M. Luz e Cor, que gere o Grumaluc, buscamos discutir o papel dos movimentos sociais e principalmente das instituições da sociedade civil privada com caráter público. O Estado mínimo, que não cobre as necessidades básicas de saúde, educação, transporte e moradia, como anunciado na modernidade nos séculos XIX e XX abre espaço para este tipo de atuação. Como se realizam estas ações? Que prioridades têm?

As mudanças que ocorreram na estrutura da sociedade e dos movimentos sociais, em fins do século XX repercutem nas ações relativas à cultura. Atendendo ao convite de Maria da Glória Gohn<sup>78</sup> (2001, p. 19 e p. 76), analisaremos as características das novas Organizações não Governamentais – ONGs, atuando no aspecto cultural com *finis de marketing* ou de *transformação*.

A expressão ONG foi, inicialmente associada à Organização das Nações Unidas – ONU (2001, p. 75), com a Cruz Vermelha, na década de 40 – GOHN (2000 b, p. 54) e depois no campo da cultura política.

Os dados apontam em 2005 a existência de 1.640 ONGs na cidade de Campinas contando com o trabalho de 30 mil voluntários e funcionários mantidos por verbas federais, estaduais e municipais, entidades assistenciais e setor privado, movimentando R\$ 50 milhões anuais<sup>79</sup>. A preocupação com este novo campo de atuação é que deturpações podem ser geradas, estigmas e práticas condenáveis como a rotulação de pessoas excluídas pela perversidade estrutural da sociedade - tratar a miséria como mercadoria a ser faturada e culpar as próprias vítimas pelos seus insucessos. PARK e FERNANDES (2005, p. 11 a 13).

---

<sup>78</sup> Socióloga e doutora em Ciências Políticas pela USP, pós-doutora pela New School for Social Research – NY. Professora da Unicamp/Faculdade de Educação – FE, no grupo de pesquisa GEMDEC sobre estudo dos Movimentos Sociais.

<sup>79</sup> Fonte: jornal Correio Popular, caderno de Economia de 07/08/2005.

Temos um cenário complexo, diz Maria da Glória Gohn (2000 a, p. 11):

*Com a globalização da economia, da política e das relações sócio-culturais, o Estado se deslegitimou, criticado, perdeu sua importância como regulador de fronteiras e controle social[...]Predominam as políticas neoliberais e o setor informal[...]produções comunitárias, mão-de-obra farta, com redução do custo social, trabalhadores sem direitos sociais, não sindicalizados.*

A ação política converteu-se em ações voltadas para obtenção de recursos, em parcerias entre diferentes setores, público e privado para atender a população.

Identificamos como *parceria*, nas práticas do Grumaluc, através da Associação Cultural e da autarquia, que criaram a peça que analisamos no capítulo 4. São modalidades de sobrevivência onde o sentido de ruptura se perde, à medida que, precisamos dialogar e negociar, em busca de fomentar o acesso e manter viva as expressões da cultura popular.

Para Fábio Parpinelli, a ruptura é:

*Algo que acho bastante difícil hoje em dia e, talvez até, desnecessário. A ruptura serviu muito bem para desregrar e desenquadrar a dureza de outros tempos. Hoje talvez o que importa mais seja o retorno a algo mais essencial, menos rasgado e dilacerante. Mais sensível, sutil, invisível (Anexo 11, entrevista 5, p. 193).*

Na sua análise dos movimentos sociais, Maria da Glória Gohn (2000 a, p. 227 a 240) revela que:

*As ações são pela sobrevivência dos excluídos, dos direitos humanos e criação de redes de solidariedade; pela cultura política democrática; pela esperança; para participar da economia; para preservar as tradições culturais; contra preconceitos; contra Estado alheio e distante dos cidadãos; pela integração social e resolução dos problemas estruturais, como a fome e desemprego; por leis justas.*

Percebemos, pelas atividades do Grumaluc, suas tendências políticas fortemente identificadas com a cultura popular ao escolher, prioritariamente, atuar em escolas públicas, embora leve também sua arte para espaços alternativos e abertos ao público -museus, praças, bibliotecas, bosques e mais recentemente em centros de educação ambiental. Também na própria estética dos bonecos e na estrutura dramatúrgica. Na análise da autora (2001, p. 78) temos:

*ONGs cidadãs, sem fins lucrativos, que promovem o desenvolvimento de comunidades carentes, baseadas em direitos e deveres da cidadania, ganham proeminência sobre instituições oficiais, quanto a gerência de recursos públicos e parcerias estruturadas com o poder público.*

Há perigos que envolvem o trabalho quando sua sobrevivência está vinculada a patrocínios, perigo como o sinalizado por PARK E FERNANDES (2005, p. 57) ao afirmar que:

*A lógica capitalista pode impor um modelo de estrutura que interfira de forma negativa no trabalho educacional da entidade, pode fragilizar sua independência se for utilizada para imprimir valores de política social de governos neoliberais. A entidade tem que ter consciência da trama institucional da qual faz parte, de quais são seus valores educacionais e de qual é seu projeto político, para poder criar estratégias de resistência que lhe permitam driblar a lógica neoliberal.*

O ser humano é dotado de criatividade e busca formas cada vez mais avançadas de democracia. As lutas políticas avançaram e novas experiências apareceram: é a *democracia participativa* – GOHN (2000 a, p. 280), concretizada nos Orçamentos Participativos. São processos lentos e que sofrem retaliação dos setores mais conservadores. Tentativas de fazer com que a população decida onde e como quer investir o dinheiro público, discutindo junto os valores e necessidades locais, descentralizadas.

Na sua análise a autora (2000 a, p. 321) afirma que *a principal contribuição dos movimentos, foi a reconstrução do processo democrático do país e novos rumos para a cultura.*

O contexto se transforma solicitando maior iniciativa individual, participação, interesse nas questões culturais e educação. Saber ouvir e dar espaço para a fala do outro é a saída para o homem na era global.

Por um lado as ONGs tem maior liberdade de atuação e reflexão que os setores oficiais, mas por outro dependem em grande medida de recursos públicos que exigem projetos que são avaliados e definidos fora de sua esfera de autonomia. PARK e FERNANDES (2005, p. 75).

As mudanças nas ações das ONGs, nos anos 90, são analisadas por GOHN (2001, p. 76 e 77):

*O cenário das ONGs cidadãs se altera, acabam os fundos de apoio financeiro. Há escassez de recursos e disputa dos fundos públicos. A economia informal florescente e estimulada pelo novo modelo da globalização passou a ser uma das principais saídas, diante do desemprego crescente – transferiu para a economia*

*informal o grande peso de demandas antes localizados no setor formal. As atividades de militância política, via pressões sociais, passaram para segundo lugar, e as atividades produtivas ganharam centralidade.*

Empresários apropriaram-se das características das ONGs visando eficiência e produtividade na gestão de seus projetos sociais. Elas são administradas com políticas neoliberais, filantrópicas, atuando em problemas da realidade nacional, mas em parceria com o Estado.

Atuam em áreas públicas problemáticas, não politizadas: projeto Axé, o projeto Travessia, o Programa da Fundação Abrinc, a Fundação Oldebrecht, que são apoiados por bancos como Itaú, Bradesco. *São ONGs que dão um novo perfil ao terceiro setor brasileiro, privado, porém público.* GOHN (2000 a, p. 338).

São relacionados com o Banco Mundial, iniciando um fenômeno que extrapola o nosso País, movimentam recursos, geram empregos, constituindo-se o *setor mais lucrativo*, na economia norte-americana, nos últimos vinte anos. GOHN (2001, p. 80).

Resumindo, na estrutura da sociedade brasileira no fim do século XX, temos as ONGs atuando em espaços onde o Estado mínimo não consegue suprir as necessidades de educação e cultura. Diferentemente das ONGs cidadãs, realmente preocupadas com a população, temos as ONGs que visam o marketing social e cultural e conseqüentemente, lucro para seus diretores.

As críticas que são direcionadas à lei Rouanet passam pelas empresas que escolhem grandes eventos culturais, com celebridades na área musical, por exemplo. Economizam em divulgação, passando para os cidadãos uma imagem falsa: de que são mecenas da cultura.

A questão que nos atinge é: Como e com que instrumentos legais garantiremos a sobrevivência das *pequenas* expressões culturais populares?

A resposta parcial é elaborada pela autora, que diz (2001, p. 81): *Precisamos alargar o espaço público no interior da sociedade, democratizar o acesso do cidadão às políticas públicas e contribuir para a construção de uma nova realidade, criando canais de inclusão dos excluídos.*

Novos atores, novo tecido social despontam com nova cultura política, e coexistem ao lado das antigas. Participando, acumulamos experiências, aprendemos a não ter medo,

aprendemos a calar, a elaborar discursos, aprendemos a não abrir mão de nossos princípios.

Compreendemos que a construção de uma sociedade mais igualitária é uma tarefa histórica de longo prazo e passa por ações de resistência, práticas que apontam esperançosamente para novos horizontes, livres de especulação e dominação social.

Temos incertezas, mas há indícios de que podemos articular desejos e aspirações racionais e não racionais, reencontrando caminhos que garantam o acesso à instrução, à cultura, às informações, à ciência e à tecnologia.

Nesta perspectiva libertadora, nossa análise do trabalho do Grumaluc, revelou-nos as potencialidades do Teatro de Bonecos na Educação, utilizando conteúdos populares, inseridos nas Instituições Educacionais, que ao se apropriar desta arte tem oportunidade de gerar cidadãos plenos, capazes de escolher, decidir e participar, respeitando, dialogando e crescendo nas relações com os outros.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de pesquisa tem, para nós, um sentido de ruptura, à medida que entramos no mundo acadêmico, levando questões e práticas alternativas para a educação, baseadas na cultura popular, considerando que dessa experiência ambos poderiam sair enriquecidos. Nossa escolha tem muito de uma leitura a contrapelo, o olhar pelo avesso, tratando o espetáculo teatral na relação com os espectadores em suas formas de recepção. Na observação, o espectador cria, interpreta e sem ele, não há espetáculo.

Apontamos o estudo na direção do grotesco e do riso, pretendendo a compreensão de sua ambigüidade. Estudamos o riso como elemento de transgressão, necessário para a formação reflexiva e com potencial libertador. Acreditamos na restituição do riso para trabalhar os sentimentos e conhecimento da vida. Este desejo, mais que uma conquista, está por se fazer, precisando de novas companhias, novos vãos e percursos.

Em relação à escola, compreendemos seu modelo de ensino e indicamos a tendência das mudanças para a alteridade, que necessariamente incluem a pluralidade cultural como elementos a serem trabalhados no cotidiano escolar. Entendemos a escola como espaço de encontro, com potencial de transformação que, ao utilizar o Teatro de Bonecos pode explorar os sentidos: visuais, auditivos e cinestésicos, para formar indivíduos – num jogo emocionante e coletivo.

Ao tratarmos do campo artístico, direcionado às resistências das expressões populares, num contexto social com tendências hegemônicas e homogenizadoras, encontramos um cenário de conflitos, tensões e disputas entre setores dominantes e dominados. Percebemos as potencialidades da arte na formação dos indivíduos, usando tanto o raciocínio lógico, como as emoções e sensibilidades. Mostramos que o acesso às diferentes experiências estéticas, incluindo o Teatro de Bonecos ou através de *imagens em movimento*, alarga os potenciais da arte relacionada à vida, estimulando a observação, a introspecção e a concentração.

Ao revelarmos a trajetória do Grumaluc - grupo novo, com objetivos eruditos que bebe de fontes populares - e sua platéia, dialogamos com artistas e revelamos que há concepções de educação, embutidas nas suas obras, mas que melhor se explicitariam com a



assessoria de pedagogos especializados no campo da educação não-formal. Concluímos que o artista oferece importante contribuição à educação, ao revelar o código próprio de sua arte. Propomos que educadores preparem os alunos para a experiência estética, relacionando-a à aprendizagem. Compreendemos as tradições populares que formam as culturas, que suas dinâmicas não são estanques, mas em constante inter-relação e que surgem no Teatro de Bonecos como empréstimo ou reinterpretação. Revelamos os elementos do Teatro de Bonecos, o boneco e sua manipulação, a dramaturgia e as categorias: profano ou religioso, erudito ou popular, caricatural ou poético. Explicitamos os elementos da materialidade do espetáculo, para análise de peças.

Ao analisarmos a peça *O Verão*, que objetiva estimular a leitura e a poesia infantil, através de análise iconográfica das reações das crianças mostramos o encantamento diante do espetáculo teatral. Observamos que a criança apresenta problemas novos em relação à educação. Se no século XX o problema era a repetência e evasão, no início do século XXI, ouvimos queixas de pais, professores, sobre as dificuldades no aprendizado da criança, em articular o pensamento e o diálogo. Afirmamos as potencialidades do Teatro de Bonecos para enfrentar estas questões. Realçamos os pontos de adaptação entre o livro – para público de classe média, e o espetáculo – para alunos das escolas públicas, revelando a ideologia do Grumaluc, opção que estimula a busca de parcerias, para possibilitar o acesso à arte por parcelas excluídas da população.

Ao analisarmos uma peça, fruto de parceria entre público e privado, tratando de um tema de formação de cidadania, dialogamos com coordenadoras pedagógicas e revelamos as formas significantes e ações concretas que foram instigadas pelo Teatro do Grumaluc. O fato de as peças serem gravadas implica em certa perda de espontaneidade na relação da platéia com o grupo e ganha, de outro lado, na qualidade sonora e na inclusão de um repertório musical mais amplo, atendendo aos objetivos pedagógicos do grupo – auxiliar na educação. Mostramos a importância da preparação das crianças e das educadoras em relação aos conteúdos e Sugestões de Atividades. Revelamos as ações resultantes do impacto do Teatro de Bonecos. Apontamos a interação com a platéia, como momento de revelação dos códigos da linguagem do Teatro de Bonecos que elucidam a criação artística como um mundo cativante possível de ser adentrado pelas próprias crianças.

Na recepção do Teatro de Bonecos podemos apontar diferentes reações das crianças: quando são menores, entre 2 a 6 anos, esboçam seu encantamento na face e no corpo. Quando maiores, entre 7 a 10 anos há maior concentração, gerando perguntas e colocação de dúvidas, são capazes de estabelecer relações entre temas e informações.

Analizamos também a escola pública e propusemos outra concepção de educação, que inclua o outro, numa relação enriquecedora. O Teatro de Bonecos ao unir pensamento e sensação, possibilita a vivência, o afeto, a intuição e o corpo integral, estimula a criatividade e a imaginação. Destacamos a importância da observação e da lei da repetição no mundo da criança. Ao abordarmos a estrutura teatral: *situação* dos personagens, *conflitos* que os envolvem – condições para existir teatro e a necessária *finalização*, apontamos o exercício de escuta compreensiva e adequação da resposta, o diálogo e o entendimento, como forma de ir contra o barbarismo da unidade cultural. A arte que entra nas escolas pode construir significados à medida que as educadoras saibam se apropriar das linguagens artísticas e trabalhem com os temas, conteúdos e formas de expressão, necessitando de um trabalho mais sistematizado na sua formação, indo além da simples boa vontade de algumas.

Ao focar as políticas culturais resgatamos a indignação, capaz de mover os indivíduos buscando ações relativas às tais políticas, na busca de maior envolvimento e construção de uma democracia mais participativa. Indicamos os problemas de quebra de continuidade dos projetos por mudanças de políticas e uso do dinheiro público com interesses privados. Concluimos que é preciso a aprovação de leis de fomento, ampliando acesso popular à arte, permitindo a formação de platéias e a pesquisa teatral - dentro de critérios de transparência e de qualidade. Esta discussão é importante e precisa ser aprofundada, sem perder o foco na questão da cultura popular. Dialogamos com artistas e constatamos que a política é entendida como *luta pelo poder e encantamento* com cargos e postos. Resgatamos a experiência de gestão da cultura e educação para a maioria, indicando a Cultura como central no processo contínuo de mudanças para uma sociedade inclusiva e justa. Delimitamos as diferenças entre ONGs cidadãs e as que buscam lucros e apontamos as tendências da organização da sociedade, as *parcerias* que requerem diálogo e negociação.

Nossa escolha, o Teatro de Bonecos, traduz uma postura política, ao lado dos oprimidos, do popular (que pertence à maioria dos homens). Assumimos o papel do intelectual a serviço da educação para todos, contra o modelo racional e a lógica mecanicista, a favor da vivência, dos conteúdos instigantes para que as crianças reflitam, com liberdade, sobre questões éticas, valores, e formem-se indivíduos capazes de viver incertezas, que serão enfrentadas no futuro. Somos a favor da construção das vidas com significado, para o indivíduo e para a sociedade. Indicamos que há outras possibilidades de fazer educação.

Observamos que esta pesquisa propiciou algumas alterações na postura do grupo, que buscou novos relacionamentos com grupos teatrais, tomou consciência das limitações desta arte, sentiu as fragilidades do trabalho do ator-bonequeiro, reconheceu a complexidade e importância deste trabalho, valorizou e institucionalizou o grupo na Associação Cultural, participou e ministrou oficinas, assistiu a espetáculos de outros grupos, presenciou palestras, ampliou suas possibilidades de atuação em espaços públicos e privados.

Mostramos a necessidade de políticas públicas culturais que garantam àqueles que querem, através das experiências estéticas, entrar no mundo dos sonhos, da imaginação para se conhecer e melhor conhecer os outros.

Tentamos comprovar a utilidade do Teatro de Bonecos na educação, transgredindo, incluindo, conflitando e movendo através de experiências emocionais e sensíveis conhecer e rever comportamentos e atitudes. Esperamos instigar os grupos dedicados a esta arte, a olhar criticamente seu próprio trabalho, evitando cair em produções pedagogizantes; incentivá-los na busca de constante aperfeiçoamento, novas experiências, arriscando novas linguagens, personagens e caracterizações.

Nossa sensação, após este pouso, é lembrada numa cantiga popular, que cantamos quando participávamos do coral universitário, chamada *Tem gato na Tuba*<sup>80</sup>:

*I*

*Todo domingo havia Banda  
No coreto do jardim  
E já de longe, a gente ouvia  
A tuba do Seraphim*

*II*

*Porém um dia, entrou um gato  
na tuba do Seraphim...  
e o resultado, dessa melódia  
é que a Banda tocou assim:*

---

<sup>80</sup> Autoria de João de Barro e Alberto Ribeiro

*Fim fim fu fu “Miau!” rum pom po rom pom.*

Temos a impressão de ter ouvido o Seraphim, tocando sua tuba e fomos em busca do gato. Como Alice mergulhou em busca do coelho, mergulhamos em busca do gato. Nosso retorno, gato na mão, sensação de vitória e realização, conseguimos dar mais e melhores condições ao Seraphim para tocar sua tuba.

Assim como a *Banda no coreto do jardim*, o Teatro de Bonecos luta para permanecer atuando. Esta luta, cada vez mais instigante, é a luta que vale a pena, sobretudo quando percebemos, nos olhares da platéia, reações, emoções e potenciais de transformação.

## LISTA DE FIGURAS

Todas as fotos foram cedidas e fazem parte do arquivo do Grumaluc.	Página
Figura 1 – Sol conversando com o pássaro	55
Figura 2 – Reação das crianças, participações...	55
Figura 3 – Meninas que correm na praia...	57
Figura 4 – Reação das crianças prestando atenção...	57
Figura 5 – Meninos na praia	59
Figura 6 – Menina de biquini	59
Figura 7 – Criança prestando atenção	59
Figura 8 – Marinheiro e Moça...	61
Figura 9 – Reação das crianças...	61
Figura 10 – Milho e Boca	63
Figura 11 – Reação das crianças...	63
Figura 12 – Rap do banho...	71
Figura 13 – Reação da criança...	71
Figura 14 – Interação com boneco...	75
Figura 15 – Interação com Sol...	75
Figura 16 – Interação após espetáculo...	77
Figura 17 – Interação das crianças com autor...	77
Figura 18 – Interação mostrando o avesso...	77
Figura 19 – Interação desperta curiosidade...	77
Figura 20 – Interação, manipulação...	79
Figura 21 – Interação, as crianças se espantam...	79
Figura 22 – Família de bonecos da peça...	83
Figura 23 – Cenário montado, chamado de empanada	83
Figura 24 – Ratos e privada em cena	87
Figura 25 – Reação crianças...	87
Figura 26 – Camomila e Nhoca no terreno sujo	89

Figura 27 – crianças cantando com Nhoca	89
Figura 28 – Latas coloridas para lixos...	89
Figura 29 – Crianças interagem...	89
Figura 30 – Barriga D'Água...	93
Figura 31 – Pé da menina que é transformada...	93
Figura 32 – Reação das crianças...	93
Figura 33 – Dentro do cenário...	95
Figura 34 – Peixe e lata conversam	97
Figura 35 – Crianças atentas	97
Figura 36 – Na interação, a criança quer pegar...	101
Figura 37 – Atenção das crianças...	101
Figura 38 – Interação com boneco de vara	103
Figura 39 – Interação com boneco de luva	103
Figura 40 – O encantamento ocorre...	103
Figura 41 – Reação durante espetáculo...	103
Figura 42 – Desenho de um aluno...	107
Figura 43 – Painel com desenhos...	107

## LISTA DE DEPOIMENTOS E ENTREVISTAS – FONTES ORAIS

Entrevista com Maria José	anexo 5	n° 1	p. 175
Entrevista com Marli	anexo 5	n° 2	p. 175
Entrevista com Paula	anexo 5	n° 3	p. 175
Entrevista com Rosângela	anexo 5	n° 4	p. 176
Entrevista com Dilma	anexo 5	n° 5	p. 176
Entrevista com Solange	anexo 5	n° 6	p. 176
Entrevista com Marinalva	anexo 5	n° 7	p. 176
Entrevista com Ana Paula	anexo 5	n° 8	p. 176
Entrevista com Solange	anexo 5	n° 9	p. 177
Entrevista com Marta	anexo 5	n° 10	p. 177
Entrevista com Gisele	anexo 5	n° 11	p. 177
Entrevista com Sonia	anexo 5	n° 12	p. 177
Entrevista com Iamara	anexo 5	n° 13	p. 177
Entrevista com Odete	anexo 5	n° 14	p. 177
Entrevista com Maria Alice	anexo 5	n° 15	p. 178
Entrevista com Cidinha	anexo 5	n° 16	p. 178
Entrevista com Silvana	anexo 5	n° 17	p. 178
Entrevista com Sueli	anexo 5	n° 18	p. 178
Entrevista com Adriana	anexo 5	n° 19	p. 178
Entrevista com João	anexo 5	n° 20	p. 178
Relato com Cláudia	anexo 6	n° 1	p. 181
Relato com Suzete	anexo 6	n° 2	p. 181
Relato com Denise	anexo 6	n° 3	p. 183
Relato com Marili	anexo 6	n° 4	p. 183
Relato com Deise	anexo 6	n° 5	p. 184
Relato com Rita	anexo 9	n° 1	p. 188
Relato com Andréa	anexo 9	n° 2	p. 188
Relato com Denise	anexo 9	n° 3	p. 188
Relato com Nice	anexo 9	n° 4	p. 189
Relato com Zamira	anexo 9	n° 5	p. 189
Relato com Márcia	anexo 9	n° 6	p. 189
Entrevista com Márcia	anexo 11	n° 1	p. 191
Entrevista com Teca	anexo 11	n° 2	p. 191
Entrevista com João	anexo 11	n° 3	p. 192
Entrevista com Malu	anexo 11	n° 4	p. 192
Entrevista com Fábio	anexo 11	n° 5	p. 193
Entrevista com Bernardo	anexo 11	n° 6	p. 194
Entrevista com Miguel	anexo 11	n° 7	p. 195
Entrevista com Henrique	anexo 11	n° 8	p. 195
Entrevista com Neiva	anexo 11	n° 9	p. 196
Entrevista com Julio	anexo 11	n° 10	p. 196

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Milton José de. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo. Cortez. 2001.
- ALVES, Gilberto Luiz. *A produção da escola pública contemporânea*. Campo Grande MS: Ed. UFMS e Autores Associados –Campinas-SP.
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Bonecos no Brasil e em São Paulo de 1940 a 1980*. São Paulo, Editora COM-ARTE, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, bonecos, objetos*. Ed. EDUSP, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Teatro de Animação*. Ateliê Editorial. São Caetano do Sul – SP, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. Ed. SENAC – SP, 2002.
- AMORIM, Marília. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas*. SP. Musa Editora. 2004.
- ARACY, L. & GRUPIONI, Luís Donizete Benzi. (Orgs.) *A temática indígena na escola*.
- ARAÚJO, Nelson. *História do Teatro*. Bahia. Editora da Fundação Cultural do Estado da Bahia. 1926.
- \_\_\_\_\_. *Escola, Democracia e a construção de personalidades morais*. Educação e Pesquisa. São Paulo. 2000. Vol. 26, n.2. p. 91-107. jul. /dez.
- \_\_\_\_\_. *Os Direitos Humanos na Sala de Aula: a ética como tema transversal*. São Paulo. Editora Moderna. 2001. 144 p.
- ABTB - Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - Unima Brasil –Boletim Nº 10. Maio de 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 5º ed. Hucitec/Annablume, SP, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 3º Ed. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- BALARDIM, Paulo. *O Imaginário no teatro de animação*. Artigo para Universidade de Passo Fundo – RS, para jornada literária.
- BARBOSA, Ana M. *A imagem no ensino da arte*. Ed.Perspectiva 2002.
- BARBOSA, Rogério Andrade. *O rei do Mamulengo*. Ilustrações de André Neves. São Paulo, FTD, 2003. Coleção Brincante.
- BELTRAME, Valmor. *Animar o inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos*.



Tese de doutorado USP/ECA – Orientadora: Ana Maria Amaral. São Paulo. 2001.

BENGHOZI, Pierre-Jean. Les sentier de la gloire: savoir gérer pour savoir creer.

BENJAMIM, Walter. Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. São Paulo. Duas cidades. Editora 34. 2002. 176p.

\_\_\_\_\_. Obras Escolhidas. Rua de Mão Única – Infância em Berlim por volta de 1900. SP: Brasiliense, 2º ed, 1987.

BERGSON, Henri. O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade. Ed. Martins Fontes. 2001.

BORBA FILHO, Hermilo. Fisionomia e Espírito do Mamulengo. São Paulo. Cia Ed. Nacional. 2º ed, INACEN, 1987.

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. SP Companhia das Letras, 1996.

BRANDÃO, Carlos R. Ousar utopias: da educação cidadã à educação que a pessoa cria. In: AZEVEDO, Jose.

BRÉSCIA, Vera L. P. Educação Musical: Bases psicológicas e ação Preventiva. Ed. Átomo. 2003.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza. São Paulo. Ed. Brasiliense. 2º ed. 1984.

BYINGTON, Carlos Amadeu Botelho. A construção amorosa do saber: o fundamento e a finalidade da Pedagogia Simbólica Junguiana. SP. Religare. 2003.

CAMAROTTI, Marco. Linguagem no teatro infantil. São Paulo. Edição Loyola. 1984. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. SP: Global, 9º ed, 2001.

\_\_\_\_\_. Locuções Tradicionais no Brasil. São Paulo. Global, 2004.

\_\_\_\_\_. Contos Tradicionais do Brasil. RJ, Ediouro, 2003.

CASTEL, Robert. As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário. Petrópolis-RJ. 1998. 611p. Clóvis et alii. Utopia e democracia na educação cidadã. Ed. da Universidade – UFRGS/Prefeitura de Porto Alegre, 2000.

CORAZZA, Sandra Mara. A Ética da Infantilidade. In: História da Infância sem fim. Ijuí: UNIJUÍ, 2000.

COSTA, Felisberto Sabino da. A poética do ser e do não ser: procedimentos dramaturgicos do teatro de animação. Tese de doutorado orientada por Ana Maria Amaral na USP/ECA, 2000.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas. 1. Ed. São Paulo. Editora Moderna. 1980. 220 p.

DAYRELL, Juarez (Org.) Múltiplos Olhares sobre educação e cultura. Belo Horizonte, MG. Editora UFMG, 1996.

DUMAZEDIER, Joffre. A revolução cultural do tempo livre. SP. Studio Nobel. 1994.

\_\_\_\_\_. Lazer e Cultura Popular. Ed Perspectiva. São Paulo, 2004.

ELIAS, Norbert. A sociedade dos indivíduos. Rio de Janeiro. Editor Jorge Zahar. 1994.

ENGELS, Friedrich. A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado. 15° Ed. Rio de Janeiro. Editora Bertrand Brasil. 2000. 204 p.

FARIA, Ana Lúcia Goulart de. Direito à Infância. Tese de doutorado da USP/SP, orientador Tizuko Kishimoto, 1993.

FARIA, João Roberto. O teatro Realista no Brasil: 1855-1865. São Paulo, ed Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

FONSECA, Aduary C. Antropologia e Educação: fragmentos de uma experiência Departamento de Educação da PUC-Rio. Educação, nº 59, Depto. de Educação, PUC-Rio, Outubro de 2001.

FONSECA, Cláudia. Quando cada caso NÃO É um caso. Pesquisa etnográfica e educação. Rev. Brasileira.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. Rio de Janeiro. Editora Graal. 1986. 295 p.

\_\_\_\_\_. Vigiar e Punir: nascimento da prisão. Ed. Vozes. 1987.

FRADE, Cáscia. Folclore. SP. Global, 2° ed, 1997.

FRANÇA, Júnia Lessa. Manual para Normalização de publicações técnico-científicas. 5° Ed. Belo Horizonte-MG. Editora UFMG. 2001. 211 p.

FREIRE, Paulo. Educação como prática da Liberdade. RJ, Paz e Terra. 27° ed. 2003.

FREITAS, Maria Ester de. Cultura Organizacional: identidade, sedução e carisma? Rio de Janeiro. Ed. FVG. 2000. 180p.

FRIGOTTO, Gaudêncio. Educação e a crise do capitalismo real. 4. ed. São Paulo. Editora

- Cortez. 2000. 231 p.
- GALZERANI, Maria Carolina Bovério. O almanaque, a locomotiva da cidade moderna: Campinas, décadas de 1870 e 1880. Campinas/SP. Orientador: José Roberto do Amaral Lapa. Tese de doutorado UNICAMP-IFCH, 1998.
- GINZBURG, Carlo. Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, ed. Companhia das letras, 2001.
- GIRONDO, Héctor López. Artigos Publicados na Revista Argentina “A CONSTRUIR DESDE EL JARDÍN” , Jun a Ago de 1996.
- GOHN, Maria da Glória. Teoria dos Movimentos Sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos. 2. ed. São Paulo. Edições Loyola. 2000 (a). 383 p.
- \_\_\_\_\_. Os sem terra, ONGs e cidadania: a sociedade civil brasileira na era da globalização. SP, Ed. Cortez, 2º ed. 2000 (b).
- \_\_\_\_\_. Educação não-formal e cultura política: impactos sobre o associativo do 3º setor. SP, Ed Cortez, 2º ed. 2001.
- GORZ, André. Metamorfoses do Trabalho. Procura do Sentido. Crítica da razão econômica. Paris, 1991.
- GUSMÃO, Neusa Ma. Mendes - Antropologia e educação: origens de um diálogo. In: CADERNOS CEDES, 43.
- \_\_\_\_\_. Linguagem, Cultura e alteridade: imagens do outro? Cadernos de educação, nº10. Jan/Fev/Abr 1999.
- \_\_\_\_\_. (org.) Diversidade, cultura e educação. Olhares cruzados. São Paulo: Biruta, 2003.
- HARDMAN, Francisco Foot. Trem Fantasma: a modernidade na selva. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 1988.
- HOME, Stewart. Assalto à Cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX. SP, Conrad Ed. do Brasil, 1999.
- ITURRA, Raul. A descontinuidade entre a escrita e a oralidade. In: ITURRA, Raúl. Fugirás a escola para trabalhar a terra. Ensaios em Antropologia Social sobre o insucesso escolar. Lisboa, Portugal: Escher, 1990.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. Jogos Teatrais. Ed Perspectiva - SP. 2002.

KUENZER, Acácia Zeneida. *Pedagogia da Fábrica: as relações de produção e a educação do trabalhador*. 4º Ed. São Paulo. Editora Cortez. 1995. 205 p.

LADEIRA, Idalina. *Fantoches e Cia. Série pensamento e ação no magistério*. 2001.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte, Autêntica, 2003.

LEITE, Luiza Barreto. *Teatro e criatividade. Coleção ensaios*. Editora MEC– Serviço Nacional de Teatro. 1901.

LEITE, Serafim – *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil*. Ed Lisboa, Portugal 1953.

LIMA, Dyrleá Coelho de. *Arte: Um Olhar Sobre Seu Significado*. Artigo.

LIMA, Luiz Costa (comentários e seleção). *Teoria da cultura de Massa*. SP, Paz e Terra, 2000.

LOMBARDI, José Claudinei (org.). *Globalização, pós-modernidade e educação: história, filosofia e temas transversais*. Campinas-SP. Ed. Autores Associados: HISTEDBR; Caçador, SC:UnC, 2001.

LOVISOLO, Hugo – *Antropologia e educação na sociedade complexa*. Rev. Brasileira de Estudos Pedagógicos,

LOWY, Michel. SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia. O Romantismo na Contramão da Modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Col. Ensaio, MEC Funarte. 1967. ?

\_\_\_\_\_. *Iniciação ao Teatro. Série fundamentos*. Editora Ática. 1986.

MALAGODI, Maria Eugênia e CESNIK, Fábio de Sá. *Projetos Culturais: elaboração, administração, aspectos legais, busca de patrocínio*. SP, Escrituras editora, 5ºed, 2004.

MARIMÓN, Montserrat Moreno. *Conhecimento e Mudança: os modelos organizadores na construção do conhecimento*. SP, Ed. Moderna e da Unicamp, 1999.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. São Paulo. Ed. Nova Cultural. 1995.

NEVES, Licy Consuelo. *A Casa do Mágico*. RJ Ed Agir, 1986. 189 pg.

NOGUEIRA, Francis Mary Guimarães. *Ajuda Externa para a Educação Brasileira: da USAID ao Banco Mundial*. Cascavel/Paraná. Editora EDUNIOESTE 1999. 192 p.

NOVOS MAPAS CULTURAIS. *Novas perspectivas educacionais*. Porto Alegre, Editora Sulina, 1996.

- NOVOS SUBSÍDIOS PARA PROFESSORES de 1º e 2º graus. Brasília, DF; MEC/MARI/UNESCO, 1995.
- OLIVAN, Liliana Elisabete. O Grotesco no Teatro de Bonecos. Dissertação de mestrado USP/ECA. Orientadora Ana Maria Amaral. 1997.
- OLIVEIRA, Jô; GARCEZ, Lucília. Explicando a arte: uma iniciação para entender e apreciar as artes visuais. RJ, Ediouro, 2002.
- OLIVEIRA, Maria Cristina Moreira de. O Grupo GUTAC e o sentido do Teatro: uma experiência na Educação. Dissertação de mestrado em Educação UFMS. Orientador: Eron Brum. 1995.
- ORTIZ, Renato. Românticos e Folcloristas: cultura popular. Ed. Olho D'Água, São Paulo/SP, 1992.
- PADILHA, Paulo Roberto. Planejamento Dialógico: como construir o projeto político-pedagógico da escola. 2. ed. São Paulo. Editora Cortez; Instituto Paulo Freire. 2002. 157 p.
- PALLOTTINI, Renata. Introdução à Dramaturgia. São Paulo. Editora Ática S.A. 1988. 72p.
- PARK, Margareth Brandini e FERNANDES, Renata Sieiro (organizadoras). Educação não-formal: contextos, percursos e sujeitos. Campinas, SP: Unicamp/CMU; Holambra, SP: Editora Setembro, 2005.
- PAVIS, Patrice. A Análise dos Espetáculos. SP: Perspectiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. Dicionário de Teatro. Ed Perspectiva. 1999.
- PONTES, Joel. Teatro de Anchieta. MEC serv. Nacional de Teatro. 1978.
- PRADO, Décio de Almeida. O Teatro Brasileiro Moderno. Ed Perspectiva, SP, 2003.
- READ, Herbert. A educação pela arte. São Paulo. Martins Fontes. 2001
- RIBEIRO, Caroline Lins. Uma experiência em arte educação ambiental: Coração Verde Mata de Santa Genebra. UNICAMP/CESET. Orientador Sandro Tonso. Limeira, SP, 2005.
- RIBEIRO, Darcy. O Povo Brasileiro. A formação e o sentido da Brasil. SP. Companhia das Letras, 1995.
- RIBEIRO, Jonas. Ouidos Dourados: A Arte de ouvir as histórias (... para depois contá-las...) 2º Ed. São Paulo. Editora Ave-Maria. 2000. 135p.
- RODRIGUES, Humberto. O Amor entre Iguais. Ed Mythos, 2004.
- RUGIU, A. S. Nostalgia do mestre artesão. Campinas. Editora Autores Associados. 1998.

SALVADORI, Maria Angela Borges. Tese: Memória, Cultura e cidadania: estudo de uma política pública. Unicamp/FE, 2000.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. Mamulengo: um povo em forma de bonecos. Rio de Janeiro. FUNARTE. 1979.

SANTOS, Santa Marli Pires dos. (org). Brinquedoteca: o lúdico em diferentes contextos. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

SANTOS, Boaventura de Souza. Democratizar a Democracia: os caminhos da democracia participativa. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira. 2002. 678 p.

\_\_\_\_\_. Por uma Pedagogia do Conflito. In: SILVA, Luíz Heron et. Alii (Orgs.).

SARKOVAS, Yacoff. Artigo na revista ÉPOCA nº 367 –pp. 22, 23 e 26. Campinas/SP - 30 de maio 2005.

SHELLING, Vivian – A presença do povo na cultura brasileira: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire. Campinas: Unicamp, 1990.

SCHMIDT, Benício Viero. O Estado e a política Urbana no Brasil. Porto Alegre. Ed da Universidade UFRGS; L&PM. 1983. 213 p.

SENNETT, Richard. O declínio do homem público: as tiranias da intimidade. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SILVA, Aracy Lopes. Ema “Antropologia da Educação” no Brasil? Reflexões a partir da escolarização.

SILVEIRA, Sonia Maria. O teatro de bonecos como prática educativa: um estudo dos limites e possibilidades nas séries iniciais do 1º grau, na escola pública. Orientadora: Maria Oly Pey. UFSC, Florianópolis, 1997.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von; PARK, Margareth Brandini e FERNANDES, Renata Sieiro, organizadoras. Campinas/SP, Ed. Unicamp/Centro de Memória, 2001.

SITTA, Marli Susana Carrard. POTRICH, Cilene Maria. Teatro: espaço de educação, tempo para a sensibilidade. Passo Fundo: UPF, 2005. 149p.

TEIXEIRA, Anísio. Educação não é privilégio. São Paulo. Ed. Nacional. 1968.

\_\_\_\_\_. Educação e o Mundo Moderno. São Paulo. Ed. Nacional. 1969a.

\_\_\_\_\_. Educação no Brasil. SP. Ed Nacional. 1969b.

THIOLLENT, Michel. Metodologia da Pesquisa-ação. 10. Ed. São Paulo. 2000. 107 p.

THOMAZ, Omar Ribeiro. A antropologia e o mundo contemporâneo: cultura e diversidade. In: SILVA,  
THOMPSON, E.P. Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial–Costumes em comum. SP. Cia das Letras. 1998.  
WEINHOLTZ, F.W. Moderno Vôo de Distâncias em Planadores. Tradução João Alexandre Widmer. São Paulo/SP, Ed. Asa, 3º ed, 2002.  
WIDMER, João Alexandre. O Vôo a Vela. São Paulo/SP. Ed. Asa, 3º ed, 2000.  
ZILBERMAN, Regina. “Estética da recepção e história da literatura”. São Paulo. Ática. 1989.

#### FILMES:

QUERO SER John Malkovich. Direção: Spike Jonze. Produção: Propaganda Filmes/Single Cell Pictures. Intérpretes: John Cusack, Cameron Diaz, Catherine Keener, Orson Bean “Being John Malkovich”, Mary Kay Place e John Malkovich. Produtores Executivos: Charlie Kaufman Michael Kuhn. Direção de fotografia: Lance Acord. Música: Carter Burwell. Gramercy Pictures. Universal Studios. C 1999. 1 DVD (112 minutos), widescreen, color, legendado.

DUMMY Um Amor diferente. Direção: Adam LeFevre. Produção: Quadrant Entertainment e Greg Pritikin. Intérpretes: Adrien Brody. Milla Jovovich. Illeana Douglas. Vera Farmiga. Jared Harris. Produtor Executivo: Taylor Lawrence. Diretor Arte: Amanda Caroll. Música: Poul Wollisch. Califórnia Filmes. c 2001. 1 DVD (90 minutos), full screen, color, legendado.

JEFFERSON EM Paris. Direção: James Ivory. Produção: Merchant Ivory. Intérpretes: Nick Nolte, Greta Scacchi, Jean-Pierre Aumont, Simon Callow, Seth Gilliam, James Earl Jones, Michael Lonsdale, Nancy Marchand, Thandie Newton, Gwyneth Paltrow, Charlotte de Turckheim, Lambert Wilson. Produtores Executivos: Donald Rosenfeld, Paul Bradley. Fotografia de: Pierre Lhomme. Música: Richard Robbins. Touchstone Pictures e Merchant

Ivory Productions (s.d.). 1 DVD (136 minutos aprox.), Widescreen, color, legendado.

DO MULUNGU ao Tiridá. Direção: Sérgio Sanz. Roteiro: Sérgio Sanz e Ana Soares Moreira. Imagens: Marcelo Reis. Som e Mixagem: Hamilton Alves. Música: Alexandre Negreiros. Edição: Ana Soares Moreira e Marcelo Reis. Produção e Administração: Marco Aurélio Mello. Produção Institucional: Sérgio Assumpção. Produção Geral: Roberto Parreira. Coordenação de Produção de Vídeo DAC/IBAC. Olinda, Fevereiro de 1990.



## **ANEXO 01**

### **PEÇAS EM CARTAZ DO GRUMALUC:**

O VERÃO - adaptação do livro de poesias de João Proteti, que lançou os livros: “Estória de amor entre caracóis”, “À toa, à toa” e “Para se ter uma Floresta”. O objetivo do trabalho é despertar interesse pelas formas de expressão: teatro de bonecos, leitura e poesia.

O MAIOR OVO DE PÁSCOA – confraternização divertida de Páscoa. Pançudo esconde ovos para o seu filho procurar, porém duas personagens resolvem comer tudo. No final há a confraternização, dividindo o ovo de Páscoa com a família e os amigos.

O PÉ DE JABUTICABÓBORA - preservação da natureza. Num ambiente rural uma personagem travessa resolve mudar a natureza, mexendo numa fórmula. Apesar da confusão ela aprende que não se deve mexer nas coisas dos outros. Resgatamos músicas como: Alecrim dourado, Casinha da lagartixa, Meu limão meu limoeiro e outras.

A CUCA VAI PEGAR - folclore brasileiro. A história da festa rural resgata cenas do folclore brasileiro, brincadeiras como: o que é, o que é ?; provérbios; cantigas de roda e de ninar; lendas, simpatias e festa do Bumba-meu-boi.

A CHEGADA DE PAPAI NOEL - espírito natalino. Uma personagem ambiciosa provoca uma trapalhada com as botas do Papai Noel. Tudo acaba bem e o amor em família e a confraternização com os amigos é o mais importante. Resgate de músicas natalinas.

NAVEGANDO PELOS 500 ANOS - adaptada para MEU BRASIL BRASILEIRO - formação do nosso povo. Formação do povo brasileiro, chegada dos portugueses, contatos com índios e chegada do negro africano. Abordagem de acontecimentos importantes da História do Brasil e hinos. Algumas invenções da modernidade e a preocupação com a preservação do meio ambiente.

MAIS VALE UM ESGOTO LIMPÃO DO QUE UMA CIDADE NA MÃO - adaptada para VAMOS PRESERVAR JÁ! – questões para pensar em ajudar a preservar. Dona Privadona pede para as crianças colocarem lixo no lixo. Há também a turma do reciclável que pede para separá-lo nos tambores coloridos. Tratamento do esgoto e cuidados de higiene são formas de preservarmos a natureza.

CORAÇÃO VERDE - Mata de Santa Genebra – educação ambiental, reservas florestais e proteção das matas. A natureza está em harmonia com os índios, mas o homem branco depreda as matas, caça os animais e constrói cidades poluídas. Apenas com consciência e trabalho coletivo podemos ajudar a manter nossa flora e fauna.

## ANEXO 02

### RELATÓRIO DAS APRESENTAÇÕES DA PEÇA: O VERÃO – 2002/2004:

Data	Responsável	Escola	Bairro	Alunos
24/10/02	Papirus (2x)	Casa da Gente	visita a livraria	60
01/05/03	festa de aniversário	residência	-	50
13/09/03	palestra PUCCAMP	grad. de pedagogia	centro	50
15/09/03	palestra UNIP	grad.de pedagogia	swift	100
24/09/03	Edinha	Casulo Encantado	Guanabara	160
10/10/03	Neiva	Esc. Valentina	Sta Lúcia	200
15/10/03	Helô	Vivendo e Aprendendo	Jd Garcia	150
17/10/03	Erica	Col União	Indaiatuba	260
09/03/04	Rose/Marta (3x)	Sesc	V.Industrial	360
30/06/04	Margareth	Integral	Alphavile	115
06/07/04	SEAPRE (4x)	Oficina educadores	Amparo	120
TOTAL	17 apresentações		PÚBLICO	1.625 pessoas

OBS: Nestas apresentações não foram colhidos depoimentos orais dos espectadores. Foram realizadas observações das reações do público e fotografias.

### ANEXO 03

#### TEXTO DA PEÇA: O VERÃO

Narrador: Tudo começa com o sol. Um lindo sol dormindo.

Passarinho: Hei, hei, Senhor Sol é hora de acordar. Hei, Senhor Sol, é hora de acordar.

SOL: Hora de acordar. (BOCEJANDO )

Passarinho: Vamos Senhor Sol acorde! Criançada, vamos cantar para o sol acordar?  
Vamos lá batendo palmas e cantando..... ( MÚSICA DO SOL )

“acorda sol,tem um passarinho te chamando pra voar / acorda sol tem um mar te esperando pra brincar

venha pegar uma onda , pegar uma cor / venha dar um mergulho aproveita e traga teu calor  
acorda sol e deixe de tanto se espreguiçar / acorda sol espiche seus raios venha clarear  
astro que é rei e de primeira grandeza tem que madrugar,/ acenda a luz deixe de moleza  
venha trabalhar

acorda sol deixe o colo macio da noite que te acolheu /acorda sol saia debaixo deste  
cobertor de estrelas que te aqueceu de esconde esconde com as nuvens venha brincar/e  
depois junto com as chuvas pinte um arco íris no ar  
pinte um arco íris no ar / pinte um arco íris no ar”

( SOL levanta espreguiçando, ahhhhh, abre a boca bocejando)

Sol: Bom dia criançada!. (Barulho de cuco) Meu trabalho já vai começar (ri), vou  
iluminar esse dia maravilhoso. Hoje o dia será lindo e cheio de poesias, pois o verão  
está começando e nós vamos viajar. Quem gosta de viajar? Que legal todos gostam.  
Nossa viagem será para a praia Ensolarada.Vamos começar com um grande  
mergulho pelo mar, mar doce mar.

(Música, Quem te ensinou a nadar . Peixe entra pulando como se estivesse nadando).

Peixinho: Olá criançada ! Que delícia o verão já chegou e a água fica mais quentinha (ri),  
mas também fico triste sabem por que? Porque aumenta a sujeira na areia da praia, as  
pessoas jogam muito lixo na areia. Mas agora vou dar um mergulho (barulho de  
mergulho) neste mar maravilhoso! Vou mergulhar só pra ver por dentro de que cor é o mar.  
Tchau criançada.

(Música peixe vivo/ Barulho de ondas, mergulho, Apito/ Passa um navio e  
marinheiro canta)

Marinheiro: O sol está brilhando, eu estou muito feliz farei uma boa viagem.

Eu não sou daqui marinheiro só, eu não tenho amor, marinheiro só.... lá , lá,  
lá, lá...

(Música do marinheiro com crianças)

Sol: Lá vai o nosso marinheiro.Quantas coisas existem no mar, ondas, areia,  
peixes, gente. E falando em gente vejam só crianças, lá vem a minha  
amiga apaixonada.

Moça : Ah marinheiro, onde você está? O navio já o levou. Hei, hei peixinho  
colorido.

Peixinho: O que foi Chiquinha?

Moça: Estou apaixonada.

Peixinho: Então declame uma poesia bonita para nós.

Moça: Uma poesia?  
Peixinho : Isso mesmo uma poesia.

Moça: Está bem o nome é assim: A mulher, o navio e os peixes.  
“Peixinho, por favor, vá ver pra mim / O nome daquele navio. Ele leva alguém que de mim não se despediu. Peixinho, por favor, pergunte em que porta ele vai atracar. Mas não fale, peixinho, que estarei por lá a esperar. Peixinho, por favor, vá rápido / Que o navio já vai zarpar. Mas não diga, peixinho, Que me viu chorar.

Peixinho: Bravo, Bravo, palmas para ela gente. (palmas)  
Moça: Obrigada, obrigada, ah! Mas agora tenho que ir, vou esperar meu marinheiro até sua chegada. Tchau criançada, Tchau gente, tchau peixinho colorido.

Peixinho: O amor é lindo (ri) o amor é lindo, vou mergulhar nas águas do mar, tchau criançada!

(Música Guilherme Arantes - Entra Lucimar com um guarda-sol e coloca no cenário.)

Lucimar: Ah! Que delícia chegou o verão: é praia, é diversão, é sol, mas com este guarda sol ficarei protegida, não é gente? (resposta).

Marissol: Oi Lucimar! Oi gente!  
Lucimar: Oi minha amiga! Estou vendo que você está curtindo este verão.  
Marissol: No verão fica tudo mais alegre, não é gente?  
Lucimar: E podemos ficar tomando muito sol. (ri)  
Marissol: Epa, muito sol não! O melhor horário para se tomar sol é depois das 10 da manhã e depois das 4 horas da tarde.

Lucimar: É mesmo, Marissol?  
Marissol: É sim, e além disso temos que usar o protetor solar.  
Lucimar: E o que acontece se tomarmos muito sol e não usar o protetor solar?  
Marissol: Podemos ter uma insolação.  
Lucimar: O que é insolação?  
Marissol: Insolação é queimadura na pele, abusar do sol fora de hora.  
Lucimar: (Ri) E a gente fica vermelha que nem um pimentão.  
Marissol: Quando o calor está muito forte , ele faz mal para a saúde.  
Lucimar: Tá bom , tá bom eu já entendi, Marissol vamos brincar?  
Marissol: Brincar de que?  
Lucimar: De frescobol.  
Marissol: Boa idéia!  
Lucimar: Mas só tem uma coisinha.  
Marissol: O que é?  
Lucimar: Vamos bater uma bolinha para não enferrujar, mas nada que seja com muito esforço que eu não quero nem suar. (ri)  
Marissol: Você está muito preguiçosa, viu menina?  
Lucimar: Que nada, eu estou é com sede.  
Marissol: Vamos beber bastante água?  
Lucimar: Vamos sim tomar bastante água neste verão!  
Marissol: Olha lá Lucimar, aquelas moças que estão correndo.

Lucimar: Elas estão queimando algumas gordurinhas (ri ).  
 Marissol: Quando chega o verão, gordurinhas é o que mais tem pra queimar. (ri)  
 Lucimar: Elas vão passar logo por aqui. Marissol, estou com sede. Vamos comprar água. Venha menina!  
 Marissol: Já estou indo Lucimar. (Saem de cena)  
 Narrador: Lucimar e Marissol foram comprar água para beber e logo chegaram as moças suadas de tanto correr.  
 Primeira: 1,2,3,4, Vamos lá no ritmo, 1, 2, 3, 4, vamos meninas, mais depressa preciso emagrecer.  
 Segunda: Tenha calma, pois só estou me precavendo.  
 Terceira: E eu só corro para não engordar.  
 (Elas ficam fazendo movimento no cenário e NARRADOR FALA A

#### POESIA): A CORRIDA

As três amigas na corrida: / A da frente para emagrecer,/ A do meio para se precaver, / A de trás para não engordar. / De tão preocupadas, as três amigas na corrida / E cheias de suor nem viram os pescadores / Jogando beijos de amor. ( SOM DE BEIJOS )

Terceira: Olha! Os pescadores estavam mandando beijos e nem vimos, preocupadas com a corrida.

Meninas, agora vamos parar um pouco e chupar um sorvete.

A Primeira: Boa idéia eu quero de abacaxi.

A segunda: Eu de coco.

A Terceira: E eu de chocolate, vamos logo, 1, 2 ,3 4, no ritmo. 1, 2, 3, 4 .

(Saem de cena - Entra o sorvete)

Sorvete: Ah! Estou derretendo com este sol quente, mas estou feliz, pois deixo todo mundo feliz. Sou refrescante! (ri). Hei! vocês gostam de sorvete? Viram todos gostam de sorvete. Pode ser de palito, de casquinha, de tacinha,(ri). Todos se lembram de mim em dia de calor. Um lambe aqui, (SOM DE LAMBIDA ) outro lambe dali, e todos vão lambendo (ri,ri) e eu vou derretendo, derretendo até acabar, acabar, acabar.....

Narrador: As horas em nossa praia vão passando passando e Edmar e Pedro chegam para brincar.

Edmar: Olá criançada! Chegou a estação mais quente do ano.

Pedro: É isso mesmo, e neste verão quero me divertir.

Edmar: Pedro, você sabia que o verão começa dia 21 de dezembro?

Pedro: Sabia , o verão é alegria, o verão é férias da escola, é tempo de brincar, não é criançada?

Edmar: O verão é esse solzão, essa luz amarelado e esquentando tudo. Esquentando meu coração (ri).

Pedro: Ih! Edmar, você está apaixonado pelas gatinhas da praia.

Edmar: O verão deixa todo mundo apaixonado.

Pedro: O verão é férias, pais e filhos aproveitam para virem juntos à praia.

Edmar: E na praia temos que ter cuidado com o amigo sol.

Pedro: Por que Edmar?

Edmar: O sol fora de hora pode causar problemas para nossa saúde.

Pedro: Então, ao sair para viajar temos que trazer nossos protetores. (ri)

Edmar: Um boné, um chapéu e filtro solar.  
Pedro: E tem mais: fazer revisão no carro.  
Edmar: E sempre respeitar às leis de trânsito. (Música do motorista)  
Hei Pedro, no verão tem Papai Noel! (Música bate o sino)  
Pedro: Ih! Tem Ano Novo também! (Música do ano novo)  
Edmar: Chiiiiiiii, no Ano Novo fica “assim” de gente na beira do mar. Tem gente pedindo saúde, tem gente pedindo pra casar. (ri)  
Pedro: E olha , tem gente, nem te conto, é gente que nem dá pra contar.  
Edmar: E essa gente faz uma sujeira imensa na areia, deixando garrafas, velas, rosas, bitucas de cigarro, lixo em todos os lugares..  
Pedro: Nós podemos sujar a praia criança?  
Edmar: Praia é pra todo mundo aproveitar.(ri)  
Pedro: Então vamos aproveitar e comer um milho verde Edmar!  
Edmar: Boa idéia. Mas Pedro, olha a moça que vem lá. (som de assobio)  
Pedro: Vem toda bronze!  
Edmar: Vem toda de biquíni novo! E que biquíni de bolinhas.  
Pedro: Vamos Edmar , comprar logo esse milho verde.  
Edmar: Já estou indo Pedro... ( SAEM DE CENA ) (Música tem areia)  
(Entra passarinho voando e a moça de marquinha no biquíni.) Poesia: "Biquíni novo"  
Passarinho: A moça, toda volumosa, exhibe seu biquíni, quase nada.  
Moça: O passarinho, quase nada, exhibe suas asas, todo leve. (bater asas)  
Passarinho: A moça, toda bronze, exhibe seu biquíni, todo bolas.  
Moça: O passarinho, todo penas, exhibe suas cores, todo prosa. ( passarinho sai )  
A moça: (Suspira) Ai, ai....! (Sai) ( APITO DO NAVIO)  
(Entra navio com o marinheiro dentro rebocando com uma rosa) Moça entra atrás e pega a rosa e declama a poesia. **O NAMORO** : “Oh, marinheiro, que vieste de uma terra distante! Por acaso esta rosa que trouxeste significa amor sincero e constante? Se não for isso, pega a tua rosa, o teu navio e desaparece no horizonte”.  
Moça e marinheiro se abraçam e saem de cena no navio.  
Pedro: (OFF) Hei Edmar, olha o seu milho, vem pegar que está quentinho, olha o seu milho Edmar ( sai)  
( MÚSICA DO MILHO , a espiga dançando e atrás a boca tenta abocanhar)  
Milho: Ah! Todos me adoram no verão. Um grãozinho daqui, um grãozinho dali, e eu vou ficando todo peladinho.  
Boca : INHÃOOOOOOO! ( BARULHO )  
Milho: Pare dona gulosa!  
Boca: Parar, não..... eu quero é te devorar. (ri)!  
Milho: Ah!!!! Todos querem me devorar na praia, porque eu sou uma delícia!  
Boca: (ri) Venha CÁ Seu milhinho amarelinho! ( inhão, inhão, inhão )  
Milho: Ai, essa gulosa vai me pegar.  
Boca: E vou mesmo, inhão, inhão, inhão...  
Milho: Porque eu sou gostoso de qualquer maneira!  
Boca: Tem gente que gosta com manteiga!  
Milho: Ai eu me derreto todinho! (AUMENTAR MÚSICA DE FUNDO)

Boca: Tem gente que gosta com salzinho! (diminuir o espaço)

Milho: (ri) Ah! Ficar salgadinho que nem o mar !

Boca: Tem gente que gosta de mais amarelinho!

Milho: Ah dona Boca tem gente que me quer mais branquinho, mais molinho, mais soltinho!(ri)

Boca: E agora vou te devorar! Não, não, não.

Milho: Não, não!!!! Sai pra lá, dona Boca....

Boca: (ri) Vou comer esse milhinho de grãozinho em grãozinho até chegar no sabuguinho! Não é criançada!

Milho: Cadê a Dona Boca gulosa.

Boca: Não, não

Milho: Ih! Criançada lá vem ela de novo.

Boca: (ri) Vou te comer de qualquer jeito!

Milho: De qualquer jeito não, o melhor é me comer com manteiga ou com salzinho?  
( ri e sai de cena )

Boca: Volte aqui seu milho saboroso! Não, não , não!  
(Entra a nuvem com linhas e lantejoulas penduradas - MÚSICA DA CHUVA e RAP do Banho

Marissol: “tira o sal do sovaco / da unha tira a areia / tira as ondas do cabelo / e o siri de dentro da orelha

Pedro: tira o caramujo do buraco do umbigo / e de dentro do maiô / tira o peixe que está espremido

Lucimar: desgruda a estrela do mar / que brilha no alto da testa / devolve tudo ao oceano, é o fim da festa.

Edmar: esse é o banho de água doce que te tira do verão / e te devolve à realidade / agora é hora de voltar pra cidade

coro: o que era de sal acabou-se / quem salgou-se arregalou-se.”

Edmar: Acabaram-se as férias, vamos voltar pra a cidade. O verão continua, e tem ainda o carnaval! Não é criançada?  
(MÚSICA CARNAVAL)

Marissol: É Edmar , mas depois deste carnaval , começam as aulas.

Edmar: E dia 21 de Março, acaba mais um VERÃO !

Ed e Mari: E aí vem a chuva!  
(MÚSICA DE SAÍDA DOS MENINOS - Guilherme Arantes. Sol sai do cenário)

Sol: Vocês gostaram da nossa viagem pela praia criançada ?  
Agora eu tenho que ir, iluminar do outro lado do mundo, lá no Japão!  
Não sei se vou nadando ou nas ondas balançando! É que lá vem a escuridão!  
(MÚSICA: O SOL NO VERÃO):  
*O sol no verão, de tanto que esquentou até se estranhou/ fez um leque de cauda de cometa e se abanou/ fez um suco de chuva geladinha e se refrescou / fez um guarda sol de arco íris e relaxou / óculos de sol com nuvem escura e melhorou / aproveitou o vento que passava se ventilou / depois, o sol, de tanto que suou resolveu se pôr / no mar mergulhou e no colo da noite se deitou.*

## ANEXO 04

### SUGESTÕES DE ATIVIDADES - O VERÃO

Apresentação: nossos bonecos são de papel maché e sucatas. Buscamos apresentar temas que estimulam a reflexão da criança em relação com sua vida. As estações do ano, clima e a natureza que se transformam durante o ano, formando consciência ecológica.

O que podemos aprender com o Sol?

Objetivos Gerais: interdisciplinaridade entre Português, Ciências e Educação Artística, focando estações do ano, clima, natureza e datas marcantes.

Objetivos Específicos: Estudos dos ciclos da natureza. Respeitar leis e despertar consciência ecológica. Chuvas e transtornos na cidade; viagens e leis de trânsito; cuidados com sol; pontos cardeais, fusos; seres do mar; alimentos leves; cuidados com doenças típicas. As artes: poesias, desenhos e Teatro de Bonecos auxiliam o aprendizado.

Atividades Sugeridas após espetáculo:

**PALAVRAS CHAVES: SOL/NATUREZA/ARTES**

- . Cuidados com higiene - o Banho: “Tira o sal do sovaco/da unha tira a areia/Tira as ondas do cabelo/e o siri de dentro da orelha”
- . Alimentos saudáveis e leves: “E a lambida/foi tão quente/que o sorvete de susto derreteu”
- . Artistas (valorizar os diferentes formas de expressão: teatro de bonecos, poesia, desenho, música, dança, etc).
- . Exercícios físicos: frescobol, “corrida, para emagrecer, pra se precaver e pra não engordar”
- . Estudar características dos bichos marinhos.
- . Cidadania – melhorar hábitos: não jogar lixo nas praias, ruas.
- . Valorização dos sentimentos, “o namoro – Oh,marinheiro,/que vieste de uma terra distante!/por acaso esta rosa que trouxeste/significa amor sincero e constante?/se não for isso, pega a tua rosa./o teu navio e desaparece no horizonte.”
- . Uso da água doce e salgada.
- . Músicas – rap, cantigas populares, efeitos sonoros.
- . Parcerias e uniões (GRUMALUC, poeta e Escola).



## ANEXO 05

### RELATÓRIO DE APRESENTAÇÕES DA PEÇA:

#### *MAIS VALE UM ESGOTO LIMPÃO DO QUE UMA CIDADE NA MÃO – ANO 2003*

Data	Responsável	Escola	Bairro	Alunos	Depoimento
17/04	Maria José	Amapate/Jd Encantado	Vl Perceu L. Barros	50	(1)
24/04	Sandra (2x)	E.João Vialta	Jd Metrópolis	300	
24/04	Sandra (2x)	E.Brincando com as Letras	Pq.Itajaí II	150	
08/05	Marli (2x)	El Caminho Feliz	Jd Proença	120	(2)
08/05	Paula (2x)	Recanto Azul	Jd Garcia	120	(3)
15/05	Rosângela (2x)	E. Cantinho da Gente	Jd Capivari	120	(4)
15/05	Rosângela (2x)	E.Maria Odete S. Mota	Jd Márcia	240	
22/05	Dilma (2x)	E. Zé Colméia	Jd Paineiras	51	(5)
22/05	Solange(2x)	E.Noêmia Cardoso Asbahr	Jd Boa Esperança	150	(6)
29/05	Marinalva(2x)	C. Lídia Mazeli	Jd Capivaro	150	(7)
29/05	Adriana	C. Roberto Teles Sampaio	São Marcos	150	
29/05	Ana Paula	Esc. Casulo Encantado	Guanabara	250	(8)
05/07	Maria José	C. Maria Batrum	V.Perceu L.Barros	120	
05/07	Solange (2x)	E.Benjamin Constant	Jd Pacaembu	260	(9)
05/07	Marta	C.Manoel Alves da Silva	Jd Aeroporto	205	(10)
12/07	Gisele	E.Estrelinha	DIC VI	60	(11)
12/07	Cidinha	E.Guilherme de Almeida	Jd Aero Continental	50	
12/07	Maria José	C. Maria Batrum	V.Perceu L. Barros	120	
12/07	Sonia	E.Jambeiro	Pq Jambeiro	80	(12)
26/07	Iamara	E.Branca de Neve	Jd Cristina	60	(13)
26/07	Odete (2x)	E.Snoopy	Jd Sta Letícia	120	(14)
26/07	Marta	C.Haid M. Pupo Novaes	Pq Universitário	200	
07/08	Maria Alice	C.M.Glória Martins	Pq São Jorge	80	(15)
07/08	Maria Alice	E. Pinóquio	Pq.São Jorge	60	
07/08	Cidinha	E.Branca de Neve	Jd Cristina	60	(16)
07/08	Rosemaria	Recanto Inf.Baroneza	Guanabara	70	
14/08	Sonia	C. Comecinho de Vida	V.Orozimbo Maia	150	
14/08	Helena	E. Pres Getulio Vargas	Pq São Quirino	50	
14/08	Cidinha	E. Estrelinha	DIC VI	50	
14/08	Sonia	E.Ping Pong	Jd São Pedro	80	
21/08	Vania	E.Sol da Manhã	DIC IV	50	
21/08	Vania	E. Gente Amiga	DIC IV	50	
21/08	Cidinha	E. Guilherme de Almeida	Jd Aero Continental	50	
21/08	Gislaine	C.Mauro Marcondes	Res M.Marcondes	55	
27/08	M.Aparecida	E.Rafael Duarte	Taquaral	100	
27/08	Vania	E.Criança Esperança	DIC V	60	

28/08	M.Aparecida	E.Rafael Duarte	Taquaral	100	
28/08	Lurdes	C M.Lazara D. Gonçalves	Jd Eulina	130	
04/09	Flau	Educap	V.Nova	35	
04/09	Rosemaria	Recanto Infantil	Guanabara	60	
04/09	Maria Alice	E. Pinóquio	Pq.São Jorge	60	
04/09	Silvana	C.Anita Afonso Ferreira	Jd.São José	130	(17)
11/09	Marta (2x)	E. Raio de Sol	DIC I	240	
11/09	Leila (2x)	E. Tancredo Neves	Campos Elíseos	160	
16/09	Sueli	C. Pres.Castelo Branco	Vila Castelo Branco	230	(18)
16/09	Sueli (3x)	C.Aurora Santoro	Jd Ipaussurama	560	
25/09	Helania	Inst.Casa M. De Nazaré	Ponte Preta	16	
25/09	Elaine (2x)	E.Recanto da Alegria	Jd Nilópolis	240	
25/09	Sandra	C. Margarida M. Alves	Vila União	180	
02/10	Marta	E.Curumim	Pq.Universitário	120	
02/10	Adriana (2x)	E.Carlos Zink	S.Bernardo	240	(19)
02/10	Flau	EDUCAP	V.Nova	60	
09/10	Marta (2x)	E.Shangai	J.Shangai	64	
09/10	Vania	E.Criança Esperança	DIC V	60	
09/10	Marlene	E.Papai Noel	P.Santa Bárbara	56	
13/10	Marta	E.Haid Pupo Novaes	Pq.Universitário	200	
13/10	Marlene	E.Papai Noel	Pq Sta Bárbara	56	
13/10	Elaine	C.S.João Batista	P.São Quirino	100	
13/10	Marlene	E.Reino Encantado	P.Fazendinha	58	
23/10	Marlene	E.Reino Encantado	Parque Fazendinha	56	
23/10	M. Aparecida (2x)	E. Rejente Feijó	V. Boa Vista	335	
23/10	Mi	Berçario 14 Bis	J.Chapadão	130	
30/10	Sonia (2x)	E.P.Anchieta	V.P.Anchieta	300	
30/10	Marta	E. Shangai	J.Shangai	64	
30/10	João	E.Campo Belo	Campo Belo	150	(20)
06/11	Márcia	C.Cristiano Osório de Oliveira	Jd Independência	180	
06/11	Sonia	C. Brasília Bemartins	V.Padre Anchieta	120	
06/11	Sonia (2x)	Emei Padre Anchieta	V.P.Anchieta	300	
12/11	Raquel (4x)	C. Marilene Cabral	DIC I	590	
13/11	Gislaine	C. Mauro Marcondes	Res. M.Marcondes	55	
13/11	Débora (2x)	E. Lafayete A.S.Camargo	Cambuí	175	
13/11	Roberta	E. Jad Cristina	Jd.Cristina	60	
27/11	Elaine	E. Fadinha azul	Cafezinho	180	
27/11	Lurdes	C.M.Lazara D. Gonçalves	Jd Eulina	50	
27/11	Roseli	C.Thermotis A. Machado	DIC II	120	
27/11	Regina	C. Sonia Maria	Jd Maria Rosa	150	
04/12	Roberta	Emei Jd.Cristina	Jd. Cristina	60	
04/12	Silvana	C. Anita Afonso Ferreira	J.S.José	200	
04/12	Roseli	E. Thermotis Araújo Machado	DIC II	110	
04/12	Regina	E. Maria de Lourdes	Jd Sta Teresinha	120	
11/12	Silvana	Cemei Anita Afonso Ferreira	J.S.José	140	

11/12	Milene	C. M. Lourdes Doria Passos	J.Maracanã	130
11/12	Milena	C. Otávio César Borghi	P.Floresta	155
11/12	Milena	C.Elci Feijó Gomes	Campina Grande	140
18/12	Milena	Cemei Otávio César Borghi	Pq Floresta	155
18/12	Alaide	Cemei Lions Clube	V. Lemos	45
TOTAL		111 apresentações	PÚBLICO	11.516 crianças

## DEPOIMENTOS

Os depoimentos das professoras foram recolhidos via telefone, após uma semana do espetáculo na escola e também imediatamente após a apresentação teatral.

A entrevista foi semi-estruturada e apresentava as seguintes questões: O que achou do espetáculo? Quais ações vocês desenvolveram na escola, após o Teatro, utilizando o que foi abordado na peça?

- (1) Maria José - *Na Amapate a gente já trabalha estas questões e foi bom porque a linguagem é conhecida das crianças. As palavras mais difíceis, as crianças estranharam, perguntaram para a professora o que queria dizer. No Jd Encantado – unidade onde não se está desenvolvendo o tema, despertou a curiosidade e foi apropriado para aquisição de vocabulário novo para eles. A didática foi boa, as músicas conhecidas, o tempo curto (de forma que) prendeu a atenção das crianças - porque elas geralmente se dispersam. Abrimos um projeto de reciclagem que vai o ano todo. Lançamos uma campanha de recolhimento de latas de alumínio e garrafas plásticas.*
- (2) Marli – *as crianças gostaram muito, chamou atenção o Rock Ferro, as cores e a forma de fazer, enfim foi um lazer educativo. Ninguém joga mais coisa dentro da Privadona. Comentaram com os pais. As moças se preocuparam em não assustar, prepararam as crianças, e no final as crianças quiseram pegar nos bonecos, dançaram e riram com eles.*
- (3) Paula – *Foi ótimo, as palavras-chaves despertam a curiosidade, ficam na cabeça. As crianças perguntaram do esgoto, comentaram o problema da Privadona que entupiu – elas lembram do Teatro e as tias repetem. Quanto às ações de economia*

*de água, por exemplo, minha filha pediu para (eu) não lavar o carro e a calçada, e sim varrer. Houve aceitação, comentaram com os pais na saída do portão. No dia ficaram encantadas com os bichos que apareceram e depois vão se lembrando. Sugiro que coloquem palavras (nas peças) para melhorar o comportamento: dá licença, obrigado.*

- (4) Rosângela – *Elogiaram. Estão trabalhando o tema da reciclagem. Foi dinâmico, plantou idéias sobre o que não se decompõe na terra. Fazem desenhos e pesquisas em livros sobre a reciclagem de papel. Na sala a tia falou do esgoto e responderam que é água suja, comentaram.*
- (5) Dilma – *gostaram, a mudança é a longo prazo no comportamento. As professoras (é) que dão continuidade, têm de trabalhar mais na sala de aula para mudar as atitudes.*
- (6) Solange – *Estamos trabalhando o meio ambiente e introduziu a questão do esgoto. Estamos trabalhando com jornal na sala de aula, lixo no lixo.*
- (7) Marinalva – *gostaram e estão trabalhando os temas da peça. Adoraram!*
- (8) Ana Paula – *gostaram, há retorno sobre a água e a preservação do meio ambiente. Quando tocam no tema as crianças lembram da peça, falam como é. A separação do lixo, as cores, a música, falam da Dona Privadona. Já tinha na escola a coleta seletiva, mas agora as crianças perguntam de que material é feito. O trabalho de preparação foi positivo para não ficarem com medo. O problema do papel no vaso que entope, lixo errado – 100% absorveu e cobram dos pais em caso para colocar 5 sacos de lixo diferentes, vão fazer papel reciclado com tela. Ficaram horrorizadas com o alumínio que não tem prazo para ser absorvido. Eles conhecem os bonecos de fios, fantoche de mão, mas o teatro foi diferente – com objetos animados – Rockferro, peixe, Privadona que são do cotidiano, valoriza brinquedo sem pilha. O retorno com os pais sobre o envolvimento das crianças na classe, foi didático, não maçante. Passaram o conteúdo legal, com alegria. O tempo não foi longo, com animação 30 minutos que eles ficaram parados, olhando, segurou e prendeu – absorveram. Tenho algumas crianças da classe A e B que tem pouco envolvimento com o outro – amigos, professores, funcionários e pessoas na rua.*

- Precisamos trabalhar respeito, solidariedade, racismo. Por exemplo: a guerra do Golfo, a gente abre a aula e faz uma prece a Deus, pede para iluminar. Não podemos sair de casa porque se machuca, porque? Não sabia que tinha lugar que fazia assim, até matava, não brigar. Um menino comentou que eles deviam brigar quando eram crianças. O teatro passa de forma lúdica.*
- (9) Solange – *Na reunião pedagógica da unidade avaliamos o trabalho do Teatro e achamos a linguagem clara, as crianças não tiveram dificuldade – foi entendida por elas, a equipe de trabalho (as atrizes foram) muito tranqüilas e com dinâmica excelente. (As ações propostas na escola) Colocar no concreto - é fazer dramatização (na sala de aula) – tem um (outro grupo que faz um) projeto de educação ambiental “arteiros e artistas” para criação. Falta agenda para todas as escolas, a parceria (que viabiliza a vinda dos espetáculos nas escolas) deve continuar.*
- (10) Marta – *Gostamos muito do trabalho.*
- (11) Gisele - *Estão trabalhando (na escola) o meio ambiente, reciclagem e por isto (as crianças) não estranharam a linguagem. Foi interessante depois da peça, quando (na interação as atrizes) mostraram os tipos de bonecos, sempre fica um mistério.*
- (12) Sonia – *Lindo, ótimo, educativo. Nunca teve na escola (Teatro de Bonecos) e (gostamos) o cuidado que o grupo tem (com as crianças, preparando o que vai acontecer), prende a atenção e não deu medo, mostrou o boneco e tirou o medo. A economia de água - fechar a torneira ajuda a melhorar a atitude (das crianças para não desperdiçar água).*
- (13) Iamara – *Bem aceito, gostaram.*
- (14) Odete – *bom, no dia as crianças ficam com a impressão do encantamento com os bonecos que aparecem, depois comentam, perguntam o que queria dizer, as dúvidas aparecem para a professora trabalhar depois na sala de aula. Uma coisa, sobre a identidade – bom ter bonecos da raça negra. (Muito interessante os efeitos da) voz dos bonecos. Temos teatro dentro da escola, com bonecos também, (mas) ver outra experiência - enriqueceu.*

- (15) Maria Alice – *houve chuva (no dia e por isto) teve pouca adesão numa das escolas (Pinóquio), tem dificuldade porque é longe. Gostaram.*
- (16) Cidinha – *comentaram na reunião pedagógica como foi, acharam ótimo, excelente. Estão trabalhando o tema referente à poluição, a parceria (ajuda a escola porque) acrescenta, pega verba (para aplicar na questão) cultural.*
- (17) Silvana – *elogiaram, temos um córrego atrás da escola e há poluição (para ser analisada e propor ações de limpeza e prevenção), incentivou.*
- (18) Sueli – *gostaram demais.*
- (19) Adriana - *Excelente.*
- (20) João - *ótimo, não conhecia.*

## ANEXO 06

### RELATÓRIO DE APRESENTAÇÕES DA PEÇA:

#### *MAIS VALE UM ESGOTO LIMPÃO DO QUE UMA CIDADE NA MÃO – ANO 2004*

Data	Responsável	Escola	Bairro	Alunos	Depoimento
04/03	Marili	E. Ping Pong	Jd D.Pedro	60	
04/03	Marili (2x)	Cantinho da Alegria	Jd São Gabriel	120	
04/03	Marili	E. Julio de Mesquita	São Vicente	30	
11/03	Marili (2x)	E. Formosinha	Vila Formosa	60	
11/03	Claúdia (2x)	Col. D.Barreto	Ponte Preta	122	(1)
18/03	Marili	E. Julio de Mesquita	São Vicente	30	
18/03	M.Lúcia (2x)	E. Celiza Cardoso do Amaral	Vila Industrial	240	(2)
18/03	Cristiane	C. Mauro Marcondes	Mauro Marcondes	50	
25/03	Cristiane/Denise (4x)	C. CAIC Prof Zeferino Vaz	Vila União	300	(3)
01/04	Cristiane	C. Mauro Marcondes	Mauro Marcondes	50	
01/04	Marili (2x)	C. Éster Ap. Viana	Vila Formosa	150	(4)
01/04	Deise	Inst. Educ. Traço Mágico	Swift	80	(5)
08/04	Dilma	E. Zé Colméia	Jd Paineiras	50	
08/04	Dilma	E. Noemia Cardoso Asbahr	Jd Boa Esperança	130	
08/04	Lúcia	E. José Vilagelin Neto	N.Campinas	40	
08/04	Cláudia	Esc. Educ.Inf. Dimensão	Jd Aurélia	50	
15/04	Marta	E. Curumim	Pq Universitário	60	
15/04	Marta (2x)	E. Shangai	Shangai	120	
15/04	Tania	Inst. Educ. Imaculada	Guanabara	200	
22/04	Marta (2x)	E.Aide Maria Pupo Novaes	Pq Universitário	290	
22/04	Cíntia (2x)	E.Recanto Inf. Vila Rica	Vila Rica	200	
29/04	Sonia	E. Satélite Íris	Satélite Íris	30	
29/04	Regina (2x)	C. Sonia M.Alves Castro Peres	Jd Maria Rosa	200	
29/04	Vanilda	Esc. N.Sra da Consolação	Pq São Quirino	70	
06/05	Malu	C.M.Ap.Vilela Gomes Jr	Jd Boa Esperança	60	
06/05	Marlene (2x)	E. Carlos Zink	S. Bernardo	240	
06/05	Cristiane	C. Ap.Cassiolato	Jd Santa Mônica	104	
13/05	Sonia	E. Pequeno Príncipe	Jd Florence II	60	
13/05	Dulcilei (2x)	C. M.Antonia Mendonça de Barros	Jd Sta Eudóxia	195	
13/05	Cristiane	E. Esperança do Amanhã	Jd Santa Mônica	60	
20/05	Vera (2x)	C. Maria Beatriz	Vila Georgina	240	
20/05	Sonia (2x)	E.Gasparzinho	Jd Florence I	120	
27/05	Vera	C. Beatriz Carvalho Moreira	VI Georgina	120	
27/05	Vera (2x)	E. Jambeiro	Pq Jambeiro	180	
27/05	Sonia	E. Pequeno Príncipe	Jd Florence II	60	
03/06	Cristiane	E. Esperança do Amanhã	Jd Santa Mônica	60	

03/06	Cristiane	C. Ap. Camiolato	Jd Santa Mônica	75
03/06	Dora	C. M.Lazara Duarte Golçalves	Jd Eulina	150
03/06	Margareth	Col. Integral	Alphaville	15
17/06	Márcia	E. Comecinho e Vida	V.Orozimbo Maia	125
17/06	Márcia	E. Iniciação	Jd São Lourenço	60
17/06	Sonia	E.Satélite Íris	Satélite iris	30
17/06	Juliana	Esc. Inf. Corujinha	Jd Chapadão	20
24/06	Márcia	E. Pezinho Descalço	Jd São Lourenço	150
24/06	Dora (2x)	E. Bolinha de Mel	Jd Eulina	260
24/06	Márcia	E. Comecinho de Vida	V.Orozimbo Maia	125
05/08	Solange	C. Beth Pierrô	Chác. Jd do Vovô	120
05/08	Regina (2x)	E. M.Lurdes Cardoso dos Santos	Jd Santa Teresinha	128
05/08	Márcia	E. Iniciação	Jd Carlos Lourenço	60
12/08	Tereza	C. Isaura Roque Quércia	V. 31 de Março	80
12/08	Regina (2x)	E. Apóstolo Paulo	Pq S. Paulo Apóstolo	70
12/08	Márcia	E. Pezinho Descalço	Jd São Lourenço	150
19/08	Ana Lucia (2x)	E. Carrossel	Cidade Jardim	240
19/08	Ana Lucia (2x)	E. Manoel Afonso Ferreira	V.Teixeira	240
26/08	Sonia (2x)	C. Zoe Valente Belochio	Jd Santo Expedito	280
26/08	Leida (2x)	Creche Irmã Ruth Sampaio	Nova Aparecida	140
02/09	Marili (2x)	Col Madre Cecília	Cambuí	110
02/09	Aparecida (2x)	E.Guilherme de Almeida	Country Vile	240
09/09	Laureci (2x)	Inst.Julio Chevalier	Vila Industrial	67
09/09	Aparecida (2x)	E.Branca de Neve	Jd Cristina	120
30/09	Sueli (3x)	C. José Fidelis	Jd Nova América	300
30/09	Maria Almerinda	Esc. Inf. Passo Mágico	Jd das Oliveiras	30
07/10	Luis (2x)	Col. Diretrizes	Jd Chapadão	32
07/10	Sueli (2x)	E. Carlos Drummond de Andrade	Jd Nova Mercedes	180
14/10	Maria Marta	E. Raio de Sol	DIC I	120
14/10	Maria Marta	E. Jd Cristina	Jd Cristina	160
14/10	Janete	Lions Clube		40
21/10	Tereza (2x)	E. Hilton Frederice	Vila 31 de março	450
21/10	Maria Marta (2x)	C. Manoel Alves da Silva	Jd Aeroporto	200
28/10	Márcia (2x)	Col. Salesiano N.Sra Auxiliadora	Guanabara	200
28/10	Joislaine	Rec Inf. Chocolate	S.Bernardo	85
18/11	Silvia (2x)	Chapeuzinho Vermelho	Jd Santa Rosa	120
18/11	Elaine	E. Márcia Otranto Jorge	Jd Mirian	230
18/11	Maria José	E. Vila Esperança	V.Esperança	60
25/11	Silvia	E.Silvia Fernanda Boni	Jd Santa Rosa	70
25/11	Maria José	C. Roberto Teles Sampaio	Jd São Marcos	370
25/11	Paula	Centro Educ. Laporte	Pq Industrial	80

TOTAL 112 apresentações

PÚBLICO 10.013 crianças



## OBSERVAÇÕES E DEPOIMENTOS

(1) Cláudia - Realizado no anfiteatro com cadeiras individuais e palco italiano – alto e longe das crianças. A empanada foi montada no centro, as professoras entraram e colocaram todas as crianças de um lado, mas as atrizes pediram para dividi-las, sentando-as nos dois lados, facilitando olhar. Havia 4 classes. Foi feita preparação com algumas informações das cores do lixo. Iniciou-se o espetáculo, a luz de cima foi apagada, havia uma pessoa para ajustar as luzes. A moça da Sanasa estava sentada na última fila, indiferente. A interação empolgou as crianças que estavam bastante envolvidas. A orientadora pedagógica não esteve presente em nenhuma apresentação. Houve demora para abrir o anfiteatro, ninguém na escola sabia que ia ter teatro - um descaso. A distância do palco atrapalhou a dinâmica do espetáculo. As atrizes não interagiram tão facilmente. No meio do espetáculo algumas crianças foram para a frente da platéia e dançaram, participando ativamente e interagindo. Foi estimulante, nenhuma professora impediu, deixando-as livres. Os menores de 3 anos acabaram saindo e a professora levou-os para cima, para não atrapalhar os outros. A professora foi até o banheiro e alguns se levantaram - seguindo seu exemplo. Uma professora reprimiu uma criança que dançava em cada música, ela era muito expressiva. Existiu certa agitação, algumas crianças prestaram muita atenção e pudemos perceber em seus olhos que viajaram e imaginaram, fascinadas com o espetáculo. Um menino ficou o tempo todo olhando sem expressão. Não bateu palmas, não cantou, não se mexeu para nada, apenas olhava. Outros estavam encantados. Observamos que, no final, envolveram-se com os bonecos que circularam nas mãos das atrizes, a dinâmica foi correspondida. As crianças se movimentavam acompanhando os movimentos dos bonecos. Distribuíram copos de água e os brindes. As professoras disseram que gostaram muito. Entregamos as “Sugestões de Atividades”.

(2) Maria Lúcia - Esta escola completou 40 anos. As crianças estavam sentadas no chão do pátio, apesar de ter um teatro de arena na escola, que estava sujo - preferiram um espaço menor e com sombra. Entregamos para a professora as “Sugestões de Atividades”. Achou interessante e disse olharia e passaria para outras professoras. A pintura das paredes é com personagens infantis – Pateta e Donald, há duas crianças em trajes de Taikwondo –

existe aula desta técnica e um painel da Cinderela – nenhum personagem brasileiro. Letras do alfabeto estavam penduradas bem alto, fora do ângulo de visão das crianças. As reações ao espetáculo: acompanharam cada gesto dos bonecos, alguns muito sensíveis à música, palmas foram seguidas pelos sons, mexiam seus corpos - tentando dançar sentados. Respondiam animadamente às apresentações dos bonecos, tchau e cantavam as cantigas conhecidas. Os ratos causaram nojo com as cenas de lixo e sujeira. Uma garotinha fazia movimentos, dançava, parecia entender o que os personagens falavam, ria, batia palmas e estava entusiasmada – na hora da ferramenta consertando a boca de lobo ela bateu palmas também, o que fez todas as crianças a sua volta baterem palmas, acompanhando sua reação. Na hora do bicho Barriga D'água ela deu um murro no ar e para frente como que expulsando o bicho. A turma foi bastante interativa, na hora das cores das latas de lixo reciclável falavam as cores junto, mesmo sem ser estimulados pelos bonecos. No Rockferro um garotinho fez com a cabeça como roqueiros. Percebi que na hora do professor Nestor quebrou o ritmo da apresentação e houve certo desinteresse. Duas crianças da frente se levantaram e foram atrás da empanada para observar as atoras, a professora já se levantou e deu sinal para que os outros ficassem nos seus lugares, evitando tumulto. A interação mostrando e revelando *como e de que* os bonecos são feitos foi encantadora. As caras abraçando os bonecos e a atenção daquele momento inesperado prenderam as crianças. Finalizando com a música, os brindes foram distribuídos pela patrocinadora. Cada professora fez sua fila. Alguns foram fazer intervalo e brincar no parquinho. Pude conversar com Suzete – tem 28 anos de magistério e alfabetização. A primeira observação que ela fez, foi corrigir a pronúncia da letra “E” quando falam da ETE – não é correto falar “É” pois depois fica difícil formar as sílabas, a criança não entende. Disse que vai fazer uma roda na sala, perguntar o que acharam da peça. Sua avaliação foi: a partir do momento que as crianças acompanharam e prestaram atenção, não precisou a professora ficar pedindo para sentar e que foi muito bom o trabalho. Até a professora pode assistir. Ela disse que já viu muito teatro e que isto é um fato – se a criança se mexe e quer sair é porque está desinteressante. Disse que quer fazer coleta de lixo reciclável na escola, mas precisa ter compradores. Quer plantar umas flores no jardim (que só tem grama). Elogiou o lugar, que gosta muito, já foi substituta nesta escola. Fomos interrompidas por uma aluna que estava

querendo balançar e não deixavam.

(3) Denise - As crianças estavam esperando o Teatro, a vice-diretora Denise nos recebeu e estava atarefada com o recolhimento de APM para Ovos de Páscoa. Entregamos a “Sugestão de Atividades”, ela pegou, mas não leu e nem questionou conteúdo. Pedimos o e-mail da escola – estão instalando novo computador, ela não tem afinidade com o equipamento. Vieram as 100 crianças e começaram a peça. Fotografamos. O rosto de encantamento é algo inexplicável. A peça aconteceu sem novidades. A prof Renata fez um trabalho com cartazes no Castelo Branco – favela envolvendo a comunidade e disse que estavam implantando uma usina de reciclagem e as crianças não deixavam mais lixo nas ruas, pegavam tudo: latas, pets e o lugar mudou de apresentação. Ela estava empolgada em relatar sua experiência, o trabalho com a participação dos pais – um deles fez um aquário numa caixa de sapato – colando um papel azul no fundo e mostrou-o. Também tinha um peixinho e ia para a casa das crianças que até dormiam junto com ele.

Esta professora vai iniciar um projeto de lixo reciclável. Já fez pedido para órgãos e está esperando liberação de verba. Os merendeiros do refeitório e guardas aproximaram-se para ver o teatro; estavam alegres, observando o momento, os bonecos e pediram brindes da Sanasa – lápis, copinho d’água e imã de geladeira. Uma professora pediu brinde para as crianças que faltaram. Tivemos a segunda apresentação com 60 crianças. A Denise disse que normalmente fazem uma apresentação de manhã e outra à tarde. Lamentava não ter visto todo o espetáculo, mas se começasse às 2 horas da tarde ela iria ver, pois saía às 15:00 horas. As crianças participaram e foi tudo sem novidades. Ofereceram café e foram muito gentis.

(4) Marili – havia um clima interessante, as pessoas nos receberam com carinho, de forma a causar estranheza. A coordenadora foi muito amável, mostrou a sala e quando perguntamos sobre a continuidade dos temas do teatro – mostrou os quadros da sala de aula, imagens que os alunos estavam trazendo sobre lixo reciclado, água e outros. Falou-nos que no ano passado tentou agendar o teatro e não havia dias disponíveis, mas este ano era a 5ª escola dela que recebia o teatro da Sanasa - estava muito satisfeita. Gostava muito do teatro de bonecos do Grumaluc. Pediu licença para ver algumas coisas e pudemos observar as paredes da escola. Muito aconchegante e especial esta Cemei. As crianças se

acomodaram para ver a peça. Na segunda apresentação, a professora, que havia visto de manhã, resolveu trazer novamente sua turma para ver a peça - tinha espaço suficiente. Fiquei atenta para ver a reação das crianças que estavam vendo pela segunda vez. As crianças gostam de repetir as histórias e pedem para contar o mesmo livro várias vezes, lembrei que eu mesma contava a história “Os Três Porquinhos” muitas vezes para meu irmão pequeno e lia várias vezes, até decorar certos livrinhos de histórias infantis, em férias chuvosas na praia. Percebi porque as mesmas escolas pedem para voltar no outro ano. Quando gostam do trabalho, pedem para agendar novamente. A apresentação correu tranqüila, as crianças participaram, cantaram junto, os menores dançaram, pularam e andaram – participando ativamente da peça e da conversa com os bonecos. A interação foi bem. A Camomila perguntou o nome de algumas crianças e deu a mãozinha para cumprimenta-las. Algumas crianças acompanharam o desmonte da empanada e pudemos perguntar se gostaram, qual o personagem que mais as atraiu. Responderam que gostaram, sorriram, parecendo encantadas.

(5) Deise – esta escola já conhece o trabalho do Grumaluc - peça de Natal - Márcia disse que uma garotinha havia dado uma carta ao Papai Noel. Isto cria afetividade com as pessoas do lugar. Entregamos as “Sugestões de Atividades”. As crianças se acomodaram no chão e havia sol em muitos lugares, forte ainda. Mas mesmo assim deu-se o início da peça. Havia crianças de várias idades juntas, acredito que de 4 a 10 anos, num total de 60 mais ou menos. Todos prestaram atenção, se divertindo. A diretora disse que gostava muito do trabalho do grupo. Entregaram os brindes. Penso que o quadro do professor Hidro com o Julinho dispersa e é desinteressante.

OBS: Os relatos começaram a se repetir e julgamos ter material suficiente para a pesquisa.

APRESENTAÇÕES NO MUSEU DO CAFÉ – ABERTO AO PÚBLICO - Gratuito

Domingos – quinzenalmente

Período: Abril a Outubro de 2004.

TOTAL 30 apresentações

PÚBLICO 600 pessoas.

RESULTADOS: Este projeto de 2003 a 2004 concretizou:

253 Espetáculos - Para Público de 22.129 Pessoas.

## ANEXO 07

TEXTO DA PEÇA:

### *MAIS VALE UM ESGOTO LIMPÃO, DO QUE UMA CIDADE NA MÃO*

Personagens: Dra Sanatudo, Prof Hidro, ratos Imundinho e Colérico, verme Barriga D'Água, turma do lixo: Tuco, Vidroco, Papelito, Rockferro. Dna Privadona, Plasmélia, Lolicola, Escamoso, Julinho, Anita e Nestor.

Narrador: A nossa história começa quando dois ratinhos muito espertos, Imundinho e Colérico, encontram uma casa toda suja, cheia de lixo, um lugar perfeito para eles morarem.

(Entram os ratos Imundinho e Colérico em cena, através de um buraco sem ralo, tudo é mal cheiroso).

Imundinho: Olha só Colérico, quem está lá!

Colérico: É a Dna Privadona. Ela não gosta que joguem nada dentro dela. (ri)  
(Privada está parada de um lado do cenário)

Dna Privadona: As pessoas jogam pedaços de brinquedos, papel de bala, chiclete, tudo dentro de mim. Eu não agüento. Fica engasgada (tosse). Eu não sou lata de lixo (tosse como se estivesse engasgada, e vai tossindo, tossindo)... até explodir!

Narrador: Dna privadona entupiu, mas a nossa história continua...

Entram Nestor e Anita e dizem que hoje é um dia especial! Pois é dia de Teatro na Escola! Comentam que a Sanasa trata da água e do esgoto da cidade e que nós temos que cuidar do lixo e que cada lixo tem o seu lugar e sua cor!

Narrador: Enquanto isso num terreno baldio cheio de entulhos, a plantinha Camomila e a minhoca Nhoca estavam em apuros quando acordaram no meio do lixo.

Nhoca: Ai, ai, ai, onde estou? Este lugar cheira mal.

(A CAMOMILA SAI DO MONTE DE LIXO E FALA )

Camomila: (boceja) Hei, hei, quem é você ?

Nhoca: Eu sou NHOCA, uma minhoca muito esperta. E você quem é?

Camomila: Eu sou a Camomila, uma plantinha!

Nhoca: Eu estava cavando, cavando e cavando e saí aqui.

Camomila: Ah! Já vi que você está no meio do lixo, que nem eu.

Nhoca: Hum! Com esse monte de lixo eu não posso nem respirar. Debaixo da terra onde eu moro é bem mais fresquinho!

Camomila: Todo mundo tem que fazer como a natureza faz !

Nhoca: Como assim?

Camomila: A natureza reaproveita tudo que pode.

Nhoca: As crianças precisam aprender a separar o lixo e não joga-lo no lugar errado. Mostra os tambores coloridos para separar cada tipo de lixo e que tem a turma do lixo reciclável, que pega cada coisa e coloca no recipiente certo.

(MÚSICA DA MINHOCA)

Nhoca: Lá vem a turma do lixo reciclável, Rockferro e seus amigos. E eu vou cavar um tunelzinho. Tchou, criança. Vou cavar um tunelzinho. Tchou.

(Entra o metaleiro Rockferro - começa a tocar para entrada dele)

Eu sou o metaleiro rockferro  
Canto rock para animar os meus amigos  
Eu sou duro de acabar, eu sou forte pra agüentar.  
Eu toco esta música pra dançar! Heié! Heié!

Rockferro: Minha cor é amarela, sou tudo o que é de metal. Quando vocês forem me jogar me ponham num recipiente amarelo e sai dançando.

Tuco: Sou Tuco, o tomatinho, um orgânico e posso virar adubo para as plantas. Quando vocês forem me jogar, coloquem-me num recipiente branco (Música com ritmo de salsa)

Vidroco: Sou o Vidroco, totalmente reciclável e ajudo a economizar energia. Quando forem me jogar, me ponham no recipiente verde.

Plasmélia: Sou a Plasmélia, uma garrafa plástica. Vocês devem me jogar no recipiente vermelho.

Papelito: Sou o papel Papelito. Posso virar um novo papelito. Pode até virar um livro novo! O meu recipiente é de cor azul!

Narrador: Um esgoto entupido acaba transbordando e um verme poderoso, o Barriga D'Água ataca, saindo pela tubulação. O Vibrião Barriga d'Água sai pelo esgoto que entupiu, vazou e começa a provocar doenças.

Narrador: Aparece a Dra Sanatudo que cuida desse vazamento do esgoto para que esses vermes não contaminem as pessoas.

Dra Sanatudo: As crianças não podem pisar na água suja do esgoto, porque podem ficar doentes. A Sanasa trabalha todos os dias em todos os lugares da cidade e a água do esgoto é tratada na Estação de Tratamento de Esgoto! (ETE).  
No final o professor Hidro, vai contar tudo sobre o esgoto

Cena do peixe: Escamoso com a Lolicola que foi jogada no rio. Ela devia ir para uma usina de reciclagem!

Narrador: Julinho estava muito feliz, pois estava chegando a hora de ir para Escola encontrar seus amigos e Prof Hidro que conta a ele que a água do esgoto é tratada nas ETES, tira o lixo, o óleo, a areia e devolve para os rios essa água que foi limpa para não poluir.  
(MÚSICA PEIXE VIVO)

Escamoso: Estou feliz! Agora posso ter meu cardume, nesse rio limpinho! Esta foi mais uma aventura da "Turma do Julinho". *MAIS VALE UM ESGOTO LIMPÃO, DO QUE UMA CIDADE NA MÃO!*

## ANEXO 08

### SUGESTÕES DE ATIVIDADES

Peça: MAIS VALE UM ESGOTO LIMPÃO DO QUE UMA CIDADE NA MÃO

Apresentação: nossos bonecos são de papel-maché e buscamos temas que estimulam a reflexão. A questão ecológica está na agenda do dia e a pergunta que nos toca é: O que cada um de nós pode fazer para ajudar na preservação da natureza?

Objetivos: Refletir sobre o uso do esgoto. Cuidados com doenças contagiosas e higiene. Lixo reciclado e uso de sucatas. Permitir o acesso à arte. Promover atividades pedagógicas a partir da peça teatral. Ser, com a arte, um instrumento que auxilie na formação.

Atividades Sugeridas após espetáculo:

**PALAVRAS CHAVES: DESPERDÍCIO/CUIDADO/ORGANIZAÇÃO**

- . Frases do folclore popular (frases e ditos populares)
- . Uso das cores (regras para lixo e outras placas, sinais urbanos)
- . Profissões (valorizar os serviços de lixeiro, professora, encanador, médico, etc)
- . Reciclagem (promover ações de recolhimento de latas, pets e pesquisar uso do lixo: adubo orgânico, tecidos de pets, papel, montar bonecos com sucatas)
- . Estudar benefícios das plantas e bichos da terra (minhoca) e não sujar terrenos vazios
- . Valorizar alimentação sem desperdício (fome zero-comida para todos)
- . Cidadania – o que cada um pode modificar em seus hábitos: em casa e na rua (privada e bueiro)
- . Colocar cada coisa em seu lugar (disciplina e organização na vida coletiva)
- . Cuidados com higiene e prevenção de doenças – lavar mãos (vermes em geral), não pisar lodo (barriga d'água), escovar dentes (cáries), lavar rosto (conjuntivite), etc
- . Valorização da família – animais se reproduzem nos rios (sapo, peixes), o cuidado para preservar espécies e também com nós humanos (valores emocionais)
- . Utilização inteligente da água tratada (mudar hábitos de desperdício)
- . Ritmos musicais – rumba, rock, cantigas de roda e cirandas.
- . Revelar a arte e diferentes linguagens: teatro de bonecos, foto, cinema e TV (quem faz e como)
- . Parcerias e uniões (Sanasa , GRUMALUC e Escola) viabilizar ações cidadãs.

## ANEXO 09

### DEPOIMENTOS EM ESPAÇOS ALTERNATIVOS - 2005

Estes relatos foram colhidos em 03 apresentações abertas ao público. A peça apresentada nos eventos tratava sobre questões da conservação ambiental, chamada CORAÇÃO VERDE. Os relatos foram gravados e as perguntas abertas instigaram para que os depoimentos tratassem sobre o que acharam da peça, sobre a forma de passar o conteúdo e sobre a linguagem artística do Teatro de Bonecos.

#### **LOCAL 1:** Praça do Côco em Barão Geraldo – Campinas - 13/11/2005:

1 - Rita – artesã que passou a infância na Argentina e assistiu a vários espetáculos de titeriteiros nas ruas, abertos ao público.

*Muito bonito, passou muita coisa, tanto para crianças como para adultos. Essa peça deveria estar em todas as escolas. Você pode jogar 50 sementinhas em 50 cabeçinhas, 20 vão brotar.*

2 - Andréa Santos. Ex-coordenadora da Casa de Cultura de Sousas – local onde o Grumaluc realizou as comemorações de seus 10 anos, em 2004. Esta espectadora conhece todas as peças do grupo.

*Os pássaros, as borboletas, aí de repente vem aquela barulheira, não é? Até! E isso realmente choca... e retratou bem o que tem acontecido, cada vez mais, não é? Com nossa natureza.*

#### **LOCAL 2:** Chafariz do Bosque dos Jequitibás – Campinas – 03/12/2005:

3 - Denise Coutinho, Bióloga do Museu de História Natural. Convidou o Grumaluc para realizar um espetáculo aberto ao público no Chafariz do Bosque dos Jequitibás. É coordenadora do Centro de Educação Ambiental do Museu de História Natural.

*Por que todo mundo tem vida e quer viver. Aqui no bosque nós temos animais soltos, a mata, que a gente também precisa cuidar. E o que a gente faz?*



4 - Nice. Profa de Ciências da escola D.Barreto, foi convidada a assistir ao espetáculo do Grumaluc no Bosque dos Jequitibás.

*Eu gostei bastante, achei o tema importantíssimo. Na área de Ciências é o que a gente vem trabalhando, realmente muito boa. Ah! O gostoso é passar a idéia do artesanal, dos bonecos feitos por vocês. Um texto muito bom e direto, não é? Falando da reciclagem, do reaproveitamento. Eu achei isso bastante importante.*

**LOCAL 3:** Estação Ambiental de Joaquim Egídio – Campinas – 05/12/2005:

5- Zamira. Professora da Estação Ambiental de Joaquim Egídio, onde foi realizado espetáculo do Grumaluc para crianças das escolas da região.

*As músicas interessantes, o material todo que vocês usam também todo reciclado, é lindo. Achei que foi muito adequado para qualquer idade. Até os lixeiros pararam, também as pessoas que estavam caminhando.*

6 - Márcia Cristina Toledo. Coordenadora da Estação Ambiental de Joaquim Egídio.

*A peça, eu achei legal, porque ela passa algo positivo, porque ela passa primeiro como que é antes da interferência, a questão do impacto ambiental. Depois, a questão da urbanização, o que o homem consegue fazer com o meio ambiente.*

*Só que ela passa uma mensagem legal, porque ela passa que isso é recuperável, que a gente, com as nossas ações, a gente pode estar tendo essa questão do lado positivo, que seria a sustentabilidade. A gente tentando não interferir tanto nesse meio ambiente e recuperando o que já foi, o que já houve de interferência.*

*Então o legal é a forma como é colocado, dentro de um contexto folclórico. Acho que isso aproxima muito a questão do entendimento da criança, então as músicas, os animaizinhos, porque consegue fazer com que a criança entenda, de uma forma assim bem lúdica, bem tranqüila.*

*A questão do grupo também, do contato com as crianças, mostrar como é que manipulam os bonecos, (como) foram confeccionados. Então, tudo isso, eu acho que faz com que a criança também se perceba e (perceba) o meio ambiente e a partir daí, você (pode) ter ações para preservar e viver um pouco mais em harmonia.*

## ANEXO 10

### MODELO DA ENTREVISTA

Nome:

Grupo que trabalha:

O que faz no grupo:

1- Porque você escolheu a carreira artística no Teatro de Bonecos e o que significa para você este trabalho?

2- Relacione às palavras apresentadas abaixo, um pensamento ou sentido que tem a ver com suas práticas profissionais:

ARTE –

ESPECTADOR –

CULTURA –

EXPRESSÃO –

RUPTURA -

3- De acordo com sua experiência, diga o que acha sobre *políticas públicas culturais* para o Teatro de Bonecos?

## ANEXO 11

RESPOSTAS DAS ENTREVISTAS – período de 01 a 02/2006.

ENTREVISTA 01 – enviada em 07/01/2006

Nome: Márcia Regina Marchette

Grupo que trabalha: GRUMALUC

O que faz no grupo: Diretora, artesã, figurinista, roteirista, manipuladora.

1- Porque você escolheu a carreira artística no Teatro de Bonecos e o que significa para você este trabalho?

*Este trabalho começou quando aprendi sem compromisso fazer bonecos e adereços em papel machê. Com isso veio o interesse em ministrar oficinas e passar o conhecimento para educação e aprimorar técnicas de teatro, realizando cursos, aprendendo iluminação e sonoplastia de palco. Mas, não estava completo. Então ganhei um concurso com bonecos de papel machê. Aí veio o desejo de experimentar o teatro de bonecos. Desta vez foi mais sólido, pois com as apresentações abertas, o público foi solicitando espetáculos em escolas e tudo começou se profissionalizando.*

2- Relacione às palavras apresentadas abaixo, um pensamento ou sentido que tem com suas práticas profissionais:

ARTE – *Amplitude, forma de buscar a sensibilidade para quem faz e p/quem vê.*

ESPECTADOR – *A necessidade de que aprecie.*

CULTURA – *Diversas formas de expressão do ser.*

EXPRESSÃO – *O termo que em momento algum poderemos deixar de ter.*

RUPTURA – *Quebra do esteriótipo.*

3- De acordo com sua experiência, diga o que acha sobre “políticas públicas culturais” para o Teatro de Bonecos?

*Talvez os projetos que são apoiados por instituições, empresas públicas e privadas valorizassem esta arte como um código cultural que tem expressão e que também consegue levar logomarcas para todo tipo de público, desde a elite até o proletariado, pois até a atualidade, no Brasil, é uma forma de arte pouco valorizada, e que se houvesse união e respeito entre os grupos existentes esta valorização seria ampla.*

ENTREVISTA 02 – enviada em 14/01/2006

Nome: Teca Rios

Grupo que trabalha: Grumaluc

O que faz no grupo: manipuladora

1- *Foi por mero acaso, mas como eu gosto de desafios, de fazer sempre coisas diferentes e gosto de fazer experiências faço tudo como se fosse um desafio, uma coisa nova para aprender.*

2- ARTE – *A arte é uma coisa que não se pode medir, cada um faz sua própria arte, independente se é um especialista ou não.*

ESPECTADOR – *O espectador, tem olhos para os valores que ele acha que é o certo que ele acha que é verdadeiro, não importa para ele o que está vendo.*

CULTURA – *O Brasil é o país mais culto do mundo só que nós não sabemos disso e não usamos!*

EXPRESSÃO – *Cada um tem de fazer o que acha que é melhor para si e para os outros!*

RUPTURA – *O rompimento não deve ser imposto, mas trabalhado dentro das relações sociais.*

3- *As políticas públicas culturais para o teatro de bonecos são iguais a qualquer outro seguimento, não tem direcionamento, não tem incentivo.*

ENTREVISTA 3 – enviada em 16/01/2006

Nome: João Proteti

Grupo: Grumaluc

O que faz no grupo: participação especial - adaptação do livro de poesia “O VERÃO”.

Fico feliz por poder estar participando com você.

Foi delicioso acompanhar as meninas em algumas apresentações da peça e conversar com as crianças e adultos após. É um estimulador vital que nem te conto!

1- *Escolhi o Teatro de Bonecos para adaptação do meu livro porque acho que é a linguagem teatral que mais se aproxima do universo da criança. Foi uma feliz descoberta ver o meu livro criar formas, falas, sons. Os desdobramentos sempre nos levam para outras percepções.*

2- *Arte - linha da vida, na minha vida.*

*Espectador - talvez o personagem principal de qualquer manifestação artística.*

*Cultura - sobrevivência de uma nação, de um povo.*

*Expressão - sabe quando a gente faz o gol e parte pro abraço? Pois é...*

*Ruptura - além, muito além...*

3- *São sempre bem-vindas qualquer forma de política cultural, pública ou privada. Lamento que não haja continuidade de um governante, ou gestor, para outro.*

ENTREVISTA 04 – enviada em 21/01/2006

Nome: MALU VASQUEZ / Lourdinha

Grupo: Grumaluc

O que faz no grupo: Atriz-bonequeira, musicista e narradora.

1- *Primeiramente, por ser tratar de uma maneira de expressão artística e cultural direta, cuja mensagem seja de cunho educativo ou puramente arte nos variados seguimentos de pesquisa no desempenho dessa técnica. Dessa forma para mim é desafio puro colocar no espectador uma intenção através do boneco, que só cria vida com o meu empenho e generosidade.*

2- ARTE- *Vôo pleno*

ESPECTADOR-	<i>Preenchimento de vazio, procura</i>
CULTURA-	<i>Riqueza</i>
EXPRESSÃO-	<i>Força</i>
RUPTURA-	<i>Novos caminhos</i>

3- *Ignorância e indiferença total no poder de expressão e fixação de ideologias, comportamento e energização da massa popular.*

ENTREVISTA 05 enviada em 23/01/2006

Nome: Fábio Parpinelli

Grupo que trabalha: Cia. Teatro de La Plaza e Cia. Patética

O que faz no grupo: no Teatro de La Plaza sou ator convidado (manipulador de bonecos, objetos) e na Cia. Patética faço parte do núcleo e, além de manipular bonecos e do trabalho de ator, vendo, ajudo na produção dos espetáculos e em toda a parte administrativa e artística do grupo.

1- *Em primeira instância, esse trabalho surgiu como uma forma de poder viver da profissão de ator exclusivamente, pois até então tive várias profissões que não condiziam com as minhas vontades, porém me possibilitavam o sustento financeiro. O teatro infantil e, principalmente o de animação em geral (bonecos, objetos e outros) tem grande aceitação e procura nos dias de hoje, com o intuito de estimular cada vez mais as novas gerações e associar de uma vez por todas a importância da cultura na educação do ser humano. Hoje, trabalhar com bonecos e com a linguagem para crianças significa, para mim, um nível de profissionalismo e preocupação de qualidade e aperfeiçoamento constantes, uma outra vertente do meu trabalho de artista tão enriquecedora e de uma infinidade de possibilidades, às vezes até maiores do que em relação ao teatro adulto, tão difícil de se realizar e/ou se manter. Diferentemente das outras categorias de teatro que realizo (Teatro Adulto e Teatro Empresarial), o teatro de bonecos é o que melhor me garante a manutenção de um grupo associado diretamente a um sustento financeiro, a uma organização praticamente empresarial e a uma evolução e continuidade nas pesquisas e realizações artísticas.*

2- ARTE – *um objetivo sempre a ser alcançado. A palavra “arte” abrange muitos significados, todas as artes juntas, o que a torna poderosa, grandiosa e faz com que a preocupação ao realizar um trabalho seja, primeiramente, se ele é artístico, se ele brota de algum significado, se tem ou terá alguma importância na emoção ou pensamento das pessoas.*

ESPECTADOR – *é aquele que vai dizer/demonstrar se o meu trabalho significa algo. Realizo a minha profissão porque me faz bem. Faço teatro, mexo com arte para mim: é o meu alimento. Porém, esse “para mim” traz sempre consigo o pensamento do resultado, que imediatamente está associado ao outro, ao espectador.*

CULTURA – *é o que somos por completo. Apesar de poder ser qualquer coisa nos dias de hoje, pelo desgaste que essa palavra sofre, cultura é o conjunto daquilo que aprendemos nas nossas origens, com nossos pais, família + tudo aquilo que aprendemos na escola, que continuamos aprendendo na vida, nas relações, em cada situação de nossa vida, com a*

*vida dos outros + o nosso instinto + toda a história que vem milhares de anos antes até nós + tudo aquilo que não sabemos + tudo que sentimos + o infinito...*

*EXPRESSÃO – é o que me move, talvez o que mais me importe. Poder me expressar. Encontrar sempre a melhor expressão, a melhor maneira de dizer, de não dizer. É o corpo do artista, sua voz, suas idéias, seus sentimentos. É o nosso instrumento.*

*RUPTURA – Algo que acho bastante difícil hoje em dia e, talvez até, desnecessário. A ruptura serviu muito bem para desregrar e desenquadrar a dureza de outros tempos. Hoje talvez o que importe mais seja o retorno a algo mais essencial, menos rasgado e dilacerante. Mais sensível, sutil, invisível.*

*3- Sem dúvida, a visibilidade desse tipo de teatro e o reconhecimento de sua importância deram um salto e alcançaram seu devido merecimento. Acho que toda a forma de arte, todas as categorias artísticas devem ter eternamente sua parte e seus estímulos para existirem. O problema (não sei se é um problema Rio-São Paulo, brasileiro, ocidental ou humano) é que nada funciona sem a conhecida “panela”. A própria palavra ‘política’ já abre as portas para a existência das “panelas”, que são aqueles grupos formados por pessoas que conquistam determinados postos e cargos (pois sempre tem alguém que deve decidir, escolher, etc) e, a partir desse mínimo poder, favorecem o seu próprio grupo de conhecidos, velando todas as outras existências até que uma outra “panela” tome o lugar dessa e faça a mesma coisa e assim por diante. Uma cooperativa como a que temos aqui em São Paulo (Cooperativa Paulista de Teatro) por enquanto tem sido uma alternativa (nem sempre de sucesso) em relação a essas “panelas”.*

ENTREVISTA 06 - enviada em 26/01/2006

Nome: Bernardo Rohrmann

Grupo que trabalha: Companhia de Inventos

O que faz no grupo: Direção, criação, confecção e manipulação.

*1- Eu tive formação desde criança em música e artes plásticas, mas pouca ou quase nenhuma em artes cênicas, a não ser pela televisão onde os desenhos animados me encantavam e mais tarde o início da linguagem dos Vídeos Clips. Mais ou menos ao acaso, no início da década de 80, um irmão foi colega do Paulinho Polika ( já bonequeiro) na Escola Guignard, e através desta amizade começamos a fazer marionetes. Para mim foi a realização em unir música, artes plásticas, e algo ainda mais forte que eu não podia explicar. Me lembro quando eu tinha 3 anos de idade e passou na rua um senhor vendendo pequenas marionetes e minha reação foi de medo e pavor. Será então, agora o encanto uma forma de resgatar aquela emoção?*

*2- ARTE – Dia a dia.*

*ESPECTADOR – Objetivo da Arte.*

*CULTURA – Manifestações e objetos que nos cercam.*

*EXPRESSÃO – Espelho da Cultura.*

*RUPTURA – Desprendimento.*

*3- Desconheço política específica para o Teatro de Bonecos, a não ser de leis de incentivo para as artes em geral. Mas as próprias associações se esvaziaram de compromissos nas últimas décadas, agora vemos em alguns estados a retomada destas associações e a partir*

*delas acredito que conseguiremos representatividade.*

ENTREVISTA 07 – enviada em 01/02/2006

Nome: Miguel Vellinho Vieira

Grupo que trabalha: Cia. PeQuod – Teatro de Animação

O que faz no grupo: Dirige, escreve, produz e atua

1- *Acho que na verdade já estava escolhida desde muito tempo. Quando criança, minha mãe me colocou em uma Escolinha de Artes e lá tive contato com muitos tipos de material, me iniciei na escultura e na pintura e fiz meu primeiro boneco. Minha relação com as Artes Plásticas, foram, portanto, desde o primeiro momento muito intensas. Na adolescência, o Teatro se aproximou e acho que no Teatro de Bonecos é o único lugar onde eu posso reunir toda essas informações. Ali estão a pintura, a escultura, o drama, a ação. É uma seara onde todas estas informações estão contidas e onde minha expressão artística se faz mais plena, completa.*

2- ARTE – *Realização, descoberta e conhecimento.*

ESPECTADOR – *Alvo, resposta, identificação.*

CULTURA – *Memória.*

EXPRESSÃO – *Intimidade, revelação.*

RUPTURA – *Desafio, crescimento, vida, estar atento.*

3- *Honestamente não há ainda uma política pública para o teatro de Bonecos. Estamos alheios na “grande conversa”, somos marginais em qualquer discussão. Há muito que se caminhar neste sentido. Fazemos o nosso trabalho no sentido de tornar mais interessante, mais vistoso e mais vital o nosso teatro para que ele um dia não precise ser a toda hora lembrado, pq ele é constantemente esquecido.*

*Acho que o SESC e o SESI fazem um grande trabalho neste sentido, e só. Não vejo ninguém realmente interessado na nossa atividade e acho mesmo que é melhor assim.*

ENTREVISTA 08 – enviada em 03/02/2006

Nome: HENRIQUE SITCHIN

Grupo que trabalha: CIA TRUKS

O que faz no grupo: COORDENAÇÃO, DIREÇÃO, AUTORIA.

1- *Escolhi o Teatro de Bonecos quando entendi que não poderia outra coisa, se não trabalhar com os bonecos. É minha forma de estar no mundo, interagir com o meio e com as pessoas, apresentando minha arte, minha expressão, meus conceitos e valores sobre a vida.*

2- ARTE – *Resgate e expressão da individualidade do ser humano. Das formas únicas, próprias de cada um, de estar e agir na vida.*

ESPECTADOR – *O que recebe e interpreta livremente minha arte, minha comunicação e meu contato artístico.*

CULTURA – *Tudo aquilo que o homem cria, transforma, constrói. Em oposição ao que é da natureza, a cultura retrata todo o movimento de transformações e adaptações ao meio,*

*que o homem cria e provoca ao seu redor.*

*EXPRESSÃO – Comunicação de um jeito de se inserir no mundo e na vida.*

*RUPTURA – Transgressão necessária. Maneira própria de expressar-se, capaz de construir o novo.*

*3- Absolutamente necessárias. O setor público tem, como função, prover cultura à população. O teatro de bonecos é uma das ricas manifestações culturais de nosso povo e portanto, necessita ser inserido em políticas públicas de incentivo á pesquisas, produção e consequentemente, retorno social.*

ENTREVISTA 09 – enviada em 03/02/2006

Nome: Neiva Figueiredo

Grupo que trabalha: Cia. Manoel Kobachuk / Teatro de Bonecos Dr. Botica

O que faz no grupo: Atriz-manipuladora / Produtora

*1- Não tenho certeza se escolhi ou fui escolhida.*

*2- ARTE – Movimento*

*ESPECTADOR – Acolhedor*

*CULTURA – Expressão*

*EXPRESSÃO – Universo interior*

*RUPTURA - Liberdade*

*3- Acredito que as políticas públicas são específicas de cada região. Aqui em Curitiba, por exemplo, elas acontecem devido a um forte e antigo movimento da APTB – Associação Paranaense de Teatro de Bonecos, mas sempre estão sujeitas ao governante do momento. Estive recentemente no I Festival de Teatro de Bonecos de Porto Velho/RO onde ouvi a seguinte realidade: “...aquí a cultura é a terceira pessoa depois de ninguém...”*

ENTREVISTA 10 – enviada em 16/02/2006

Nome: Julio Pompeo

Grupo que trabalha: Teatro de la Plaza

O que faz no grupo: Ator/manipulador, diretor, dramaturgo, produtor.

*1- Na verdade não foi exatamente uma escolha, mas uma sequência de acontecimentos mais ou menos casual. Formei-me como ator na UNICAMP e, num momento em que estava em busca de trabalho acabei conhecendo Héctor Gironde por meio de um teste. Ele estava procurando dois atores para montar o espetáculo educativo UM SÉCULO EM UM INSTANTE. Fiz o teste e começamos a trabalhar juntos. Isso foi em 2000 e de lá pra cá não paramos: produzimos juntos diversos espetáculos, nos alternando nas funções e hoje temos um repertório de 7 espetáculos, a maioria de bonecos. Esse trabalho, além do interesse artístico, da pesquisa estética, da manipulação de materiais, é hoje minha atividade principal.*

*2- ARTE – eterna busca*



ESPECTADOR – *receptor de idéias, objetivo maior do meu trabalho.*

CULTURA – *conjunto de idéias e ideologias em debate (hoje em dia em uma crise grande)*

EXPRESSÃO – *um conceito deveras dúbio. Nesse momento, para mim, é uma subcategoria estética; tem mis a ver com individualidade, auto-conhecimento do que com arte.*

RUPTURA – *algo absolutamente necessário numa experiência artística profunda.*

3- *Como tudo no Brasil, são confusas, mal formuladas, mal distribuídas e, sobretudo, mal gerenciadas. Até existem intenções interessantes, mas que se perdem no meio do caminho. Não deveria se tratar de “distribuir verbas” (que é como os políticos pensam ‘políticas públicas’ de modo geral, não só na área cultural, mas social também), mas de se pensar em ações eficazes de longo prazo, que colaborassem para construir processos mais eficientes de criação, manutenção e circulação dos bens culturais.*

Susanita do Grupo Giramundo – enviada em 11/01/2006

Respondeu que não poderia contribuir, pois estava em viagem de trabalho.