

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

ANO 16 / VOL II / NÚMERO 23 / 2020 / E-ISSN 25950347

A ATUAÇÃO DAS MULHERES NO TEATRO DE ANIMAÇÃO



Ana Alvarado

Andrea Gaete Pessaj

Barbara Duarte Benatti

Carmen Luz Maturana

Carolina Tejeda

Cássia Macieira

Clorys Daly

Daniela Rosante Gomes

Daniele Rocha Viola

Izabela Costa Brochado

Joana Vieira Viana

Jô Fornari

Júlia Sarraf

Kely Elias de Castro

Laura Wilbert Gedoz

Mariliz Schrickte

Maysa Carvalho

Nerina Dip

Rossana Della Costa

Schirley P. França

Suzi Daiane

Tuany Fagundes

Vanessa Benites Bordin



MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

A ATUAÇÃO DAS MULHERES NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

ANO 16 - VOL. II - NÚMERO 23 – 2020
E-ISSN 2595.0347

Editor-Gerente

Prof. Dr. Paulo Balardim (UDESC)

Editora Colaboradora

Prof^ª. Dr^a. Fabiana Lazzari de Oliveira (UnB)

Editores Bolsistas (Portal de Periódicos UDESC)

Caetano Beck da Silva (PROEX/UDESC)

Letícia Vieira (PROEX/UDESC)

Liliana Pérez Recio (CAPES/UDESC) / El Arca Teatro Museo de Títeres (Cuba)

Consultoria editorial para esta edição:

Prof^ª. Dr^a. Daiane Dordete Steckert Jacobs (UDESC)

Comitê Consultivo (2020)

Prof^ª. Dr^a. Ana Maria Amaral (Universidade de São Paulo -USP, Brasil)

Prof^ª. Dr^a. Amabilis de Jesus da Silva (Faculdade de Artes do Paraná-FAP, Brasil)

Prof^ª Dr^a Cariad Astles (University of London, Reino Unido)

Prof^ª. Dr^a. Christine Zurbach (Universidade de Évora, Portugal)

Prof^ª. Dr^a. Cristina Grazioli (Università di Padova, Itália)

Prof. Dr. Didier Plassard (Université Paul Valéry – Montpellier III, França)

Prof. Dr. Francisco Cornejo (Universidad de Sevilla, Espanha)

Prof^ª. Dr^a. Izabela Costa Brochado (Universidade de Brasília-UNB, Brasil)

Prof^ª. Dr^a. Marthe Adam (Université du Québec à Montréal-UQAM, Canadá)

Prof. Dr. Miguel Vellinho (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO, Brasil)

Prof. Dr. Tácito Borralho (Universidade Federal do Maranhão-UFMA, Brasil)

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

Prof. Dr. Wagner Cintra (Universidade Estadual Paulista-UNESP, Brasil)

Comitê de Pareceristas (2020)

Prof^ª. Dr^a. Adriana Patrícia dos Santos (Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, Brasil)

Prof^ª. Dr^a. Adriana Schneider Alcure (Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, Brasil)

Prof. Dr. Alex de Souza (Instituto Federal de Santa Catarina-IFSC, Brasil)

Prof. Dr. Almir Ribeiro (Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC, Brasil)

Prof^ª. Dr^a. Amabilis de Jesus da Silva (Faculdade de Artes do Paraná-FAP, Brasil)

Prof^ª. Dr^a. Ana Maria Amaral (Universidade de São Paulo-USP, Brasil)

Prof^ª. Dr^a. Ana Pessoa (Fundação Casa de Rui Barbosa-Rio de Janeiro, Brasil)

Prof. Dr. André Carrico (Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN, Brasil)

Prof^ª. Dr^a. Barbara Biscaro (Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, Brasil)

Prof^ª. Ma. Bárbara Duarte Benatti (Universidade de Brasília-UnB, Brasil)

Prof^ª. Dr^a. Cássia Macieira (Universidade do Estado de Minas Gerais-UEMG, Brasil)

Prof^ª. Dr^a. Daiane Dordete Steckert Jacobs (Univ. do Estado de Santa Catarina-UDESC, Brasil)

Prof^ª. Dr^a. Fabiana Lazzari de Oliveira (Universidade de Brasília-UnB, Brasil)

Prof. Dr. Fábio Henrique Nunes Medeiros (Faculdade de Artes do Paraná-FAP, Brasil)

Prof^ª. Dr^a. Fátima Costa de Lima (Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, Brasil)

Prof^ª. Dr^a. Flávia D'Ávila (Instituto Federal de São Paulo-IFSP, Brasil)

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

Prof. Dr. Ipojucan Pereira Silva (Universidade de São Paulo-USP, Brasil)

Prof^ª. Dr^a. Irley Machado (Universidade Federal de Uberlândia-UFU, Brasil)

Prof^ª. Dr^a. Izabel Concessa Pinheiro de Alencar Arrais (Univ. Federal de Pernambuco -UFPE, Brasil)

Prof^ª. Dr^a. Izabela Costa Brochado (Universidade de Brasília-UNB, Brasil)

Doutoranda Liliana Pérez Recio (CAPES/UDESC) / El Arca Teatro Museo de Títeres (Cuba)

Prof^ª. Dr^a. Maria Brígida de Miranda (Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, Brasil)

Prof^ª. Dr^a. Maria das Graças Cavalcanti Pereira (Univ. Federal do Rio Grande do Norte-UFRN, Brasil)

Prof^ª. Dr^ª. Maria de Fátima Souza Moretti (Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC, Brasil)
Prof. Dr. Mario Ferreira Piragibe (Universidade Federal de Uberlândia-UFU, Brasil)
Prof. Dr. Mauro Rodrigues (Universidade Estadual de Londrina-UEL, Brasil)
Prof. Dr. Miguel Vellinho (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO, Brasil)
Prof. Dr. Paulo Balardim (Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, Brasil)
Prof^ª. Dr^ª. Sônia Lucia Rangel (Universidade Federal da Bahia-UFBA, Brasil)
Prof^ª. Dr^ª. Stephanie Liz Polidoro (Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, Brasil)
Prof^ª. Dr^ª. Tereza Mara Franzoni (Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, Brasil)
Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame (Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, Brasil)
Prof. Dr. Wagner Cintra (Universidade Estadual Paulista-UNESP, Brasil)

Projeto gráfico da capa e do logotipo

Design Editora (Jaraguá do Sul)

Projeto gráfico do miolo da revista

Prof. Dr. Paulo Balardim (UDESC)

Diagramadores

Caetano Beck da Silva (Bolsista PROEX/UDESC)

João Wesley Araújo da Silva (Bolsista LabDesign/CEART/UDESC)

Letícia Vieira (Bolsista PROEX/UDESC)

Prof. Dr. Omar Núñez Diban (Coord. LabDesign/CEART/UDESC)

Prof. Dr. Paulo Balardim (UDESC)

Realização



Colaboradoras da Móin-Móin nº 23

Amanda de Andrade Viana – Arte-educadora com graduação em Artes Cênicas, formada pela UFPB (2000), especialista em Educação Básica e Infantil. Coordenadora Pedagógica da *Cia. Boca de Cena* e Coordenadora Estadual do Processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Babau, João Redondo, Cassimiro Coco como Patrimônio Cultural do Brasil, desenvolvido pelo IPHAN. De 2008 a 2010 assumiu o cargo de professora auxiliar nos cursos de Teatro e Educação Artística, na UFPB. Em 2010 foi integrante do GT da Casa do Ensino das Artes na cidade de João Pessoa e lecionou dois módulos no curso de pós-graduação em arte-educação da faculdade CINTEP. De 2011 a 2013 prestou serviço de assessoria pedagógica e produtora de eventos à Estação Cabo Branco, Ciências, Cultura e Artes. Atualmente é atriz e diretora de produção e pesquisa *Cia Boca de Cena*.

E-mail: amanda.bonecos@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8099-3940>

Ana Alvarado – Diretora e dramaturga. Dirige o curso de pós-graduação em Teatro de Objetos, Interatividade e Novas Mídias (UNA) e o curso de graduação em Licenciatura em Direção Cênica (UNA).

E-mail: amalvarado52@yahoo.com.ar

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9741-8486>

Andrea Gaete Pessaj – Atriz de cinema e televisão, contadora de histórias, sombrista e pedagoga. Graduada pela Pontifícia Universidade Católica do Chile. Contação de histórias, teatro de sombras, teatro e pedagogia são as áreas que concentraram seu interesse. Ministrou oficinas para adultos e participou de diversos projetos de incentivo à leitura e fomento do livro. Paralelamente, a partir de 1995, pratica o Teatro das Sombras, junto com Lía Maldonado na companhia *La Bombilla* dedicada especialmente às crianças.

E-mail: andreagaetepe@yahoo.es

Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-8158-616X>

Barbara Duarte Benatti – Possui graduação em Administração com ênfase em Hotelaria pelo Instituto de Educação Superior de Brasília (2005), graduação em Educação Artística: Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (2008), especialização em Hotelaria Hospitalar pela Universidade de Brasília (2009) e mestrado em Artes Cênicas na mesma instituição (2017). Atualmente é professora da Faculdade Cambury - GO.

E-mail: barbara.d.benatti@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8301-6910>

Carmen Luz Maturana – Designer Teatral e Linguista. Seu trabalho como bonequeira tem se desenvolvido no teatro de objetos e teatro de sombras, na companhia *Equilibrio Precario* (Chile). É professora da Faculdade de Educação da Universidade Católica do Chile.

E-mail: cmaturaa@uc.cl

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-4915-3780>

Carolina Tejeda – Atriz, bonequeira e dramaturga da cidade de Buenos Aires. É formada pela Escola Nacional de Arte Dramática (Atualmente UNA). Atuou em diversos espetáculos desde 1994 no país e no exterior. Como atriz obteve diversos prêmios e indicações. Participou de festivais nacionais e internacionais. Faz parte e participa de diferentes coletivos artísticos feministas.

E-mail: carotejeda2@yahoo.com.ar

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6900-9295>

Cássia Macieira – Artista Visual e Bonequeira-Atriz. Professora na UEMG. Doutorado em Literatura Comparada: Literatura, outras Artes e Mídias UFMG (2010-14). Mestrado em Artes UFMG (1999.2001). Graduação em Artes Visuais UFMG: Bacharelado em Gravura (1990.1994), Bacharelado em Cinema de Animação (1996-98). Licenciatura em Letras UNIP Lagoa Santa MG (2010-2016). Especialização em Antropologia Univ. Candido Mendes (2017.2018). Membro do Grupo Intermídia UFMG CNPq. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Artefatos Lúdicos CNPq. Membro da ATEBEMG, ABTB e UNIMA.

E-mail: cassia.macieira@uemg.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0757-0028>

Clorys Daly – Nascida em 15 de março de 1934 em Três Barras, Santa Catarina, é fundadora da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB (1973), primeira representante da Union Internationale de la Marionnette - UNIMA (1972-1977) em território nacional. Criou o *Circo de Marionetes Malmequer* (1979-1988), presidente da Associação Rio de Teatro de Bonecos - ARTB (1999-2006), produziu inúmeros espetáculos e festivais, recebeu o diploma de Cidadã Honorária da Cidade do Rio de Janeiro (2016) e é considerada a memória viva do teatro de bonecos no Brasil. Na Festa Internacional de Teatro de Angra (FITA) existe o prêmio Clorys Daly, em sua homenagem. Clorys lançou seu primeiro livro sobre seu circo de marionetes e está atualmente escrevendo seu segundo livro sobre a fundação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos.

E-mail: clorys.daly@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6741-1758>

Daniela Rosante Gomes – Artista e Arteira de várias Artes, escreve, encena, escuta e conta histórias, brinca, improvisa, ama e cria em diferentes linguagens. Educadora sonhadora e realizadora de muitos sonhos e despertares. Mamãe de três e aprendiz de Vida Viva. Professora do Curso de Licenciatura em Teatro da UFT. Bacharel em Imagem e Som (UFSCar). Mestre em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFU. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC.

E-mail: danielagomes@uft.edu.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0310-6612>

Daniele Rocha Viola – Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) da Universidade do Estado de Santa Catarina com Orientação de Almir Ribeiro. Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Catarina - Florianópolis (UFSC) - 2019. É Integrante da *Cia. Libélulas* (SC), cujo sistema de trabalho pauta-se na autogestão e com abordagem na criação híbrida. Graduada em Educação Física pela Universidade de São Paulo - Ribeirão Preto (USP-RP) no Curso de Educação Física e Esporte de Ribeirão Preto (EEFERP) (2009-2012).

E-mail: daniele.viola@alumni.usp.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0150-1355>

Izabela Costa Brochado – Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (1982), mestrado em História pela Universidade de Brasília (2001), doutorado em *Drama Studies* pelo Trinity College - University of Dublin (2006) e Estágio Sênior no Centro de História da Arte e Investigação Artística - Chaia da Universidade de Évora (2017), realizado graças à bolsa da CAPES. É professora Associada do Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, onde atua na graduação e pós-graduação das áreas de Pedagogia do Teatro, Teatro de Formas Animadas, Culturas Tradicionais e Patrimônio Imaterial. Concentra a sua atuação nos seguintes temas: teatro de bonecos, cultura brasileira, tradição e memória. É diretora e atriz bonequeira, tem parcerias com grupos de teatro de bonecos nacionais e internacionais, mas principalmente com a *Companhia Trapusteros Teatro* (Brasil-Espanha).

E-mail: izabelabrochado@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6292-790X>

Joana Vieira Viana – Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (2004), Especialização em Docência no Ensino Superior pela Unopar (2014) e Mestrado em Artes Cênicas na UFRN. Cursando Doutorado em Teatro pela Udesc. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Interpretação Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro de animação, teatro de rua, esquadrão da vida, Bertold Brecht e cultura afrodescendente.

E-mail: joanavieiraviana@hotmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9980-8947>

Jô Fornari – Atriz, bonequeira, palhaça, diretora de teatro, oficinaira, produtora. Formada em Comunicação Social e Pós-graduada em arte educação. No meio teatral atua desde 1994. Em 1999 itinerou como bonequeira solista e pesquisadora, percorrendo diversos estados brasileiros. Em 2005 passou a residir em Itajaí, onde fundou a *Cia. Andante Produções Artísticas*. Desde 2009 pesquisa a linguagem do palhaço, fazendo graça com sua palhaça Póc. Em 2016 passa a residir em Canelinha/SC e no intuito de fortalecer sua pesquisa sobre memória e identidade através da linguagem artística, junta-se à seis artistas da cidade para fundar o *Olaria Coletivo de artes*, coletivo que se dedica a construir um espaço de afeto e convivência entre arte e comunidade.

E-mail: ciandante@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0530-5861>

Júlia Sarraf – É formada em Comunicação Social pela PUC-Rio e trabalha com teatro de bonecos desde os 17 anos na *Cia. Papa Vento*, criada por seus pais e da qual hoje é sócia. Além do teatro de bonecos, trabalha com edição de vídeos e com a produção de eventos e cursos, e tem sua marca de semijoias de cerâmica. No final de 2019 e início de 2020 foi bolsista do Núcleo Ecologias, Epistemologias e Promoção Emancipatória da Saúde, da Fiocruz, onde colaborou com a organização do material audiovisual e de um encontro anual promovido pelo núcleo, que busca utilizar, além da linguagem acadêmica, linguagens artísticas na produção e troca de saberes.

E-mail: julacer@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5892-9881>

Kely Elias de Castro – Doutora pela UNESP em Artes Cênicas. Mestra em Artes pela USP. Professora de teatro na UFG - Universidade Federal de Goiás, lotada no CEPAE - Centro de Estudos e Pesquisa Aplicada em Educação, Departamento de Arte.

E-mail: kelycastro@ufg.br

Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-9379-6578>

Laura Wilbert Gedoz – Pesquisadora e atriz. Integrante da *Cia. Libélulas* (SC) onde trabalham com diversas linguagens, como teatro de animação e performance. Mestranda do programa de pós-graduação em Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2019. Graduada em Artes Cênicas na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) - 2013-2018. Possui experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro e em Literatura Dramática. Participa do Núcleo de Estudos em Encenação e Escrita Dramática (NEEDRAM), UFSC.

E-mail: laurawilbertgedoz@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4955-4410>

Mariliz Schricke – Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, Mestre em Teatro pela Universidade de Évora, Bacharel em Design pela UFSC, Especialista em Arte-Educação pelo Senac/SP e atriz formada pelo Teatro Universitário da UFMG. Participa do grupo *Pigmalião Escultura que Mexe* desde 2009 como atriz, bonequeira, pesquisadora e ministrante de oficinas.

E-mail: lizregina@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0643-6476>

Maysa Carvalho – Artista, educadora e pesquisadora brasileira. Graduada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília - UnB (2013), Mestra em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC (2018) e Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília - UnB. Desde 2009 se dedica ao estudo do Teatro de Formas Animadas. Esteve como professora substituta na Universidade de Brasília (2019-2020) atuando nas áreas de Teatro de Formas Animadas e Pedagogia do Teatro, e no Instituto Federal de Santa Catarina – IFSC (2018-2019), também como professora substituta de teatro, atuando nos cursos técnicos integrados ao ensino médio e nos cursos de qualificação profissional em Teatro de Animação – FIC/FINTA.

E-mail: maysa.carvalhoo@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7172-6245>

Nerina Dip – Possui graduação em Licenciatura em Teatro - Universidade Nacional de Tucumán (1991) e mestrado em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2005). Atualmente é presidenta e fundadora da *Fundación Tati - Arte y Cultura*, ministra oficinas de teatro para jovens em *La Colorida - Espacio Cultural* e é professora adjunta de Técnicas de Atuação III - Universidade Nacional de Tucumán. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, teatro de grupo, espetáculo, teatro de objetos e gênero feminino.

E-mail: nerinadip66@hotmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7692-167X>

Rossana Della Costa – Professora adjunta do Departamento de Artes Cênicas, no Curso Licenciatura em Teatro, do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutora pelo programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em cotutela com a *Université Paris Nanterre*.

E-mail: rossanadellacosta@gmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-4469-6447>

Schirley P. França – Atua no campo das Artes Cênicas, Educação, Literatura e Cultura Popular como atriz, educadora, bonequeira, contadora de histórias e brincante. Matriarca da trupe familiar *Companhia Carroça de Mamulengos* percorre o Brasil há 43 anos promovendo Arte e Cultura. Em 2020 graduou-se em Pedagogia na Universidade Federal Fluminense escrevendo a monografia *Uma Flor no Mundo: Experiência educativa de uma brincante na Carroça de Mamulengos*.

E-mail: schirley.pinheiro@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6218-3354>

Suzi Daiane – Possui graduação em Letras pelo Centro Universitário de Jaraguá do Sul - UNERJ (2007), pós-graduação em Línguas Modernas pela FAFIPA (2010) e em Contação de Histórias e Literatura pela ACE (2011). Atriz, palhaça, mãe, escritora e intérprete de libras. Atua na *Laço Cia de Arte* e integra o *Olaria Coletivo de Artes*. Por meio de vínculos fortalecidos pelo afeto e encontros potencializados pela diversidade, Suzi Daiane busca a arte entre relações. Suas principais pesquisas são as formas animadas, especificamente o teatro lambe-lambe e teatro de objetos; e a utilização da acessibilidade como parte crucial da produção dos espetáculos cênicos. Acredita na Arte que transcende, que transcende o momento social, e neste sentido, numa Arte que todes caibam.

E-mail: lacociadearte@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6551-3136>

Tuany Fagundes – Atriz, pesquisadora e professora. Doutoranda em Teatro na UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina). Mestra em Artes Cênicas pela UFU (Universidade Federal de Uberlândia) (2018 a 2020). Graduada em Licenciatura e Bacharelado em Teatro na UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina) (2011 a 2015). Desde 2014, integrante e cofundadora da *entreAberta Cia Teatral*, com foco na investigação e criação de obras teatrais em teatro de formas animadas, mais especificamente em teatro de sombras. Professora de Artes no ensino público estadual de Belo Horizonte/MG, para anos finais do Ensino Fundamental e EJA (Ensino de Jovens e Adultos) (2019). Principais áreas de interesse para atuação e pesquisa: teatro de formas animadas, construção de silhuetas e bonecos e processos criativos.

E-mail: avanteealem@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0362-329X>

Vanessa Benites Bordin – Professora Adjunta dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas. Doutorado e mestrado em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA - USP) na área de Pedagogia do Teatro - Formação do Artista Teatral. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de Santa Maria - RS. Sua prática artística e pedagógica contempla: a improvisação teatral, a contação de histórias, o bufão e o teatro de formas animadas com foco nas máscaras Tikuna.

E-mail: vanbebor@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4675-0849>



Móin-Móin: o nome desta publicação é uma homenagem à marionetista Margarethe Schlünzen, que faleceu em agosto de 1978 e, durante as décadas de 1950 e 1960, encantou crianças de Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brasil) com suas apresentações. Era sempre recebida efusivamente nas escolas pelo coro *guten Morgen, guten Morgen* (“Bom dia, bom dia” em alemão). A expressão tornou o trabalho da marionetista conhecido como “Teatro da Móin-Móin”.

Móin-Móin: the name of this publication is a tribute to the puppeteer Margarethe Schlünzen, who died in August 1978. During the 50’s and 60’s she enchanted children from Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brazil) with her puppet plays. When arrived at the schools she was always warmly welcomed by the chorus *guten Morgen, guten Morgen* (“Good morning, good morning” in German). The expression made the work of the puppeteer known as the “Móin-Móin Theatre”.

Móin-Móin: le nom de cette publication est un hommage à la marionnettiste Margarethe Schlünzen, décédée au mois d’août 1978. Pendant les années 1950 et 1960 elle a émerveillée les enfants de la ville de Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brésil) avec ses spectacles. Elle était toujours accueillie avec enthousiasme dans les écoles où elle se présentait, les enfants lui disant en chœur *guten Morgen, guten Morgen* (“Bonjour, bonjour”, en allemand). C’est pourquoi le travail de la marionnettiste est connu comme “le Théâtre de la Móin-Móin”.

Móin-Móin: el nombre de esta publicación es un homenaje a la titiritera Margarethe Schlünzen, que falleció en agosto de 1978, y durante las décadas de 1950 y 1960, encanto a niños y niñas de Jaraguá do Sul (Santa Catarina – Brasil), con sus presentaciones. Era siempre recibida efusivamente en las escuelas por el coro *guten Morgen, guten Morgen* (“Buenos días, buenos días” en alemán). La expresión convirtió el trabajo de la titiritera conocido como “Teatro de la Móin-Móin”.

Móin-Móin é uma publicação conjunta do Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado e Doutorado) e do Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. A publicação de artigos, fotos e desenhos foi autorizada pelos responsáveis ou seus representantes.

Para acessar a revista online: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin>

Foto da capa: Espetáculo *Desde el azur*, de Inés Pasic. Fotógrafo: Jesús Atienza

Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas.
Florianópolis: UDESC, ano 16, N. 23, dezembro, 2020.

Periodicidade semestral
N. 23, ano 16, dezembro, 2020.
E-ISSN 25950347
M712

1. Teatro de bonecos. 2. Teatro de máscaras. 3. Teatro de fantoches.

CDD 792

SUMÁRIO

A ATUAÇÃO DAS MULHERES NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

EDITORIAL

Histórias e pesquisas das mulheres bonequeiras

Fabiana Lazzari de Oliveira, Liliana Pérez Recio e Paulo Balardim, p. 14-21

DOSSIER TEMÁTICO

Un recorrido a las formas animadas en la educación escolar y talleres: la mirada de las investigadoras

Carmem Luz Maturana e Andrea Gaete Pessaj, p. 22-43

Mamulengo e história de vida: entrecruzamentos que ensinam

Bárbara Duarte Benatti e Izabela Costa Brochado, p. 44-64

Sandra Vargas e Verônica Gerchman: trajetórias femininas tecendo o teatro de animação contemporâneo brasileiro

Kely Elias de Castro, p. 65-85

Andar sem parar: as andanças de Maria Luiza Lacerda pelo teatro de bonecos

Júlia Sarraf, p. 86-111

A presença das máscaras no ritual de iniciação feminina do povo Tikuna

Vanessa Benites Bordin, p. 112-127

As mulheres e o teatro lambe-lambe: um relato sobre a difusão em Santa Catarina

Jô Fornari, Maysa Carvalho e Suzi Daiane, p. 128-145

Schirley P. França e a artesanía do cuidar: memórias de uma mãe bonequeira de muitos filhos e bonecos

Daniela Rosante Gomes e Schirley P. França, p. 146-178

Arquétipos, loucura e maternidade no Teatro de Formas Animadas

Mariliz Schrickte, p. 179-198

A máscara teatral e a materialidade das formas: a semente de um sonho e a flor de nossas artes.

Daniele Rocha Viola e Laura Wilbert Gedoz, p. 199-217

O corpo da mulher como morada em *Habite-me*

Joana Vieira Viana, p. 218-234

Sobre Teatro de Formas Animadas em Minas Gerais: entrevista com Conceição Rosière

Cássia Macieira, p. 235-254

Pioneirismo feminino no teatro de bonecos no Brasil: memórias de uma trajetória pessoal

Clorys Daly, p. 255-269

Mujer, objeto y memorias: reflexiones en torno a una experiencia artística

Nerina Dip, p. 270-285

Tânia e Graziela de Castro Saraiva: registros afetivos da história do Teatro de Bonecos no Rio Grande do Sul

Rossana Della Costa, p. 286-302

Do amor entre mulheres ao amor entre bonecas: relato de uma atriz e seus processos criativos

Tuany Fagundes, p. 303-317

Perspectiva de género en la búsqueda creativa

Carolina Tejeda, p. 318-329

La dirección escénica feminina

Ana Alvarado, p. 330-345

Vozes femininas no Babau

Amanda de Andrade Viana, p. 346-359

Histórias e pesquisas das mulheres bonequeiras

Fabiana Lazzari de Oliveira

Universidade de Brasília – UnB (Brasília, DF)

Liliana Perez Recio

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC /
El Arca Teatro Museo de Títeres – (La Habana, Cuba)

Paulo Balardim

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (Florianópolis, SC)



Figura 1 – Homenagem à artista mineira Efigênia Ramos Rolim, a “Rainha do papel de bala”, que desde os anos 1960 faz poesia, bonecos, histórias e obras de arte em Curitiba/PR.
Foto de Edu Camargo/UV Studio.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020014>

O desafio que aceitamos, de lançar uma edição tão importante quanto essa, vem cercado de um dúbio sentimento que envolve tanto a tristeza da impossibilidade de visibilizar todas as artistas e pesquisadoras que trabalham incessantemente no panorama atual quanto a alegria de poder destacar algumas delas. Com certeza, em nossa história, estamos acompanhados de mulheres excepcionais que contribuíram e contribuem para o Teatro de Animação. Nesta edição, convidamos a refletir questões que envolvem a representação, a participação e o ativismo da mulher na arte.

Para Silvia Federici (2017, p. 27), a história das mulheres “significa não somente uma história oculta que necessita se fazer visível, mas também uma forma particular de exploração e portanto, uma perspectiva especial a partir da qual se deve reconsiderar a história das relações capitalistas”. Seus estudos confirmam que a reconstrução da história das mulheres, ou “o olhar sobre a história por um ponto de vista feminino, implica uma redefinição fundamental das categorias históricas aceitas e uma visibilização das estruturas ocultas de dominação e exploração” (idem, p. 29).

Se aceitarmos as hipóteses que indicam os princípios do Teatro de Formas Animadas nos ritos da Antiguidade, encontraremos, nos acervos arqueológicos de tais períodos, uma infinidade de figuras representando corpos de mulheres. Num ocidente posterior à dominação romana se pressupõe um devir que deriva a palavra “marionete” do francês “*marionnette*”, palavra que provém de *petit Marie* (pequena Maria). Representações hieráticas ou profanas em formas, técnicas e materiais diversos, figuras escultóricas articuladas ou não: mesmo que não possibilitem ler os usos que lhes foram dados em seu tempo, essas figuras sugerem diversos papéis atribuídos às mulheres em suas respectivas sociedades e épocas.

Mesmo que personagens femininas permeiem o universo do Teatro de Bonecos popular, por que em muitas culturas o ofício de quem anima ainda é

predominantemente exercido por homens (c.f. *Karaghiozis*, *Wayang*, *Karspel*, *Punch & Judy*, *Pulcinella* e *Mamulengo*, por exemplo)? Assim, para além da condição de personagens e de seus papéis, onde e como podemos encontrar as mulheres inseridas no grêmio dos animadores? Como elas subverteram/subvertem essa ordem?

Seja na transmissão familiar, seja no ensino, na construção, na dramaturgia, na direção ou na produção, a mulher aparece em diferentes graus de visibilidade em todos os processos relativos ao teatro de figuras animadas.

Quem são essas mulheres? De que modo impactaram/impactam a evolução e a coesão dos espaços de transmissão e promoção da arte bonequeira? Quais são as mulheres que atuam hoje no Teatro de Animação? Quais mulheres estão sendo representadas, e como? Quais são os desafios assumidos pelas bonequeiras? Que situações transpassam os diversos corpos das mulheres na cena animada em tempos de tecnologias da presença e lutas por direitos sobre o próprio corpo?

É claro que, ao falarmos em mulheres, deparamo-nos com uma infinidade de temas, porém, a presente publicação se propõe a apelar para a reflexão focalizada em experiências e processos que apresentam a participação da mulher enquanto motivo e sujeita da produção teatral com formas animadas. Que resistências e desafios enfrentam /enfrentaram no plano profissional? Que espaços são mantidos ou conquistados?

Com respeito às próprias lutas das mulheres, em nível mundial, em clamor à justiça de gênero, segurança, saúde e equidade, como o Teatro de Animação dialoga com essas questões? Que articulações, representações e poéticas emergem das produções de mulheres e sobre mulheres? Que pesquisas estão sendo realizadas?

Uma infinidade de outras inquietações podem transbordar para além dessas que estão aqui apresentadas, possibilitando um desdobramento acerca dos múltiplos modos com que as formas animadas articulam as questões de gênero e também acerca do conhecimento da obra de inúmeras profissionais do Teatro de Animação.

Assim, em resposta a nossa chamada, os artigos, relatos e entrevistas recebidos nos apresentam um panorama atual sob duas perspectivas: a primeira, quanto ao próprio objeto de estudo e a segunda, sobre quem está pesquisando a respeito do assunto e a metodologia utilizada.

Ao organizarmos os artigos recebidos, percebemos a riqueza dos depoimentos contidos em muitos deles, quase sempre obtidos por meio de uma relação de admiração das pesquisadoras com as pesquisadas. Muitos, guardam respeitosa a grafia da oralidade da fala como registro de um modo de ver e interpretar o mundo. Essa fala livre, desprendida, parece nos lembrar de que a história é muito mais do que o registro de fatos. A história é vivida por pessoas que pensam, sentem, imaginam e contribuem para a geração de imagens coletivas que produzem um passado. O fator humano e o modo como suas lembranças são fixadas, perpassadas pela vivência, torna cada pessoa uma fonte de experiência do mundo. Os relatos orais constituem importante material que expressa o modo como a realidade foi construída na memória, calcada em percepções e sentimentos aliados aos fatos. A memória, como construção psíquica e intelectual, representa informações selecionadas pelo sujeito referencial. O registro dos depoimentos presentes em diversos artigos é constituído por um mosaico de lembranças, fragmentos que justapostos pintam um panorama ainda recente, em fluxo, o qual, organizado pelas pesquisas, colabora para redimensionar nosso contexto histórico e artístico, permeando com afetividades a construção do olhar. O trabalho carinhoso e atento realizado pelas pesquisadoras denotam um modo de encarar a produção acadêmica como um espaço de investigação criteriosa, evidenciando conteúdos nas entrelinhas, mas também um espaço de humanização nas relações e cuidado com os saberes que se vão construindo no percurso da arte.

Dessa forma, nesta edição, contamos com a colaboração de:

Amanda de Andrade Viana relata a pesquisa em andamento que realiza junto ao grupo paraibano de teatro de bonecos *Cia. Boca de Cena*. Nela, indaga-se sobre a representação das vozes femininas que permeiam o universo do teatro de bonecos popular nordestino, especificamente na Paraíba.

Ana Alvarado tece, em entrevista com três diretoras argentinas (Daniela Fiorentino, Carolina Ruy e Tatiana Sandoval), considerações sobre a participação de mulheres na direção de teatro de animação, sua legitimação, reconhecimento e diversidade estética, questionando se existem características típicas de uma direção feita por mulheres.

Andrea Gaete Pessaj e Carmen Luz Maturana, a partir de uma mostra de dez textos escritos entre 1926 e 2018, disponíveis no *Centre de Recherche et Documentation* do *Institut Internationale de la Marionnette* (Charleville-Mézières), nos trazem um recorte de pesquisa sobre algumas obras de mulheres que estabeleceram conexões entre Teatro de Animação e educação (escolar ou não-formal), tentando compreender suas vozes discursivas.

Bárbara Duarte Benatti e Izabela Costa Brochado, cruzando reflexões teóricas com a narrativa oral de Cida, Larissa e Neide Lopes, do *Grupo Mamulengando Alegria* (Glória do Goitá – PE), nos apresentam um pouco da história dessas mamulengueiras, mas também falam do processo de investigação na dissertação de mestrado realizada em 2017 e como ela influenciou suas perspectivas de pesquisa.

Carolina Tejada compartilha suas reflexões sobre a criação cênica, questionando sobre o modo como as mulheres se veem hoje, frente ao feito artístico, e como isso pode abrigar novas expressividades, novas dramaturgias, novos processos criativos e encontros.

Cássia Macieira entrevista Conceição Rosière, artista e ativista do teatro de bonecos, dando a conhecer um pouco do seu percurso e do desenvolvimento dessa arte no Brasil, ligada às ações desenvolvidas pela Associação de Teatro de Bonecos de Minas Gerais - ATEBEMG, da qual foi uma das fundadoras.

Clorys Daly, com todo seu carisma, relata um pouco de sua história, ao longo de mais de oitenta anos de experiência, e do surgimento da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB. Em seu relato, percebemos também uma visão da sociedade brasileira de uma determinada época sobre o trabalho da artista mulher.

Daniela Gomes, em diálogo com **Schirley P. França**, da companhia *Carroça de Mamulengos*, compartilha um pouco da história de vida e motivações

artísticas da matriarca dessa trupe familiar, que nos abre seu baú de memórias para falar da sua relação com a cultura popular.

Daniele Viola e Laura Gedoz compartilham sua pesquisa prática com máscaras, sugerindo um caminho de delicadezas para a compreensão da relação entre a materialidade da forma esculpida e a atriz, apontando um olhar sensível sobre suas descobertas pessoais do corpo-máscara.

Joana Vieira Viana, partindo do diálogo com a atriz Carolina Garcia, apresenta uma leitura do espetáculo *Habite-me* (2019), permeando suas análises com reflexões sobre a representação do corpo da mulher e sobre a relação desta com o mundo, utilizando, para isso, das metáforas que identifica na obra.

Jô Fornari, Maysa Carvalho, e Suzi Daiane discorrem sobre a atuação das mulheres no desenvolvimento do teatro lambe-lambe em Santa Catarina, apresentando seus antecedentes e mapeando espetáculos e ações culturais que traçam parte do movimento dessa linguagem no estado.

Júlia Sarraf, ao apresentar a trajetória de sua avó, Maria Luiza Lacerda, hoje com oitenta anos, por meio de depoimentos e recortes de críticas em jornais, dá a conhecer um pouco da história do teatro de bonecos no Brasil, entrelaçada com memórias de vida da artista que foi uma das fundadoras da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB.

Kely Elias de Castro, ao discorrer sobre o trabalho de duas importantes bonequeiras brasileiras, Sandra Vargas e Verônica Gerchman, fundadoras das companhias *Sobrevento* e *Trucks*, respectivamente, destaca não apenas a excelência do trabalho dessas artistas e formadoras de novos profissionais, mas também reflete sobre a importância da representatividade da mulher e o papel crucial que elas tiveram como fonte de inspiração para seu trabalho pessoal.

Mariliz Schrickte nos brinda com a análise do espetáculo *O Quadro de Todos Juntos*, da companhia que participa, *Pigmaleão Escultura que Mexe*. Em sua reflexão, problematiza sobre a construção dramatúrgica e a representação da figura materna nas personagens presentes no espetáculo.

Nerina Dip traz o apoio teórico de várias pesquisadoras-artistas para refletir sobre objeto e memória e a relação desses com o sujeito que anima no

teatro de objetos, a partir de um processo criativo que integra sua pesquisa de doutorado e que se relaciona com sua memória familiar.

Rossana Della Costa homenageia duas grandes bonequeiras gaúchas que partiram em 2019, as irmãs Graziela e Tânia de Castro Saraiva, batalhadoras do movimento da Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos – AGTB. Para isso, organiza um compilado de depoimentos que traçam um perfil das artistas, mães e produtoras.

Tuany Fagundes apresenta, em forma de relato, as motivações de sua pesquisa de mestrado, a qual versa sobre o amor no teatro de animação. A jovem pesquisadora reflete sobre seu processo criativo e dialoga com artistas mulheres que lhe foram fontes de inspiração.

Vanessa Benites Bordin traz em sua pesquisa o olhar sobre as máscaras da etnia ameríndia Tikuna, localizada na tríplice fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru, relacionada com os ritos de iniciação feminina *Worecü*, a “Festa da Moça Nova”. Ao descrever procedimentos e dialogar com esse povo, evidencia saberes antigos dessa sociedade e indica algumas perspectivas de estudos interculturais.

Esperamos que estas provocações instiguem a reflexão das leitoras e dos leitores em diferentes perspectivas dentro da temática proposta.

Gostaríamos de agradecer a colaboração da *Rede de Bonequeiras Brasileiras* (importante ação realizada pelas mulheres bonequeiras neste ano de 2020, na qual despontam mais de 280 mulheres). Sobre essa rede, Catarina Calungueira e as outras participantes nos contam que ela surgiu no Seridó, em Ipueira, no Rio Grande do Norte, em dezembro de 2019, para celebrar a beleza e a força de Dadi Calungueira, brincante popular do teatro de bonecos da cidade de Carnáuda dos Dantas –RN. Aos poucos, outras artistas foram se agregando e fazendo com que a união desse grupo fortalecesse uma rede colaborativa e de afeto.

Dedicamos esta edição às bonequeiras que nos ensinaram, ensinam e continuarão ensinando muito sobre a arte, com suas vidas e seus legados e, em especial, à Prof^a. Dr^a. Ana Maria Amaral, por seu pioneirismo e pela contribuição de seus trabalhos às pesquisadoras e pesquisadores.



Figura 2 – Prof.ª Dr.ª Ana Maria Amaral, durante o Encontro Poéticas do Inanimado (SP), 2019. Foto: Fabiana Lazzari

Referências

FEDERICI, Sílvia. *Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Ed. Elefante, 2017.

Un recorrido a las formas animadas en la educación escolar y talleres: la mirada de las investigadoras

Carmen Luz Maturana

Pontificia Universidad Católica de Chile (Santiago, Chile)

Andrea Gaete Pessaj

Pontificia Universidad Católica de Chile (Santiago, Chile)

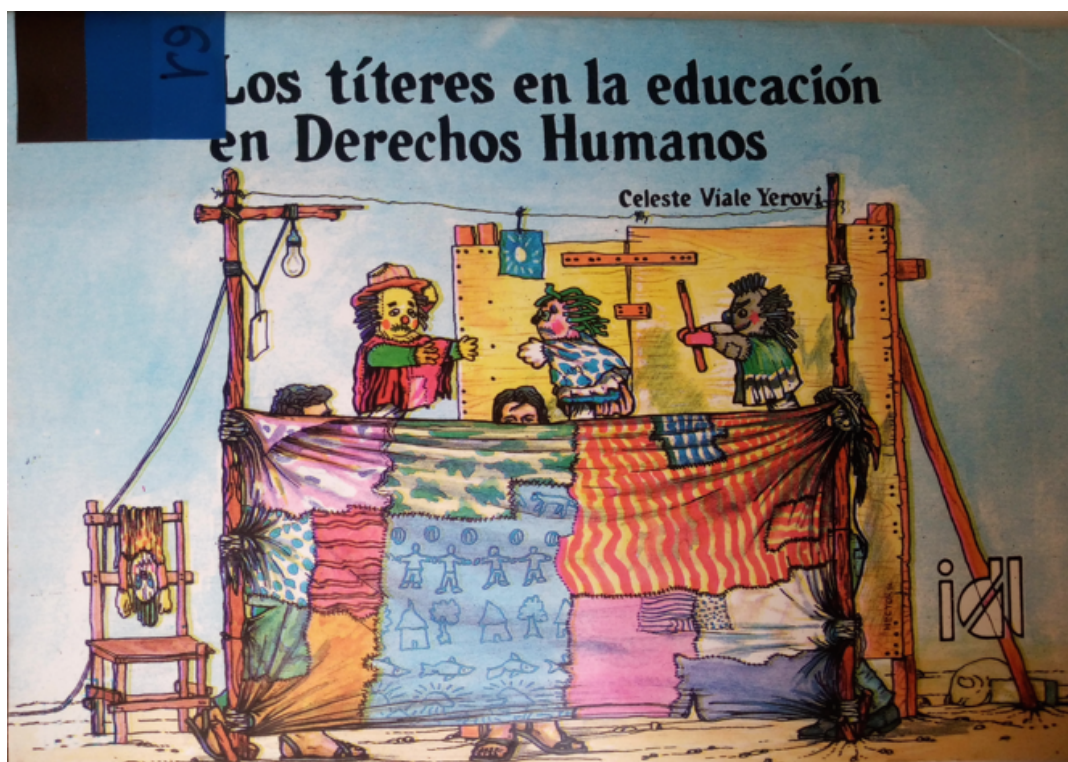


Figura 1 - Portada del libro *Los títeres en la educación en Derechos Humanos*, de Celeste Viale.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020022>

Resumen: El artículo busca aportar al conocimiento del rol de las mujeres que han establecido nexos entre el teatro de animación, la educación escolar y la educación no formal. Para esto, se analiza el corpus disponible en el *Centre de Recherche et de Documentation*, del *Institut International de la Marionnette en Charleville-Mézières*, obtenido en febrero de 2020. Los criterios de selección consideran la investigación realizada durante el siglo XX a la fecha, y cuya autoría sea de mujeres. Se trata de una muestra acotada, qué duda cabe. Sin embargo, permite definir cuál es el material bibliográfico disponible en uno de los centros de documentación más importantes del mundo sobre el teatro de formas animadas durante el período señalado.

Palabras clave: Teatro de formas animadas. Educación escolar. Educación no formal. Autoras.

**A tour of animated forms in school education and workshops:
the gaze of female researchers**

Abstract: This article aims to provide information to enrich the knowledge of the role of women who have established links in animation theater, school education and non-formal education. For this purpose, an analysis is carried out based on a corpus available at the *Centre de Recherche et de Documentation* of the *Institut International de la Marionnette in Charleville-Mézières* (*The Research Centre at the International Puppet Institute in Charleville-Mézières*) collected in February 2020. The selection criteria include research performed during the 20th Century to the present and conducted by female researchers. A limited sample was obtained, however, it makes possible to specify the bibliographic material available in one of the most important documentation centers of puppet features theater in the world.

Keywords: Puppet theater. School education. Non-formal education. Female authors.

Introducción

El término multimodalidad (KRESS, VAN LEEUWEN, 2006) refleja la relación que se establece entre dos o más sistemas semióticos o lenguajes para la creación del significado. En concordancia con los postulados de Voloshinov (1986), la multimodalidad observa los signos sociales que se instancian en base a algún material, ya que los significados de la actividad semiótica social se cristalizan en la materialidad de los recursos. Así, al establecer vínculos entre las publicaciones realizadas por mujeres durante el siglo XX a la fecha, disponibles en el *Centre de Recherche et de Documentation del Institut International de la Marionnette*, es posible obtener una perspectiva diacrónica para relacionar el teatro de formas animadas (AMARAL, 1991) y la educación. Los criterios de selección, sin duda parcelados, permiten el acceso a material escrito en inglés, francés y castellano. Vale la pena señalar que no se detectó en el catálogo de la biblioteca bibliografía en portugués que relacionara el teatro de formas animadas y la educación de niños y jóvenes. Por otra parte, existe un importante corpus disponible en otras lenguas, principalmente eslavas y germánicas, que no se incluye en este estudio por limitaciones de acceso al idioma.

Los títeres, marionetas y máscaras combinan en su ejecución múltiples lenguajes semióticos para la creación del significado, tales como el color, los gestos, la oralidad y la escritura, entre otros. Por lo anterior, estas disciplinas artísticas pueden ser abordadas desde múltiples miradas y abordajes. Uno de ellos es observar el nexo entre el teatro de formas animadas y la educación infantil y juvenil, pero también en la educación no formal. Por lo tanto, en este estudio no se aborda el tema en la educación terciaria ni profesional.

El marco general que sustenta este artículo es una investigación realizada en Charleville que buscó detectar material bibliográfico que vinculara el teatro y la educación, pero sin diferenciación de género por parte de los autores o autoras. A partir de dicho corpus inicial, compuesto por 55 obras, se extrajo la muestra analizada en este artículo: 10 textos escritos por mujeres que refieren al vínculo entre las formas animadas y la educación durante el siglo XX y XXI. Así, la muestra analizada busca aportar al tema desde una mirada diacrónica.

Sin duda, la voz discursiva de la mujer está presente en el tratamiento del tema en otras bibliografías. Futuras investigaciones deberán ampliar la mirada que se aporta en este estudio, a partir de la consideración de otras lenguas y otras fuentes bibliográficas disponibles en el mundo.

Marco teórico

El estudio se basa en los postulados de Voloshinov (1986), que plantea que la ideología social se manifiesta globalmente en el exterior, en el material y, ante todo, en el material verbal. Las significaciones construidas en la actividad colectiva se cristalizan en la materialidad de los recursos, ya que cualquier producto ideológico refleja y refracta otra realidad más allá de sí mismo. Es decir, posee una significación y aparece como signo. A todo signo puede aplicársele criterios de una valoración ideológica y, por eso, el área de la ideología coincide con la de los signos, plantea. Para Voloshinov (1986), la palabra es el fenómeno ideológico por excelencia, ya que es un medio relevante para la comunicación social. Desde este sustento epistemológico, se busca presentar las posturas que han asumido las autoras para abordar el tema.

Antes de comenzar el análisis específico, es importante hacer referencia a algunos aspectos terminológicos y señalar que una *marioneta* es entendida en Latinoamérica, en general, como un personaje escénico manipulado por hilos. Sin embargo, en inglés el sustantivo *puppet* es determinado por el adjetivo que lo precisa, por lo que no refiere exclusivamente a una sola técnica. En palabras de Helena Korošec (2002, p. 14), el término *puppet* define al mediador que permite la comunicación con la audiencia. En francés, *marionnette* también designa cualquier tipo de personaje escénico animado, independientemente de su manipulación.

Agnès Pierron (2009) define la palabra *marionnette* como un personaje de madera que es movilizado por la mano. A partir de esa definición inicial, especifica los diferentes tipos de marionetas, como la marioneta de guante, la de hilos o la de varillas. Sitúa su aparición en Europa en el siglo XV. En base al texto de Gautier (1904), deriva etimológicamente la palabra en francés del nombre *Marie*, debido a que la representación de la natividad era a menudo

representada en las fiestas mediante figuras móviles. Ya sea en lugares religiosos o públicos, la devoción mariana de las pequeñas capillas católicas francesas apelaba al misterio y al impacto producido por la imagen, por lo cual se convirtió en el tipo representativo del género del cual su nombre derivó.

La investigación de Ana Maria Amaral (1991) es relevante desde varias perspectivas, sin duda. No obstante, el énfasis en esta oportunidad se centra en el aporte terminológico, que nos permite unificar bajo un solo término la definición del elemento escénico esencial para la animación, y que permita conjugar las palabras títere, marioneta, muñeco, por nombrar las más usadas, bajo un solo concepto: *el teatro de formas animadas*:

Tanto o ator se transfere ao personagem (no caso de bonecos e máscaras) e se recolhe, quer sumindo no negro da cena, quer se escondendo atrás de um anteparo, ou ainda visível, contracena com bonecos ou máscaras; como também (como é o caso do teatro de objetos) o ator não se transfere, é visível e permanece a ele mesmo – neste caso, é um *montreur*, um contador de histórias, alguém que ilustra uma idéia com objetos e imagens. (AMARAL, 1991, p. 242)

Por lo tanto, la denominación de teatro de formas animadas será utilizada en este estudio como un término que permite incluir las diferentes representaciones materiales de los títeres y marionetas. Vale la pena mencionar que su tesis doctoral (1989) está ubicada de una manera destacada en la entrada del centro de investigación, como se puede observar en la siguiente fotografía:



Figura 2 - Tesis doctoral de Ana María Amaral en el *Centre de Recherche et de Documentation* del *Institut International de la Marionnette*.

Marco metodológico

El objetivo general del estudio es comprender cuál es la voz discursiva que se configura en la bibliografía al relacionar el teatro de formas animadas y la educación durante el siglo XX a la fecha. El análisis considera las 10 obras de autoría exclusivamente femenina disponibles en el *Centre de Recherche et de Documentation* del *Institut International de la Marionnette*, y que relacionan el teatro de formas animadas y la educación infantil, juvenil y, en menor medida, de adultos, desde 1926 hasta 2018. Si bien hay investigaciones realizadas por equipos conformados por hombres y mujeres, en este análisis solo se observan las autorías de mujeres. En efecto, la muestra analizada surge de ese corpus mayor, compuesto por 55 textos de distintos autores y autoras. La Tabla 1 permite observar la distribución de fechas de las publicaciones que abordan el tema propuesto, desde una perspectiva de investigación general, no abordada en este artículo, y una específica, realizada exclusivamente por mujeres y que se abordará en el análisis.

	1920- 1929	1930- 1939	1940- 1949	1950- 1959	1960- 1969	1970- 1979	1980- 1989	1990- 1999	2000- 2009	2010- 2019	TOTAL
Bibliografía general	1	1	6	2	3	6	7	13	10	6	55
Bibliografía de autoras	1		1			3		2	2	1	10

Tabla 1 - Distribución de fechas de las publicaciones que abordan el tema del teatro de formas animadas y la educación de niños y jóvenes.

La selección de la muestra bibliográfica específica que se analiza en este estudio contempla dos autoras latinoamericanas (BERNARDO, 1972; VIALE, 1990). Sin embargo, la primera de esas publicaciones fue realizada en España. El resto es material en inglés (BATCHELDER, 1947; ASTELL-BURT, 2002; EXNER, 2005) y, principalmente, en francés (GIRARDOT, 1926; HAJKOVA, 1973; GILLES, 1977; DEBOUNY, 1991; MADEJ, 2018). La Tabla 2 muestra la bibliografía de las autoras analizadas, pero bajo la consideración del país de publicación.

Año	Francia	Reino Unido	Estados Unidos	España	Perú	Total
1926	x					1
1947		x				1
1972				x		1
1973	x					1
1977	x					1
1990					x	1
1991	x					1
2002		x				1
2005			x			1
2012	x					1
Total	5	2	1	1	1	10

Tabla 2 - Bibliografía analizada según el país de publicación.

La unidad de análisis se configura inicialmente a partir del estudio inicial del libro completo. Posteriormente, se seleccionan los fragmentos discursivos que abordan el objetivo general propuesto en el estudio. Las fases del estudio son (1) trabajo de campo y recopilación del corpus general, (2) selección de la muestra y (3) análisis de la muestra.

Análisis

A continuación, se observarán con más detalle los textos que surgen de las dos autoras latinoamericanas que aparecen en la muestra y que hacen referencia al trabajo en el sistema prescolar (Figura 3) y en la acción en el tema de los Derechos Humanos desde una perspectiva de educación no formal en la comunidad (Figura 1). Posteriormente, se realiza un recorrido cronológico que permite observar distintas miradas al tema de las formas animadas y la educación. Si bien la propuesta inicial analizada, de 1926, parte de la necesidad de educar en base a un rol moralizante, el análisis progresivo en el tiempo da cuenta de una metodología de trabajo activo, según los objetivos que cada educador y educadora busque desarrollar en el trabajo.



Figura 3 - Portada del libro Títeres, de Mane Bernardo.

Mane Bernardo (1972), en su rol de mujer de teatro, titiritera y profesora, asume una postura que se nutre de la formación teatral para proporcionar elementos didácticos frente al trabajo pedagógico con niños en el sistema

preescolar. Desde su perspectiva, la parte literaria en el teatro es la expresión dramática por excelencia, ya que el resultado objetivo de ella será la representación. La técnica teatral, en cuanto a la manera de poder llevar una acción en vínculo con el diálogo oral, es un desafío para quienes no tengan una práctica literaria o presenten inseguridad respecto de qué crearán, plantea la autora. Asimismo, Bernardo propone diferenciar la narración de cuentos, de la escenificación como tal:

El narrador de cuentos para niños es alguien que extrae de un relato expectativas que deben estar presentes en todos los momentos de esa narración. Si ese relato se lo lleva a escena, el problema que se presenta es diferente, porque en ese caso, ese relato será objetivado en una realidad que debe estar conectada íntimamente con el mundo de la acción dramática (1972, p. 133).

La autora establece el nexo entre la libertad de la creación y el trabajo teatral en la escuela, ya que el “teatro admite todo, todo, entiéndase bien, si está resuelto de una manera teatral” (1972, p. 133). Lo que no admite el títere es suplantar el rol docente, ya que esto solo debilitaría las fuerzas de comunicación expresiva y directa con los niños, y limitaría las posibilidades creativas. Respecto del repertorio en el sistema preescolar, considera que es el más difícil de encontrar. Para esto, propone fabricar un repertorio propio que se nutra de juegos, como denomina al conjunto de obras, bailes, cantos o rondas, y que permita la participación simultánea de docentes, personajes y niños. Respecto del tiempo de duración de estos juegos teatrales, este debería ser breve: cinco minutos para los participantes de 3 años y algunos minutos más para los de 5 años. Además, aconseja la utilización de algunos tipos de personajes, como los animales para los más chicos y la aparición de temáticas más abstractas para quienes finalizan el preescolar.

Es enfática en señalar que la interpretación se aborda desde la lectura, no desde la memorización. A partir de ese principio, es posible conjugar los tres elementos esenciales para el trabajo con formas animadas en el sistema escolar: el físico, la voz y el movimiento. “Desagregados, no lograrán integrarse jamás, será un lindo muñeco, con una voz que no le corresponde y movimientos falsos” (p. 135). La clave para ella es la unidad de los tres factores previos. Respecto

de la voz y la dicción requerida, no pretende descartar la evolución de las lenguas ni la legitimidad de las distintas variedades del español. Además, acepta que su postura puede ser ampliamente discutible, pero plantea la necesidad docente de articular adecuadamente fonemas y sílabas.

La segunda propuesta latinoamericana es de **Celeste Viale** (1990), quien incorpora los títeres en la educación en derechos humanos, en el marco de talleres realizados por el área de educación del Instituto de Defensa Legal del Perú. Su postura es que el trabajo con títeres para educar en Derechos Humanos permite desnaturalizar las situaciones de violencia, reflexionar sobre ellas, tomar conciencia de sus causas e impedir que estas se reproduzcan. Dicha premisa le permite desarrollar una metodología que da cabida a la expresión de vivencias, a la subjetividad y a la experiencia individual, la que de ninguna manera se reduce solo a la educación formal con niños o adolescentes.

Al ser las formas animadas una posibilidad no realista de presentación de la realidad, permiten un distanciamiento entre el sujeto y la acción presentada, plantea la autora. A su vez, permiten abordar la creación colectiva para desarrollar escenas difíciles por su temática. Su propuesta supone una participación interactiva con el público, ya sea en base a preguntas o a partir de las reflexiones que propongan, porque se busca la toma de decisiones y puntos de vista frente a lo que se observa. No se trata solo de genera un discurso, sino que una acción escénica donde las personas puedan sentirse identificadas.

La metodología se inicia con la elaboración de un títere en forma individual, tal cual lo imagina su creador o creadora. Luego viene la elaboración de un guion que favorezca el proceso de producción colectiva, la integración del grupo y la desinhibición personal. Asimismo, esta metodología permite que los temas surjan de los participantes. De esta forma, se propicia que la propia comunidad identifique un problema en relación con los Derechos Humanos y qué se quiere lograr al respecto en términos colectivos. También se abordan aspectos específicos de la producción, tales como dónde y cuándo se mostrará el trabajo. Luego, se desagregan los aspectos del problema central definido por el colectivo, y se identifican las situaciones y personajes. A partir de dicha etapa se realiza la estructura dramática, en la cual los hechos se desarrollan en forma consecutiva con una estructura narrativa simple y que considera tres fases: la

introducción, la presentación del problema con conflictos claros y un desenlace que puede quedar abierto, lo que favorece la discusión posterior con la audiencia.

Respecto de la experiencia realizada en 1990 durante el Taller Nacional de Formación de Promotores, los participantes pudieron descubrir que tenían habilidades y destrezas no imaginadas, que se rompía con la formalidad y que se daba pase a la libertad, la fantasía y el humor, lo cual reafirmaba sus capacidades creativas. Luego, con la creación de libretos y presentaciones, el grupo superó la idea de asociar al trabajo sólo a la infancia, ya que les permitió hablar de sus propios problemas, frustraciones y anhelos. Algunos de los temas tratados fueron, por ejemplo, la desinformación de la comunidad sobre las enfermedades, en particular por el agua contaminada por basuras, el abuso policial y las desapariciones forzadas de personas. A modo de ejemplo, en el texto publicado por Viale se incorpora un breve guion de creación colectiva de los participantes de San Juan de Lurigancho, uno de los distritos de la provincia de Lima, Perú. Doña Panchita presencia la detención policial y posterior desaparición de su vecino. Acompaña a su vecina Dominga en la incansable búsqueda y, finalmente, la obra hace alusión explícita a los detenidos desaparecidos. Doña Panchita interpela al público:

Así señoras y señores es la situación que existe en nuestro país donde hay miles de desaparecidos. Es para volverse loco. Pero en medio de las tinieblas...¿se han dado cuenta de que Dominga ha ido a todas partes acompañada? Nunca faltan los que quieren ayudar. Esta es la única luz, la única fuerza. Ahora les pregunto a todos ustedes: ¿qué hacemos? (VIALE, 1989).

Una vez expuesta la síntesis de los dos textos de autoras latinoamericanas, se inicia a continuación el recorrido bibliográfico desde una perspectiva diacrónica, desde 1926 hasta 2018. **Girardot** aparece como una autora que no presenta un nombre propio, y solo se identifica como Madame (1926). Aborda el trabajo con marionetas (*marionnettes*) dentro del contexto educativo, ya sea en el patio o en la sala de clases. Menciona que se pueden reunir niños y niñas de diferentes edades. Si los más pequeños no entendieran el contenido, no importaría, ya que la actuación es lo que captaría su interés, con

una representación a la semana como máximo, porque así se convierte en una recompensa esperada por los niños. En las escuelas con varios cursos, propone que las educadoras (*maîtresses*) puedan alternarse en el teatro y aprender una o dos escenas. Esto simplifica la tarea y posibilita que las maestras aporten su ingenio y sus propias aptitudes particulares.

Luego en la clase, aconseja pedirles a los estudiantes la realización de un resumen de lo que vieron y su apreciación de los personajes, para ver qué tanto comprendieron y cómo lo juzgan. Este es un punto relevante de su propuesta, y que supedita la obra a la concepción educativa del período. Propone para esto, dentro de las posibilidades temáticas, representar la obra *Pimienta y Tabaco*, de su autoría, y aporta indicaciones sobre su montaje. La docente debe enunciar de qué se trata la obra: *Pierrete* es una niña muy tierna, pero por desgracia un poco aturdida. No escucha bien las recomendaciones de su madre y hace los encargos al revés. Es bastante desagradable por eso, y causa enojo a sus padres, que se ven en la obligación de castigarla. La obra por escenificar, escrita en por la misma autora, da cuenta de una visión moralizadora y que valida el uso de la violencia para la formación infantil. En efecto, la protagonista es tan distraída que le compra pimienta a su papá para la pipa, y tabaco a su mamá para condimentar la sopa. Por lo tanto, la castigan con azotes para que aprenda, ya que ser tan distraída no tiene ninguna gracia y puede ser muy peligroso para el futuro, plantea en síntesis la obra como una moraleja. Si bien el rol moralizante se vislumbra en otros textos analizados, este es el único donde se hace referencia a la violencia como método de enseñanza.

Marjorie Batchelder (1947) plantea la necesidad de que el docente conozca distintos tipos de técnicas y estilos. Asimismo, el trabajo debe trascender la construcción hacia la actuación de los personajes. De esta manera, por medio de un liderazgo en el trabajo, es posible tener experiencias exitosas y que no dificulten o frustren la participación del grupo. De lo contrario, se podría entender el trabajo con el único fin de la producción de una obra. Al no saber cómo hacerlo, debido a falta de los conocimientos necesario por parte del docente y de los escolares, se fracasa en el intento, porque se supedita la expresión al resultado de una producción que debe mostrarse a otros.

Su propuesta es utilizar títeres de mano y varilla. Para ello, se inspira en el trabajo con formas animadas de la artista rusa Nina Efinova (1877-1948). La propuesta es aplicar la metodología de trabajo en grupos recreativos, terapia ocupacional, teatros comunitarios y en el sistema escolar. La intención es estimular el interés por las posibilidades dramáticas del teatro de muñecos. Se ejemplifica cómo trabajar, a partir de una experiencia en una escuela secundaria norteamericana, y se aborda el dilema que se produce muchas veces en situaciones de trabajo escénico escolar, donde el estándar de producción de la obra escénica puede contraponerse a los principios educacionales. Así, por ejemplo, se logran los objetivos educacionales, pero se fracasa para la producción de un proyecto estándar para hacer una presentación ante el público.

Frente a esta situación, la profesora Vivian Michael narra su experiencia en el mismo texto, a partir de la implementación de la propuesta en una escuela secundaria. La docente resalta el interés de los estudiantes por trabajar con este tipo de objeto escénico plano y con movilidad a partir de varillas. Las experiencias previas con marionetas de hilo habían sido frustrantes para el grupo, por las dificultades en la ejecución. A partir del cambio de técnica, surgió en los participantes la improvisación, un aspecto relevante porque antes no se había logrado. Después de la experiencia, se diseñaron dos programas de trabajo: el primero era un programa especial de clases, cuyo énfasis estuvo en el desarrollo artístico; el segundo invitaba libremente a los alumnos a participar y se les proveía de materiales adecuados para la fabricación, sin un foco en la escenificación. Los resultados fueron exitosos, porque no se sacrificó el ámbito pedagógico, los alumnos aprendieron sobre el arte dramático y, lo más importante, lo pasaron bien.

La improvisación permitió que se reunieran distintas asignaturas, como historia, literatura y folclor, y que se desarrollaran en relación con las situaciones locales escogidas por el grupo. Finalmente, el texto provee algunos consejos en el trabajo escolar, tales como el privilegiar las acciones en vez de largos discursos, tener en cuenta la naturaleza satírica de las formas animadas para explotarlas, usar música (si es posible creada especialmente) y evitar la imitación del teatro de actores, de los *cartoons*, y del trabajo de otros titiriteros. En síntesis, el trabajo con formas animadas es una experiencia creativa y esa es su función

más importante, plantea el texto. Además, se resalta el hecho de que no existe una técnica superior a otra, ya que uno de los grandes valores de los títeres es, justamente, la gran variedad de técnicas y estilos. Si el docente tiene conocimiento de ellas, podrá elegir la más adecuada, según el contexto en el que se esté trabajando.

Vierka Hajkova (1973) plantea que el teatro de marionetas es un medio que posibilita la educación ética y estética, así como la adquisición de conocimientos en forma integrada. Da cuenta de una experiencia que sistematiza su propuesta pedagógica en diferentes contextos educativos. Así, propone desarrollar la curiosidad, la atención y el pensamiento lógico, en nexos con la literatura y el lenguaje, dentro de una atmósfera de trabajo jovial. En su metodología, plantea una gradualidad en el trabajo en base al rango etario de los participantes. Por ejemplo, recomienda que los niños del jardín infantil incorporen los muñecos a partir de la manipulación a la vista, y luego detrás de un telón. Inicialmente, deberían realizar pequeñas acciones para, finalmente, desarrollar un pequeño argumento dramático. Según sea la edad, las actividades deberían avanzar a una mayor sofisticación y a la búsqueda de nuevas exigencias creativas.

Desde otra mirada, el teatro de marionetas en el aula aporta también en la formación ética del estudiante, propone Hajkova. Se trata de un aprendizaje progresivo, en el cual cada participante sea cada vez más activo, a partir del desarrollo de hábitos de trabajo y disciplina. Así, pueden desarrollarse colectivamente, trabajando en grupo de acuerdo con los propios intereses y habilidades para el logro de un objetivo. En efecto, el aprendizaje surge cuando los niños asumen un rol activo y crean espectáculos para otros, por ejemplo, para los más pequeños. A su vez, la creación común promueve la independencia y la expresión libre del grupo, el que debería ser supervisado de forma discreta por el educador. Otro aspecto importante de su propuesta es la formación estética, ya que las formas animadas son un reflejo de la vida. Al ser un trabajo que involucra una síntesis de diferentes artes, como la música y la puesta en escena en general, se genera un acercamiento que influye en el desarrollo de la apreciación del arte dramático.

La formación emocional de los niños, en cuanto creadores y espectadores, es resaltada en la propuesta, ya que con la risa también es posible aprender. Estas experiencias permiten mejores resultados que una exposición tradicional, porque crean un acceso al conocimiento de una forma placentera. Como la vida del niño se expresa de manera importante a través de la diversión, el trabajo con títeres y marionetas ofrece una distracción y un medio por el cual, además, se puede acceder al conocimiento. El aporte al desarrollo de los seres humanos en la infancia surge porque la escenificación por medio de muñecos otorga la capacidad de transformar, reflexionar, y llevar a la realización pensamientos e intenciones. En síntesis, permite la expresión intelectual y emocional, ya que la posibilidad de representar un personaje y ser alguien diferente implica un aprendizaje importante. A su vez, en relación con las presentaciones, la acción escénica permite muchas veces un acercamiento a los conflictos de la vida de una forma más acotada y de más fácil comprensión, plantea la autora.

Annie Gilles (1977) aborda la necesidad de renovar las prácticas de aprendizaje de la lectura y en su propuesta las formas animadas son incluidas. En efecto, la repetición de lo que se lee para lograr la expresión y la comprensión tiene un sentido relevante, en cuanto se usará luego en una representación. Si bien habrá participantes con mayores dificultades en la habilidad lectora, al asumir un rol en el trabajo se les estará valorando también en su participación. Esa confianza adquirida les servirá como punto de partida para el momento de la lectura. Es necesario que haya una experiencia placentera asociada, sin duda. La predilección de los niños por el teatro de formas animadas permite suponer que una lectura asociada a ellas suscitará placer por su relación con estos objetos tan particulares.

El texto resume dos experiencias, una con educadoras y el otro con estudiantes. En el primer caso, se abordan distintas posibilidades de realizar las lecturas, así como la creación y la animación de personajes, con el objetivo de decidir cuáles técnicas podrían ser usadas de maneras más efectiva según el grupo etario al que se destina la actividad. La posibilidad de varias lecturas y la repetición permiten intercambiar diálogos y relatos; aparece también la necesidad de preparar previamente el texto, para que así pueda ser entendido

por el público, no solamente en relación a la dicción, sino que en la expresividad requerida para mantener la atención del público. A las educadoras la propuesta les pareció posible de aplicar con los niños más grandes, pero muy difícil con los más pequeños.

A partir de este planteamiento, surgió la necesidad de hacer una experiencia con los niños más pequeños. Para hacerlo, se trabajó en conjunto con las educadoras en la preparación del material. Luego de seleccionar un texto, se planificó la experiencia en 4 sesiones, para que los profesores pudieran incluir, además, contenidos de gramática. Se escogió un cuento folclórico de la tradición hindú, por sus posibilidades para una puesta en escena simple. Una vez que los niños leyeron la narración, que no presentaba el final, debieron remarcar todos los verbos vinculados a desplazamientos que pudieran detectar. La ausencia de un final narrativo se planteó como una posibilidad de creación de los propios estudiantes.

En la práctica, hubo niños que terminaron de leer antes y que comentaban que faltaba el final. Los que leían más lento querían saber si entendían lo que estaba pasando narrativamente, lo cual daba cuenta de una lectura reflexiva e inteligente. Luego de eso, se les comentó que podrían inventar su propio final. Una vez que se dividieron en grupos, comenzaron a inventar un final colectivo que implicó nuevas lecturas, comentarios orales en el grupo y reflexiones con las docentes respecto de ciertas dudas que surgían en la actividad. Espontáneamente, surgió la necesidad de anotar y sintetizar las reflexiones a modo de síntesis, sin que se impusiera como una condición.

Se trabajó con teatro de sombras, y se le mostró al grupo los principios básicos de la proyección y de la construcción. Los espectadores aplaudieron cada presentación y aunque conocían la historia, estaba la expectativa del final que cada grupo haría. Cada uno leyó en forma silenciosa (motivado por la curiosidad) el final real del cuento original y se comparó con el propio final creado por su grupo. Además, entre otras posibilidades, el montaje de un espectáculo les hizo descubrir la estructura de una historia y la existencia de elementos con una jerarquía, es decir, elementos secundarios y otros indispensables. Asimismo, se vincularon las habilidades de escritura y lectura de una manera funcional, es decir, con un foco hacia el lenguaje en uso y no descontextualizado.

Aline Debouny (1991), por su parte, plantea que la implementación de las realizaciones de marionetas y de representaciones teatrales en el contexto del aula tiene múltiples beneficios. Para los estudiantes es una actividad lúdica, donde intervienen muchas disciplinas y habilidades asociadas. Mediante los trabajos manuales se desarrolla la capacidad de observación, la creatividad y la imaginación. También hay un aspecto ligado a la ciencia, que se relaciona con el desarrollo de capacidades perceptivas en base a los sentidos. Asimismo, se involucran habilidades vinculadas a la historia, porque el trabajo ayuda a comprender el concepto de cronología y sucesión de hechos, y a la geografía, porque se ocupa del aspecto espacial. El vínculo con la educación musical es evidente, puesto que entrena el oído, la voz y el sentido del ritmo. También se vincula el trabajo a las matemáticas y a la geometría, ya que mediante la construcción de muñecos se debe aplicar análisis de figuras y formas espaciales.

Además, el teatro de formas animadas contribuye a la adquisición de la lengua materna, ya que siempre otorga el deseo de expresión y la verbalización de los pensamientos. Junto con transmitir el gusto por la lectura, crea un interés para escuchar a otros y comprender mensajes variados. Desde la perspectiva semántica, permite enriquecer el vocabulario y, sintácticamente, organizar el lenguaje a través de una exposición lineal y precisa en relación con los mensajes que se busca transmitir. Otro aspecto relevante para la autora es el desarrollo en ámbito social. Por un lado, le ayudará a los niños a tener más confianza. A su vez, les permitirá expresar confusiones en relación con el límite, a veces difuso, entre la realidad y la ficción.

Para el educador, independientemente de su ámbito pedagógico, hay una serie de ventajas con el trabajo con formas animadas. Puede haber una mejor comprensión del mundo infantil, ya que el juego permite observar sentimientos, pensamientos, miedos, angustias y deseos. Además, provoca quiebres en el rol del docente, ya que permite mostrarse frente a los estudiantes de una forma diferente: como un mago o un narrador de historias, por ejemplo. Estas acciones refuerzan los vínculos en la sala de clases y ayudan a que el rol docente se comprenda a partir de la diversión. De esta forma, involucra el desarrollo de la propia creatividad e imaginación, permitiendo explorar recursos para el desarrollo profesional. Asimismo, revela talentos artísticos o el descubrimiento

de facetas que posiblemente puedan haber estado latentes en el rol pedagógico, pero sin haber sido canalizados. En definitiva, permite diversificar los aprendizajes por medio de la integración de aspectos cognitivos, físicos, sociales y emocionales, que no siempre han sido considerados como un valor integrado en el sistema educativo. Desde la perspectiva de la autora, la experiencia de guiar cuidadosamente el trabajo de los niños en actividades vinculadas al teatro de figuras animadas les permitirá desarrollar un entrenamiento del cuerpo, la voz y de su propia interioridad, y sobre todo entregar placer, con lo cual hay posibilidades de aprendizaje desde la diversión.

Caroline Astell-Burt (2002) aborda el arte de los títeres en vínculo con la educación y la terapia clínica. Desde esa experiencia, da cuenta de la utilización de títeres en el trabajo con niños que presenten trastornos de lenguaje complejos. Su premisa es que el lenguaje no debe ser comprendido solo a partir de la dimensión oral, exclusivamente, sino que bajo una dimensión más semiótica, es decir, como una posibilidad de generar significados. En efecto, su indagación busca responder a ¿cómo los títeres pueden ayudar a los niños a comunicar? Bajo esa pregunta de indagación, postula que el deseo de hacer que algo aparentemente inerte cobre vida ante nuestros propios ojos está profundamente incrustado en la humanidad, más allá de cualquier patología. En definitiva, en base a la descripción de distintas experiencias con niños con serios trastornos de lenguaje, la autora argumenta respecto de cómo el trabajo con formas animada no está condicionado al dominio de la oralidad, sino que al desarrollo de la imaginación en todos los seres humanos.

Carol Exner (2005) propone su texto como una guía para bibliotecarios y profesores en base al tema de los títeres, y donde la exageración de ciertos rasgos puede ser un elemento para establecer un carácter. Desde la perspectiva educativa, todos los tipos de figuras animadas pueden ser usados en las diferentes actividades preescolares, ya sea para la enseñanza como para la diversión. Una forma sencilla y básica es tener un títere como una especie de compañía permanente, que tiene su rincón especial. La autora lo plantea como una especie de asistente, que ayude a romper las rutinas diarias en distintos momentos. En efecto, el rincón de títeres en la sala puede ser útil en varios sentidos, ya que proporciona la posibilidad de jugar e improvisar.

La fabricación de muñecos es una maravillosa oportunidad que permite abordar varias áreas del currículum, según la autora, así como también desarrollar la imaginación y la expresión. En cuanto al currículum, pueden servir para reconocimientos de letras y números, matemáticas elementales y reconocimientos de colores. También, mediante figuras planas que podrán decorar, pintar, vestir, abotonar y arreglar, se les posibilita a los niños el desarrollo de actividades vinculadas a su propia independencia. El títere también puede asistir en la enseñanza de los sentimientos, cuando invitan a que se hable sobre sentimientos y estados de ánimo, por ejemplo. En cuanto al lenguaje artístico, se puede empezar a trabajar con pequeños cuentos e improvisaciones. Incluso, los niños que todavía no leen ni escriben pueden dictar su historia o participar de una creación grupal. Luego, esta se convertirá en una historia para ser escenificada por medio de los personajes, los escenarios y los accesorios. Cada uno lo hará de acuerdo con su interés y sus propias habilidades. Se resalta una vez más el vínculo con el desarrollo del lenguaje, la historia, la cultura y el folclor.

Finalmente, el último texto que se revisa es el de **Janine Madej** (2018), que propone un *dossier* de actividades teatrales y juegos de expresión destinado a educadores, animadores culturales y profesionales de la actuación. Se presentan distintas dinámicas, tanto grupales como individuales, que engloban distintos aspectos del desarrollo de un proyecto teatral, desde la preparación vocal y corporal, la lectura de textos y el trabajo con la emoción, hasta la creación colectiva. Mediante actividades planteadas como juego, que pueden practicarse en diferentes contextos culturales y educacionales, el texto se enfoca en el desarrollo de la expresión escénica para superar las propias inhibiciones.

La preparación corporal, la conciencia de la respiración y la relajación son elementos indispensables para una buena preparación física y mental. No obstante, se plantea que deben ser abordadas desde un punto de partida lúdico, no técnico. Por ejemplo, la expresión oral se puede practicar a partir de retahílas y juegos de repetición, que ayuden a mantener la atención y la participación del conjunto, como también a hablar en un momento determinado, sin inhibiciones. Otro medio en el desarrollo de la oralidad es la invención de historias colectivamente, lo cual incentiva al grupo a estar atento para seguir el hilo de la

narración. Los juegos sonoros invitan a la risa y al descubrimiento de distintos medios de expresión para inventar e imitar sonidos, así como jugar con las armonías en forma individual o colectiva. Todos estos medios son divertidos, posibilitan el esparcimiento y enriquecimiento del ser humano, despiertan los sentidos, canalizan la energía y desarrollan la imaginación.

Conclusiones

Los resultados muestran que se trata de investigaciones realizada siempre bajo una autoría individual. Llama la atención que las autoras estudiadas asuman una voz solitaria y no en equipos con otras investigadoras, sobre todo si se considera que el rol de la mujer en la educación escolar ha sido siempre mayoritario. Asimismo, las experiencias que se presentan a lo largo de la bibliografía revisada parten de experiencias reales, que han sido consideradas exitosas por las autoras y que las motiva a explicarlas para que puedan ser replicadas. No es un trabajo teórico, sino que práctico. Lo anterior no excluye *a priori* la teorización. Sin embargo, esta siempre está al servicio de la acción, que es lo que se busca socializar en los textos. Tal como plantea Mane Bernardo, “no voy a hacer aquí un tratado de teatro porque eso es parte de otros ensayos míos” (1972, p. 133).

Dentro de los temas más relevantes que se pueden observar en las propuestas presentadas, aparecen el acercamiento lúdico al conocimiento y la democratización de este. Se desarrollan así distintas posturas respecto del rol de las formas animadas en la escuela, pero que dan cuenta de una visión adulta y marcada ideológicamente según las distintas épocas. Inicialmente, el trabajo con formas animadas tiene un énfasis moralizante, que avanza durante el siglo XX hacia el vínculo con la libertad de expresión, los derechos humanos, la integración grupal y la autodisciplina. No obstante, todos los textos abordan la diversión en el trabajo como un elemento básico. El vínculo hacia el desarrollo del lenguaje se observa en todos los documentos analizados. Sin embargo, gradualmente se incorpora una mirada más interdisciplinar. De esta forma, si bien se observa un posicionamiento relevante respecto del nexo de las formas animadas con el lenguaje y la expresión oral, también se vinculan con otros ámbitos del currículum.

Finalmente, se establece un vínculo hacia un aprendizaje integral, en el que confluyen diversos conocimientos, la creatividad, la capacidad de análisis, la observación y la imaginación. Desde la perspectiva de quienes hemos realizado este análisis, consideramos que el material revisado aporta insumos relevantes para la elaboración de un marco teórico que ayude a sustentar programas de formación de profesores con una perspectiva diacrónica, que permita la incorporación del teatro de formas animadas a los objetivos de aprendizaje actuales, pero sin perder de vista cómo ha evolucionado en el tiempo. Este implicaría un conocimiento acabado de diferentes técnicas y estilo, para comprender la real dimensión cultural del trabajo.

Las experiencias en los talleres que se han observado en el artículo son distintas y variadas. Se debe nutrir esta mirada con la revisión de otras experiencias actuales, hasta llegar a las formas de expresión donde el o la docente pueda ejercer efectivamente una guía y un liderazgo que apunte a una metodología de trabajo activo. Desde esa perspectiva, el artículo otorga una mirada respecto al conjunto de ideas fundamentales que han caracterizado las posturas de las investigadoras para vincular el teatro de animación y la enseñanza no universitaria para, a partir de ellas, elaborar las propias conexiones con las demandas que nos exige hoy la educación.

Referencias

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas: Máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
- ASTELL-BURT, Caroline. *I am the story: the Art of Puppetry in Education and Therapy*. Londres: Souvenir Press, 2001.
- BATCHELDER, Marjorie. *Hand-and-rod puppets: a new adventure in the art of puppetry*. Estados Unidos: Ohio State College Publication, 1947.
- BERNARDO, Mane. *Títeres*. Zaragoza: Editorial Latina, 1972.
- DEBOUNY, Aline. *Quand les marionnettes se font maîtresses*. Francia: Laboratoire d'anthropologie sociale, 1991.
- EXNER, Carol. *Practical Puppetry A - Z: A Guide for Librarians and Teachers*. Jefferson (Estados Unidos): Mc Farland & Company, 2005.

- GAUTHIER, Theophile. *Souvenirs de Theatre, D'Art Et de Critique*. Francia: Charpentier, 1904.
- GILLES, Annie. *La marionnette dans la pédagogie*. Francia: Centre National de Documentation Pédagogique, 1977.
- GIRARDOT, Madame. *Théâtre et marionnettes pour les petits*. Francia: Fernand Nathan, 1926.
- HAJKOVA, Vierka. *La marionnette artistique et éducative*. La Ferté-Macé: Gallier, 1973.
- KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Londres, Nueva York: Routledge, 2006.
- KOROŠEC, Helena. Non-verbal communication and puppets. En: KROFLIN, Livija; MAJARON. Edi. *The Puppet – What a Miracle!* Francia: UNIMA, 2002.
- MADEJ, Janine. *160 activités théâtre et jeux d'expression*. Revigny: Le journal de l'Animation, 2018.
- PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*. Paris: Le Robert, 2009.
- VOLOSHINOV, Valentín Nikoláievich. *Marxism and the Philosophy of Language*. Harvard: Harvard University Press, 1986.
- VIALE, Celeste. *Los títeres en la educación en derechos humanos*. Lima: Instituto de defensa legal, 1990.

Mamulengo e história de vida: entrecruzamentos que ensinam

Bárbara Duarte Benatti

Universidade de Brasília – UnB (Brasília, Brasil)

Izabela Costa Brochado

Universidade de Brasília – UnB (Brasília, Brasil)



Figura 1 - Cida Lopes montando a empanada na FENEARTE, em Olinda-PE (2016).
Foto: Barbara Benatti.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020044>

Resumo: Este artigo é uma reflexão sobre o trabalho de campo que desenvolvemos durante o curso de Mestrado e Artes Cênicas na Universidade de Brasília (UnB) no ano de 2017. O assunto abordado na dissertação era sobre as novas gerações de brincantes de Mamulengo do gênero feminino da cidade de Glória do Goitá (PE). O Mamulengo é uma brincadeira de teatro de bonecos popular de Pernambuco e como tradição oral, é permanentemente ressignificado por seus produtores. A brincadeira permite a participação e o diálogo com o público. A relação é dinâmica, se realiza no fortalecimento da identidade das comunidades que por meio da brincadeira explicitam, expressam e denunciam valores, informam suas visões de mundo, seus desejos, experiências individuais e coletivas. O que apresentamos aqui é um recorte da história da mamulengueira Cida Lopes que, por meio da arte que expressa e das narrativas pessoais que conta, nos apresenta uma dimensão política sobre como são perpetuadas as relações de poder e violência na identidade da mulher nordestina negra.

Palavras-chave: Teatro de bonecos popular. Mamulengo. Tradição. Mulheres. História Oral.

Mamulengo and life stories: intercrossings that teach

Abstract: This article is a reflection on the fieldwork that I developed during the Masters and Performing Arts course at the University of Brasília (UnB) in the year 2017. The subject addressed in the dissertation was about the new generations of Mamulengo female giants of the city of Glória do Goitá (PE). The Mamulengo is a play of popular puppets theater of Pernambuco and as oral tradition, is permanently re-signified by its producers. Play allows participation and dialogue with the public. The relationship is dynamic, it takes place in the strengthening of the identity of a people, who through play: explicit, express and denounce values, inform their worldviews, their desires, individual and collective experiences. What we present here is an excerpt from the history of mamulengueira Cida Lopes, who through her personal narratives invites us to perceive how the relations of power and violence are perpetuated in her identity as brazilian northeastern and as black women.

Keywords: Popular puppet theater. Mamulengo. Tradition. Women. Oral history.

Introdução – apresentando o contexto

Em 2015, o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – que abrange o Mamulengo, o Babau, o João Redondo e o Cassimiro Coco – foi reconhecido pelo Iphan como Patrimônio Cultural do Brasil, passando a ter proteção institucional, o que por princípio garantiria a sua salvaguarda.

O processo de Registro¹, que incluiu pesquisas de campo e documental, levou quase dez anos e resultou na publicação, em 2014, de dois trabalhos intitulados *Dossiê interpretativo* e *Dossiê videográfico*, de autoria das professoras doutoras Izabela Brochado e Adriana Alcure, respectivamente. No processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Imaterial, realizou-se um inventário dos brincantes de diversos lugares do Nordeste, tanto da nova quanto da velha geração.

O *Dossiê Interpretativo* chama a nossa atenção sobre o pequeno número de mamulengueiras. Esse dado nos despertou inquietações não só quanto à participação das mulheres, mas também sobre a forma como as personagens femininas são retratadas, considerando que o Mamulengo se dá em um contexto bastante masculino. Das poucas mulheres apontadas pelo *Dossiê*, percebemos que Glória do Goitá concentrava três grupos com participação de mulheres: Edjane Maria Lima, do grupo “Mamulengo Nova Geração”; Tamires Severina do Nascimento, do grupo “Teatro História do Mamulengo”; e um grupo totalmente feminino, “Mamulengando Alegria” composto por Neide, Cida e Larissa, respectivamente a esposa e as filhas do experiente Mestre Zé Lopes.

Dessa forma, um dos objetivos da pesquisa realizada durante o meu mestrado foi a de discutir a participação, tanto no passado quanto na atualidade, das mulheres no Mamulengo. Partimos da hipótese de que elas sempre estiveram presentes, mesmo que invisibilizadas, tanto nos trabalhos de manufatura quanto nos bastidores da brincadeira. Contudo, raramente assumiam a posição de protagonistas. Dessa forma, realizamos um estudo de

¹ O Decreto nº 3.551, 04/08/00 institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e define um programa voltado especialmente para patrimônios. O Registro é um instrumento legal de preservação, reconhecimento e valorização do patrimônio imaterial do Brasil, composto por bens que contribuíram para a formação da sociedade brasileira.

caso na cidade de Glória do Goitá, região da Zona da Mata Pernambucana, região que concentra um grande número de mulheres brincantes.

Muitos pesquisadores – entre os quais Patrícia Dutra (1998), Izabela Brochado (2001; 2005), Adriana Alcure (2001; 2007), Kaise Helena Ribeiro (2010), Altimar Pimentel (1971), Fernando Augusto Santos (1979) e André Carricó (2015) – estudaram o Mamulengo, suas abrangências e peculiaridades. Não obstante, cada um lançou um olhar diferente e abordou aspectos diversos do mesmo fenômeno. Esses autores, de maneira geral, apontaram o caráter cômico-popular como elemento por excelência do Mamulengo. No universo do Mamulengo, a expressão “brincadeira” designa o espetáculo de teatro, incluindo o conjunto de materiais e ações apresentados, e mesmo o evento onde o espetáculo acontece.

Os bonequeiros e artistas que atuam no teatro de bonecos são também chamados de brincantes. O Mamulengo é um teatro de bonecos popular de Pernambuco. Esse gênero se estabeleceu em torno de uma tradição oral com a especificidade de se adaptar ao tempo, pois trabalha com elementos capazes de se fixarem e de se mesclarem a outros, porém, conservando códigos próprios e particularidades comuns.

Alcure, Brochado e Ribeiro entendem que as características do Mamulengo se delinearam ao longo do tempo: o aprendizado pela observação, a relação estabelecida entre mestre/aprendiz, as tipologias de personagens, a dramaturgia composta de diálogos e falas versificadas. Essas autoras observaram cenas que dizem respeito a questões ligadas às comunidades produtoras e receptoras, tais como o cotidiano e o imaginário. “Não fossem esses atributos singulares o Mamulengo seria apenas teatro de bonecos e não teria as particularidades que o definem como tal” (ALCURE, 2001, p. 107).

O Mamulengo é uma ação comunitária de encontro e comunicação, que tem como característica marcante a participação do público, o qual desempenha um papel preponderante para a brincadeira, funcionando como cocriador do espetáculo. A brincadeira é dinâmica e acontece na relação brincante, bonecos e o público.

A característica do Mamulengo de Glória do Goitá, que referenciamos, é a de mestres e mamulengueiros que aprenderam pela via de transmissão oral, por meio do convívio familiar ou comunitário.

Além da pesquisa bibliográfica, o estudo de caso proposto na dissertação foi embasado em um trabalho de campo realizado durante duas idas a Pernambuco. A primeira viagem, que aconteceu entre os 7 a 17 de julho de 2016, coincidiu com a realização da 17ª Fenearte. Na primeira viagem a Pernambuco, conhecemos a realidade ampla do Mamulengo e a força mercadológica dessa manifestação artística, a feira possibilita aos brincantes não só o recebimento de cachês com as apresentações, como também a possibilidade da venda de bonecos e a divulgação. Na segunda, viagem, que ocorreu do dia 15 a 23 de outubro de 2016, vimos a sua face humana, no sentido de conhecer melhor seus produtores e as suas histórias. Durante as vivências do trabalho de campo, também nos surpreendeu um elemento imprevisto: a forma de conduzir as entrevistas. Havíamos desenvolvido um roteiro, mas percebemos que as conversas iam surgindo de forma espontânea no cotidiano. Isso nos levou a problematizar um supostamente desejado distanciamento e perceber o valor, para a pesquisa, da subjetividade e do acaso na relação que estabelecemos com os sujeitos da pesquisa.

Boa parte do material sobre o qual refletimos nesta pesquisa foi colhido durante conversas informais com as mulheres brincantes. Nós compartilhávamos vivências em comum, falávamos dos nossos filhos, das gracinhas que eles fazem e sobre as angústias de ser mãe. Em uma dessas ocasiões, com o gravador desligado, Cida conversava sobre como os homens parecem ter uma percepção diferente da nossa, principalmente no que tange ao cuidado com os filhos.

Ela contou sobre a primeira vez em que o marido levou as duas filhas do casal para assistirem a um espetáculo do seu grupo “Mamulengando Alegria”. Através dos furos da empanada, ela viu o marido “rindo e curtindo tudo”, enquanto as meninas corriam, gritavam e brincavam com as outras crianças ali presentes. O caos começou quando a filha e a sobrinha, que haviam brigado, entraram na empanada aos berros, para relatar o ocorrido à mãe e à avó. Cida

disse que não sabia o que fazer: se parava a cena para acudir ou mesmo expulsar as meninas de dentro da empanada² ou se gritava pedindo ao marido para que ele resolvesse a situação. Ela contou que, após a apresentação, foi indignada falar com o ele: “Você não viu? Como é que não apartou a confusão das meninas?”. E ouviu como resposta: “Oxe, mulher, você me chamou para ver a apresentação com as meninas e não me avisou que eu tinha que ficar cuidando delas!” (LOPES, 2016).

Foi a partir de relatos despreziosos e aparentemente banais como esse que visitamos a perspectiva dessas mulheres, aprendemos sobre suas vivências pessoais e profissionais, e construímos uma relação de confiança e cumplicidade, de modo que elas se sentissem confortáveis para compartilhar suas vidas.



Figura 2 - Abertura de mala do *Mamulengando Alegria*, no ateliê do Mestre Zé Lopes em Glória do Goitá-PE (2016). Foto: Barbara Benatti.

² A empanada é uma estrutura de metal ou madeira, recoberta por um tecido, normalmente Chita. Comumente possui furos que permitem ao bonequeiro observar a plateia.

Refletindo sobre a experiência no trabalho de campo, entendemos que em todos os momentos as relações que são construídas devem ser consideradas. Mais ainda, a noção não hierárquica entre pesquisadoras e informantes pressupõe fazermos a pesquisa entre iguais. A autora Grada Kilomba em seu livro “Memórias da Plantação – episódios de racismo cotidiano” enfatiza a importância de estabelecer condições ideais de pesquisa. Para a autora, é fundamental que pesquisadores e informantes compartilhem suas experiências, igualdade social e envolvimento com a problemática.: “[...] onde há experiências compartilhadas, igualdade social e envolvimento com a problemática” (KILOMBA, 2019, p. 82-83).

As vivências das pesquisas de campo despertaram a vontade de pensar no caráter dinâmico e nas demais especificidades das relações que se estabelecem no universo do Mamulengo. Principalmente por visualizar, ainda que superficialmente, o impacto da monocultura da cana-de-açúcar na região da Zona da Mata pernambucana. Impacto que reverbera nas relações de trabalho, baseado em um sistema de exploração colonial utilizado desde o século passado: grandes latifúndios, monocultura, trabalho escravo e exportação para a metrópole. Trata-se de um sistema que criava uma estrutura social de dominação centrada na figura do proprietário do latifúndio, senhor coronel que controlava tudo e todos ao seu redor. Atemporalidade do racismo cotidiano que reverberam no enredo do Mamulengo.

Para a brincadeira acontecer, o *Dossiê* ressalta que é necessário reunir pessoas diante da empanada sob as condições mínimas para a realização da apresentação: local adequado; condições técnicas favoráveis para ouvir e ver os bonecos; recursos financeiros para que os artistas possam se deslocar até o local da apresentação e também que eles estejam em condições físicas favoráveis para se apresentarem.

A maior parte dessas cenas faz parte do repertório tradicional, que, transmitido oralmente de geração a geração, vai sofrendo alterações ao longo do tempo. O *Dossiê* esclarece que algumas cenas também são resultantes de processos criativos individuais e que acabam sendo incorporadas por novos

brincantes em seus espetáculos, tornando-se, elas também, parte de um repertório compartilhado.

Críticas também são dirigidas a ações realizadas por membros da comunidade. O comentário feito por Quitéria (um dos principais personagens do Mamulengo pernambucano) referente à instalação de uma cerca elétrica na frente da casa de um dos moradores da rua onde se deu o espetáculo [...] (BROCHADO, 2014, p. 53).

No referido artigo, Brochado explica que boneco e bonequeiro se tornam inseparáveis. Por meio do boneco, o mamulengueiro se manifesta em relação aos problemas vivenciados pelo grupo no qual está inserido. A autora continua a exemplificar como se dá o estímulo à participação direta do público, citando, por exemplo, situações em que o nome do espectador é incluído como pertencente à família dos bonecos, ou quando fazem alusões a relações sexuais entre bonecos e membros da plateia.

O Mamulengo é uma ação comunitária de encontro e comunicação, que tem como característica marcante a participação do público, o qual desempenha um papel preponderante para a brincadeira, funcionando como cocriador do espetáculo. A brincadeira é dinâmica e acontece na relação brincante entre os bonecos e o público.

Assim, gostaríamos refletir sobre o assunto apresentando pequenos trechos das entrevistas realizadas com as brincantes Cida e Neide Lopes, realizadas durante a pesquisa da minha dissertação. Nessa etapa da coleta de dados, tínhamos como objetivo conhecer os trabalhos e as histórias de vida dessas mulheres, entender a forma como elas se relacionam com o brinquedo e identificar como o gênero feminino é representado em seus espetáculos. Para Maria Helenice Barroso e Maria Veralice Barroso, a força da história oral está em transitar dos documentos oficiais para fontes de dados humanas, que enfocam o fenômeno estudado de uma perspectiva subjetiva, revelando o modo como “interpretam o mundo conferindo-lhe significados, infundindo-lhe emoção” (BARROSO, 2016, p. 153). A história oral enquanto procedimento de pesquisa, como afirma Verena Alberti (2004), não é um fim em si mesmo, mas um meio de conhecimento. Por isso, optamos pelo método aberto e semiestruturado, de

modo a valorizar também a espontaneidade e o caráter imprevisto dos relatos orais, preservando, inclusive, as particularidades da forma como as entrevistadas se expressaram.

Desenvolvimento

José Lopes da Silva Filho, o Mestre Zé Lopes, nasceu³ em 1950, em um lugar chamado Cortesia, na cidade de Glória do Goitá, em Pernambuco. Ele pertence à tradição do Mamulengo da Zona da Mata e teve como mentor o Mestre Zé de Vina, um importante mamulengueiro da mesma região. Mestre Zé Lopes produz e vende bonecos desde 1982. Hoje, sua mulher e filhas que também participam da brincadeira do Mestre, fundaram o próprio grupo.

O grupo *Mamulengando Alegria*, é formado por Neide, Larissa e Cida Lopes. Cida manipula e dá voz aos bonecos. Sua mãe atua juntamente com ela dentro da empanada como auxiliar. Fora da empanada, a irmã Larissa faz o papel de Mateus e toca o triângulo. Os demais músicos são amigos e conhecidos da região, que costumam ser convidados conforme o evento e a disponibilidade, mas Cida sonha mesmo com o dia em que a formação do grupo será toda feminina.



³ Após a finalização desse artigo, o Mestre Zé Lopes, morreu. Considerado Patrimônio Vivo de Pernambuco desde 2017 faleceu em 21/08/2020 aos 69 anos de idade.

Figura 3 - Cida Lopes apresentando o Mamulengando Alegria em Glória do Goitá-PE (2019). Foto: Instagram @cida.lopes.

O grupo já se apresentou em diversos eventos. Em 2015, por exemplo, o “Mamulengando Alegria” foi ao Ciclo Natalino de Recife, ao Festival de Inverno de Garanhuns (PE), ao Encontro de Mamulengos de Brasília e de São Paulo, e ao IX Encontro Nacional de Culturas Populares de Serra Talhada (PE). Seus espetáculos são compostos por enredos do Mamulengo tradicional e pelas histórias que aos poucos Cida vem criando, misturando o humor característico do Mamulengo com inovações em outros temas.

Era dia 19 de outubro de 2016, precisamente às 10 horas, quando o gravador foi ligado. O local era o ateliê, na casa da família Lopes, em Glória do Goitá. Essa era a segunda visita a Pernambuco. Não havia roteiro. Apenas foi solicitado que contassem suas histórias de vida. Neide estava hesitante e, antes de decidir se aceitaria ser entrevistada, preferiu acompanhar a fala da filha. Cida estava animada e não se importou com a presença da mãe. Ela começou pelas memórias de sua infância, pelas brincadeiras com os avós em meio ao processo de trabalho nas casas de farinha: “Eu ia com a minha avó para a casa de farinha e trabalhava com a mandioca, descascava e brincava no meio daquilo. Criança brinca com tudo, né?”, disse ela rindo. A jovem iniciou a história com leveza, mas o decorrer de seu relato revelou uma vivência sofrida e muito impactante.

Cida precisou morar com os avós maternos até os sete anos de idade, a mãe Neide trabalhava de empregada doméstica em Recife e o pai, o Mestre Zé Lopes, acabava de retornar de São Paulo capital para Glória do Goitá-PE, na intenção de concluir a construção de sua casa e passar a viver junto com Neide. Esta é a casa onde a família reside até hoje.

Vim ajudar minha mãe com Larissa. Eu tinha sete anos. Ela voltou a trabalhar com Larissa pequena. Mas, assim, como ela passou muito tempo trabalhando fora, eu não tive muito contato com ela porque ela trabalhava fora, né? E, tipo, você trabalhar de doméstica em outra cidade ou você só volta para a sua casa nos finais de semana ou de quinze em quinze dias. E essa era a rotina. Até hoje ela fica assim meio triste de ter ficado tanto tempo ausente. Claro que a gente não culpa porque ela tava trabalhando, né? A mãe faz muito mais falta do que o pai. Se fosse um trabalho que ela pudesse estar em casa todos os dias, não teria sentido tanto essa ausência. Mas naquele tempo as coisas eram ainda mais difíceis do que é hoje. Então ela ficava bastante tempo ausente. Acho que quando ela deixou de trabalhar de doméstica eu

tinha uns onze anos. Depois ela conta essa parte para você [risos] (LOPES, 2016).

Neide trabalhou por mais de dez anos como empregada doméstica, cuidando da casa de outras famílias em Glória do Goitá e Recife. De modo geral, as empregadas domésticas eram – e ainda são – exploradas por meio da informalidade e pela falta de uma legislação própria, que dê conta das especificidades do ofício e garanta direitos como jornada de trabalho, aposentadoria, férias e 13º salário. Somente em 2015, por exemplo, o recolhimento do FGTS tornou-se obrigatório para todos os empregados domésticos. Mesmo com a obrigatoriedade prevista em lei, ainda faltam muitas questões a serem modificadas e que efetivamente vão reverberar e modificar a vida de muitas trabalhadoras domésticas.

Aproveitando a fala de Cida, Neide foi enumerando as dificuldades enfrentadas nos anos em que trabalhou como doméstica, dando ênfase ao racismo cotidiano que sofreu e ao fato de que nunca teve a carteira de trabalho assinada. Segundo a pesquisadora Grada Kilomba:

É extremamente importante ter essa perspectiva biográfica ao trabalhar com o fenômeno do racismo porque a experiência do racismo não é um acontecimento momentâneo ou pontual, é uma experiência contínua que atravessa a biografia do indivíduo, uma experiência que envolve uma memória histórica de opressão racial, escravização e colonização. (KILOMBA, 2019, p. 85)

Neide citou relações de abuso de poder e racismo entre a relação patroa versus empregada, citando situações racistas como por exemplo não poder comer o mesmo alimento que havia preparado para seus empregadores.

Neide nos relatou que o trabalho de empregada doméstica tem hora para começar, mas nunca tem hora para acabar. Além desses e outros abusos sofridos na relação com os patrões, a memória de Neide ficou marcada sobretudo pela saudade da família e pela culpa materna que sentia por estar ausente.

Na adolescência, Cida também trabalhou como empregada doméstica em Salvador - BA, onde conciliava o trabalho e os estudos. Ela voltou para Glória do Goitá com quase dezenove anos e, estando desempregada, passou a se dedicar

ao Mamulengo. A jovem ia com o pai às apresentações e participava do conjunto musical, tocando triângulo ou ganzá. Foi em uma dessas ocasiões, durante uma festa junina, que acabou conhecendo Augusto, o futuro marido. O relato ganha tom bem-humorado quando Cida fala sobre a interação dos dois e o sotaque de baiana que ela fazia.

Eles então se tornaram namorados e, depois de um tempo, quando já estava com dezenove anos de idade completos, Cida engravidou de um menino, cujo nome – Augusto e ela já haviam escolhido – seria Mirael. Nessa época, Neide também estava grávida. A diferença de idade entre a mãe e a filha é de 13 anos e durante a gestação de ambas, tiveram apenas dois meses de diferença.

O pré-natal foi marcado por complicações, como a dificuldade em marcar consultas e exames em Glória do Goitá. No Posto de Saúde da Família (PSF), além de não haver profissionais – até então o pré-natal era acompanhado por enfermeiras especialistas em Saúde da Família –, faltavam equipamentos para a realização de ecografias. Por conta das dificuldades, a primeira ecografia teve que ser feita em uma clínica particular em Vitória de Santo Antão, cidade vizinha, distante 30 km de Glória do Goitá: “Aí quando deu seis meses eu fui fazer o ultrassom e descobrimos o problema do bebê. E daí, foi quando falaram do negócio do aborto. Eu não aceitei e levei a gravidez até o final”. O exame revelara que Mirael era um bebê anencefálico.

Cida se queixa da falta de humanização dos profissionais quando a informaram sobre a condição do filho. O modo como trataram o seguimento da gestação e a leviandade com que abordaram a interrupção de sua gravidez a deixaram revoltada. Para ela, o aborto estava fora de cogitação. Após o choque inicial do laudo médico, Cida buscou informações sobre a condição do filho na internet e, após a ecografia particular, seguiu com o pré-natal no PSF.

O SUS prevê ao paciente acesso universal em todos os níveis: preventivos e curativos; individuais e coletivos; de baixa, média e alta complexidade. Em tese, todas as ações necessárias ao tratamento são oferecidas ao paciente, que recebe informações sobre sua saúde de forma transparente, prevalecendo a igualdade no tratamento, a qualidade, e os

princípios de universalidade, equidade e a integralidade da atenção. No caso de Cida, contudo, o que de fato ocorreu foi um grave descaso e o total descumprimento dos princípios de humanização previstos e assegurados pelo SUS.

Eu passei dez dias naquele hospital, lá em Recife. Tinha que ser cesárea. Lá é considerado um dos melhores hospitais do Pernambuco. Eu cheguei lá com encaminhamento para uma cesariana. Passei por mais de dez médicos só dentro daquele HMIP, e esses médicos fizeram uma reunião para decidir qual era o meu destino ali. Só um votou pelo parto cesárea. Todos os outros achavam que tinha que ser parto normal. Eu pedia: “Não! Eu quero ver meu filho vivo, mesmo que ele viva um minuto. Mesmo que ele viva um minuto nos meus braços, eu quero ver ele vivo”. Daí eu fui realmente muito humilhada naquele hospital. Tinha que ter processado aquele hospital. Naquela época, a gente tinha toda aquela dor de primeira gravidez, passar por aquilo tudo. E teve médico que disse assim para mim: “Olhe, a gente não pode gastar com uma cesariana com uma criança que não... não...”. Não me lembro a palavra que ele usou, mas era quem dissesse assim: “que não vale a pena, que vai morrer” (LOPES, 2016).

Cida estava ciente de que Mirael iria morrer, mas sua expectativa era de ter a possibilidade de ver o rosto do filho. De embalá-lo em seus braços e se despedir dele. Ela conta que procurou saber e, de acordo com suas pesquisas na internet, era possível doar os órgãos do filho.

Durante o relato da filha, Neide ia incluindo novas informações, outros pontos de vista. Ela contou como era para ela e Augusto acompanharem as notícias do lado de fora do Hospital. A mãe e o marido seguiam sem qualquer informação sobre o andamento do processo ou sobre a condição de saúde da parturiente. Quando finalmente foi encaminhada para a sala de pré-parto, sem nenhuma informação ou explicação mais detalhada, Cida foi colocada no soro e os médicos iniciaram a administração de oxitocina sintética. O relato segue com a lucidez e a força de quem quer – e precisa – compartilhar e de alguma forma denunciar os absurdos que lhe ocorreram.

O relato de Cida nos leva a pensar sobre a atual realidade da assistência gestacional e sobre as consequências fisiológicas e emocionais de um parto desumanizado. Diversas ações e políticas são criadas, mas, como pudemos ver, essas iniciativas não chegam às mulheres mais humildes: nesse contexto, como em todos os outros, elas são as mais vulneráveis. É lamentável ver como a

violência rotineira que aflige a mulher na esfera privada persiste também na forma como ela é tratada pelo poder público.

Em “Sujeitos que lembram: história oral e histórias de vida” (2003), Jorge Luiz da Cunha e Alexsandro dos Santos Machado dizem que rememorar através da oralização das histórias de vida é uma forma de reconstituir não apenas a memória, mas a subjetividade. A sociedade contemporânea, como explicam os autores, é marcada pela desumanização dos indivíduos, cuja energia criativa – o atributo humano por excelência – é convertida em força de trabalho para o incremento da riqueza alheia. Quanto mais produz, menos o trabalhador tem acesso ao produto de seu trabalho. Privado de sua liberdade e afastado daquilo que lhe dá o sentido de sua humanidade, ele perde, portanto, o sentido de si mesmo.

Para Cunha e Machado, “há uma psicologia popular contida na narrativa oral” (2003, p. 75). Narrar a própria vida é uma forma de o sujeito se reapropriar de sua história, despertando a consciência de si e o fluxo dos afetos ligados às suas vivências. Paulo Freire (1982) nos diz que a observação da própria situação existencial leva os indivíduos a “emergirem” de si para se “admirarem” e se perceberem como até então não haviam feito. O conhecimento de si e da realidade que o cerca, segundo ele, ajuda o indivíduo a ser e estar criticamente no mundo.

Através de seus relatos, Neide e, principalmente, Cida reviveram e ressignificaram episódios dolorosos de suas histórias. Durante a entrevista, choramos, rimos e nos admiramos com o que o tempo é capaz de curar. Estávamos totalmente presentes naquela tarde. Ali, enquanto compartilhavam as dores e as alegrias de suas vidas, mãe e filha ouviam uma à outra, mas também a si mesmas, em um processo no qual atuavam e novamente se percebiam como sujeitos.

Cunha e Machado defendem que a entrevista acadêmica humanizada é conduzida como um diálogo, no qual os entrevistados são colaboradores atuantes. Por isso procurei ouvir as vozes das mulheres nesta pesquisa, respeitando a sua autonomia e a integridade do que compartilharam. Minha preocupação foi adotar uma postura reflexiva, teorizar a experiência que vivi na

comunidade mamulengueira, sem, no entanto, renunciar à contribuição das pessoas envolvidas.

Ainda que sejamos mães, nós pesquisadoras não conseguimos mensurar o trauma e a dor que Cida nos relatou. Esses relatos de Cida, que constitui quase a totalidade deste artigo, expõem questões do universo feminino que influenciam profundamente a experiência e o trabalho das brincantes de Mamulengo, como o preconceito no trabalho, a solidão na maternidade e a violência obstétrica. Como todas as outras, a mulheres de Glória do Goitá sofrem com um machismo que se manifesta de acordo com as especificidades de sua realidade. Distantes do feminismo global, essas mulheres desenvolvem suas próprias formas de combater as dificuldades. E o resultado de sua atuação, para além delas mesmas, vai reverberar no modo de ser e estar no mundo das outras mulheres que as rodeiam.

Articular o local e o universal é um recurso analítico imprescindível no momento atual, em que a dinâmica globalizada do movimento feminista cria uma cultura feminista com valores, percepções e agendas políticas por vezes pouco sensíveis aos problemas específicos que as sociedades nacionais enfrentam. Analisar a interação entre um modelo geral de dominação de gênero e suas formas específicas em cada contexto permite evitar uma visão simplificada dos processos sociais. Contribui, também, para uma integração mais sólida dos estudos de gênero nos esforços de interpretação da sociedade brasileira, na medida em que passamos a relacionar as formas de dominação de gênero com outras instituições sociais (SORJ, 2002, p. 101).

A autora recomenda que ao invés de adotarmos uma perspectiva linear entre a utopia feminista e a realidade social, devemos analisar a relação entre as práticas correntes do feminismo e o seu impacto sobre as percepções, comportamentos e instituições sociais. O protagonismo da mulher sobre o próprio corpo, a liberdade de escolha sobre o tipo de parto. Humanização dos serviços hospitalares, equidade no tratamento e acesso a informação e a saúde pública de qualidade. Dilemas de uma mulher, residente em Glória do Goitá que reverberam em muitos lugares do Brasil, sobre o significado de ser mulher.

Não há dúvidas de que as dificuldades que já enfrentou por ser mulher – em especial, o traumático episódio do parto – marcaram e para sempre marcarão

a vida de Cida. Mas a mamulengueira está constantemente refletindo sobre a própria condição e a condição das mulheres em geral. A entrevista que ela concedeu naquela manhã não foi a primeira – e muito menos a principal – experiência de rememoração oral em sua vida. As estórias que ela cria e encena nos espetáculos são um retrato do seu mundo. Através do Mamulengo, ela se volta para a realidade que a cerca e reconstrói a própria historicidade com a atitude crítica antevista por Paulo Freire. Isso fica evidente, por exemplo, na adaptação dos enredos – a partir da problematização de elementos do repertório tradicional do Mamulengo – e na sua vontade de criar um grupo totalmente formado por mulheres.

A narrativa da história de vida envolve o narrador e o seu ouvinte em uma prática transformadora e humanizadora. Temos certeza de que a convivência com as mulheres de Glória do Goitá e a dimensão humana que vivenciamos ao estudar o Mamulengo e o universo das brincantes irão reverberar em nossa vida.

Conclusão

Como apresentado por pesquisadores, entre os quais Borba Filho (1966), Altimar Pimentel (1971) Fernando Augusto Santos (1979), Patrícia Dutra (1998), Izabela Brochado (2001; 2005), Adriana Alcure (2001; 2007) e Kaise Helena Ribeiro (2010), a maioria das cenas apresentadas no Mamulengo faz parte do repertório tradicional, que vai se transformando ao longo do tempo, enquanto é transmitido oralmente de geração a geração. No processo de pesquisa de campo, percebemos que algumas dessas cenas também são resultantes de processos criativos individuais e que lentamente serão incorporadas por novos bonequeiros em seus espetáculos, tornando-se elas também parte de um repertório compartilhado.

As ressignificações propostas por Cida nos seus espetáculos refletem uma preocupação em modificar as piadas ancoradas em preconceitos. No grupo “Mamulengando Alegria”, percebemos que é latente, no discurso e na vontade, o desejo de subverter o modelo tradicional e criar brincadeiras que refletem a condição da mulher. Ao vislumbrar um Mamulengo totalmente feminino, Cida busca, junto à irmã e à mãe, um protagonismo em seu trabalho.



Figura 4 - Cida Lopes na Universidade Federal de Sergipe (2019).
Foto: Instagram @cida.lopes.

O Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Cultural do Brasil pelo IPHAN e os planos de salvaguarda são ações fundamentais para assegurar a preservação do Mamulengo como modo de vida e trabalho. Para além dos espetáculos, os mamulengueiros arrecadam com a comercialização de bonecos e brinquedos artesanais, e com o compartilhamento desse saber, pela oferta de cursos e oficinas.

Com as entrevistas, percebemos também a importância dessa manifestação cultural como instrumento de conscientização, por exemplo, sobre a violência doméstica, violência obstétrica. Quer dizer, a comunidade de brincantes usufrui do Mamulengo não somente pelo prazer de brincar, mas também como forma de garantir o próprio sustento e de produzir mudança social.

Os ensinamentos de Paulo Freire (1982) reverberam nos relatos de história de vida de Cida e Neide, quando pensamos na incrível jornada humanitária da libertação. Libertar a si próprio, de forma a devolver a todos os

seres humanos a benevolência perdida ou ameaçada. Dessa forma trava-se a tentativa de se construir condições de uma vida plena, num mundo pleno.

O que aconteceu nas vidas das mamulengueiras toca e reverbera em quem são e no que fazem. Freire chama de práxis a reflexão e a ação dos seres humanos sobre o mundo para transformá-lo, enquanto transformam a si mesmos, uma jornada que é atravessada pela força das palavras, como nos lembra Jorge Bondía Larrosa:

Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco. As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece (LARROSA, 2018, p. 20).

As palavras dão forma e sentido às experiências, determinando o modo como nos colocamos diante de nós mesmos e dos outros; o modo como vemos e vivemos o mundo. Somos mulheres, de origens e vivências diferentes, porém nos é possível estabelecermos uma relação igualitária entre pesquisadoras e pesquisadas:

Por conseguinte, não concordo com o ponto de vista tradicional de que o distanciamento emocional, social e político é sempre uma condição favorável para a pesquisa, melhor que o envolvimento mais pessoal. Ser uma pessoa “de dentro” produz uma base rica, valiosa em pesquisas centradas em sujeitos (KILOMBA, 2019, P. 83).

Mas sendo mulheres, de idades semelhantes, precisamos dar ênfase aos nossos privilégios advindos de uma classe social que não é semelhante as nossas informantes. Ainda que nos seja possível acessar as dores e sofrimentos, que nos foram relatados, sabemos que nosso acesso a saúde pública na capital do país é completamente diferente do que nos relatou Cida. Nesse sentido,

entendemos o quão frágil e ingênuo é a ideia de sororidade⁴ pois há de se considerar a hierarquia social que existe entre nós mulheres.

Como dito anteriormente, o Mamulengo é uma brincadeira na qual o público participa ativamente como cocriador. Trata-se, portanto, de uma ação comunitária de encontro e comunicação, de uma vivência coletiva das práticas relacionadas à vida social.

Na minha pesquisa de mestrado, o Mamulengo exercido por mulheres foi o foco do estudo, mas também o ponto de partida para investigar interações, afetividades e muitas outras questões que foram aparecendo naturalmente durante o processo. Foi a oportunidade de conhecer, ouvir e dialogar com pessoas que se expressam no seu modo de fazer e viver a arte, e reconhecemos o privilégio que foi entrar na casa de muitos deles. Principalmente no aprendizado significativo de calar a voz e abrir os olhos, os poros e os ouvidos para o outro.

Sabemos que o resultado da pesquisa de mestrado não se encerrou na dissertação, nem neste artigo: seus efeitos seguem ressonando. O contato com todas essas mulheres, com as suas literaturas e saberes, provocou-nos um estado de autoanálise, de autocrítica e evolução, a partir da qual revemos nossos conceitos e seguimos aprendendo uma nova forma de ver e entender as coisas que nos cercam, e um novo significado de sermos mulheres.

Referências

ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ALCURE, Adriana Schneider. *Mamulengos dos Mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens*. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UNIRIO, 2001.

_____. *A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do Mamulengo*. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

⁴ União de mulheres que compartilham os mesmo ideais e propósitos, pressupõe uma relação de irmandade, união, afeto ou amizade entre mulheres.

- BARROSO, Maria Helenice; BARROSO, Maria Veralice. História Oral, Memória e Cidadania. In: COSTA, Cléria Botelho; LONGO, Clerismar Aparecido; BARROSO, Eloísa Pereira (Orgs.). *História oral e metodologia de pesquisa em História: Objetos, Abordagens, Temáticas*. Jundiaí, Paco Editorial: 2016.
- BENATTI, Barbara D. *Mulheres Mamulengueiras – um Estudo de Caso em Glória do Goitá-PE*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- LAROSSA, Jorge Bondía. Tremores: escritos sobre experiência. Tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. 1ªed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- BORBA FILHO, Hermilio. *Fisionomia e espírito do Mamulengo*. São Paulo: brasiliana, volume 332. Companhia Editora Nacional: São Paulo, 1966.
- BROCHADO, Izabela. *Distrito Federal: o Mamulengo que mora na cidade, 1990-2001*. 113 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2001.
- _____. *Mamulengo Puppet Theatre in the Socio-Cultural Context of Twentieth-Century Brazil*. Tese (Doutorado em Teatro em Filosofia) - Samuel Beckett School of Drama. Trinity College University of Dublin, Ireland, 2005.
- _____. *Dossiê Interpretativo: Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo como Patrimônio Cultural do Brasil*. Brasília: Minc; Iphan; UnB; ABTB, 2014.
- CARRICÓ, André. A poética cômica do Mamulengo: aspectos de uma comicidade brincante. In: *Moringá-Artes do Espetáculo*. João Pessoa, V.6 N.2 jul-dez 2015.
- CUNHA, Jorge Luiz; MACHADO, Alexsandro dos Santos. Sujeitos que lembram: História Oral e Histórias de Vida. In: *História da educação*. ASPHE/Fae/ UFPel, Pelotas. Nº 14, p. 63-77, set. 2003. ISSN 2236-4359
- DUTRA, Patrícia Angélica. *Trajetórias de criação do Mamulengo do Professor Benedito em Chão de Estrelas e mais além*. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.
- FREIRE, Paulo. *Ação cultural para a liberdade*. 6ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1982.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Combogó, 2019.
- LOPES, Cida. Entrevista concedida a Barbara Benatti, no Ateliê da Família Lopes, Glória do Goitá (PE). Outubro, 2016.
- PIMENTEL, Altamar. *O mundo mágico de João Redondo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Minc-INACEN, 1971.
- RIBEIRO, Kaise Helena. *A dialogicidade no Mamulengo Riso do Povo: interações construtivas da Performance*. 2010. 186 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília – Unb. Brasília, 2010.
- SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979.

SORJ, Bila. O feminismo e os dilemas da sociedade brasileira. In: BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra G. (org.). *Gênero, democracia e sociedade brasileira*. São Paulo: FCC: Ed. 34, 2002.

Sandra Vargas e Verônica Gerchman: trajetórias femininas tecendo o teatro de animação contemporâneo brasileiro

Kely Elias de Castro

Universidade Federal de Goiás – UFG (Goiânia, GO)



Figura 1 – (esq.) Sandra Vargas no espetáculo *Cabaré dos Quase Vivos* (2006).
Foto: Arquivo do Grupo Sobrevento.

Figura 2 – (dir.) Verônica Gerchman no espetáculo *Pequenas Coisas* (2009).
Foto: Arquivo do Morpheus Teatro

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020065>

Resumo: Verônica Gerchman e Sandra Vargas são duas artistas brasileiras da mesma geração que se dedicam ao Teatro de Animação em diferentes frentes. São fundadoras de duas das principais companhias especializadas na linguagem: a Cia Truks e o Grupo Sobrevento. O texto discorre sobre aspectos da personalidade e da carreira artística dessas duas mulheres, tendo em vista a importância de seus feitos não apenas para o desenvolvimento da linguagem, mas para a formação de outras mulheres bonequeiras. Para tanto, a autora utiliza entrevistas e bibliografia específica, além de se referir à própria experiência enquanto bonequeira/pesquisadora no convívio com as referidas artistas.

Palavras-chave: Teatro de animação. Teatro de bonecos. Teatro infantil. Teatro contemporâneo. Atrizes.

**Sandra Vargas and Verônica Gerchman: female journeys weaving
contemporary brazilian puppet theater**

Abstract: Veronica Gerchman and Sandra Vargas are two Brazilian artists of the same generation who dedicate themselves to the Theater of Animation on different fronts. They are founders of two of the main companies specialized in this language: Cia Truks and Grupo Sobrevento. The text discusses aspects of the personality and artistic career of these two women, bearing in mind the importance of their achievements not only for the development of this language, but for the formation of other women puppeteers. To achieve that goal, the author uses interviews and specific bibliography, in addition to referring to her own experience as a puppeteer / researcher in contact with these artists.

Keywords: Theater of animation. Puppet theater. Children's theater. Contemporary theater. Actresses.

Para o começo do fiar

Sandra Vargas e Verônica Gerchman são duas mulheres da mesma geração que trilharam caminhos paralelos sobre o mesmo tecido, o teatro de formas animadas que ainda era uma linguagem prematura na cidade de São Paulo, território em que ambas firmaram suas carreiras. As trajetórias dessas duas mulheres se encontram em alguns importantes momentos e coincidem em diversos aspectos. Um deles é o fato de que essas artistas foram e ainda são referências para outras artistas mulheres que buscam ou buscaram firmar-se nesta linguagem, como é o caso da autora deste texto. Escrever sobre Sandra e Verônica é, para além da contribuição para a memória do teatro de animação brasileiro, também uma forma de encorajar mulheres artistas em suas diversas lutas, seja por viverem de seus ofícios, apesar de todos os percalços, seja por obterem justo reconhecimento. Afinal, são mulheres que não apenas fizeram sua própria história, mas que contribuíram brilhantemente para que a linguagem artística a que se dedicam ganhasse qualidade e respeito.

Peço licença, portanto, para escrever as próximas linhas me referindo às leitoras mulheres. Indubitavelmente, tanto mulheres quanto homens têm a aprender com as histórias que se seguirão, porém, para as mulheres em especial, são inspiradoras e representativas. Se hoje estamos aqui realizando uma edição de importante revista para falar especialmente sobre a atuação das mulheres no teatro de animação, é porque reconhecemos a importância da representatividade. Sei disso no campo teórico, mas soube, antes, no campo afetivo, como toda mulher. Quando ambicionava me tornar uma bonequeira, admirava diversos artistas, porém meus olhos brilhavam ao ver mulheres como eu conduzindo trabalhos importantes. Vê-las atuando me possibilitava projetar meu próprio futuro e buscar o meu lugar na história. Em outras palavras, o reconhecimento da história das mulheres é importante para todo mundo, mas especialmente para as mulheres, para que elas se percebam como parte da história e possam, a partir daí, construir outras histórias.

É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre mulher e traga as mulheres à escrita, de onde elas foram tão violentamente distanciadas quanto foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela

mesma lei, com a mesma letal finalidade. A mulher precisa se colocar no texto – como no mundo, e na história –, através de seu próprio movimento (CIXOUS, 2017, p. 129).

No texto do trecho citado, Hélène Cixous disserta sobre a presença (e ausência) da mulher na escrita, mas poderia ser na arte, na ciência, enfim, em diversos campos é notório o apagamento da presença feminina. Sobretudo, Cixous nos chama a atenção para a importância de mulheres escreverem para mulheres. Concordando com a autora, portanto, escreverei para as bonequeiras, artistas, pesquisadoras e tantas outras sobre estas duas mulheres que fizeram e fazem a história da presença feminina no teatro de animação brasileiro.

Isto posto, o intento deste texto é entrelaçar as histórias de Sandra Vargas e Verônica Gerchman como uma trança de linhas coloridas, onde ficam evidentes dois caminhos opostos que, no entanto, encontram-se em alguns momentos e estão sempre lado a lado, cada qual com suas cores, formas e texturas próprias. Recorrendo à imagem do trançado, podemos imaginar que essa enorme trança, tramada há mais de três décadas, e ainda em construção, é uma parte importante de um robusto tecido que é a história do Teatro de Animação em São Paulo. É fundamental sabermos que essa trança começa a ser fiada quando o tecido ainda era apenas um retalho e que, hoje, a trança é parte fundamental na estrutura que sustenta o grande tecido. Além de torná-lo mais bonito, mais brilhante e mais vivo.

Ambas são fundadoras de companhias que se dedicam ao Teatro de Animação e que, há mais de 30 anos, permanecem atuantes e referenciais. Sandra Vargas fundou em 1986 o Grupo Sobrevento com Luiz André Cherubini e Miguel Vellinho. Um pouco mais tarde, em 1990, Verônica Gerchman funda a Cia Truks com Henrique Sitchin e Cláudio Saltini. As presenças de Sandra e Verônica nessas companhias foram determinantes para o desenho da trajetória sólida desses grupos. Ambas tiveram uma atuação híbrida, a exemplo da tradição bonequeira, atuando como atrizes-manipuladoras, diretoras, autoras, dramaturgas, produtoras e criadoras de bonecos, cenários, figurinos e objetos de cena. Ambas estão atuantes na cena contemporânea, conduzindo

importantes processos artísticos e produzindo espetáculos notáveis na linguagem.

Primeiras linhas

*No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá
onde a criança diz: Eu escuto a cor dos
passarinhos.*
Manuel de Barros

Vasculhando nossa infância, não será difícil reconhecermos que a arte teatral e bonequeira já aparecia para nós em diversos momentos. Evidentemente, os bonecos e o teatro estão presentes nas infâncias em geral, porém, para aquelas que vieram a se tornar atrizes e bonequeiras de profissão, algumas brincadeiras se tornam memórias singulares, como se fossem pequenos prenúncios sobre a vida adulta. Neste período, as brincadeiras tem papéis fundamentais no desenvolvimento da criança, não apenas no sentido de vivenciarem, no campo da fantasia, as situações da vida, papéis sociais etc., mas, também, de construir conhecimento e cultura. Quando comecei a fazer teatro com bonecos e precisei costurar roupas para eles, imediatamente me lembrei que já havia tido essa experiência na infância. De fato, eu aprendi a costurar em brincadeiras solitárias com minhas bonecas, até hoje todas as roupas das personagens que crio são produzidas com base naquele conhecimento adquirido de forma autônoma na infância.

Verônica Gerchman, nascida no Rio de Janeiro em 1966, não se esquece de uma experiência na infância que a levou a realizar, verdadeiramente, uma apresentação de teatro de bonecos. Conta que, com sua amiga Adrianne Ogeda Guedes, desde o jardim da infância, brincou de “ser muitas coisas”. Certa vez, cismaram de fazer teatro de bonecos, porém não apenas para brincar, mas para apresentar para outras crianças de um orfanato. Logo se formou uma rede feminina de apoio àquela bonita ideia, com a mãe de Verônica construindo uma estrutura de tecido para servir de palco e a mãe de Adriane confeccionando

bonecos de *papier maché*. E lá foram duas crianças, de aproximadamente dez anos, fazer teatro para outras crianças.

Sandra Vargas nasceu em Valparaíso no Chile, em 1967, tendo chegado ao Brasil com 15 anos de idade. Conta que nunca teve vocação para trabalhos manuais, como desenhar, esculpir etc. Ou seja, uma bonequeira que não se enquadra no que, talvez, seja o estereótipo sobre bonequeiras: aquela mulher que tem vocação para o artesanato. Quem trouxe o boneco para a vida de Sandra foi o teatro, esse, sim, uma paixão desde menina. Sandra gostava de atuar e criar personagens desde muito pequena. A brincadeira preferida era imitar as pessoas. Imitava cantores, atrizes famosas e fazia todos rirem, crianças e adultos. Quando começou a crescer, relacionou o prazer que sentia nesses momentos de brincadeira ao deleite do espetáculo teatral. Filha de Haroldo Vargas (1918-2013), engenheiro, e Lucía Erceg Lelas (1940-2017), psicóloga, ambos apreciadores de cultura, sua casa era repleta de livros e os pais tinham como hábito ir ao teatro. Perto dos 12 anos, Sandra começou a acompanhá-los nas idas ao teatro para adultos e conta que sempre saía muito encantada. Quando teve a oportunidade de participar de um grupo amador na escola, então, já começou a vislumbrar uma carreira de atriz.



Figura 3 - Obra *Por Um Fio* (1976) de Anna Maria Maiolino, mãe de Verônica Gerchman.
Foto: Arquivo de Verônica Gerchman.

Com mãe e pai artistas plásticos, Verônica cresceu num ambiente cercado de arte. Rubens Gerchman (1942-2008) e Ana Maria Maiolino são artistas importantes e reconhecidos internacionalmente e já eram assim quando Verônica ainda era menina. Ela conta que, nos corredores da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, da qual o pai foi diretor, ouvia o tempo todo a pergunta “Você vai ser artista como papai e mamãe?”. Embora o interesse de Verônica pelas artes plásticas existisse de fato, ela sentia que essa escolha determinaria uma responsabilidade muito grande. Também chegou a fazer teatro na infância e gostava de atuar, mas não era como a maioria das crianças que parecem ter vocação para a profissão, como Sandra, pois tinha uma personalidade mais introvertida.

Só bem mais tarde me caiu a ficha do porquê eu tinha escolhido o teatro de bonecos. Porque a coisa mais linda do teatro de animação é que ele é o encontro de muitas linguagens. Você tem ali o universo da confecção, da criação, da construção dos bonecos, você tem o texto, a atuação, você tem muitas frentes de trabalho. Eu sempre gostei de atuar, mas era muito tímida, com o boneco eu me sentia mais à vontade. Então, me caiu essa ficha de que o teatro de animação era o encontro de coisas que eu tinha muito interesse e uma delas era as artes plásticas. Mas, eu tinha muita dificuldade de me aventurar nas artes plásticas, porque era muita pressão por conta do peso da referência dos meus pais. Eu acho que inconscientemente eu escolhi o teatro de animação, porque ali eu poderia namorar as artes plásticas fazendo teatro (GERCHMAN, 2020).

O Teatro de Animação acolhera a timidez de Verônica com sua inclinação às artes plásticas e absorvera a paixão por atuar de Sandra e até sua inabilidade para o trabalho manual. Afinal, essas duas artistas chegavam à cena brasileira em um momento em que o teatro de bonecos buscava novos rumos, rompia com conceitos antigos e procurava se afirmar no panorama contemporâneo teatral. Com a organização dos bonequeiros e bonequeiras, importantes iniciativas foram tomadas permitindo a ascensão dessa linguagem no contexto nacional.

O primeiro encontro no trançado

Em meados dos anos oitenta, Sandra Vargas cursava Artes Cênicas na UNIRIO enquanto Verônica vivia o fim de uma experiência em um Kibutz em Israel. Na faculdade, Sandra viria a conhecer Luiz André Cherubini, com quem

fundaria o Grupo Sobrevento e se casaria mais tarde, assim como Verônica também viria a conhecer no Kibutz seu futuro companheiro de vida e palco, Henrique Sitchin, com quem fundaria a Cia Truks.

Ao menos duas mulheres olharam para essas duas jovens na época com especial atenção, Magda Modesto (1926-2011) e Maria Luiza Lacerda. A primeira foi uma especial incentivadora dessas novas caras que apareciam cheias de novidades e curiosidades no universo da animação. Magda Modesto foi uma das fundadoras da ABTB – Associação Brasileira de Teatro de bonecos (1973), que fomentara o surgimento de diversos grupos especializados na linguagem, promovendo importantes eventos e também editando a *Revista Mamulengo*, referencial teórico até os dias de hoje. Colecionava bonecos de diferentes partes do mundo e assim construiu um acervo digno de exposições que realizava em eventos pelo Brasil com o intuito de difundir o teatro de bonecos. Segundo Sandra, a paixão e propriedade com que Magda falava sobre os bonecos mudou a maneira com que ela enxergava este teatro:

Eu desconfiava que o teatro de bonecos poderia ser uma coisa menor. Porque eu não via grandes espetáculo de bonecos e por isso achava que nós [o Grupo Sobrevento] poderíamos fazer uma coisa maior. Afinal, nós tínhamos o conhecimento de bonecos e de dramaturgia, enquanto eu achava que a maioria dos espetáculos de bonecos tinha só o conhecimento sobre bonecos. Mas, a Magda nos abriu um mundo. Com aquela sua paixão, foi ela quem nos apresentou o teatro de bonecos dizendo: “Não, o teatro de bonecos é muito mais do que isso, ele é um teatro contemporâneo, ele é um teatro moderno, tem milhões de técnicas...” Ela nos pegou como uma missão. Para fazer com que nos apaixonássemos pela linguagem (VARGAS, 2020).

Outra apaixonada por bonecos, Maria Luiza Lacerda, também filiada ativa da ABTB, era diretora de uma companhia que realizava teatro de bonecos em festas infantis, chamada Fura Bolo. Segundo Verônica, muitas mulheres iniciaram suas trajetórias profissionais nessa companhia, inclusive ela e sua amiga Adrienne, que se tornara pedagoga, hoje professora na UNIRIO. Verônica conta que, quando ainda era adolescente, aos 15 anos aproximadamente, teve problemas na família e saiu de casa, tendo sido abrigada generosamente por Maria Luiza. Ali, na casa de Maria Luiza, Verônica imergiu no universo do teatro de bonecos, pois lá a anfitriã se reunia com Magda e outras bonequeiras e

bonequeiros para conversar sobre o tema. Verônica conta entre risos: “Eu era uma guria, menina de tudo, e ficava ali, ouvindo aquelas pessoas todas discutindo muito sério sobre boneco” (GERCHMAN, 2020).

Verônica ganhou seu primeiro dinheiro com teatro de bonecos fazendo festas infantis com a companhia Fura Bolo, ainda aos 13 anos de idade. Ali aprendeu a brincar com fantoches e a lidar com as crianças, público ao qual escolheu se dedicar no futuro. A paixão pelos bonecos começou a despertar nessas experiências e quando, em 1984, Verônica decidiu integrar um intercâmbio de jovens entre Brasil e Israel movida pela curiosidade a respeito de sua ascendência judaica, foi acompanhada de um fantoche. Na escola agrícola de método Kibutz em Israel, Verônica vivia para lá e para cá brincando com uma bruxinha, experimentando a voz, a personalidade, improvisando piadas com os amigos. Lá conheceu Henrique Sitchin que, conta, não tinha o menor interesse nos bonecos, mas gostava de ver Verônica brincar.

Ela estava sempre com aquela bruxinha brincando e aí um dia ela me deu e sugeriu que eu tentasse. Eu disse “não, isso é com você”, ela insistiu e eu disse “não, eu não sei mexer com essas coisas”. Até que ela me convenceu e eu fiquei absolutamente encantado. Eu me lembro que de cara ela disse “eita, você leva jeito” [risos]. Ela dizia coisas como “nossa, você consegue fazer ela ser uma personagem muito diferente de você e isso não é todo mundo que consegue”. Então, aquilo virou minha brincadeira preferida durante todo o ano. E a gente passou a revezar com a bruxinha nas brincadeiras. Às vezes íamos acordar os colegas com a bruxinha, depois fazia discurso com a bruxinha e aquele fantoche foi uma maravilha... (SITCHIN, 2020).

Foi assim que aconteceu algo que Verônica conta com orgulho: “Fui eu a colocar um boneco pela primeira vez na mão do Henrique” (GERCHMAN, 2020). O orgulho não é pueril, afinal Sitchin se tornou um dos grandes nomes do Teatro de Animação brasileiro. Ainda muito jovens, quando decidiram ficar juntos em São Paulo, precisavam de uma forma de sustento. Tiveram, então, a ideia de trabalhar em festas infantis, como a Fura Bolo fazia no Rio de Janeiro, mas não tinham a menor ideia de como fazê-lo. Foi quando Maria Luíza Lacerda doou um espetáculo para Verônica e Henrique começarem. Doou a história, os bonecos, tudo mais e disse: “Isso é até vocês terem suas próprias histórias”, conta Sitchin. Foi assim que surgiu o Rabistreco, a primeira companhia da dupla. Até então,

porém, aquilo era apenas uma forma de ganhar a vida por um tempo, para poder estudar, os dois não viam um futuro profissional por aquele caminho.



Figura 4 – Verônica Gerchman e João Araújo no Espetáculo *Pequenas Coisas* (2009).
Foto: Arquivo da Morpheus Teatro.

No mesmo período, Sandra Vargas começava a cursar Artes Cênicas na UNIRIO. A questão da sobrevivência por meio do teatro também era uma preocupação. Na época, as referências de pessoas que conseguiam viver exclusivamente de sua atividade profissional no teatro eram poucas, ela conta. Este tema rondava os pensamentos de Sandra e os colegas de curso, Luiz André e Miguel Vellinho, que aspiravam trabalhar juntos.

Na universidade, não havia disciplina de Teatro de Animação ou algo parecido. Era um momento de ascensão deste teatro, porém a chegada nos cursos regulares foi lenta e gradual. Mas, por conta do movimento promovido principalmente pela ABTB, os estudantes de artes cênicas da UNIRIO tiveram acesso à linguagem por meio de uma disciplina optativa. Humberto Braga, que

além de pesquisador foi membro da ABTB no período, destaca que o universo pulsante do teatro de bonecos estava ainda distante do ensino formal de teatro. Segundo o autor, nessa época muitos alunos passavam pelo curso superior de Artes Cênicas sem sequer conhecer o termo “mamulengo”.

Por conta disso, propusemos ao diretor da escola de teatro da UNIRIO a inclusão de uma disciplina sobre teatro de animação. A proposta foi bem recebida na condição de que o organismo da área da cultura remunerasse o professor. Foi quando convidamos um profissional – José Carlos Meirelles – para uma experiência com resultado de tal nível que, dentre outros desdobramentos, alicerça a criação do Grupo Sobrevento (BRAGA, 2007, p. 259).

Quem cursou a disciplina foi Luiz André, que desenvolveu um projeto unindo dois interesses artísticos: o boneco e a obra de Samuel Beckett. Chegando ao fim da disciplina, o professor José Carlos Meirelles sugeriu que o aluno levasse adiante o projeto e que o inscrevesse no Festival de Nova Friburgo (1986), organizado pela ABTB. Foi assim que Sandra e Miguel se uniram à ideia. O trio então se inspirou na técnica de manipulação de bonecos tradicional do Japão, o *Bunraku*, em que um boneco é manipulado por três pessoas, e passou a dedicar os estudos a esta técnica, com o intuito de apresentar-se no festival. Assim nasceu o Grupo Sobrevento.

Como resultado de um intenso estudo teórico, bem como de efusivos treinamentos, o grupo conquistou uma manipulação virtuosística. Esse aspecto, somado à proposta ousada de encenar Beckett com bonecos, chamou a atenção dos organizadores do festival de Nova Friburgo. Sandra Vargas conta que Magda Modesto os recebeu com muito entusiasmo, por ter visto neles a possibilidade do surgimento de um grupo com uma proposta inovadora.

Segundo Sandra, durante o convívio no Festival, eles puderam observar que as companhias viviam “uma realidade de grupo”, em suas palavras, criando e produzindo coletivamente. Ainda, um fato especial chamou a atenção do trio: aqueles artistas conseguiam viver de teatro e tiravam seu sustento das produções de seus respectivos grupos. Isto era o objetivo desde o início da formação do coletivo, mas até então parecia um sonho longínquo. No decorrer do evento, os jovens tiveram a oportunidade de conviver com profissionais do mundo todo que lhes mostraram, inclusive, a possibilidade de uma carreira

internacional. Por tudo isso, Sandra considera que a experiência do Festival de Nova Friburgo foi um divisor de águas para o grupo.

Ao mesmo tempo, em São Paulo, Verônica e Henrique faziam muitas apresentações com o Rabistreco e, aconselhados por Maria Luiza, procuraram a APTB – Associação Paulista de Teatro de Bonecos. Assim, encontraram outro grande incentivador, Toninho Macedo, então presidente da associação. Foi Macedo quem os levou para o mesmo festival para o qual o Grupo Sobrevento se preparava, o Festival de Nova Friburgo, da ABTB.

Verônica e eu já estávamos muito apaixonados pelo Teatro de Bonecos, mas com muito medo, com aquela dúvida: será que é isso que a gente vai fazer da vida? Eu já não conseguia mais estudar, ao invés de fazer meu curso de Ciências Sociais, eu queria fazer bonecos, histórias, queria escrever, me apresentar mais... Então, esse festival foi um divisor de águas, porque nós achávamos que o que estávamos fazendo nas festinhas infantis era algo passageiro, que era uma coisa intermediária, enquanto fôssemos estudantes. Mas, naquele festival, a gente viu que não, que as pessoas eram super profissionais, que havia uma organização, haviam reuniões para se discutir essa arte. Foi ali que a gente conheceu pessoas maravilhosas como o Nini [Valmor Beltrame] e vimos espetáculos incríveis como *El Molinete*, do Carlos Martínez, *A História do Barquinho*, com o Ilo Krugli... E vimos também o *Sobrevento*, que apresentou um trabalho que fizeram para a faculdade, o *Ato Sem Palavras*, que trazia o boneco manipulado por três pessoas e nós ficamos absolutamente encantados (SITCHIN, 2020).

Não demorou muito para que Verônica e Henrique encontrassem Cláudio Saltini e fundassem a Cia Truks (1990) que, não por acaso, especializou-se na técnica inspirada no *Bunraku*.

O Festival de Nova Friburgo teceu um encontro plural entre os fios que já compunham um Teatro de Animação contemporâneo vívido com novas linhas que traziam ainda mais cor e diversidade para a trama. É possível dizer que, a partir deste encontro, ao menos duas importantes novas companhias começavam a nascer, a *Sobrevento*, já nos palcos do festival, e a *Truks*, ainda no campo das ideias, fruto do encantamento de dois jovens na plateia. Cada qual tendo como fundamental combustível a potência de uma mulher.

O desenvolvimento da trança

As trajetórias dos dois grupos, que se desdobraram a partir de então, foram diferentes em termos artísticos, porém parecidas em diversos aspectos. O Sobrevento optou por estudar diversas técnicas de manipulação enquanto a Truks dedicou-se fundamentalmente à manipulação direta. Ambos tinham a consciência de seu papel enquanto formadores, dado a falta de cursos de formação no Brasil, e desenvolveram importantes projetos nesta ordem. O Sobrevento buscou uma carreira internacional por meio de festivais, a Truks procurou firmar-se no panorama local, tendo, durante muito tempo, seu foco de produção voltado às escolas. As duas companhias compartilham ideias semelhantes, como a de que o boneco é potência cênica e a manipulação é uma relação de troca energética entre atriz e objeto.

Mas, o que de Sandra há no Sobrevento? E, o que há de Verônica na Cia Truks? Para seus parceiros Sitchin e Cherubini, trata-se de difícil questão. Afinal, construir uma trajetória artística de tanto tempo coletivamente muitas vezes implica em uma mistura tão homogênea que não se consegue distinguir o que é característica de um, o que é do outro. Contudo, falamos aqui de mulheres cujas personalidades são marcantes e diferentes entre si, deixando marcas distintas por onde passam. Parece óbvia essa última afirmação, porém, infelizmente, preciso reafirmá-la, dado que o senso comum costuma falar sobre características femininas como se fossem sempre iguais, normalmente mais ligadas à emoção do que à razão (como se, aliás, essas duas coisas estivessem necessariamente separadas), desprezando nossas capacidades plurais.

Verônica é uma mulher doce e sensível que, no início da Truks, ficava tocada quando o diretor advertia seus colegas com dureza: “Ela vinha me dizer ‘nossa, mas será que você precisava ter falado daquele jeito?’”, relata Sitchin. Sandra é pragmática e geniosa, não teme o conflito e opta por ele quando percebe que é o caminho que trará mais crescimento. Por essas particularidades, inclusive, Sandra assumiu ainda a gestão financeira do grupo.

Sandra sustenta, no Sobrevento, a disciplina, conduzindo ensaios, estudos e atividades de produção. Artisticamente, ela nutre os espetáculos com uma presença marcante, um trabalho corporal impecável, técnica vocal notável e sempre com uma atuação emocionada. Ainda, é responsável por grande parte

do trabalho de dramaturgia dos espetáculos. Quando, ao entrevistá-la para este artigo, perguntei-lhe sobre momentos marcantes de sua carreira, Sandra não me falou de apresentações ou de premiações, mas me contou experiências de emoções que a levaram a dedicar-se ao Teatro de Animação. Como quando assistiu à companhia de Philippe Genty pela primeira vez: “Eu saí do teatro chorando, eu chorava muito. Eu chorava emocionada pelas possibilidades dramáticas e poéticas que o Teatro de Animação tinha”. Conta também que, quando, ainda na faculdade, participava de um curso permanente com Helena Varvaky sobre teatro antropológico, relacionava o que aprendia ao trabalho com o boneco. “Eu lembro que dizia a ela ‘Helena eu estou trabalhando um espetáculo de bonecos e tem tudo a ver com que estudamos aqui’ e ela ficava me olhando sem entender nada”.

O Sobrevento nos mostra em toda sua obra que o trabalho atoral não compete com o boneco, a manipulação, quase sempre aparente, não fica restrita à técnica, ela é teatral acima de tudo. O velho conceito de que o ator precisa se anular para dar lugar ao boneco é superado na busca de uma dramaturgia que explore a relação humano/objeto, a qual também podemos chamar de uma teatralidade própria. O corpo da atriz não procura desaparecer, ao contrário, está presente de forma dramática. Esta busca do grupo por uma teatralidade específica da linguagem e os resultados atingidos com ela condizem com a busca de Sandra. A inquietude artística desta bonequeira a fez transitar por diversas formas de expressividade com o objeto, movida por aquela emoção que relata ao descobrir as diversas possibilidades do Teatro de Animação.

Já do outro lado da trança, a delicadeza e sensibilidade de Verônica marcaram personagens emblemáticos da Cia Truks, como o Neguinho de *Cidade Azul* (1997), Lucas de *Senhor dos Sonhos* (1999) e o vovô de *Vovô* (2000). Sitchin relata que, até hoje, busca um teatro que seja verdadeiro, acredita na ideia de *viver a cena* em oposição ao conceito de interpretar a cena.

A minha grande pretensão enquanto manipulador era deixar a técnica como pano de fundo e realmente viver a cena e isso a Verônica fazia com uma facilidade que era absurdo para mim. (...) Ela me ensinou muito sobre a magia do teatro de bonecos, que vai muito além da técnica. Na Truks, era uma atriz às vezes difícil de dirigir, porque

realmente se doava tanto para a cena, animicamente, que a magia vinha e ela se deixava levar. A gente usava uma expressão para isso, dizíamos que era quando o “anjo passava”. Mas, com ela, o anjo sempre passava. Aí eu falava no final do espetáculo, ‘mas Vê, nós combinamos que era para você fazer A, B, C e D e você fez A, D, E, B e C’ e ela respondia: ‘Fiz? Ah, mas ficou bom, vamos manter assim’. [risos] (SITCHIN, 2020).

Verônica se desligou da Cia Truks em 2008, mas é inegável que o grupo continuou buscando as características dela como atriz-manipuladora em suas obras. Em 2009, eu entrei na companhia como atriz e fiquei até 2014. Como, na verdade, Verônica nunca se desvinculou totalmente da Cia Truks, pois sempre estava à disposição para substituir quem precisasse, tive a oportunidade de estar com ela em cena algumas vezes. Quando isso acontecia eu, como aprendiz, esforçava-me para ver como Verônica fazia tudo aquilo que Sitchin nos pedia o tempo todo nos ensaios, tendo-a como referência. Chamava-me a atenção o carinho com os bonecos, a maneira como os tirava da caixa, como os preparava no lugar certo para a cena. Ela não aquecia o corpo, não havia grandes preparações para entrar em cena, mas fechava os olhos, respirava profundamente e ia para cena. Era visível, no entanto, que ela estava em outro estado físico, completamente imersa na personagem. Sitchin nos falava sobre “zerar”, usava esse termo para nos dizer que era o momento de esquecer tudo, inclusive as preocupações técnicas, e viver a cena. Acredito que Verônica tinha a capacidade de fazer isso com apenas uma respiração e um olhar para dentro. Contudo, percebi que arrumar os bonecos, os objetos de cena, o cenário, com tamanho apreço, também fazia parte de sua preparação para a cena.

Após o fim do casamento de 20 anos com Henrique Sitchin, Verônica decidiu deixar a Cia Truks. Mais tarde, uma grande amizade que começara na companhia se tornaria um novo amor, com o ator João Araújo. Embora tivesse prometido a si mesma separar os relacionamentos amorosos dos profissionais, relata, alguns anos mais tarde, já estaria se dedicando ao Morpheus, grupo que Araújo havia fundado com o espetáculo *O Princípio do Espanto* (2002). Juntos produziram mais quatro espetáculos de Teatro de Animação.

Foi apenas no Morpheus que Verônica se permitiu o desafio de escrever um roteiro pela primeira vez, pois na Cia Truks essa função era de Sitchin.

Durante um curso de Dramaturgia com Sitchin, dentro das atividades do C.E.P.T.A - Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação¹, nasceu o projeto do primeiro espetáculo do Morpheus com Verônica, *Pequenas Coisas* (2009), em que desenvolveu o roteiro em parceria com João. Em seguida nasceu *Pés Descalços* (2009), também resultado de exercícios na oficina de dramaturgia, porém desta vez com roteiro e direção assinados exclusivamente por Verônica. Mais tarde, no que parecia ser um impulso criativo incontrolável, escreveu a história do espetáculo *Berenices* (2016) em apenas uma noite. A peça ganhou o prêmio APCA de melhor espetáculo de teatro de bonecos. Conforme Dib Carneiro:

É, assim, um espetáculo muito bem construído, com um teor de autoconhecimento desenvolvido com delicadeza, poesia e muita graça, sem o peso do didatismo excessivo e da chatice catequética psicologizante. (...) A 'capitã' da nau é Verônica Gerchman, que também é uma das fundadoras da Truks. Verônica assina texto e direção geral de 'Berenices' – mantendo com propriedade o lugar de honra que conquistou nesses anos todos ao praticar teatro de animação (CARNEIRO, 2016).

A inquietude artística, que levava Verônica a desvendar outros talentos em si mesma, já havia ocorrido do outro lado da trança, com Sandra, com o mesmo desejo, o de escrever um texto. Em 1998, o Sobrevento realizava dois projetos distintos paralelamente, o de *Cadê Meu Herói*, espetáculo com bonecos de luva chinesa e *O Anjo e a Princesa*, um solo de Sandra Vargas. Isso ocorreu porque, enquanto Cherubini se encantava com a técnica chinesa, em Sandra se movimentava o desejo de escrever um texto para crianças. Este desejo surgiu de questionamentos que a atriz fazia ao próprio teatro infantil. Sandra conta que a incomodava o fato de que as peças não davam às crianças oportunidade de refletirem e tirarem suas próprias conclusões sobre o que assistiam. Era-lhes entregue um julgamento pronto, normalmente em forma de lição de moral. Conforme explica:

¹ O C.E.P.T.A. foi um projeto importante da Cia Truks, idealizado por Verônica e Sitchin, teve início em 2002, financiado pela Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo e promovia diversas atividades de formação de profissionais e de público para o teatro de animação. Ocorria na Biblioteca Monteiro Lobato e teve sua última edição em 2012.

Eu percebia, no fazer teatro para crianças, que havia uma certa superproteção em relação às crianças, que se protegia demais, que você não falava que as coisas requeriam um esforço, que o que você faz de errado tem consequências, que a vida não é como um conto de fadas onde tudo sempre fica bem. Mas, que de certa maneira, aquilo que se erra na vida pagasse um certo preço. Não no sentido do moralismo, do castigo, mas mostrando que é um processo. Um processo de arcar com seus erros e aprender com seus erros (VARGAS apud CASTRO, 2018, p. 92).

Nasceu, então, *O Anjo e a Princesa* na forma de texto. Durante um período, Sandra realizou ensaios sozinha, experimentando movimentações, em seguida, Cherubini assumiu a direção. Mas, havia ainda outra inquietação artística rondando os pensamentos de Sandra, o desejo de trabalhar com uma manipulação simples, sem sofisticções, com objetivo de se aproximar do universo de brincadeira das crianças. Ao contemplar uma exposição das obras de Alexander Calder na Espanha, Sandra percebeu que os móveis e esculturas lúdicas, criados pelo artista-plástico, poderiam ser uma possibilidade expressiva para o teatro que ela buscava. Desta forma, nasceu o cenário e bonecos da peça.

Em *O Anjo e a Princesa*, Sandra narra, manipula e interpreta. O virtuosismo de sua atuação, que resultou no Prêmio APCA de melhor atriz em 1999. Sobre esse aspecto, o crítico Dib Carneiro comenta:

Sozinha no palco, Sandra Vargas, também autora do texto, compõe uma atraente sinfonia cênica de delicadeza, própria para agradar a pais e filhos. Além da competência técnica de bonequeira, manipulando móveis, bonecos e outros objetos com uma presteza de mestre, Sandra desdobra-se em mil e um outros talentos no palco, marcando sua interpretação como uma das melhores já vistas nos últimos tempos no teatro infantil (CARNEIRO, 1999, p. 4).

A busca pela simplicidade e por novos caminhos no Teatro de Animação persistiu na carreira da atriz. Após essa experiência, Sandra desenvolveu mais dois projetos de espetáculos que nasceram desses anseios. *Terra* (2016), um espetáculo para bebês, em que Sandra atua e assina direção, autoria e figurino, e *O Amigo Fiel* (2019) com texto de Oscar Wilde em que realizou dramaturgia e direção.



Figura 5 – Sandra Vargas no espetáculo *Escombros* (2017).
Foto: Arquivo do Grupo Sobrevento.

Apaixonou-se pelo teatro de objetos que conheceu com a companhia francesa *Théâtre de Cuisine*. O Sobrevento dedicou quatro espetáculos à linguagem e promoveu diversos eventos de formação e festivais. Sandra se dedicou de tal modo ao estudo deste teatro que se tornou referência na área. Foi convidada para dirigir espetáculos de teatro de objetos por três companhias, a Trecos e Carcarecos (SP), a Trip (SC) e a Cia Andante (SC). Também foi curadora do FITO – Festival Internacional de Teatro de Objetos, promovido pelo SESI (2009).

De forma semelhante, ocorreu a relação de Sandra com o teatro para bebês que conheceu na Espanha. Desde 2005, Sobrevento passou a estudar a linguagem, organizar eventos sobre o tema e criou três espetáculos. O nome de Sandra passou a ser um expoente na linguagem que no Brasil ainda soa como novidade, enfrentando preconceitos típicos daquilo que se desconhece. Se o teatro de bonecos e o teatro infantil já foram estigmatizados muitas vezes como sendo teatro de menor importância, então, imaginemos o teatro para bebês. Contudo, Sandra carrega como uma de suas características pessoais o espírito da militância. É muito ativa politicamente, sempre participando de organizações da categoria artística em busca de direitos, já atuou na diretoria da Cooperativa Paulista de Teatro e, entre outras coisas, está em luta constante, junto aos companheiros do Sobrevento, pelo devido reconhecimento do teatro ao qual se dedicam.

Fim da trama, apenas por aqui

Juntas, Verônica Gerchman e Sandra Vargas somam quase setenta anos de carreira num longo trançado. Em tão poucas páginas seria impossível desmembrar cada fio, apontando todos os acontecimentos marcantes, bem como todos os momentos em que essas duas trajetórias se entrelaçaram. Contudo, coloquei-me o desafio de expressar neste texto uma parte da grandeza dessas duas figuras tão representativas para o Teatro de Animação brasileiro e para mim enquanto mulher-atriz-bonequeira.

Pude ver a potência dessas duas mulheres em cena diversas vezes, elas me fizeram rir e chorar na plateia. Nos cursos e oficinas que pude participar,

fizeram-me amar ainda mais os bonecos e o teatro. Estavam sempre dispostas, de maneira amorosa, a conversar, amparar dúvidas e angústias. Acolheram não apenas a mim, evidentemente, mas a muitas outras mulheres bonequeiras da minha geração. O Sobrevento, assim como a Cia Truks, sempre estiveram de portas abertas para pesquisadoras, estudantes e artistas interessadas na linguagem. Pude ver, em muitos anos acompanhando tanto o Espaço Sobrevento no Brás, quanto o C.E.P.T.A., ou mesmo o barracão da Cia Truks na Lapa, diversas pessoas, a princípio apenas movidas pela curiosidade, saírem das atividades decididas a se dedicarem ao Teatro de Animação. Penso que a mesma paixão de Magda Modesto e Maria Luiza Lacerda, que contagiou a elas tempos atrás, agora nos contagia por meio do trabalho apaixonado desses dois grupos.

Se, por muito tempo, esta linguagem foi negligenciada pelas escolas formais de teatro, pelos grandes festivais nacionais ou pelas programações culturais em geral, grupos como o Sobrevento e a Cia Truks garantiram não apenas a sobrevivência digna do Teatro de Animação, mas sua evolução e renovação. E é uma obrigação histórica do nosso tempo que nós não esqueçamos que as tramas desse grande tecido teatral foram fiadas também por mulheres. Entre elas, duas artistas múltiplas, duas militantes deste teatro: Sandra Vargas e Verônica Gerchman.

Referências

- BRAGA, Humberto. Aspectos da história recente do teatro de Animação no Brasil. *Móin-Móin: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Jaraguá do Sul, SCAR-UDESC, v.4, 2007
- CARNEIRO, Dib. Sobrevento Brilha em Monólogo para Calder. *O Estado de S. Paulo*. Março de 1999. São Paulo, p. C 4.
- CARNEIRO, Dib. Teatro mostra ao público infantil que alternar humores faz parte de viver. *Revista Crescer*. 2016. Disponível em: <https://revistacrescer.globo.com/Colunistas/Dib->

Carneiro-Neto/noticia/2016/09/teatro-mostra-ao-publico-infantil-que-alternar-humores-faz-parte-de-viver.html. Acesso em: 20/06/2020.

CASTRO, Kely Elias de. *Trinta anos à beira do abismo: o Grupo Sobrevento, do virtuosismo da animação de bonecos ao objeto puro*. Tese de Doutorado em Artes-Cênicas – Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2018.

CHERUBINI, Luiz André. Entrevista não transcrita concedida exclusivamente para este trabalho. Entrevistadora: Kely Elias de Castro. São Paulo, 2020. Arquivo (22 min.), áudio via aplicativo Whatsapp.

CIXOUS, Hélène. O riso da Medusa. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas femininas críticas (1970 - 2010)*. Florianópolis: Editora Mulheres/ EdUFSC/ EdUFAL, 2017. p. 129 - 155.

GERCHMAN, Verônica. Entrevista não transcrita concedida exclusivamente para este trabalho. Entrevistadora: Kely Elias de Castro. São Paulo, 2020. Arquivo (54 min.), áudio via aplicativo Whatsapp.

SITCHIN, Henrique. Entrevista não transcrita concedida exclusivamente para este trabalho. Entrevistadora: Kely Elias de Castro. São Paulo, 2020. Arquivo (30 min.), áudio via aplicativo Whatsapp.

VARGAS, Sandra. Entrevista não transcrita concedida exclusivamente para este trabalho. Entrevistadora: Kely Elias de Castro. São Paulo, 2020. Arquivo (34 min.), áudio via aplicativo Whatsapp.

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
A ATUAÇÃO DAS MULHERES NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 86 - 111, dez. 2020

E - ISSN: 2595.0347

Andar sem parar: as andanças de Maria Luiza Lacerda pelo teatro de bonecos

Júlia Sarraf

Cia. Papa Vento (Rio de Janeiro, Brasil)



Figura 1 – Maria Luiza Lacerda e boneca da peça *Andar sem Parar de Transformar*.
Fonte: Acervo familiar.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020086>

Resumo: Este artigo procura “ligar os pontos” da trajetória de Maria Luiza Lacerda no teatro de bonecos, entre memórias e documentos, de 1965 a 1989. A partir de entrevista e depoimentos da própria bonequeira e de algumas mulheres da família, o artigo procura homenageá-la por sua contribuição para o teatro de bonecos no Brasil. Da criação do grupo pioneiro de teatro de bonecos para festas infantis do Rio de Janeiro, *Fura Bolo*, ao grupo *Revisão* de experimentação em Teatro de Animação, Maria Luiza esteve presente e atuante no início da ABTB, experimentou linguagens e recursos inéditos e conviveu e criou com grandes nomes do teatro de bonecos no Brasil.

Palavras-chave: Teatro de Bonecos Brasileiro. Maria Luiza Lacerda. Mulheres no Teatro de Bonecos.

**Walking without stopping: Maria Luiza Lacerda's wanderings
through the puppet theater**

Abstract: This article seeks to “connect the dots” of Maria Luiza Lacerda’s trajectory in the puppet theater, between memories and documents, from 1965 to 1989. Based on interviews and testimonies by the puppeteer herself and some women in the family, the article seeks to honor her for her contribution to the puppet theater in Brazil. From the creation of the pioneering group of puppet theater for children’s parties in Rio de Janeiro, *Fura Bolo*, to the group *Revisão* of experimentation in animation theater, Maria Luiza was present and active at the beginning of ABTB, experimented new languages and resources and created with great names in the puppet theater in Brazil.

Keywords: Brazilian Puppet Theater. Maria Luiza Lacerda. Women in Puppet Theater.

O nascimento deste texto

Recebi o convite para escrever um artigo sobre minha avó, Maria Luiza Lacerda, para a Móin-Móin. A partir deste mergulho na história dela, passei a pensar também na minha condição-bonequeira e a me reconhecer ali. Bonequeiras, para mim, eram as que estavam nos palcos dos teatros e meu trabalho com bonecos sempre se deu em eventos, festas, praças e escolas. Hoje já são 15 anos de envolvimento com o universo dos bonecos, mas foi através deste convite que passei a sentir que pertencço à categoria das bonequeiras.

Minha avó, agora com 80 anos, é uma mulher vanguardista que foi muito importante para o teatro de bonecos no Brasil. Pedi para ela tentar lembrar e me contar as histórias da época. Pedi para mulheres da família escreverem relatos sobre ela. Recebi fotos, críticas e prêmios escaneados, e fui ligando os pontos.

Escrevo este texto para homenagear Maria Luiza Lacerda e manter viva uma parte da memória da história do teatro de bonecos no nosso país.



Figura 2 – Equipe da peça *Fantasia ou Realidade na música de Pink Floyd* (1975).
Fonte: Acervo familiar.

A história que conheço

Minha avó e sua cunhada, minha tia-avó Eny Lacerda Ribeiro, foram as primeiras da família a entrar neste universo dos bonecos. Aconteceu em 1965, quando minha avó tinha 25 anos e dois filhos pequenos. No total teria quatro, sendo minha mãe a terceira.

Tinham muitos sobrinhos na família e como éramos professoras de Jardim de Infância confeccionávamos com *papier maché* fantoches. Fazíamos o palco com uma caixa de papelão ou com um lençol e contávamos histórias para a 'sobrinhada'. (RIBEIRO, 2020)



Figura 3 – Bonecos do *Fura Bolo*. Fonte: Acervo familiar.



Figuras 4 –Eny e Maria Luiza com fantoches. Fonte: Acervo familiar.

O *Fura Bolo* foi o grupo pioneiro em teatro de bonecos para festas infantis no Rio de Janeiro. Claudia Lacerda, quarta filha de Maria Luiza, conta que “foi criado a princípio de forma amadora. O palco portátil foi criado pelo meu avô Augusto, os cenários pelo meu pai e os bonecos pela minha mãe e minha tia.” (LACERDA, Cláudia, 2020). É tão bonito pensar na família toda envolvida na criação deste teatro...



Figura 5 – Cartão de visita do *Fura Bolo*. Fonte: Acervo familiar.

Tudo que minha mãe e minha tia contam, parece que vivi, como um *déjà-vu*. Quando minha mãe engravidou da primeira filha (eu), minha avó sugeriu a criação de um grupo de teatro de bonecos para festas de aniversário, nos moldes do *Fura Bolo*. Foi assim, com a participação e colaboração dos familiares, que nasceu a *Papa Vento*, companhia na qual trabalho com minha mãe até hoje.



Figura 6 – Claudia e Cristiana no início do *Papa Vento*. Fonte: Acervo familiar.

Mas voltando ao *Fura Bolo*, a dupla de sócias funcionava muito bem: Maria Luiza criava as histórias e fazia os bonecos enquanto Eny cuidava do atendimento, da administração financeira e da logística das equipes. Ambas ensaiavam as atrizes e faziam algumas das muitas apresentações agendadas, dando voz e vida aos bonecos.



Figura 7 – Primeira equipe do Fura Bolo. Fonte: Acervo familiar.

Um ano depois de lançarem o *Fura Bolo*, participaram do 1º Festival de Teatro de Bonecos do Rio de Janeiro, no Teatro Carlos Werneck, no Aterro do Flamengo, em 1966. No ano seguinte participaram também do 2º e do 3º festival. No 2º festival minha avó estava no final de sua última gravidez, e conta:

No dia da nossa apresentação da peça *Maroquinhas Fru-Fru*, de Maria Clara Machado, comecei a ter contrações, mas fui assim mesmo. No final fui direto para a maternidade. Claudia quase que nasce no corredor do hospital. Quando era garotinha, ela tinha a voz esganiçada e a gente brincava que teria sido por causa da voz de boneco que eu fazia. Mais tarde essa garotinha veio a trabalhar como titeriteira e a se revelar uma verdadeira artista na confecção de bonecos. (LACERDA, M., 2020)



Figura 8 – Plateia do 1º Festival de Teatro de Bonecos no Teatro Carlos Werneck (1966).
Fonte: Acervo familiar.



Figura 9 – Panfleto 3º Festival de Teatro de Bonecos no Teatro Carlos Werneck (1967).
 Fonte: Acervo familiar.

Em março de 1968, Willy Lacerda, meu avô, ganhou uma bolsa de estudos para um mestrado em Berkeley, nos Estados Unidos, e levou toda a família. Minha avó cuidava dos quatro filhos, mas conseguiu fazer cursos de história da arte e aprender tecelagem e cerâmica.

Minha mãe, menina católica que cresceu para ser professora, casar e servir o marido, casou, foi professora e teve quatro filhos, mas serviu a si mesma, em uma busca constante. Tudo começou quando mudamos para Berkeley nos anos 70. O mundo estava mudando e lá estava ela, longe da família. Ali sua cabeça começou a abrir e não parou mais. (LACERDA, Cristiana, 2020)

Imagino meus avós nos Estados Unidos com aquela atmosfera de protestos e reivindicações. Nesta mesma época a ditadura militar brasileira estava no auge. A rebelião estudantil americana de 1968 originou os movimentos de contracultura, operário e *Black Power*. Iniciou-se também uma “segunda onda” de feminismo e um novo movimento pelos direitos dos gays. Em 1969 rolou o famoso festival *Woodstock*. Minha avó comenta:

Na Universidade de Berkeley, fiz um curso de história da política na América Latina, onde se falava abertamente de toda a tortura que acontecia no Brasil. Fui saber mais sobre a ditadura militar fora do Brasil do que dentro dele. Participei de movimentos feministas que aconteciam no campus. Devorei *A Mística Feminina*, abrindo meus

olhos para a questão da mulher. Fiz várias reuniões lá em casa para brasileiras. Além disso, participava das passeatas na Universidade. (LACERDA, M., 2020)

Eles voltaram para o Brasil no final de 1971. Durante estes quase quatro anos, Eny Lacerda ficou no Rio, à frente do *Fura Bolo*. Com o passar dos anos, o grupo só cresceu. Entre as atrizes estavam Cristiana e Claudia Lacerda.

A história que passei a conhecer

Assim que voltou dos Estados Unidos, em 1971, Maria Luiza conheceu Chico Aleixo, que viria a ser um grande parceiro em suas criações. Ela conta:

O Chico veio de Minas Gerais. Tinha alma de artista. Quando cheguei, ele estava morando como convidado na casa da minha mãe, até se estabilizar financeiramente, e ficou encantado com o trabalho do *Fura Bolo*. O convidei para ser meu assistente, montamos atelier num apartamento da Rua Real Grandeza e ele cuidou da parte de bonecos e montagem de todas as minhas peças (inclusive do *Fura Bolo*), até a penúltima, quando faleceu do coração. Chico foi um dos maiores amigos que tive na vida, viajou comigo para todos os festivais. A partir daí quem assumiu a confecção de bonecos do *Fura Bolo* foi minha filha Claudia. (LACERDA, M., 2020)

Em 1973, Maria Luiza criou, com Magda Modesto, a *Experiência Integrada de Comunicação Orgânica*, uma junção de teatro de bonecos com educação. Com esse método, ensinava inglês com bonecos na escola Toca do Coelho, na Gávea, como conta:

Fiquei dois anos ensinando com esse método. Os pais vinham assistir e as crianças amavam. Falavam inglês sem perceber, porque os bonecos só falavam e só entendiam inglês. Magda Modesto foi uma das maiores figuras que conheci no teatro de bonecos, e também uma grande amiga. (LACERDA, M., 2020)

Neste mesmo ano foi fundada a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, a ABTB. Sobre isso, ela diz:

Fomos pro apartamento da Clorys Daly, em Copacabana. A convite dela, Virginia Vale, Oscar Bellan, eu e muitos outros, fundamos a ABTB. A Clorys já tinha viajado e tido contato com a UNIMA (União Internacional de Marionetistas), então ela teve vontade de reunir os bonequeiros brasileiros. Eu gostava muito de trabalhar para a ABTB, falar com as pessoas, chamar para as reuniões, discutir projetos. E foi difícil, nós fomos abrindo caminho. Conheci grandes amigos de outros grupos, excelentes bonequeiros como Fernando Augusto, Manoel Kobachuk, Lucia Coelho, Ana Maria Amaral, Ilo Krugli e Antônio Carlos Sena, e muitos outros.

Os espaços começaram a se abrir com Orlando Miranda, que foi diretor do SNT (Serviço Nacional de Teatro) e Humberto Braga, um empreendedor nato, que trabalhou numa peça minha e se tornou um grande amigo. Eles deram muita importância e força ao teatro de bonecos brasileiro. Foi por causa deles que começamos a conseguir os festivais e espaços para trabalhar. (LACERDA, M., 2020)

Em 1974 veio o primeiro prêmio da minha avó: ganhou o Concurso Nacional de Textos para Teatro Infantil do Teatro Guaíra, do Paraná. O prêmio consistia na publicação do seu texto, a peça *Andar Sem Parar de Transformar*.

No ano seguinte, 1975, fundou o *Grupo Revisão*, um grupo de teatro experimental, com o intuito de pesquisar a linguagem das formas animadas. Sobre a criação do *Revisão*, Cristiana diz:

Sua necessidade de expandir não coube naquela pequena empanada do *Fura Bolo*. Fundou o grupo *Revisão* e foi nesse grupo que se entregou e se aprofundou em sua busca. Minha mãe era assim, concebia na inspiração e depois mergulhava no processo com seu grupo e realizava, concretizava.

Uma mulher forte, de olhos vibrantes quando falava de suas ideias, uma voz clara a se colocar na política e nos movimentos que acreditava. Ajudou muitas mulheres criando oportunidades para terem independência, inclusive eu. (LACERDA, Cristiana, 2020)

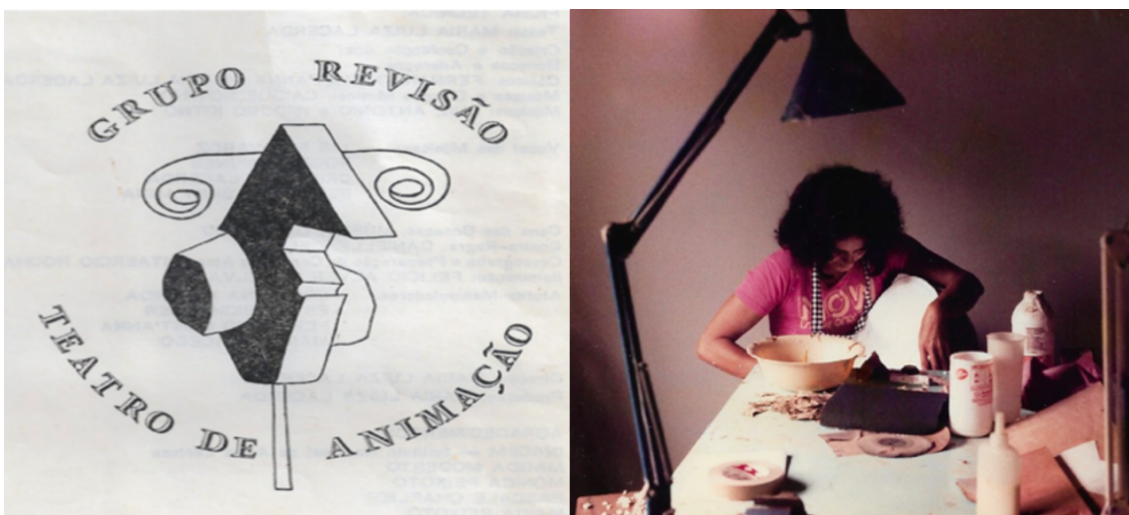


Figura 10 e 11 – (esq.): Logo do grupo *Revisão*. (dir.): Maria Luiza fazendo bonecos.
Fonte: Acervo familiar.

No grupo *Revisão*, Maria Luiza atuava principalmente como dramaturga, diretora e produtora, mas, como sabemos que acontece com os grupos de teatro, transitou por quase todas as outras funções também: titeriteira, adrecista, iluminadora, confecção de bonecos e montagem. Lendo uma matéria de jornal

escrita por ela em 1976, descubro que essa é uma particularidade do teatro nos países em desenvolvimento. A matéria será retomada mais adiante, mas já destaco esse ponto aqui:

A estrutura dessas equipes [de teatro de bonecos na Rússia] difere bastante da nossa, onde todo mundo faz de tudo um pouco. Lá, o manipulador é só manipulador, o costureiro só costura, e assim por diante (...). Apesar dessa divisão de trabalho, o resultado final é bastante integrado.¹ (LEVI, 1976a, p. 9)

A peça de estreia do grupo *Revisão* foi *Fantasia ou Realidade na Música de Pink Floyd*, no IV Festival de Teatro de Bonecos, em Curitiba. Logo em seguida fizeram temporada no Rio de Janeiro, no Teatro Divina Providência. Maria Luiza diz que “os críticos de teatro daquela época, como Clóvis Levi e Ana Maria Machado, começaram a dar uma força incrível pro teatro de bonecos.” (LACERDA, M., 2020)



Figura 12 – Equipe da peça *Fantasia ou Realidade*, 1975. Fonte: Acervo familiar.

¹ Trecho do artigo escrito por Maria Luiza para o jornal O Globo, publicado em três partes na coluna de Clóvis Levi (1976).

Fantasia ou Realidade foi criado, dirigido e produzido por Maria Luiza e tinha como titeriteiros Maria Cristina Gatti, João Moita, Cristina Rego Monteiro, Carmem Lúcia Guimarães, Iramar Penteado, Chico Aleixo e a própria Maria Luiza. A iluminação era feita por Luiz Paulo Peixoto. A montagem e sonoplastia por Chico Aleixo.

Já nesta primeira montagem, o grupo *Revisão* recebeu críticas bastante positivas. Claudia Lacerda comenta que “era uma coisa totalmente nova no cenário cultural carioca. Lembro bem da atmosfera, dos ensaios em casa, dos bonecos, da música... era muito mágico.” (LACERDA, Cláudia, 2020)

Há uma forte carga de expressividade, há qualidade artesanal, há conteúdo, beleza e comunhão entre plateia e palco. Quantos serão os espetáculos em cartaz no teatro carioca (adulto ou infantil) que mereçam tais qualificativos? (LEVI, 1975, p. 7)

Em 1976 estrearam *Andar Sem Parar de Transformar* no V Festival de Bonecos, em Pernambuco, e depois entraram em cartaz no Rio de Janeiro, no MAM (Museu de Arte Moderna). A montagem e os bonecos foram feitos por Chico Aleixo e Maria Luiza, que também assinou a criação e a direção da peça. Desta vez os titeriteiros foram João Moita, Luiz Claudio Varella, Eneida Parreira, Mônica Mallet Soares, Gilda Penafiel, Maria de Fatima e Humberto Braga. Mais uma vez a peça foi muito bem recebida.

(...) é um espetáculo que prova como é possível apresentar uma montagem teatral de alto nível com poucos recursos financeiros. (...) Todo apoiado na expressividade das mãos que se movimentam, se vestem sem se esconder e desenvolvem o enredo, é capaz de despertar nas crianças a consciência do que é possível criar com os movimentos de suas próprias mãos (...). Graças a um profundo respeito à inteligência da criança e a uma inegável sensibilidade poética, o espetáculo sabe dosar (...) simplicidade e abstração, atingindo um equilíbrio que o coloca à altura da criança. (MACHADO, 1976)

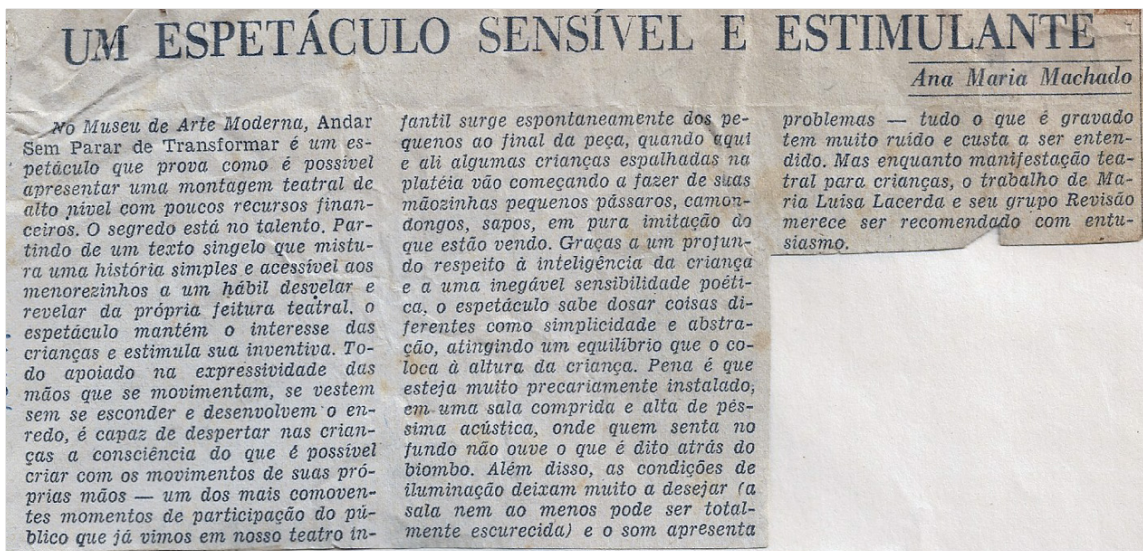


Figura 13 – Crítica de Ana Maria Machado sobre *Andar sem Parar* para o *Jornal do Brasil* (1976). Fonte: Recorte do arquivo pessoal de Maria Luiza Lacerda.



Figura 14 e 15 – (acima): Maria de Fatima e Eneida Parreira. (abaixo): Gilda Penafiel e Humberto Braga. Peça *Andar sem Parar de Transformar*, 1976. Fonte: Acervo familiar.

Com esta peça, ganharam, no mesmo ano de 1976, o prêmio SNT (Serviço Nacional do Teatro) de Melhores Espetáculos do Teatro Infantil, no Rio de Janeiro. E que ano frutífero! Entre maio e junho, Maria Luiza e Chico Aleixo foram para o XII Festival Internacional de Bonecos, em Moscou. Além deles, havia mais alguns brasileiros: Ana Maria Amaral e Clorys Daly com seu grupo. Clorys Daly conseguiu, na ocasião, inserir o Brasil na UNIMA, algo de grande importância histórica para nosso país.

Maria Luiza foi convidada a escrever um relatório da viagem para o Jornal do Brasil, onde contou um pouco da experiência e das percepções que teve.

A União Soviética conta com mais de cem teatros de bonecos profissionais. (...) Deste total, 65 dispõem de locais próprios, com palco e sala de espetáculos. (...) são subvencionados pelo Estado, alguns com quase 50 pessoas na equipe de trabalho. (...) A diversidade dos meios de expressão no teatro de bonecos é algo de inesgotável, suas propriedades educativas e recreativas algo de inestimável, (...) (...) há muito mais ainda o que pensar e fazer nessa nossa (...) terra [Brasil], tão cheia de contrastes em tudo (...). (...) precisamos (...) nos unir com urgência para darmos uma posição ao Brasil no exterior. (...) Tornemos esta estrutura [ABTB] mais forte, para que ela possa defender o nosso teatro de bonecos (...). [apelo] ao Governo, às pessoas que podem de algum modo, criar condições (...) para que o teatro de bonecos brasileiro tenha como se desenvolver. (...) (LEVI, 1976a, 1976b, 1976c)

Percebo a vontade que Maria Luiza estava de partir para a ação, de levar o teatro de bonecos no Brasil para outro patamar e de criar/explorar novas linguagens. Não só ela, mas todos que estavam comprometidos na época com a ABTB. Em julho de 1976, o *Revisão* se apresentou no V Festival de Teatro de Bonecos de Ouro Preto e depois no Festival de Teatro Infantil de Curitiba.

Em janeiro de 1977 participaram do 6º Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos em Brasília. Em 1977 e 1978, Maria Luiza foi, também, jurada do Prêmio Maria Mazzetti, da RIOARTE. Em 1978 fez a coordenação geral do VII Festival de Teatro de Bonecos e do IV Congresso da ABTB, em Petrópolis. O Festival trouxe para o Brasil cinco grupos internacionais, que se apresentaram lado a lado com grupos nacionais. Houve também uma série de oficinas ministradas por artistas brasileiros e estrangeiros. Ainda neste ano, ganhou o

prêmio de publicação no 1º Concurso de Textos para Teatro de Bonecos do SNT, com a peça *Mulher, Mulher*.

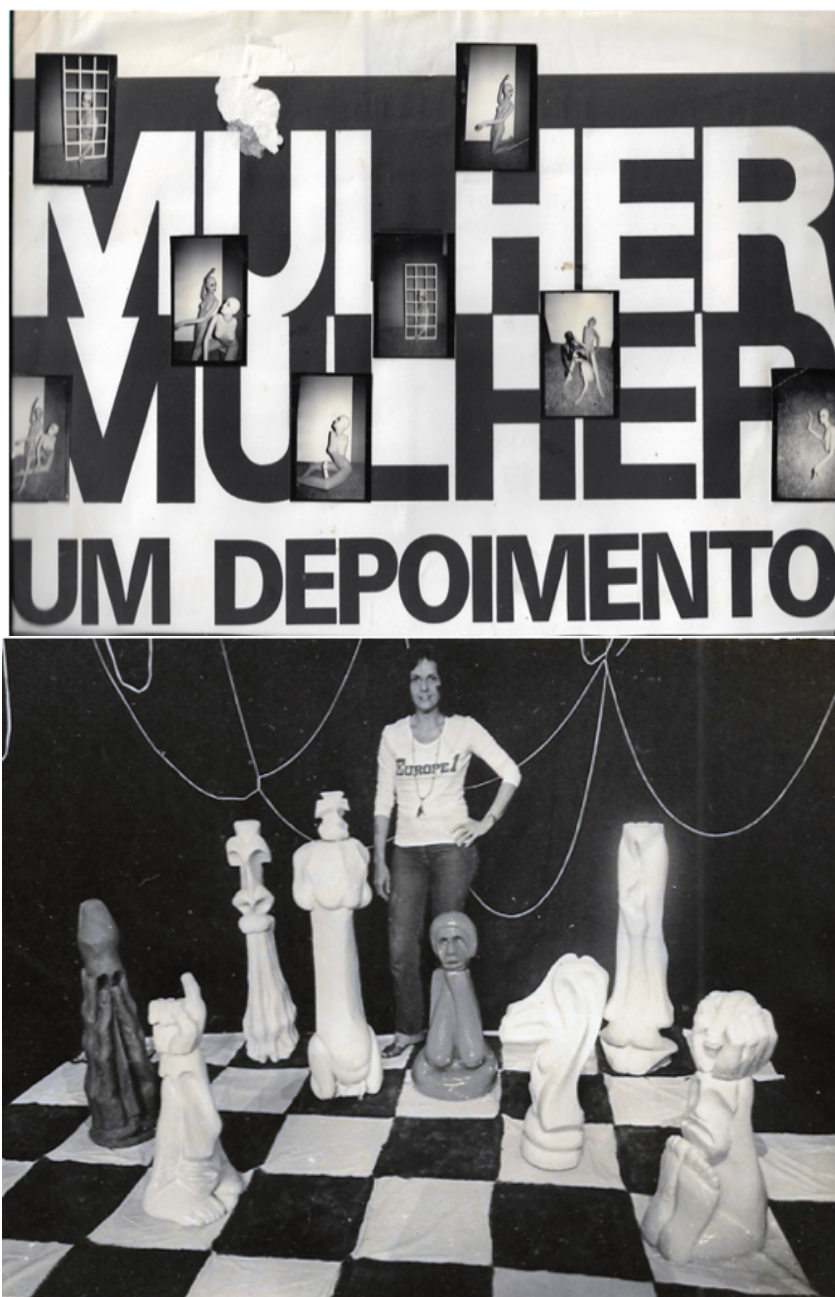
Em janeiro de 1979 o *Grupo Revisão* estreou a montagem *Quatro Cenas* no VIII Festival de Teatro de Bonecos de Ouro Preto. De outubro a dezembro fizeram temporada na Sala Monteiro Lobato, no Rio de Janeiro. A peça foi criada, dirigida e produzida por Maria Luiza Lacerda, os adereços cênicos foram feitos por ela e Rose Blanche, a montagem ficou por conta de Rubem Carvalho Silva (Cauê) e os titeriteiros foram Tereza Ferreira, Cauê, Cristina Magdaleno e a própria Maria Luiza. O espetáculo explorava arquétipos, um deles, uma mulher. Na época, ela escreveu:

(...) o boneco não se torna o personagem (...). Ele já é. (...) Pode-se presenciar então a representação do conflito do homem com seu papel social, o que leva a plateia a se distanciar com respeito a ela mesma, podendo se criticar e, algumas vezes, rir de sua própria farsa. (LACERDA, M., 1979)



Figuras 16, 17 e 18 – Bonecos da peça *Quatro Cenas*. Fonte: Acervo familiar.

Depois de *Quatro Cenas*, veio a montagem de *Mulher, Mulher*. Tiveram total apoio do SNT, que colocou o Teatro Aurimar Rocha à disposição para ensaios e confecção dos adereços cênicos. A peça ficou em cartaz neste mesmo teatro no final de 1980. Ela diz: “A peça *Mulher, Mulher* eu escrevi e dirigi. Foi um período em que passava por um divórcio, e escrever sobre a mulher significava muito para mim. Revi toda a minha questão feminina.” (LACERDA, M., 2020)



Figuras 19 e 20 – (acima): Cartaz da peça *Mulher, Mulher*. (abaixo): Maria Luiza no cenário de *Mulher, Mulher*. Fonte: Acervo familiar.

Meus avós, após 20 anos juntos, se divorciaram neste período, ficaram 26 anos separados e voltaram a se casar há mais de 10 anos. Em um trecho do programa da peça *Mulher, Mulher*, se lê:

(...) É um depoimento da autora como mulher, num processo de liberação. Tenta colocar o problema no enfoque de uma busca total de si mesma, tentando quebrar uma pesada carga cultural, preconceitos e estereótipos antigos dentro de sua própria estrutura. Entende que a

luta não se passa só no campo exterior, mas tem que ser vivida de dentro para fora. (...) (LACERDA, M., 1980)



Figura 21 – Imagens que integravam o programa da peça *Mulher, Mulher*.
Fonte: Acervo familiar.

Em 1981, Maria Luiza foi eleita Assessora Internacional da ABTB.

A ABTB sempre foi uma paixão pra mim. Trabalhei muito lá. Teve uma época que as reuniões eram na minha casa. Era uma vontade muito grande que o teatro de bonecos alcançasse mais espaços, fosse respeitado, falado e levado do Brasil para fora. (LACERDA, M., 2020)

Em 1982, Maria Luiza participou do XI Festival de Teatro de Bonecos e do II Congresso da ABTB, em Vitória. No Festival ministrou uma palestra sobre teatro em aniversários, relatando sua prática com o *Fura Bolo*. Neste mesmo ano fez uma exibição de bonecos no Museu do Teatro, no Rio de Janeiro.

Em 1982 e 1983, criou e realizou o projeto *Museu Animado*, com Manoel Kobachuk, Eugenio Santos e o músico Ronaldo Mota, durante todas as terças-feiras no Museu Nacional de Belas Artes. A calça de palhaço do figurino que usavam se transformava em empanada, criando cenas inspiradas nas obras de arte do museu. As crianças eram estimuladas a descobrir e questionar e passavam a ser agentes ativos da visita.



Figura 22 – Maria Luiza, Manoel e Eugenio no Museu. Fonte: Acervo familiar.

Em julho de 1983 Maria Luiza fez a assessoria internacional e organizou as reuniões da UNIMA no XII Festival de Teatro de Bonecos e do IX Congresso da ABTB, em São Luiz, Maranhão.

Em setembro de 1985 fez o curso *La Marionnette et l'Enfant*, no *Institut International de la Marionnette*, em Charleville-Mézières, na França. Deixou a sociedade do *Fura Bolo* com Eny Lacerda e passou a se dedicar apenas ao *Grupo Revisão*. Ainda neste ano, participou da Bienal do Livro, no Rio de Janeiro, com palhaços que apresentavam histórias com bonecos.



Figuras 23 e 24 – (acima): Maria Luiza em um exercício do Instituto. (abaixo): Maria Luiza no *Institut International de la Marionnette* com Olga Romero e Euclides Coelho de Souza.
Fonte: Acervo familiar.



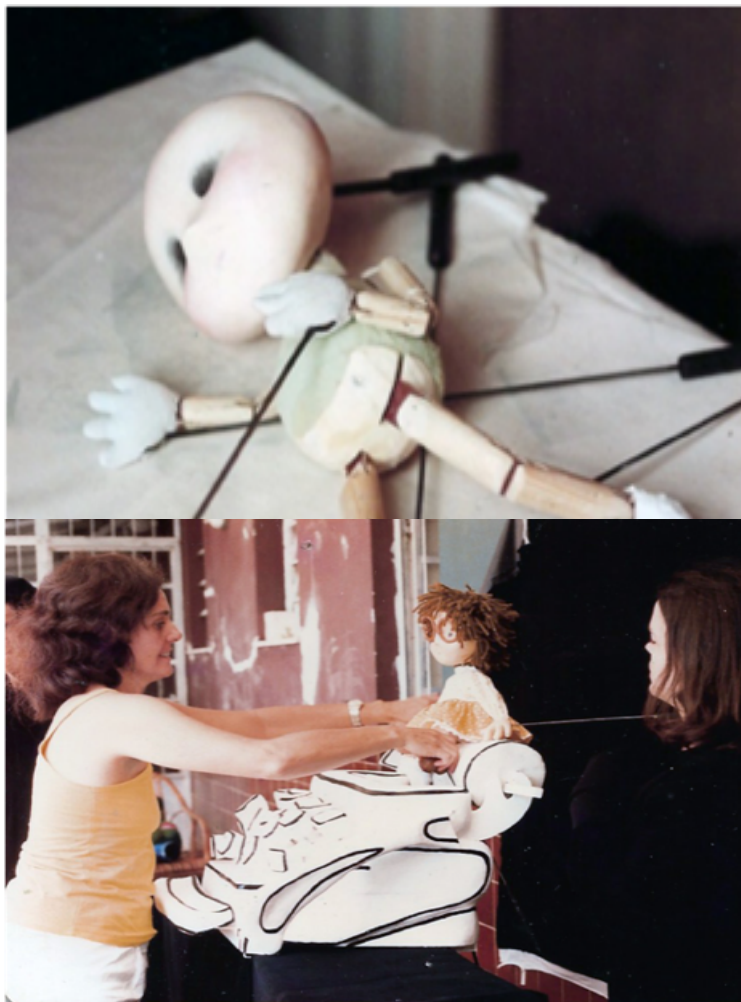
Figuras 25 e 26 – Participação na Bienal do Livro. Fonte: Acervo familiar.

Em 1986 ganhou o prêmio de dramaturgia para Teatro Infantil Maria Mazzetti com a peça *História Encontra Ponto*. A última peça de sua carreira foi escrita e dirigida por ela, e quem confeccionou os bonecos foi seu sobrinho Fernando Sant'Anna. Os titeriteiros eram Esther Bichucher, Marcio Macedo, Fernando Sant'Anna e Cristiana Lacerda. Ela fala:

A criação foi extremamente estimulante. Chamei o grupo pra morar comigo um tempo em Petrópolis no clima de ensaio o tempo todo. Acho esse trabalho o mais sensível da minha carreira. Foi encenado na técnica de teatro negro, chamada cortina de luz. Trabalhei também com diferentes escalas de boneco. A figura mais importante nesse trabalho foi o Fernando Sant'Anna, que fez os bonecos e resolveu todos os problemas técnicos. Foi meu braço direito.

A personagem Maricota saiu de dentro de mim. Eu me identificava muito com essa garotinha curiosa, e ver a minha filha Cristiana manipulando e sendo a voz dela foi uma das grandes alegrias que tive no teatro. (LACERDA, M., 2020)

De abril a julho do ano seguinte, 1987, fizeram temporada no Teatro Sesc Tijuca e ganharam o prêmio INACEM (Instituto Nacional de Artes Cênicas) de Melhores Espetáculos do Ano. Em junho se apresentaram também no XIV Festival de Teatro de Bonecos e no Primeiro Festival Rio de Teatro de Animação da ARTB, em Nova Friburgo.



Figuras 27 e 28– (acima): Construção de Maricota. (abaixo): Maria Luiza e a filha Cristiana em um ensaio. Fonte: Acervo familiar.



Figura 29 – Cena da peça *História Encontra Ponto*. Fonte: Acervo familiar.

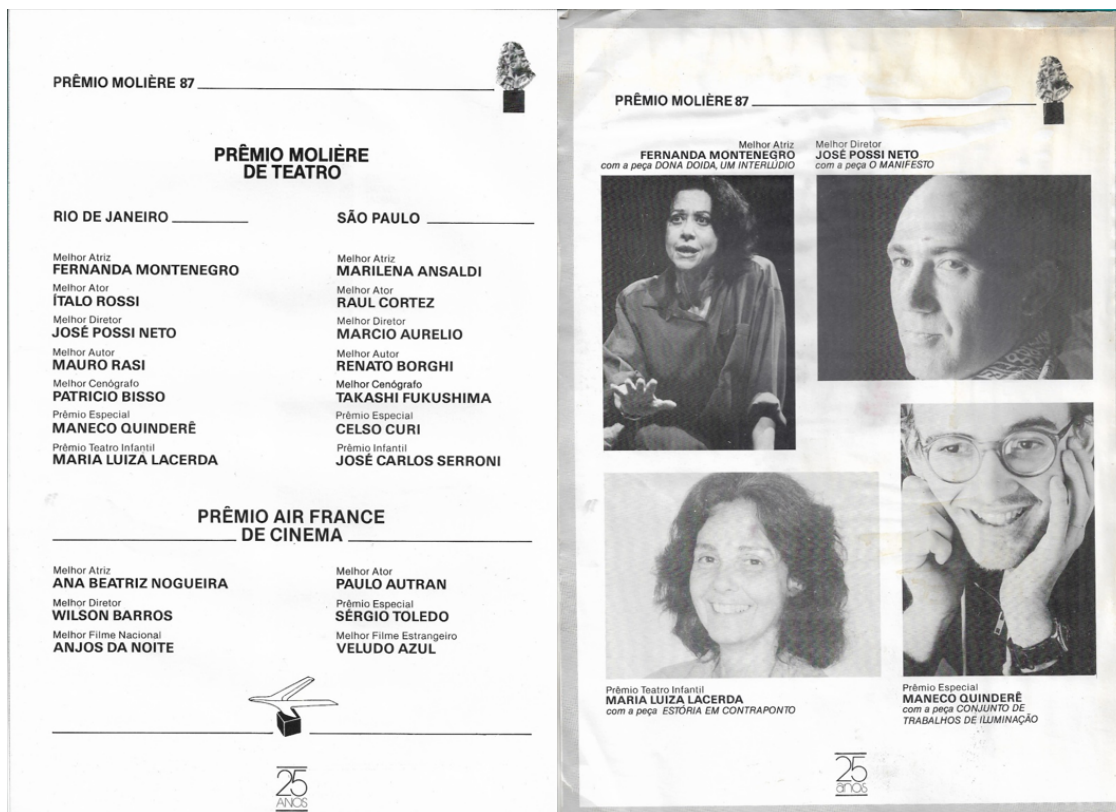
Sobre este período, minha mãe conta:

Ali eu finalmente pude experimentar fazer parte do grupo/segunda família da minha mãe, e ser dirigida pela mulher que tanto admiro e me inspiro. No fim da peça, em uma linda cena, Maricota encontra uma enorme boneca russa Babushka e vai abrindo uma por uma até encontrar o que tanto buscava: ela mesma. Ela, então, se abraça. Amor é a palavra. (LACERDA, Cristiana, 2020)

Ainda neste ano, Maria Luiza foi premiada com o Molière na categoria Teatro Infantil. Com o prêmio, foi para o Festival Internacional de Bonecos em Charleville-Mezières acompanhada de Fernando Sant'Anna e Claudia Lacerda.

Em junho, minha avó ganhou o prêmio Mambembe na categoria diretor pela *História Encontra Ponto* e em agosto a peça foi apresentada no 1º Festival Internacional de Bonecos, em Caxias do Sul.

Já no final de sua carreira no teatro de bonecos, em maio de 1990, Maria Luiza foi uma das palestrantes do 1º Encontro Nacional de Teatro de Animação, em São Paulo. Na ocasião escreveu um texto que foi lido para a plateia.



Figuras 30 e 31 – Programa do Molière, com os vencedores das categorias.
Fonte: Acervo familiar.

(...) Neste teatro [de animação] (...) O ator, mais do que nunca diretor, está presente agora, ele mesmo na cena, não representando algum personagem, mas sendo fiel a si próprio. (...) apresenta seu universo simbólico ao público, dramatizando situações da vida, (...) como se fosse uma criança brincando com seus brinquedos – retorno ao início do jogo teatral, já agora consciente. (...)

E assim como a criança que, na representação de seus medos, os domina, o homem, na sua micro representação de seu macro mundo, tenta compreendê-lo e acalma suas angústias frente ao desconhecido. E é assim também que estou aqui, frente a vocês, tentando organizar um pouco o caos dos meus conflitos, mas sempre percebendo que algo me escapa (...). (LACERDA, M., 1990)

Fazendo uma retrospectiva da carreira de Maria Luiza, sua filha Claudia diz:

Minha mãe foi uma figura que fez parte da história na consolidação de uma nova linguagem de Teatro de Bonecos no Brasil. Tanto com o *Fura Bolo*, num formato mais comercial, quanto na sua criação de peças autorais de bonecos e, além disto, na sua atuação na ABTB e na participação em Festivais Internacionais/organização de Festivais no Brasil, ajudou a colocar o boneco em um novo patamar, o de

linguagem artística autônoma, não só de entretenimento casual.
(LACERDA, Cláudia, 2020)

A história da qual faço parte

Depois de *História Encontra Ponto* minha avó parou de fazer teatro de bonecos para se dedicar à terapia floral e à astrologia. Abriu uma clínica de terapias que funcionou até 2005 em Petrópolis, onde se estabeleceu desde 1986 e vive até hoje, na companhia do marido Willy e da filha Claudia. Pedi que ela falasse dos motivos que a levaram a sair do teatro de bonecos, e ela escreveu:

A busca de uma maior consciência na minha vida, seja a nível físico, emocional, mental ou espiritual, se tornou meu objetivo maior. Morar na natureza, ter uma maior proximidade e conhecimento das flores, estudar, ter uma vida mais tranquila, ter mais tempo para pensar e me conectar comigo mesma. Na vida que levava no Rio de Janeiro, no trabalho com o teatro, eu não estava conseguindo isso. (LACERDA, M., 2020)

Ela ainda atende pacientes em sua casa e há alguns anos retomou o contato com a cerâmica, que tinha aprendido em Berkeley. Hoje tem seu próprio atelier, onde trabalha diariamente criando objetos e esculturas impressionantes de bichos, humanos e outros seres.

Fico desapontada ao perceber que muito do que Maria Luiza fala sobre o teatro de bonecos de sua época, parece permanecer igual, mais de 50 anos depois. Nosso país segue desvalorizando e desprezando constantemente a arte e os artistas. Aqui, artista passa a vida lutando para sobreviver. E se o artista já é um sobrevivente, o que dizer da mulher artista, então? Temos um longo caminho pela frente.

Olho para a história de Maria Luiza, essa mulher forte, e vejo quantas contribuições deixou, sua luta e envolvimento com o que a movia, como foi referência para tantas e tantos, quantas pessoas ajudou e ainda ajuda e como está sempre inquieta criando a próxima invenção. Esta é minha herança e espero com este texto ter deixado um pequeno registro desta parte da história do teatro de bonecos no Brasil.

Por último, deixo esta fala dela, que ilustra seu amor pelos bonecos:

A alegria de fazer teatro de boneco é impossível descrever. Inventar personagem, criar um mundo mágico e, como uma fada, conduzir

aqueles olhinhos que te fitam atentamente através de espaços inusitados, cheios de surpresas e esquisitices, espaços que não respeitam as leis da física, onde nada é o que parece e ao mesmo tempo tudo é verdadeiro. Saudades daquele tempo, saudades daquela alegria. (LACERDA, M., 2020)



Figura 32 – Maria Luiza Lacerda atualmente. Fonte: Acervo familiar.

Referências

LACERDA, Cláudia. Depoimento por escrito enviado a Júlia Sarraf, 29 jul. 2020.

LACERDA, Cristiana. Depoimento por escrito enviado a Júlia Sarraf, 26 jul. 2020.

LACERDA, Maria Luiza. Entrevista concedida a Júlia Sarraf via áudios e mensagens de texto pelo aplicativo *Whatsapp*, entre 09 jul. 2020 a 11 ago. 2020.

_____. Escritos sobre a peça *Quatro Cenas*, Acervo pessoal, 1979.

_____. Programa da peça *Mulher, Mulher*, 1980.

_____. Discurso feito para o 1º Encontro Nacional de Teatro de Animação em São Paulo, Acervo pessoal, 1990.

LEVI, Clóvis. *Festival Internacional de Teatro de Bonecos (I)*. Teatro Infantil – O Globo – Rio de Janeiro – 22 ago. 1976a, p. 9.

_____. *Festival Internacional de Teatro de Bonecos (II)*. Teatro Infantil – O Globo – Rio de Janeiro – 24 ago. 1976b, p. 34.

_____. *Festival Internacional de Teatro de Bonecos (Final)*. Teatro Infantil – O Globo – Rio de Janeiro – 26 ago. 1976c, p. 42.

_____. *Fantasia ou realidade na obra de Pink Floyd*. Teatro Infantil – O Globo – Rio de Janeiro – 01 jun. 1975, p. 7.

RIBEIRO, Eny Lacerda. Depoimento por escrito enviado a Júlia Sarraf, 30 jul. 2020.

A presença das máscaras no ritual de iniciação feminina do povo Tikuna

Vanessa Benites Bordin

Universidade do Estado do Amazonas - UEA (Manaus, Brasil)



Figura 1 – Mascarados recebendo os moqueados antes de partirem. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil (04/11/2016).

Foto: arquivo pessoal da pesquisadora.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020112>

Resumo: Neste artigo é abordada a pesquisa sobre as máscaras da etnia ameríndia Tikuna, localizada na triplíce fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru. Trata-se de uma pesquisa teórico-prática, tendo como metodologia a pesquisa autoetnográfica, onde o olhar da artista se evidencia. Assim, a partir de minha convivência com os Tikuna, na aldeia (Nossa Senhora de Nazaré, AM) e em contexto urbano (no Parque das Tribos em Manaus) abordarei o universo das máscaras que fazem parte do principal ritual Tikuna, de iniciação feminina *Worecū*, A Festa da Moça Nova, que acontece quando a menina Tikuna tem sua menarca.

Palavras-chave: Feminino. Máscara. Ritual. Saberes ameríndios.

The presence of masks in the female initiation ritual of the Tikuna people

Abstract: In this article, the research on Tikuna Amerindian masks, located on the triple border between Brazil, Colombia and Peru, will be addressed. It is a theoretical-practical research, using the methodology of autoethnographic research, where the artist's gaze is evident. So, from my coexistence with the Tikuna, in the village (in Nossa Senhora de Nazaré, AM) and in an urban context (in Parque das Tribos, Manaus) I will talk about this universe of masks that are part of the main Tikuna ritual, of female initiation *Worecū*, The Feast of the Young Girl, which happens when the girl Tikuna has her menarche.

Keywords: Feminine. Mask. Ritual. Amerindian knowledge.

Introdução

Ao chegar no estado do Amazonas, mais especificamente na cidade de Manaus¹, um novo território, outra realidade, diferente da minha, vinda do sul do Brasil, com o intuito de trabalhar as artes cênicas em uma universidade pública, percebi que era urgente conhecer o universo ameríndio. Estava cercada por indígenas, de muitas etnias, em um território que pertence a eles, precisava entender o contexto em que estava me inserindo, conhecer aquele lugar, aquelas pessoas, suas histórias.

Do encontro com pessoas, estudos, participando de eventos, fui me familiarizando com alguns aspectos do povo indígena que ali habita. Conheci o povo da etnia Tikuna, primeiramente, ouvindo falar sobre seu principal ritual, Worecü², ou, A Festa da Moça Nova, rito de iniciação feminina que acontece após a menarca (primeira menstruação) das moças Tikuna. Nesta sociedade indígena a mulher ocupa um lugar de destaque, pois ela é a responsável pela perpetuação do povo Tikuna. O ritual Worecü, em sua cosmologia, representa a abundância da terra, e é uma das maneiras dos Tikuna estabelecerem boas relações com os seres da natureza e os seres espirituais garantindo que não lhes falte alimento durante o ano.

Descobri que durante o ritual aparecem seres mascarados que eu consideraria cômico-grotescos - a partir de minhas referências de estudo do bufão - com pênis a mostra, alguns com bocas escancaradas, orelhas grandes, entre outras características hiperbólicas. Eles surgem com o intuito de alertar a Worecü e os convidados da Festa sobre os perigos que assolam quem descumpra as regras estabelecidas ao povo Tikuna por seus ancestrais. Isso se dá de forma 'assustadora', por se tratar de algo sobrenatural, mas ao mesmo tempo com uma dança-brincadeira (na qual o mascarado procura acertar seu pênis em quem estiver por perto) que arranca gargalhadas dos participantes do ritual. É um riso ambíguo que causa ao mesmo tempo medo e diversão.

¹ Quando assumi o cargo de professora do curso de Teatro da Escola de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas.

² A moça que menstruou pela primeira vez.

Quando sugeri a relação entre as máscaras e o universo bufonesco, não foi no sentido de fazer uma comparação entre os bufões e os mascarados, já que cada cultura possui sua especificidade. Contudo, existe a herança cultural deixada pelos rituais primitivos com figuras sobrenaturais que guardam uma certa relação com os bufões, ou com o mundo do riso, numa perspectiva antropológica, a partir da referência de figuras que sempre existiram nas culturas mais distantes e que serviam para divertir, criticar, ofertar ou mesmo espantar as doenças e epidemias, cataclismos, temporais - ou seja, existe um espírito bufonesco universal que está no berço da cultura teatral³.

Não foi à toa o meu interesse pelo universo Tikuna, já que minha paixão pelos bufões vem desde que comecei os estudos sobre o tema, ainda na graduação, atuando em montagens cênicas nessa linguagem, realizando cursos e oficinas com mestres 'bufões'⁴ e desenvolvendo a pesquisa de mestrado⁵ no tema.

Então, pedindo licença para as 'mães', os 'donos' da floresta⁶ e os Tikuna, fui conviver com eles. Primeiro na aldeia de Nossa Senhora de Nazaré localizada na Amazônia na tríplice fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru. Em seguida, com os Tikuna em contexto urbano, na comunidade indígena Parque das Tribos, localizada em Manaus.

Essas vivências me fizeram aprender muito a respeito dos saberes ameríndios, sendo 'as máscaras' uma de suas formas tradicionais de produção de conhecimento. Meu objetivo aqui é registrar um pouco desses ensinamentos, enquanto artista, a partir dos encontros com os Tikunas e das trocas ocorridas. Começo apresentando um pouco da história das máscaras Tikuna, na transcrição da fala do Tikuna Ondino (2016):

A história das máscaras

³ Podemos saber mais a respeito disso a partir do estudo de Elisabeth Silva Lopes (2001) que aborda as possíveis origens remotas do bufão em diferentes culturas em sua tese de doutoramento intitulada *Ainda é Tempo de Bufões*

⁴ Entre eles, Elisabeth Silva Lopes e Philippe Gaulier.

⁵ O título de minha dissertação foi *O jogo do bufão como ferramenta para o artista* (BORDIN, 2013).

⁶ Os indígenas dizem que devemos pedir permissão para as mães e para os donos da floresta antes de realizarmos qualquer ação que a envolva.

Depois que defumaram a montanha *De'cüãpu*⁷ é que as pessoas viram essas máscaras⁸. Primeiro, não conheciam como que eram máscaras. Então, um dia um caçador foi caçar e veio um temporal bem forte que escureceu tudo e o caçador ficou escondido no tronco de uma árvore, aí demorou e apareceu todo tipo de máscara. Primeiro apareceu a máscara *Mawü* – Mãe da Floresta – do pixuri (árvore). Depois dela apareceu a máscara *O'ma* - Mãe do Vento. Era um temporal muito forte, pau caindo pra lá e pra cá, um vendaval que tá chegando, aí que ele (o caçador) olhou e viu que vinha vindo essa máscara do *O'ma*. E tem também aquele macaco leão, macaquinho pequenininho segurando o pênis dele pra não encostar nas casas da gente e nas árvores também, se encosta na árvore, a árvore já cai partida, por isso ele vem segurando o pênis dele pra não encostar no pau. Depois esse daí passou, aí as outras máscaras *Toü* (macaco), muitos *Toü*, não é só um não, é tipo caravana, um montão de máscara *Toü*, depois que todos passaram parou o vento e ficou limpo de novo, aí que ele contou pro pessoal, pras famílias como que são as máscaras. Aí quando chegou na festa de alguém já fez aquela máscara que ele viu, aí todo mundo aprendeu com ele a fazer máscara. Mas também ele carregava escudo (*na'tchine*) um grande escudo (as máscaras) de guerra, eram as armas deles. Ai que eles aprenderam a fazer as máscaras.

Tem duas partes que aparece essa máscara, que antigamente existia aquela montanha que chamava *De'cüãpu*, aí certo dia o povo Magüta⁹, que gostava de ter empregados deles, eles foram buscar os empregados deles, eram *Yawa*, outra tribo, foram atrás do *Yawa*, aí entardeceu nesse lugar nessa montanha *De'cüãpu* e passaram a noite lá. Lá tinha uma mulher que se chamava Ngutcha, ela deu a luz, ganhou o filho dela e ficou lá, demorou, e o pessoal que ia passar a noite sentiu fome, era bem mais tarde umas quatro horas por aí, eles foram caçar lá na *De'cüãpu* e viram as pacas, paquinha roendo casco de tatu, aí deram tiro com zarabatana e morreu a paquinha, pelaram a paquinha, assaram, fizeram moqueado e comeram. Demorou e apareceu pra eles uma gente lá, gente encantada que mora lá dentro da montanha e perguntou: 'o que que vocês comeram?' Perguntou pra aquela mulher que teve filho, a Ngutcha, ela disse que as outras pessoas comeram a paquinha que mataram, 'eu não comi porque eu ganhei meu filho agora e não podia comer comida remosa', o encantado falou: 'isso que vocês mataram não era a própria paca', esse daí era o filho do governo que governa essa montanha, o filho desse governo que vocês estão matando e hoje vocês vão acabar com isso, o *huri huri* vai comer vocês – o bicho que morava lá dentro da montanha *Yare* (esse daí do tamanho de cavalo, onça, boi, tem vários tipos dele, macaco, gorila todo o tipo de bicho que tem lá). Aí aquela mulher Ngutcha avisou o pessoal lá: vai acontecer isso com nós porque vocês comeram aquela paca que não era paca é o filho do governo daqui. Eles não acreditaram, disseram que era mentira que ela tava falando à toa, não vai acontecer nada. E aquele rapaz que falou pra mulher disse: 'se você quiser se salvar vocês vão fazer as tendas lá em cima, lá num galho de árvore'. Ela acreditou e mandou o marido dela fazer o girau (tenda) de cipó lá em cima e descascava o pau pra os *huri huri* não poder subir. Ela fez e alguns deles fizeram o girau lá

⁷ Montanha encantada para os Tikuna.

⁸ Para os Tikuna não existe a palavra máscara, ele usou a partir de minha referência.

⁹ Como o povo Tikuna se autodenomina na língua. Magüta quer dizer os que foram pescados com vara.

em cima e os outros que não acreditaram na palavra dela ficaram lá embaixo no chão mesmo. Demorou, quando chegou umas onze horas da noite chegou um estrondo bem forte com chuva, com vento e agora sim o rapaz vem avisar nós, que nós vamos morrer agora e o pajé que tem lá também soprava pra fechar a montanha.

Demorou e saiu todos aqueles *huri huri* do buraco da montanha e tacaram fogo na gente, comeram, mataram e também eles tinham dois artistas¹⁰ deles, porque antigamente todos os povos tinham dois artistas, aquele era artista mesmo, igual aquele que a gente vê na televisão, eles matavam aqueles bichos com a lança, os *Toü* (macaco) dele, sobe mesmo como macaco em cima da árvore pula pra lá e pra cá igual macaco, por isso chamava de *Toü*. Eles mataram um bocado de bicho *huri huri* e o pessoal também morreu e saíram outros, até que amanheceu o dia, quatro horas da manhã, quando morreu um dos *Toü* e ficou só um pulando e pulando, quando chegou oito horas até que morreu. Ficaram alguns *huri huri*, não muitos e as pessoas que estavam em cima nas tendas foram as que se salvaram, mas ainda tinha aquele tipo macaco subindo em árvore com um cacete pra caceta quem não tinha subido. Eles se juntaram, quem tava vivo, e os *huri huri* voltaram todos pra montanha e aqueles que ficaram lá em cima desceram e avisaram as pessoas da aldeia que não foram, porque naquela época o povo Tikuna morava só numa casa, uma maloca bem grandona, redonda, umas trezentas pessoas na mesma casa, mas cada um tinha sua cozinha, não tinha mosquito dormia só na maqueira e a casa era bem fechada de palha daqui de baixo até lá em cima com uma só porta sem janela. Eles voltaram e avisaram que os *huri huri* tinham comido os parentes dele: 'o que que nós vamos fazer agora para pagar o nosso parente que foi comido pelo *huri huri*?' então eles decidiram fazer uma roça bem grande pra plantar pimenta ardida, pimenta *tchara* e fizeram uma roça bem grande pura pimenta. Passou uns quatro meses, 'acho que pimenta amadurece em quatro meses', e convidaram as pessoas que tinham sobrado, agora nós vamos apanhar todas essas pimentas e levaram junto com o pajé pra fechar os buracos e ele soprava com um cigarro aí conseguiram fechar e não saiu mais o *huri huri*. Depois, tiraram as bacabera, uma árvore bem grossa e bem dura, aí fecharam todos os buracos daquela montanha e depois abriram um buraquinho bem pequeno e o pajé fazia fogo em cada buraco e colocaram aquela pimenta no fogo e abanaram a fumaça lá dentro da montanha, abanaram, abanaram e abanaram. Demorou um pouco e estava cheio de barulho dos bichos querendo sair de lá, demorou um pouco e saiu, tinha muito bicho que morava lá. Primeiro saiu *Beru*¹¹ com o seio comprido, aí ela abanou o fogo com aquele seio dela e o fogo se apagou, mas colocaram de novo o fogo aí ela cantava: 'a minha montanha é a montanha de papagaio, minha montanha é uma montanha de estrela, minha montanha é *De'cüãpu*'. Os povos abanaram, abanaram e ela morreu. Quando ela morreu apareceu *Matirawe* que tinha o corpo cheio de água e com essa água ela apagava o fogo pra se salvar, mas o pessoal abanava o fogo nela e ela morreu também. Depois saiu o *Domitadó*, pé grande, largo, abanaram e morreu esse *Domitadó*. Depois saiu *ïchawa*, Dono da

¹⁰ Aqui também ele usa esse termo a partir da minha referência, falando de artistas como os heróis, os guerreiros, homens fortes dos filmes de ação.

¹¹ Uma figura mitológica Tikuna, Mãe do macambo (árvore), ela come gente e com seus seios gigantes ataca as pessoas. Às vezes aparece como gente, outras como borboleta. De acordo com a antropóloga Priscila Faulhaber (2007) todos esses seres mitológicos podem aparecer como máscaras na Festa da Moça Nova.

ferida, porque ele tem ferida nas costas dele, não mataram esse, deixaram ele sair e foi embora. Depois desse tem também o Dono da arara – *Tchowaru* – bem grandão e cumprido carregava ‘assim’ uma arara, uma que fica aqui na frente e outra que fica aqui atrás, mas esse aí ninguém pode olhar, se a gente olha ele a gente morre, porque o poder dele é igual ao do raio, se a gente olha ele a gente se assusta e morre, o raio dele bate e a gente fica cego com o poder dele, aí deixaram ele sair da montanha. Depois desse saiu da montanha o que eles chamam de galera, tipo um coxo de colocar massa de mandioca, ela anda por si, *Tauta* na língua Tikuna, depois, saiu um *Quiricá*, que também anda por si só, essa palavra *quiricá* é pra gente amassar a massa da mandioca, fica bem fina a massa, e foi embora. Também tem outro, o *Tocári*, não sei como a gente chama na língua portuguesa, tem o pilão e aquele pau que a gente usa pra amassar o arroz e outras coisas, mão de pilão, que também anda por si mesma e foi embora também.

Quando acaba tudo esses bichos, que chegou a hora daquele homem que nós cantamos ontem da música do Tracajá, o *Tchürüne*, ele saiu tocando o casco de Tracajá e cantando aquela música junto com o irmão dele que chamava *Morapane*, batendo o casco de tracajá, eles são gente encantada, *üüne*, quando eles saíram chamaram aquele povo que estava abanando a montanha chamando com a música do tracajá¹², por isso que na festa quando tocam o casco de tracajá todo mundo tem que acompanhar, porque esse *Tchürüne* ainda existe dentro da montanha, na hora que estavam defumando ele foi pra outra montanha, ainda tá lá tocando, todo dia ele toca esse casco de tracajá, se a gente não canta, não faz festa pra Moça Nova a gente fica sem roça, dá preguiça na pessoa (*tcha o’oti* – eu tô com preguiça), fica sem banana, por isso ele chamava todos aqueles povos que estavam lá de neto, meus netos vem me acompanhar, se não me acompanhar vai ficar sem comida, aí todo mundo acompanhou ele. Então saiu aquelas máscaras junto com ele, a máscara *O’mã*, *Mawü*, *Toü*, todo tipo de máscara que a gente fazia na Festa, lá que viram, lá que aprenderam a fazer e lá também que aprenderam a cantar as músicas do *Toü*, *Mawü*, *O’mã*, com o *Tchürüne* (ONDINO, 2016).

Foi assim que as máscaras surgiram para os Tikuna. Conforme a história, da montanha *De’cüãpu* não saíram só as máscaras, mas diversos seres mitológicos, artefatos importantes e algumas restrições para a vida dos Tikuna.

Durante o tempo que estive na aldeia, e hoje convivendo com os Tikuna em Manaus, ouvi e ouço muitas histórias presentes nos mitos e canções Tikuna que permitem, aos poucos, que eu me familiarize com essa maneira de pensar. O convívio ajuda a perceber como essa visão de mundo se reflete nas ações cotidianas do povo, por isso, trago as histórias a partir da fala dos próprios Tikuna, tentando evidenciar um pouco desse olhar do outro.

¹² Quelônio de água doce, encontrado nos rios amazônicos, muito apreciado na culinária indígena e também com representações mitológicas. Durante o principal ritual Tikuna, *Worecü*, A Festa da Moça Nova, ritual de iniciação feminina, é tocada a música do tracajá que representa abundância.

As máscaras vêm de dentro da montanha, junto com o próprio homem. É algo muito antigo, não se tem registro disso: é a tradição oral que vai perpetuando essa prática contida nos mitos que justificam a existência e a importância dela. Mepaeruna Tikuna me contou que muitos pajés viram em sonhos as máscaras e aprenderam a fazê-las. Na aldeia, as crianças desde cedo vão conhecendo as histórias e querem participar do processo de confecção das máscaras para ‘encorporarem’ algum desses seres da floresta na Festa da Moça Nova. Elas recebem ajuda de seus pais para isso.

O que chamamos de máscara, para os Tikuna tem outros nomes, um deles é chamá-las de *To’ügü* (macacada), ou, *Toü* (macaco), um dos principais mascarados do ritual *Worecü*, o mais recorrente até hoje. Os mascarados, através de sua performance, são indispensáveis para o ritual, pois surgem para estabelecer uma boa relação com o cosmos, protegendo o povo Tikuna de catástrofes.

As máscaras Tikuna representam os seres da natureza, como nos fala Faulhaber (2007), eles trazem principalmente a chuva para irrigar a terra, o que garantirá êxito nas atividades de subsistência, porém, dependendo de como a chuva chega ela pode causar destruição. Deste modo, existe uma luta entre os contrários: a ordem e a desordem.

No ritual da *Worecü*, a desordem que as máscaras provocam levam os convidados a um misto de sentimentos expressos em gritos de medo e risos de diversão. Fogem do *Toü* quando ele chega perto, mas quando ele se afasta vão atrás segurar em seu *tururi* pelas costas tentando freá-lo, ao mesmo tempo em que ele tenta acertá-los com seu pênis. Os seres mascarados chegam do meio da floresta e para a floresta retornam, onde deixam apenas seu *tururi*, sua pele, que é trazida de volta para a *Ye’egune* (Casa de Festa onde acontece o ritual) por algum dos convidados.

O *tururi* é a casca de árvore batida que serve para fazer todo o traje da máscara: a indumentária completa que cobre o rosto e o corpo, e sobre esse *tururi* também pode ser feita a ‘cara’ da máscara com a madeira balsa (*punë*), que cobre o rosto. Assim, o *tururi* remete à ideia de pele, ou capa, porque ele transforma aquele que veste.

To'ü exala um perfume de matamatá, árvore de onde é retirado um componente importante para o processo de confecção das máscaras, que são as franjas colocadas na barra do *tururi*. Todos os mascarados que vi possuíam essas franjas feitas de matamatá.

Abaixo os mascarados com seus *tururis* onde podemos ver na parte de baixo as franjas feitas de matamatá:



Figura 2 – A chegada dos primeiros ‘mascarados’. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil (04/11/2016). Foto: arquivo pessoal da pesquisadora.

Os mascarados recebem moqueados¹³ ao participarem do ritual da Worecü. Os moqueados são especialmente feitos para os mascarados. Quanto mais moqueado houver em uma Festa da Worecü, mais abundância representa para o povo Tikuna e mais mascarados aparecem, pois os Tikuna observam os esforços do Dono da Festa durante a reclusão da Worecü.

¹³ Os peixes e as caças ficam na fumaça do fogo quase que apagado, alguns enrolados em folha de bananeira, como que defumando, para que durem um longo tempo para consumo, não precisando de geladeira.

Os contrários se encontram no ritual – os das nações¹⁴ com penas e os sem penas - assim como o masculino e o feminino, sendo a simbologia do pênis dos mascarados (que estão em evidência na maioria deles) a representação do masculino, em contraponto ao universo feminino de cuidado e de reclusão em que a Worecū se encontra. O pau que os mascarados carregam, que corresponde ao pênis, configura um símbolo de violência e poder, pois além de ser um órgão reprodutor ele pode acarretar destruição, segundo Faulhaber (2007). Deste modo, a performance dos mascarados também funciona como um aviso às moças sobre a relação com os homens.

Os seres (bichos – ngo’o e encantados - ü’üne) que vieram da montanha De’cūãpu habitam o imaginário Tikuna e quando uma Festa da Moça Nova se aproxima os parentes que forem convidados, e quiserem, podem dar vida a esses seres.

A criação dos tururis

Acompanhei a criação das máscaras como um dos preparativos que acontece alguns dias antes da Festa da Moça Nova. Elas devem ser concebidas longe dos olhos do Dono da Festa, que não pode saber quem são os convidados que estão trabalhando nisso, muito menos ver as máscaras. Caso isso ocorra corre risco de vida, podendo se transformar no que elas representam.

As máscaras cujo processo de produção pude acompanhar, foram confeccionadas na casa de Ondino, que era ao lado da casa do Dono da Festa, portanto, todo o processo de criação foi elaborado com muito cuidado, com as janelas fechadas, iluminados por velas, falando baixinho, trazendo os materiais escondido, para que não corresse o risco de nenhuma pessoa da casa do Dono da Festa descobrir. As máscaras foram feitas inteiras de tururi: corpo e cabeça.

Todos esses seres que vieram da montanha e que aparecem no ritual da Worecū usam o que poderíamos chamar de ‘máscara de corpo inteiro’, característica que contribuiu para que eu relacionasse os mascarados Tikuna aos bufões, já que a máscara do bufão é a máscara de corpo inteiro, além das

¹⁴ Nações ou clãs, são como se dividem os Tikuna, definindo o casamento entre eles.

outras características hiperbólicas e cômico-grotescas que falei anteriormente: bocas escancaradas, orelhas grandes, pênis a mostra.

Junto do tururi pode ser utilizada a madeira balsa, que é a mais leve que existe na natureza do entorno Tikuna e serve para fazer 'o rosto' da máscara. Em Nossa Senhora de Nazaré, os Tikuna me disseram que na maioria das Festas encontramos máscaras somente de tururi.

Todos os materiais para a criação das máscaras são retirados da natureza, sendo o tururi a base de todas as máscaras: uma vestimenta, uma capa, uma pele, que envolve quem a veste da cabeça aos pés. "O tururi – e o que ele suscita de confusão com uma pele verdadeira – é referido em outros mitos como o de Torama, em que as pessoas confundem a pele verdadeira de uma onça que um rapaz vestia com uma máscara de onça." (MATAREZIO FILHO, 2015, p. 34). Deste modo, quem produz e quem veste a máscara acaba por adquirir um poder mágico.

No tururi são desenhados grafismos Tikuna, que representam os animais da natureza, pode-se desenhar os componentes das nações Tikuna, o sol e a lua. Para tanto, utilizam cascas, folhas e frutos retirados das árvores do entorno: para o amarelo é utilizado o açafreão; para o vermelho é o urucum; para o laranja mistura-se o açafreão com o urucum; o preto e o roxo podem ser feitos com a tinta das cascas do caroço da pacóva (depois de fervidas em água, como vimos anteriormente); a casca da árvore pau-brasil nos dá o rosa; e os diferentes tons de verde conseguimos com as folhas das diversas espécies de árvores da floresta amazônica.

Com a fibra retirada do caule de arumã (espécie de bambu), ou com as folhas do tucumanzeiro (que se faz o tipiti, peneiras e cestos) também pode se fazer as orelhas das máscaras, ou o suporte da cabeça de Mawü. Chamam esse suporte para a cabeça de 'paneiro', ele será encaixado por dentro do tururi, elevando a cara de Mawü por cima da cabeça de quem a vestir.

Na figura abaixo podemos ver o suporte feito de arumã ao lado do tururi de Mawü em processo de confecção (a cara ainda não estava pintada), na foto o suporte de arumã está para baixo, mas ele irá se encaixar na parte de cima, que é a triangular:



Figura 3 – Tururi de Mawü em processo. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil (novembro de 2016). Foto: arquivo pessoal da pesquisadora.

Na sequência, a cabeça de Mawü já desenhada e ao lado a vestimenta finalizada com o suporte encaixado por dentro do tururi, em cima da cabeça coberta com as franjas de buriti, que também foram colocadas na barra do tururi. Depois que a pessoa veste o tururi, corta o lugar dos braços. Essa cabeça enfeitada com as franjas representa os ‘cabelos’ de Mawü que ficam para baixo, a parte mais dura do caule de buriti é cortada como varetas e serve para espetar a parte da fibra do caule mais esponjosa, que é cortada em pequenos triângulos e colocada na parte de cima da cabeça, representando a árvore de pixuri.



Figura 4 (à esquerda) - a cara de Mawü pintada no Tururi e **Figura 5** (à direita) – Mawü. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil (novembro de 2016). Foto: arquivo pessoal da pesquisadora.

Os mascarados e a Worecû

Depois de prontas é o momento de surgirem no ritual Worecû, realizando sua performance para o cumprimento de sua função: manter em harmonia as relações que estabelecem com os diferentes seres que habitam o cosmos, assegurando a subsistência dos Tikuna.

Antes de partirem, levam embora o payuaru e os moqueados que recebem do üaücû como recompensa.

Os tururis que estiveram presentes em uma Festa da Moça Nova nunca mais retornam à outra. Após serem jogados por cima da Worecû, que acabou de ter seus cabelos arrancados, se destinam à casa do Dono da Festa como lembrança do acontecimento. Algumas franjas de matamatá são retiradas das barras dos tururis e ficam na Ye'egune, penduradas no teto, como forma de proteção, permanecendo por diversas Festas até se desfazerem com o tempo.

A recorrência de nós, artistas e pesquisadores das artes cênicas, queremos estudar as máscaras de culturas ancestrais é para compreender

questões que são difíceis de examinar partindo somente da análise do uso de máscaras pelos atores-performers ocidentais. No entanto, sabemos que em contextos rituais elas têm um sentido sagrado como nos fala Ana Maria Amaral:

A máscara ritual não é um objeto qualquer. Tem um sentido sagrado, é um objeto sagrado. A máscara ritual encerra em si forças. É uma transferência de energias. Nos rituais as máscaras têm uma função, estão ligadas a ações, ações-essenciais. Têm também um sentido de mutação, metamorfose (AMARAL, 2011, p. 31).

Assim, a partir do olhar para o outro, conseguimos nos distanciar de nossas práticas e perceber questões diferenciadas, que podem nos ajudar a entender essas práticas pensadas a partir de nosso contexto.

O que buscamos é conhecer, analisar e refletir a respeito de elementos que consideramos poéticos nas práticas de outros povos, como no processo de confecção das máscaras Tikuna e sua performance durante o ritual, para entendermos os nossos próprios processos de criação. Com isso, não se trata de copiar o que o outro faz, mas de aprender com ele e, talvez, inspirar-se nele.

Da mesma forma que o indígena sabe o que aquele ser representa enquanto o confecciona, o artista quando vai confeccionar uma máscara tem a consciência de que está transmitindo algo de si a ela¹⁵, quando vestimos essa máscara ela ganha vida e é como se o performer não existisse mais. Quando o performer consegue dar vida a determinado objeto de maneira orgânica, não vemos mais ele por trás do objeto, a máscara se torna parte de seu corpo e o transforma em um outro ser.

Performar com as máscaras proporciona um espaço criativo de liberdade para o performer, pois ela oculta (a imagem externa, ou modifica a figura do performer) ao mesmo tempo em que revela o pensamento mais profundo deste. Esse espaço criado pela máscara é limiar, e se dá de forma diferente do ritual, mas também nos rituais as máscaras se desdobram revelando outras faces.

¹⁵ No momento da confecção já começa a estabelecer-se uma relação entre ator-performer e objeto. Um envolvimento que exige presença, pois é necessária concentração, atenção, relação com aquele objeto e isso faz com que o ator-performer se engaje nessa ação. As escolhas estéticas para a criação da máscara já pressupõem a performance futura daquele que irá vesti-la.

Por trabalhar no campo do teatro de formas animadas esse saber sobre as máscaras Tikuna transformou minha maneira de abordagem¹⁶. Antes, devido ao pouco conhecimento, a primeira vez que introduzi o assunto para os alunos, na disciplina de Teatro de Formas Animadas, apresentei máscaras indígenas brasileiras (assim como máscaras pertencentes a outros povos) a partir de fotos e vídeos, mas superficialmente, pois não tinha essa vivência. Meu foco ficou limitado ao meu trabalho com o bufão e as máscaras da *commedia dell'arte*¹⁷, além da referência do trabalho com Jesusa Rodríguez que tive como experiência do México¹⁸, para pensarmos as máscaras no contexto da performance ativista. Minha experiência era na intervenção em espaços públicos pautada pela ideia configurada de personagens-tipo.

Depois do encontro com os Tikuna pensei novas possibilidades para trabalharmos na disciplina de Teatro de Formas Animadas. A experiência em campo com as tintas de fabricação natural foi muito marcante, deste modo, propus que buscássemos isso nas aulas. Não tínhamos todas as árvores da aldeia, mas tínhamos outras, com folhas diferentes, que também poderiam ser utilizadas para conseguirmos tons de verde. O urucum e o açafraão conseguimos encontrar para obtermos as cores vermelho e amarelo. Utilizamos café para alcançarmos tons de marrom, e legumes misturados com álcool; como a beterraba para o rosa, o espinafre para o verde e a cenoura para o laranja. Criamos um laboratório em aula para trabalharmos com essas tintas naturais, eu levava algumas sugestões e os estudantes complementavam com outras, assim fomos experimentando e refletindo sobre o que funcionava e o que não funcionava.

Com os materiais para confecção também seguimos por esse caminho, tínhamos materiais da natureza que poderíamos usar, a partir da inspiração que

¹⁶ Coordeno um projeto de extensão chamado: *Contadores de histórias: o teatro de formas animadas na comunidade* em que trabalho com essa linguagem e ministro a disciplina Teatro de Formas Animadas para os estudantes de graduação em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

¹⁷ Que havia trabalhado na graduação em artes cênicas, em uma disciplina específica e na montagem de um espetáculo a partir dessa linguagem.

¹⁸ Durante o curso oferecido pelo Instituto Hemisférico de Performance e Política que foi realizado na cidade de San Cristóbal de Las Casas, estado de Chiapas, México, no período de 24 de julho a 13 de agosto de 2011. O curso foi coordenado por Diana Taylor pesquisadora dos estudos da performance da Universidade de Nova York e diretora fundadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política.

o trabalho com o tururi nos suscitava e pensamos também em materiais recicláveis, que ganharam novos significados em nossas confecções.

A utilização de materiais recicláveis não é novidade, já fazíamos as máscaras com jornais e revistas, que é um procedimento bem conhecido de confecção, mas agora nosso imaginário estava povoado por outras formas e tínhamos uma nova referência de confecção e de concepção a respeito de máscaras, que vinha dos Tikuna.

Acredito que o desejo por uma transformação de perspectiva, a partir da relação com o outro, se dá nas pequenas ações cotidianas que vamos realizando e que transformam nosso olhar, que nos fazem atentar para novas possibilidades de se relacionar com o mundo, com as pessoas e com a natureza. É uma transformação na vida que conseqüentemente transforma nossa arte. Percebemos que tudo já está dado na natureza, é só estarmos atentos e abertos para o conhecimento.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Edusp, 2011.
- BORDIN, Vanessa Benites. *O jogo do bufão como ferramenta para o artista*. Dissertação (mestrado) Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2013.
- FAULHABER, Priscila. O ritual e seus duplos: fronteira, ritual e papel das máscaras na festa da moça nova ticuna. In: *Boletín de Antropología de la Universidad de Antioquia*, vol. 21, n. 38, p. 86-103. 2007.
- LOPES, Elisabeth Silva. *Ainda é tempo de bufões*. Tese (doutorado) Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2001.
- MATAREZIO FILHO, Edson Tosta. *A Festa da Moça Nova: ritual de iniciação feminina dos índios Ticuna*. Tese (doutorado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- ONDINO, Tikuna. Entrevista concedida pessoalmente a Vanessa Bordin. Novembro de 2016.

As mulheres e o teatro lambe-lambe: um relato sobre a difusão em Santa Catarina

Maysa Carvalho

Universidade de Brasília – UnB (Brasília, Brasil)

Jô Fornari

Cia. Andante Produções Artísticas (Canelinha, Brasil)

Suzi Daiane

Laço Cia. de Arte (Canelinha, Brasil)



Figura 1 – Interior da caixa de Lambe-Lambe de Suzi Daiane. Foto: Daniel Protzner.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020128>

Resumo: O presente artigo apresenta a relação das mulheres e o Teatro Lambe-lambe, tomando como recorte a criação da linguagem por Denise di Santos e Ismine Lima na Bahia e a difusão realizada por diversas mulheres no estado de Santa Catarina. Apresenta uma breve contextualização sobre a criação do Teatro Lambe-lambe em Salvador e em seguida se debruça na identificação das mulheres lambe-lambeiras em Santa Catarina, reconhecendo os elementos que motivaram a difusão da linguagem e a efervescência no estado. Também apresenta o primeiro curso de Teatro Lambe-lambe ofertado por uma instituição pública, a Formação Inicial em Teatro de Animação - FINTA pelo IFSC - Campus Florianópolis, em 2018.

Palavras-chave: Teatro Lambe-lambe. Mulheres. Santa Catarina.

Women and the Lambe-Lambe Theater: an account of the diffusion in Santa Catarina

Abstract: This article presents the relationship between women and the Lambe-lambe Theater, specifically the creation of this specific language by Denise dos Santos and Ismine Lima in Bahia and the diffusion realized by several women in the state of Santa Catarina. It presents a brief contextualization about the creation of the Lambe-lambe Theater in Salvador and then focuses on the identification of the women creators in Santa Catarina, recognizing the elements that motivated the diffusion of the language and effervescence in the state. Also presents the first Lambe-lambe Theater course offered by a public institution in the Initial Training Course in Animation Theater - FINTA by IFSC - Florianópolis Campus, in 2018.

Keywords: Lambe-lambe theater. Women. Santa Catarina.

O parto do Teatro Lambe-lambe

Na cidade de Salvador (BA), região nordeste do Brasil, em 1989, duas mulheres, bonequeiras e educadoras, deram à luz a uma nova linguagem teatral: o teatro lambe-lambe.

Denise di Santos, mulher cis, negra, mãe, descendente de escrava, brincante, poeta popular, miniaturista, criou uma cena com bonecos para mostrar aos seus alunos, numa escola de ensino tradicional onde lecionava: o momento de um parto.

Ismine Lima, mulher cis, artista, feminista, militante política, amiga e parceira artística de Denise de longa data, ao ver a cena pôde contribuir com seu olhar sensível e poético na proposta.

Ismine comentou com Denise que, a cena de um parto é um momento muito íntimo da mulher e não deveria ser apresentada em um espaço aberto, para muitas pessoas; deveria ser apresentado de outra forma. O olhar de Ismine foi como uma provocação para ambas e elas tomaram-o como um desafio: em que formato apresentar a cena do parto?

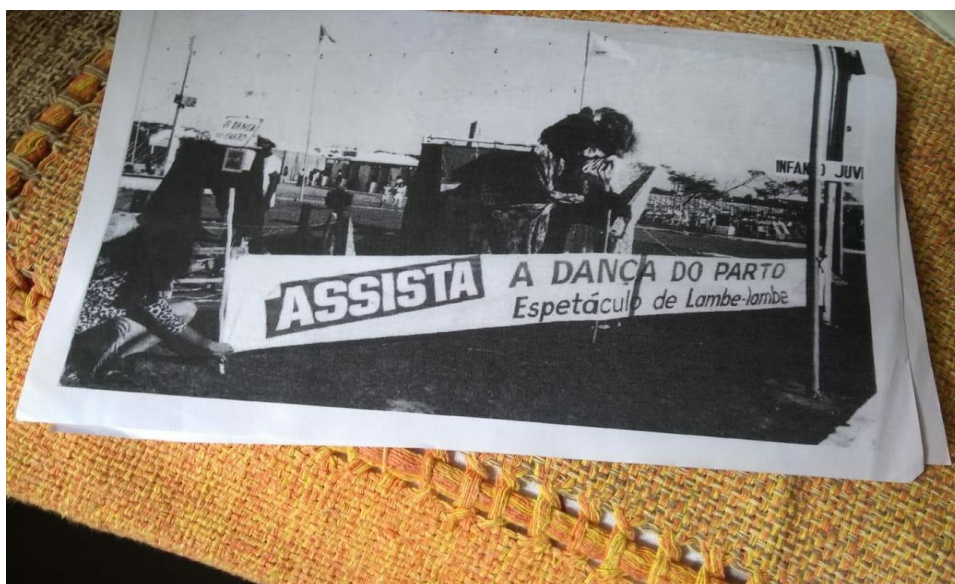


Figura 2 - Faixa de divulgação do espetáculo Dança do Parto em 1989.
Fonte: Acervo pessoal de Ismine Lima e Denise di Santos.

Naquela época, ainda era comum encontrar nas praças de Salvador pessoas que trabalhavam com a fotografia ambulante, chamada fotografia lambe-lambe, profissão hoje praticamente extinta. E foi ali, nas praças de

Salvador, observando as pessoas deste ofício, que as duas tiveram a ideia de levar a cena do parto para dentro de uma caixa. Inspiradas então, na fotografia lambe-lambe, adaptaram a cena para esse novo espaço cênico, com dimensões restritas onde, apenas uma pessoa por vez, poderia assistir a cena intimista do nascimento de um bebê. Nascia o primeiro espetáculo de teatro lambe-lambe: *A dança do parto*. Além do espaço interno, também se apropriaram da estética externa das caixas de fotografia e apoiaram a caixa em cima de um tripé, fixaram pano preto na parte externa, para cobrir a animadora e a espectadora, e inseriram um guarda-chuva (guarda-sol), elemento comum do universo da fotografia, que agora servia para fazer sombra a lambelambeira e à espectadora.

Pouco tempo depois de terem criado o teatro dentro da caixa, Ismine e Denise foram convidadas a participar da *Feira do Interior* na cidade de Salvador, para apresentar uma obra artística. Nesta oportunidade, decidiram levar o que chamaram de *teatro de lambe-lambe*, segundo elas, levaram-no para experimentar sua nova criação com o público. Instalaram a caixa em cima do tripé e colocaram uma faixa de tecido ao lado.



Figura 3 – Interior da caixa de teatro Lambe-Lambe. *A Dança do Parto*, de Ismine e Denise (2017). Foto: Acervo pessoal de Ismine Lima e Denise di Santos.

Teatro Lambe-lambe foi muito bem recebido pelo público durante os três dias de apresentação na Feira. Foram mais de quatro horas diárias de apresentações consecutivas, sempre com filas imensas de pessoas curiosas e encantadas com aquela novidade. Todas queriam saber o que havia dentro daquela caixa. Naquela época, Denise e Ismine se revezavam na manipulação da cena. Enquanto uma apresentava, a outra fazia a recepção do público e passava o chapéu, que rapidamente ficava cheio, devido às generosas contribuições financeiras do público que assistia. A estreia foi um sucesso!

Naquele primeiro dia de apresentações na feira, 30 de setembro de 1989, elas entenderam que haviam criado algo potente. A partir de então começaram a participar com sua nova criação em festivais e eventos de todo o Brasil.

Após alguns anos, cuidando e protegendo sua criação, como mães zelosas que geram e guardam seus filhos, compreenderam a importância da disseminação da linguagem definida por elas como um “estilo teatral”. Foi então que decidiram passar o seu legado adiante, estimulando outras artistas a também criarem seus próprios espetáculos de teatro lambe-lambe. A partir de 1995, Ismine e Denise começaram a ministrar oficinas e compartilhando sua metodologia de criação e construção.

Chegada do Lambe-lambe em Santa Catarina e ações de disseminação das mulheres catarinenses

Antônio Leopolski (*in memoriam*), também chamado de Antônio Bonequeiro, foi quem trouxe o teatro lambe-lambe para o estado e iniciou a disseminação entre artistas do teatro de bonecos em Santa Catarina. No *Dossier* de Teatro Lambe-lambe, Susanita Freire e Mônica Longo (2011) apresentam:

Em Santa Catarina, a primeira caixa de teatro lambe-lambe foi a do bonequeiro Antônio Leopolski que aprendeu a técnica com Denise dos Santos, em 1995. A partir de então, como dizem as criadoras, “o filho começou a andar sozinho”. Hoje Antônio já não anda mais por estas bandas, pois no ano passado partiu do mundo dos bonequeiros e passou a ser boneco (ou passarinho). Mas antes disso, ele plantou a semente, influenciando direta ou indiretamente no trabalho de muitas companhias teatrais do estado (FREIRE; LONGO, 2011, n.p.).

A linguagem do teatro de animação sempre foi muito estigmatizada por ser desenvolvida pela figura masculina. Contudo, com o surgimento do lambe-lambe, é possível reconhecer essa linguagem da animação como uma criação que perpassa primeiramente a figura da mulher.

Por meio da elaboração e divulgação de um questionário¹ de coleta de dados, feito exclusivamente para o desenvolvimento deste artigo, foi possível fazer o levantamento de 24 mulheres artistas lambe-lambeiras nascidas e/ou residentes em Santa Catarina. A partir das respostas, mapeamos tanto as produções já realizadas por estas artistas, bem como vislumbramos o ano em que estes trabalhos foram desenvolvidos. Também por meio deste questionário, e pela nossa vivência enquanto artistas nascidas e/ou residentes no estado, foi possível identificar as três mulheres precursoras na criação e disseminação da linguagem.

Jô Fornari, da Cia. Andante - Canelinha (SC), Mônica Longo, da Cia. Mútua - Itajaí (SC) e Mery Petty, da Cia. Alma Livre, Jaraguá do Sul (SC), foram essenciais para o fortalecimento da linguagem em Santa Catarina, no Brasil e na América Latina. Ao reconhecermos alguns dados apresentados no questionário e nos relatos de Jô Fornari, entramos em contato com as outras duas artistas para solicitar o detalhamento de todos os eventos desenvolvidos por elas (apresentações, oficinas, mostras, etc.)



Figura 4 - Mônica Longo e seu espetáculo *Missiva* (Cia Mútua). Foto: Divulgação do grupo.

¹ O questionário foi desenvolvido com plataforma *Google Forms* e distribuído com ampla divulgação pelas redes sociais: facebook, whatsapp e instagram, durante os meses de julho e agosto de 2020.

Mônica Longo é a primeira a produzir uma caixa de teatro lambe-lambe, tendo feito o contato com a linguagem por meio de Antônio Bonequeiro. Em 2005, ela realiza sua primeira apresentação em Garopaba (SC) e até os dias de hoje segue apresentando seus espetáculos. Além de apresentar em Santa Catarina, a Cia. Mútua também levou suas caixas para o Paraná, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e para o festival francês em *Charleville-Mezière*.

Jô Fornari é a segunda a criar seu espetáculo. Teve o primeiro contato com a linguagem por meio de Pedro Dias em 1996, mas somente em 2006 desenvolveu seu primeiro trabalho, o espetáculo *O jogo maluquinho*. Neste mesmo ano ela o apresenta no 1º Seminário de Formas Animadas, em Rio do Sul (SC) e no Festival de Formas Animadas, em Jaraguá do Sul (SC). No ano seguinte, em 2007, desenvolve seu segundo trabalho, o espetáculo *Maria do Cais*, estreando na 1ª Mini-mostra de teatro lambe-lambe de Joinville (SC). Em 2008, inicia o processo de montagem da intervenção de teatro lambe-lambe *Espia Só!*, projeto da Cia Andante (composta também por Sandra Knoll e Laércio do Amaral). O trabalho estreou em 2010 juntamente com o lançamento da primeira Revista impressa sobre a linguagem: *Lambe-lambe 01* e a circulação por quatro cidades Catarinenses. A partir deste momento Jô Fornari, juntamente com a Cia. Andante, passa a desenvolver diversas ações formativas e de fomento do teatro lambe-lambe, as quais citaremos mais adiante.

Mery Petty cria sua primeira caixa, com o espetáculo *A cobra e o vagalume*, em 2006, após ter visto o espetáculo do filho, ainda criança, do bonequeiro Paulo Nazareno, durante o 1º Seminário de Formas Animadas, em Rio do Sul (SC). Neste mesmo Seminário, Jô Fornari também apresentava seu lambe-lambe *O jogo maluquinho*.

É possível visualizar as ações potencializadoras de uma efervescência da linguagem em Santa Catarina após 2007, principalmente por ser o período em que as três bonequeiras já haviam produzido seus lambe-lambes e iniciavam ações de disseminação dessa linguagem.



Figura 5 - Mery Petty e seu espetáculo *O segredo da Bruxa* (Cia Alma Livre).
Foto: Divulgação do grupo.

O primeiro evento agregador das pessoas que já trabalhavam com o teatro lambe-lambe foi a 1ª Mini-mostra de teatro lambe-lambe de Joinville, em 2007 realizada por Mery Petty e Marcelo Mello. Na programação da Mostra havia Mery Petty ministrando uma oficina de construção e manipulação de Teatro Lambe-Lambe, que resultou em várias novas caixas, também apresentadas durante o evento. Assim, a cada oficina ministrada, nova caixas e espetáculos de teatro lambe-lambe iam surgindo, como está registrado no *Dossier* de Susanita Freire e Mônica Longo:

A semente foi tão bem irrigada que surgiram os Encontros de Caixeiros, como é o caso das Mini Mostras de Teatro de Lambe-lambe, que aconteceram em Joinville (2007 e 2008) e Jaraguá do Sul (2010) e o Encontro Lambe-lambe Brasil, em Florianópolis (2010) (FREIRE; LONGO, 2011, n.p.).

A partir das Oficinas realizadas por Mery Petty e da 1ª Mostra de teatro lambe-lambe que aconteceram em 2010, em Jaraguá do Sul (SC), surgiu, neste mesmo ano, o Clube do Lambe-lambe na mesma cidade. Este projeto reuniu sete caixas distintas e circulou por 26 municípios catarinenses, em turnê, por meio do projeto Baú de Histórias do SESC, em 2011.

As oficinas e mini-mostras realizadas nesse período aconteceram, em grande medida, graças às políticas de incentivo cultural que entre 2007 e 2014 estavam em efervescência no estado e no país. Além disto, através dos editais públicos, seja em nível municipal, estadual ou federal, muitas companhias de teatro e artistas independentes puderam também realizar suas montagens com enfoque específico no teatro lambe-lambe. Nesse período, foi possível ter subsídios para pesquisas, construção e elaboração de muitos espetáculos distribuídos pelo estado de Santa Catarina.

Em 2008, por exemplo, Jô Fornari, através da Cia. Andante, realiza o projeto de montagem da intervenção *Espia Só!*, aprovado pela Lei de Incentivo Municipal de Cultura de Itajaí (SC). O trabalho é composto por uma grande tenda, que abriga três caixas, três espetáculos e três personagens ciganos que realizam uma performance e convidam o público para espiarem os espetáculos que acontecem simultaneamente, no interior das caixas. Cada caixa contém um espetáculo de teatro lambe-lambe animado por uma artista da intervenção. No ano seguinte, o projeto recebeu o apoio dos editais Elisabete Anderle (estadual) e Prêmio Myriam Muniz (nacional) para continuação e aprofundamento da pesquisa e montagem. Esta intervenção trazia uma nova perspectiva para a linguagem, além de propor um novo olhar estético e poético para as produções. Tais características ajudaram no reconhecimento da linguagem dentro da cena teatral que, se tornava cada vez mais aceita e difundida pelos artistas profissionais do teatro de animação.



Figura 6 - Jô Fornari ao lado de sua caixa Lambe-Lambe e o espetáculo *Maria do Cais*.Foto: Eduardo Martinelli.

A disseminação do Teatro Lambe-lambe acontecia simultaneamente em vários estados brasileiros e internacionalmente. Foi tamanha aceitação e difusão que um primeiro reconhecimento oficial veio no dia 15 de dezembro de 2010, quando Denise di Santos e Ismine Lima, com seu teatro lambe-lambe, recebem o Prêmio Cultura Viva, outorgado pelo Ministério da Cultura do governo brasileiro (FREIRE; LONGO, 2011, n.p.).

O lambe-lambe foi ganhando cada vez mais força, em 2011 aconteceu na cidade de Rio do Sul (SC) o 16º Festival Catarinense de Teatro. O evento reuniu grupos e artistas catarinenses e passou a agregar o teatro lambe-lambe dentro de sua programação oficial, realizando uma Mostra paralela especificamente com caixas selecionadas. A mostra se repetiu na 17ª edição do evento, dando ainda mais vazão para a linguagem lambe-lambe no estado.

Em 2012, a 6ª edição do Festival Internacional de Teatro de Animação – FITA Floripa teve na programação oficial apresentações da intervenção *Espia*

Só!, da Cia. Andante, com seus três espetáculos de lambe-lambe. Neste mesmo ano a produção do festival, em nome de Sassá Moreti, propôs a participação da estudante Maysa Carvalho, para apresentar sua caixa de lambe-lambe² como parte de uma programação extraoficial a fim de incentivar a produção artística universitária.

As quatro caixas estiveram durante o festival no vão central do Centro de Cultura e Eventos da UFSC, em Florianópolis – SC, com sessões de duas horas de apresentações. Horário que antecedia o espetáculo da noite no auditório Garapuvu, dentro da programação do FITA. No final de semana, o festival também contou com a participação extraoficial do artista e pesquisador Roberto Gorgatti, e seu espetáculo lambe-lambe. Com isso, somaram-se cinco caixas no evento.

Ao mesmo tempo em que a linguagem se expandia cada vez mais no estado, também houve críticas desfavoráveis ao movimento. Na 7ª edição FITA Floripa, Marcos Vasques e Rubens da Cunha escreveram sobre a programação do festival de 2013 na Revista Osiris:

Outra boa notícia é que parece que os famigerados lambe-lambes não vieram, pelo menos não constam na programação oficial, o que já é um ensejo de melhora no FITA. Enfim, o que esperamos desse festival é um equilíbrio artístico, ou seja, que as apresentações não se desnivalem tanto como visto nas edições anteriores. E que a promessa de poesia vire carne, carne poética (CUNHA; VASQUES, 2013).

Nota-se que não havia profundidade em relação ao conhecimento sobre a linguagem do Teatro Lambe-lambe, sua história, disseminação e qualidade artística. Ao festival FITA – Floripa nunca lhe faltou poesia, e o lambe-lambe é potência poética; potência da mulher bonequeira desde sua origem. Escrever poucas palavras depreciativas sobre anos de poesia, história, luta e criação sempre foi muito simples e fácil para homens sustentados por uma sociedade patriarcal. Enquanto mulheres, seguiremos cada vez mais unidas lutando e resistindo diariamente pela nossa existência. Encontrando, inventando e abrindo

² Desenvolvida em 2009 no Laboratório de Teatro de Formas Animadas da Universidade de Brasília durante a graduação em Artes Cênicas com a parceria de Luciano Czar.

espaços para criarmos e nos valorizarmos, em nossas subjetividades, conhecimentos e diversidade.

Buscando identificar as demais mulheres que seguiram desenvolvendo a linguagem a partir da disseminação destas três artistas, retomamos aos demais dados do questionário. Das 24 respostas, foi possível notar que 13 artistas iniciaram seu processo com o teatro lambe-lambe entre 2005 e 2014, já as 11 demais tiveram sua iniciação entre 2015 e 2018.

O mapeamento pôde elucidar as artistas lambe-lambeiras atuantes no movimento desta linguagem. Além das bonequeiras precursoras, ressaltam-se outras mulheres que contribuíram para o movimento catarinense com seu trabalho, sendo: Adriana Niétzkar, Aline Dini, Ana Acácia, Ana Maria Teixeira Manaus, Ana Moço, Andrea Rihl, Ângela Escudeiro, Bete Muller, Bia Barbato, Bina Aparecida, Caroline Voltolini, Cristina Pretti, Daniele Viola, Elis Miranda, Gerliani de Oliveira Mendes, Iná Gonçalves, Jenifer Demarchi, Laura Correa, Liane Coral, Marcia Cordeiro, Marcia Pagani, Marlei Albrecht, Mayara Voltolini, Maysa Carvalho, Miriam Ramoniga, Nicole Pereira, Patricia Estivallet, Priscila Gilinski, Rafaela Catarina Kinas, Sonia Pillon, Sandra Baron, Sandra Coelho, Sandra Knoll, Suzi Daiane da Silva, Tuany Fagundes, entre outras³ tantas que possam não ter recebido a divulgação e nos falhou à memória neste momento de escrita. A todas estas celebramos suas contribuições e existência na arte do Teatro Lambe-lambe.

A partir do questionário, foi possível mapear 45 caixas de teatro lambe-lambe, sendo que 27 destas caixas continuam ainda em repertório. Por fim, além dos dados pessoais de cada artista como nome, grupo, e-mail, espetáculos já produzidos e em repertório, também foi questionado se os espetáculos possuem uma temática específica do universo das mulheres e as respostas para essa última pergunta apontaram um total de 12 caixas.

³ As mulheres listadas estão compostas por todas que preencheram o questionário e pelas que não preencheram mas foram lembradas por nós. Infelizmente, acreditamos que possa haver algumas fora dessa lista.

Teatro Lambe-lambe no curso de Formação Inicial em Teatro de Animação - FINTA-IFSC, Campus Florianópolis

Em 2017, foi criado o curso de Formação Inicial em Teatro de Animação - FINTA⁴ pelo Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Santa Catarina - IFSC Campus Florianópolis. Definido como um curso de qualificação profissional, o FINTA é uma Formação Inicial e Continuada - FIC, compreendido como o primeiro estágio formativo profissional. Com o objetivo institucional de completar uma das lacunas na formação profissional demandada pelas artistas que se dedicam ao teatro de animação em Santa Catarina (SOUZA et al, 2019, p. 173). O curso foi estruturado para ser desenvolvido em dois semestres letivos, totalizando 160 horas/aulas, distribuídas em um encontro semanal de três horas. No primeiro ano foi ofertada duas turmas, uma para o desenvolvimento da linguagem do Teatro de Bonecos e a segunda para o Teatro de Sombras.

Em 2018, segundo ano de realização do FINTA, foram ofertadas duas turmas para o desenvolvimento de outras linguagens do Teatro de Animação, sendo elas o Teatro Lambe-lambe e o Teatro de Máscaras. Devido ao afastamento do professor Alex de Souza para a finalização do doutorado, a professora Maysa Carvalho participou do concurso temporário e, aprovada, passou a integrar o corpo docente do FINTA que, nesse ano, foi composto exclusivamente por mulheres. Com a mesma estrutura pedagógica do ano anterior, Maysa Carvalho estaria substituindo Alex de Souza na abordagem específica do Teatro de Animação dentro dos componentes curriculares do curso.

⁴ Para saber mais sobre o curso FINTA/IFSC Campus Florianópolis leia o artigo “FINTA - Formação Inicial em Teatro de Animação” publicado pela Revista Móin-móin. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701202019170> Acesso em: 21 de setembro de 2020.



Figura 7 - Cartaz da Mostra FINTA (2018).

No contexto do ensino da linguagem do Teatro de Animação no Brasil o FINTA foi pioneiro, sendo o primeiro curso ofertado por uma instituição educacional pública para um público diverso e com poucas exigências prévias. Os requisitos para participar do sorteio de ingresso no curso eram: idade mínima de 12 anos e ensino fundamental completo, não sendo necessária experiência prévia na área teatral. Uma importante iniciativa para o desenvolvimento e formação da linguagem do teatro de animação.

No contexto brasileiro de formação teatral, o aprendizado da linguagem do lambe-lambe no estado de Santa Catarina se deu por meio de cursos ministrados por grupos e artistas que tiveram desenvolvido os seus próprios trabalhos e viam a necessidade dessa disseminação, como foi apresentado anteriormente.

Para além de proporcionar a produção de uma caixa de teatro lambe-lambe com cada uma das pessoas participantes, o curso FINTA tinha como objetivo oferecer essa formação inicial na linguagem do Teatro de Animação e o

desenvolvimento de uma vertente dessa ampla área teatral em cada uma das turmas. Foram trabalhados os componentes curriculares: História, Estética e Suporte Cênico no Teatro de Animação (20h); Elaboração e Construção de Formas Animadas (20h); Consciência Corporal, Improvisação e Dramaturgia (20h); Técnicas de Atuação e Animação (20h); Montagem Cênica (40h); Prática Artística e de Análise Cênica (40h), distribuídas ao longo dos dois semestres letivos daquele ano.

Reconhecendo a importância da fruição artística e aproximação do corpo discente com o fazer artístico profissional, a turma de teatro lambe-lambe teve duas experiências enriquecedoras no aprendizado. A primeira delas foi a possibilidade de participar da 1ª edição do FESTIRUA - Festival Internacional de Títeres e Teatro de Rua, que neste ano teve como mostra paralela o FESTILAMBE⁵ edição Brasil. Foram mais de dez caixas participando desta mostra e todas as pessoas participantes do curso FINTA de teatro lambe-lambe puderam fruir diversos espetáculos e conhecer de perto esta linguagem e artistas que a produzem.



Figura 8: Espetáculo *Cirque du Solamento* de Maysa Carvalho. Foto: Divulgação.

⁵ Um dos mais importantes festivais de Teatro Lambe-lambe na América Latina o FESTILAMBE é desenvolvido no Chile pela Companhia OANI de Valparaíso - Chile. Em 2018, a companhia fez esta edição em Bombinhas - SC como mostra paralela do FESTIRUA.

A segunda importante experiência do curso se deu pela participação da artista bonequeira catarinense Jô Fornari. Ela esteve em um dos encontros compartilhando sua experiência e trajetória no teatro Lambe-lambe, desde as produções artísticas, atividades formativas e edição da primeira revista de conteúdo exclusivo do lambe-lambe.

A turma do curso de Teatro Lambe-lambe era majoritariamente formada por mulheres cis, apenas uma pessoa trans não binária e um homem cis integravam o grupo. Ao final do curso cada estudante desenvolveu um espetáculo, totalizando 12 criações, sendo elas: *Presente*, de Amanda Camuzato; *Serafim*, de Anna Mock; *Exame de Rotina*, de Cae Beck; *Parque*, de Daienne Gonçalves; *Quando as flores caem*, de Daniele Viola; *As formigas*, de Gabriela Leite; *Perdidos na guerra*, de Hanani Juliê; *Michey Lamb e Mouse*, de Iza Quint; *Conexão visual*, de Julia Bastos Barcelos; *O Presente*, de Maria Clara Teixeira; *Abdução*, de Manoel Neto e *A iluminada*, de Shay Gazzolla. Quase todas foram apresentadas na Mostra FINTA que ocorreu nos dias 04 e 05 de dezembro de 2018, na cidade de Florianópolis – SC.

Algumas estudantes deram prosseguimos à criação desenvolvida no curso e realizaram diversas apresentações em eventos na cidade. Maria Clara Teixeira foi além e realizou uma circulação independente por diversos estados da região nordeste e em alguns outros estados brasileiros no ano de 2019.



Figura 9 - Intervenção Espia Só! da Cia Andante. Foto: Renata Batista.

Finalizamos esse artigo no mês de celebração de mais um ano de desenvolvimento do Teatro Lambe-lambe. Desde a criação em 1989 tivemos uma grande produção de espetáculos em Santa Catarina. Dia 30 de setembro, data do VIII Festejo Mundial em Rede do Teatro Lambe-lambe, somamos 31 anos de história e este “parto” deu origem à muitas filhas. Valorizemos a importância dessa linguagem para as mulheres, em Santa Catarina e em toda a cultura brasileira. Agradecemos os encontros e partilha!

“O mundo precisa do teatro lambe-lambe como as cidades precisam de bicicletas.” (Ismine Lima)

Referências

- CUNHA, Rubens da; VASQUES, Marcos. FITA – PROMESSA DE POESIA. In: Revista Osiris, 2013. Disponível em: <https://revistaosiris.wordpress.com/2013/06/24/fita-promessa-de-poesia/> Acesso: 21 set. 2020.
- FREIRE, Susanita; LONGO, Mônica. O Teatro Lambe-lambe no Mundo – Dossier Caixeiros Viajantes. In: La Hoja del Titiritero. Boletín Electrónico de la Comisión para América Latina de la Unima. Número 22. Marzo, 2011. Disponível em: http://www.hojacal.info/Dossier_Lambe-Lambe_01.pdf Acesso em: 21 set. 2020.
- SOUZA, Alex de; CAMPOS, Gizely Cesconetto de; GONÇALVES, Maysa Carvalho. FINTA – Formação Inicial em Teatro de Animação. In: Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas. v. 1, n. 20 (2019). Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701202019170> Acesso em: 21 set. 2020.

Schirley P. França e a *artesanaria do cuidar*: Memórias de uma mãe bonequeira de muitos filhos e bonecos

Daniela Rosante Gomes

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (Florianópolis, SC)

Schirley P. França

Universidade Federal Fluminense / *Companhia Carroça de Mamulengos*



Figura 1 – Schirley P. França. Foto: Bené França.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020146>

Resumo: Shirley P. França atua no campo das Artes Cênicas, Educação, Literatura e Cultura Popular como atriz, educadora, bonequeira, contadora de histórias e brincante. Matriarca da trupe familiar *Companhia Carroça de Mamulengos* percorre o Brasil há 43 anos promovendo Arte e Cultura. Este artigo apresenta uma entrevista com Schirley P. França, abordando sua trajetória e vivências ao longo da jornada como artista e mãe, desde a infância e a influência das mulheres da família, passando pelas aventuras teatrais da adolescência, os longos anos com a *Carroça de Mamulengos* e o sonho de formar-se na universidade, que foi conquistado neste ano de 2020.

Palavras-chave: Schirley P. França. *Carroça de Mamulengos*. Artesania do cuidar.

**Schirley P. França and the *artesanía* of caring:
Memories of a mother puppeteer of many children and puppets.**

Abstract: Shirley P. França works in the field of Performing Arts, Education, Literature and Popular Culture as an actress, educator, puppeteer, storyteller and *brincante*. Matriarch of the family troupe *Companhia Carroça de Mamulengos* has traveled Brazil for 43 years promoting Art and Culture. This article presents an interview with Schirley P. França, addressing her trajectory and experiences along the journey as an artist and mother, since childhood and the influence of women in the family, going through the theatrical adventures of adolescence, the long years with the *Carroça de Mamulengos* and the dream of graduating from university, which was achieved in 2020.

Keywords: Schirley P. França. *Carroça de Mamulengos*. *Artesania* of caring.

Na tarde de 11 de junho de 2020, em plena pandemia de *Covid-19*, tenho a alegria e a honra de entrevistar Schirley P. França¹ (Figura 1), atriz, brincante, bonequeira e matriarca de uma família artista que há 40 anos iniciou sua trajetória mambembe percorrendo os rincões de um Brasil de Brasis: a *Companhia Carroça de Mamulengos*. O contexto da entrevista se dá a partir da pesquisa de doutoramento² que desenvolvo sobre a família e que se intitula: *Companhia Carroça de Mamulengos: Poéticas, convivências e memórias nas vozes de quem viveu e conta suas histórias*.

Nosso encontro se deu através de um programa de videoconferência chamado *Zoom*. Eu em Minas Gerais, na cidade de Uberlândia, já visitada algumas vezes pela *Carroça de Mamulengos*. Ela em sua residência em Maricá, Niterói, no Rio de Janeiro. Ambas em isolamento social. Unidas por vínculos afetivos construídos nas convivências e aventuras presenciais e também virtuais ao longo de quase quatro anos de pesquisa, falamos com intimidade sobre vários assuntos que atravessam a história de vida dessa artista e educadora, mãe de oito filhos e avó de quatro netas! Uma delas ainda no útero de uma das tantas mães dessa grande família, que segue crescendo...

Schirley é uma educadora em eterno processo de formação, e, neste exato momento, encerra o ciclo de realização de um sonho: formar-se na universidade!³ Durante mais de três horas ela me conta histórias que entrelaçam uma vivência em que Arte, Vida e Sonhos não se separam. Compartilha as memórias das mulheres de sua infância, remetendo à sua ancestralidade e, ao se lembrar das costuras da mãe e da avó, apresenta as primeiras mestras de

¹ Schirley P. França é a forma que a entrevistada me pede para grafar seu nome.

² Pesquisa vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Estadual de Santa Catarina sob a orientação da Professora Dra. Tereza Mara Franzoni. Tem sido realizada a partir de situações de convivência com e entre os sujeitos de pesquisa e através da História Oral, tal como entendida por Meihy (MEIHY, 2005; MEIHY, HOLANDA, 2011).

³ Schirley está no último semestre do Curso de Pedagogia na Universidade Federal Fluminense, escrevendo uma monografia onde relata suas memórias e reflexões sobre uma *pedagogia* nascida na prática de processos educacionais desenvolvidos durante a trajetória de sua vida de mãe e artista itinerante na *Companhia Carroça de Mamulengos*. Uma pedagogia desenvolvida de forma especial, aprimorada no nascimento de cada filha e filho, todos alfabetizados por ela mesma em tempos em que não se falava do sistema de educação domiciliar (*homeschooling*).

suas *artesanias*⁴. Conta também suas aventuras teatrais na adolescência, quando era aprendiz de manicure e ajudava a mãe, viúva e manicure mestra, a cuidar dos três irmãos mais novos, fazendo suas primeiras descobertas em cena como atriz.

Recorda também o antigo sonho da humanidade de sair pelo mundo afora... sonho também cultivado pela menina candanga de Taguatinga, então uma jovem periferia da capital brasileira recém instalada no Planalto Central. Sonho que se torna realidade... Recorda então suas itinerâncias, compartilhando sobre o encontro e a trajetória de vida e Arte com o antigo companheiro, Carlos Gomide, fundador e pai da Companhia *Carroça de Mamulengos*, que ela reconhece como mentor intelectual e artístico da família e a quem considera seu grande mestre.

Daniela: [...]⁵ Você se entende como uma bonequeira?

Schirley: É... Sim! Me acho uma bonequeira em vários aspectos, porque se você pensar em termo de profissão, eu vivo de um trabalho com uma boneca gigante⁶. É um trabalho que me pertence e que eu pertencço ao trabalho. É um pertencimento que foi construído. Ao longo dos anos. Então é um primeiro ponto. Então eu sou uma boneca, porque eu já brinco uma boneca gigante. Tenho essa função. Me dei essa função e foi ofertada a mim uma função: a boneca nasceu para que eu pudesse fazer dela uma boneca, para que eu pudesse dar a vida para ela. [...] E me sinto bonequeira por ser uma forma de Arte, de expressão,

⁴ A palavra *artesanía* tem o mesmo significado de artesanato, referindo-se à obra feita por artesã e ou artesão. Eu a ouvi pela primeira vez quando Schirley me mostrava as Bandeiras do Divino Espírito Santo que ela produzia quando fui à sua casa pela primeira vez em outubro de 2016. As bandeiras são como um estandarte, produzidas em tamanhos e ornamentos diversos. Além das bandeiras, havia outras marcas das *artesanias* de Schirley pela casa, como os delicados arabescos e outras pinturas decorando as paredes, ou as almofadas, bonecas, brinquedos e um sem número de materiais de artesanato em uma estante no pequeno quarto que funciona como ateliê.

⁵ Ao utilizar os colchetes com reticências ao longo do texto dessa forma [...] estou indicando a supressão de falas no trabalho de edição da entrevista. Também utilizo colchetes para tecer comentários e explicações que considero importantes, como uma forma de enriquecer os elementos que dão a conhecer melhor os conteúdos envolvidos, assim como as manifestações vocais, gestuais, de pausa e ritmo de fala que geralmente se perdem quando passamos da linguagem oral à escrita.

⁶ A boneca gigante chama-se Felicidade, e sua história será contada mais a frente, nesta entrevista.

uma forma de um movimento artístico que é, no meu sentir, um dos mais poéticos, sensíveis que pode existir. Nas formas animadas você dá vida! [...] Se eu animar o lápis, ele vai se tornar um objeto animado. Ele vai ter o meu ânimo, a minha *anima*, a minha alma dentro do boneco. Então eu vou trabalhar ali, ali a minha arte, minha arte bonequeira. [...] Então é uma forma de expressão, de cultura e de comunicação e de Arte que me encanta profundamente. Foi um dos motivos que me levou a buscar essa trajetória dessa universidade [...] e de buscar esse regional... de me encaminhar ao seio da Cultura Popular brasileira. Foi a busca pelo Teatro de Bonecos. Para ver esses mestres, para intuir, entender... como é que vivem essas pessoas? como são? como elas conseguem dar vida a esses bonecos? que vida é essa, antes do boneco ter vida? Então é uma coisa que me comoveu e comove até hoje. Bonequeira também porque se esse negócio não estiver dando certo eu *boto um boneco*, porque no Nordeste se faz assim: *você está muito bonequeira!* Bonequeira é aquele negócio de você chegar e *botar boneco*. *Botar boneco* é arrumar uma discussão, defender um argumento, defender um sonho, defender uma utopia. [...]

Daniela: Eu lembro de um texto no folder da Caixa Cultural. [...] Vocês apresentaram *Pano de Roda* e eu trouxe esse folder, que tem uma coisa muito bonita [...] Maria conta a história: “minha mãe se apaixonou pelos bonecos e pelo bonequeiro” (GOMIDE, 2017). [...] Você já me trouxe dessa forma também, que a paixão pelos bonecos foi uma coisa assim...

Schirley: Arrebatadora! [Risos] eu tive minha experiência anterior à *Carroça* [...] Também tive meu histórico no *Teatro Amador*, em Brasília. Em Taguatinga. Eu tive experiência com bonecos de fio. Conheci Afonso Miguel, que inclusive desencarnou esse ano. O Afonso Miguel Aguiar⁷, do *Mamulengo Fantochito*, tinha um trabalho muito especial com bonecos de fio. As marionetes

⁷ Afonso Miguel foi um mestre bonequeiro que criou o primeiro grupo de Teatro de Bonecos de Teresina em 1975, o Mamulengo Fantochito, tendo sido um grande incentivador do desenvolvimento desta manifestação no estado do Piauí. Levou os bonecos pelo mundo e se dedicou ao trabalho de transmitir a arte bonequeira a todos que desejassem aprendê-la.

de fio. Antes de eu me casar com Carlos, eu conheci o Nini⁸, lá no festival em São Luís do Maranhão, no Nordeste... Pernambuco. Fizemos um curso com Nini, de Teatro de Sombras. Então essas linguagens de Teatro de Bonecos foram me enlaçando, me trazendo desejos, anseios de conhecimentos... sonhos... sombras e luzes. [...] Em Brasília, com a experiência dos artistas plásticos, o próprio José Regino⁹ é uma pessoa fundamental na minha formação. Ele vem com um projeto de Artes Plásticas onde nós montamos um espetáculo com bonecos: *Circo Girassol*. Antes do circo nós montamos um trabalho com o grupo *Retalhos*, em que o Zé Regino fazia o mágico, de marote. Era um boneco mágico e eu era a *partner* desse mágico, e atuava como uma atriz amadora, ajudando esse mágico a fazer a parte dele. [...] Mas o que acontecia? Montamos o *Circo Girassol* depois e ele não completou. A gente não se sentiu completo com o circo. Nós estávamos jovens, urbanos, fazendo ensino médio em Taguatinga no Centro Oeste do Brasil. Muitos de nós não tínhamos contato - como eu - com circo. Eu nunca tinha vivenciado um pano de roda, no circo do interior do Brasil. Então, estávamos falando de uma coisa que não vivenciamos. É a grande diferença dos mestres mamulengueiros, babauzeiros. Quando eles colocam uma luta de classe em cena ou uma luta de uma liga camponesa, eles estão vivenciando isso nas suas práticas cotidianas. A questão da terra, da falta de água, as questões agrárias, os movimentos sociais estão junto com os mestres mamulengueiros, babauzeiros do interior do Brasil. Eles fazem o quê? Uma sociedade em forma de bonecos!¹⁰ E nós, lá em Brasília, na época, queríamos fazer um circo, *Circo Girassol*, que era mambembe. Tinha o quê, um equilibrista,

⁸ Valmor Níni Beltrame é doutor em Teatro, diretor teatral, bonequeiro e pesquisador na área do Teatro de Animação. Foi professor nessa área na Universidade Estadual de Santa Catarina até se aposentar, realizando imensa contribuição na expansão dos estudos e das práticas das Artes do Teatro de Animação, dentro e fora da academia e do Brasil.

⁹ José Regino de Oliveira é ator, palhaço, arte educador, bonequeiro, diretor, cenógrafo e figurinista, considerado como uma figura importante na história do teatro em Brasília-DF, integrando a geração que consolida o teatro brasileiro em pleno período de ditadura, pensando o teatro como instrumento de transformação política. Trabalhou com Schirley no Grupo Retalhos.

¹⁰ Destaco nesta, como em outras falas, a ligação que Schirley faz entre o conhecimento adquirido através de suas vivências no seio das manifestações tradicionais e as teorias produzidas e publicadas a respeito disso. Especificamente, aqui, ao desenvolver seu raciocínio sobre os mamulengueiros criarem *uma sociedade em forma de bonecos*, Schirley faz menção a uma importante obra do Teatro de Bonecos Popular no Brasil: *Mamulengo*: um povo em forma de bonecos, de Fernando Augusto Gonçalves Santos (1979).

um palhaço, dançarino, o mágico, então isso criou em mim uma ideia muito especial dessa magia, desse espetáculo. [...] a contorcionista, a dançarina... o equilibrista, quem bolou a estrutura dele foi o próprio Afonso Miguel. Ele criou um pêndulo, e esse boneco vinha no fio equilibrando sozinho. Tinha umas engenhocas, o próprio palhaço que fazia a cena, enfim, quando eu estava nesse movimento desse Girassol e começando a questionar: por que não engata? Não brilha? Não desenvolve? Esses bonecos estavam... o espetáculo amarrado. Não deslancha! Aí eu fui conhecer o Carlos com o Mamulengo dele. E quando vi o Benedito, o boizinho, vi a cobra Catarina! Eu falei que era incrível a cobra! Esse imaginário... a Alma da Defunta Sem Vergonha, o Benedito, com aquele nome gigantesco, o jeito que ele fala! Um bonequinho da madeira, absurdamente simples! E nós... com o *Circo Girassol*, com a nossa Cigana, era olho de vidro! Boca muito bem-feita... os bonecos eram com massa... que eu deixava tudo brilhante, lindo, e vem o Benedito e desconstrói tudo! O Benedito com uma cabecinha de mulungu, um chapeuzinho... E aí... Eu pirei né. O que é isso? Pirei o cabeção. Aí eu disse: é isso que eu quero! [Risos] então é por isso que eu me entendo como bonequeira. Eu vejo as coisas assim, amo brincar os bonecos gigantes! Quando eu brinco a Felicidade, eu não sou eu! Eu naturalmente vou me sentar... vou levantar... falo oi... e a Felicidade não! Ela sai correndo, brinca de esconde-esconde com as crianças, entendeu? Ela tem vida própria. A gente entra na vida dos bonecos, não somos mais nós. [...]

Daniela: [...]inclusive tem uma coisa que eu me lembro, já que hoje estamos dando esse panorama, uma história que você me contou, muito deliciosa de ouvir! Eu me lembro de uma história que você me contou, foi lá atrás, acho que você estava no Ensino Médio... foi uma boneca...

Schirley: Foi. Foi uma boneca. Era no Ensino Fundamental, oitava série. Foi quando eu conheci Zé Regino. Eu, na verdade não sei como conheci o Zé. Mas ele foi meu parceiro durante muito tempo. Nós fizemos coisas muito legais juntos. E uma das coisas boas, ele me fazia de boneca. Desfiava meu cabelo e dizia que eu ia sair de bruxa. Então eu me maquiava, me vestia e saía com ele

na rua... vestido de bruxa, nós dois, malucos! [...] Eu me lembro que eu fiz um período, festival de inverno, na escola de música, e montamos *O Mágico de Oz*. Eu era uma das bruxas, a Bruxa do Oeste. [...] Então nós viajamos em muitas ideias de sonhos, de poesia, de imaginação. E nós construímos uma boneca. Não tinha nome. Nunca colocamos o nome para ela. Chamava-a de Schecheca: uma Schirley boneca. Meu nome é muito complexo. Se a gente for falar de colonialismo, eu tenho um nome que é fruto do colonialismo, entende? Mas o que eu posso fazer? Fazer nada, porque foi batizado e esse é o meu nome de batismo. Então a boneca ficou Schecheca. Nós rodamos alguns espetáculos em cidades satélites, rodamos chapéu, ganhamos alguns dinheiros, e fizemos umas apresentações por conta própria, eu e Zé Regino, e a boneca. Minha mãe me ajudou. Foi uma grande parceira nos meus sonhos. Ela sempre me apoiou em tudo que eu quis fazer. Ajudou-me a construir a boneca, a costurar roupa, e nós fizemos, e o Zé auxiliou na elaboração da característica da boneca. Do mesmo jeito que fizemos a boneca pequena, nós fizemos em mim, a cópia. Então a mesma roupa que eu tinha, a boneca tinha... o mesmo cabelo encaracolado, a maquiagem, a roupa, o sapato... Então era uma boneca pequena igualzinha a mim. Qual era a história? A boneca chegava primeiro em cena e ela ficava zangada de ser só boneca. Ela queria andar de avião, estar no mundo, queria viajar... Era um sonho, que logo para frente consolidou o que eu sou, que era um sonho antigo de viajar o mundo. Mas como? Como viajar o mundo uma menina da América Latina, sem pai, com várias questões, com uma classe social que realmente não tinha saída. Você chega em um momento e vê que não tem como, não tem saída. A Schecheca foi uma válvula de escape para esse sonho. Esse sonho... ser essa boneca... eu sendo boneca, eu posso! Eu tenho essa magia de me transformar. E aí eu me transformava! Ele fazia uma mágica... ela sentada em uma cadeira... ele tirava ela da tolda, punha um pano, então, eu chegava devagarzinho, tirava a boneca, guardava no saquinho plástico, lá no canto, e aí aparecia eu! Então quando isso acontecia as crianças ficavam encantadas. [...] Minha ligação com o Teatro de Bonecos veio conduzindo a minha trajetória esses anos todos.

Daniela: Então posso dizer que Schecheca foi profética.

Schirley: É!

Daniela: Ela anunciou um caminho que estava vindo, a realização do sonho de sair pelo mundo...

Schirley: É, anunciou. [...] Foi final dos anos 70. A Maria nasceu em 84¹¹, então foram anos intensos para mim. Em 82 terminei o Ensino Médio... 81, 80... Anos 80 eu estava no Ensino Médio. Em 78, 79 eu estava no sétimo, oitavo ano, e justamente nesse período é que eu estava fazendo esses movimentos em Taguatinga Sul, ainda [...] Fiz curso de férias na escola de Música, fiz a Schecheca, e antes do Zé Regino, da gente se encontrar, tinha todos os movimentos de Arte, desde a escola, no primeiro, segundo, terceiro ano, nas escolas ali perto da casa da minha mãe, em Taguatinga Sul. Onde eu estava sempre, era na salinha de Artes, nos movimentos, quando a banda de Música estava, na rifa da Rainha do Milho, tinha que vender rifa para ser rainha. Eu era candidata, estava ali vendendo a minha rifa! Fui Rainha do Milho algumas vezes, entronada com faixa de papel higiênico [Schirley sorri ao contar]. Não tem problema! Fui Rainha do Milho. Vendia as rifas para ajudar a escola a fazer uma coisa, por exemplo, comprar um bebedouro. Estava envolvida nesses movimentos todos dentro da escola, até participar do centro cívico. Eu fui presidente do Centro Cívico Ranieri Maggi, olha só, em plena época de ditadura, um cara fascista, e eu estava lá... honrando a missão cívica... [Schirley procura as palavras por um momento] na cegueira da história!

¹¹ Maria é a filha primogênita da família artista. Schirley sempre faz as contas procurando identificar algumas datas a partir da idade das filhas e filhos. Em vários momentos da pesquisa, inclusive com outros participantes dentro e fora da família, esse método é utilizado, denotando uma prática muito frequente dentro das famílias de forma geral. Em grupos teatrais mais antigos, essas referências geralmente se referem à fatos. Mas na *Carroça*, a idade das crianças e a época de seu nascimento é que marca essas referências de tempo.

Daniela: Mais movida pelo desejo de arrumar o bebedouro para escola e melhorar o entorno, e fazer o que tinha que ser feito no lugar onde estava, do que consciente do processo que naquele momento...

Schirley: Exatamente... Consciência política! Consciência política, que na época... nós não somos levados a ter consciência política, as escolas e educação estão longe desse sentido. A abertura de trazer as verdades que tem que ser ditas. E aí, através da Arte e desses movimentos, vai abrindo a consciência. Algo acontece. Pera aí, não é bem assim, tem alguma coisa que está errada. Não dá, não, você não vai ficar o resto da vida sem entender nada, você vai entendendo que... né! [Schirley conclui o pensamento sorrindo].

Daniela: E os bonecos trazem consciência política para sua vida? Essa relação com os bonecos?

Schirley: Sim, com certeza! Não tem como... Para mim... especificamente... eu não faço uma Arte pela Arte, assim, vou fazer um boneco porque eu acho lindo que vai ser uma flor. Vou fazer uma flor, simplesmente porque ela vai piscar um olhinho, dar um sorriso e vai descer no jardim. É lindo! Plasticidade. Mas se essa flor não tiver algo a fazer para melhorar a consciência humana, para falar sobre algo que possa inferir em alguma coisa, em alguma poética, de disseminar algum sonho, de falar de algum sonho e falar politicamente alguma coisa, para mim não preenche. Eu vejo o mundo pedagogicamente desde sempre. Eu vejo que a minha forma de estar no mundo é fazer com que as coisas estejam melhores. Como eu vou fazer do ser humano um melhor ser humano? Entende? Como que eu vou fazer isso? Através da minha Arte, da minha palavra, ou da minha casa, de uma roupa que eu visto... como eu me comunico... para fazer que toque o coração do outro, para que ele seja uma pessoa melhor? E que a gente construa essa paz que a gente tanto deseja! Não essa paz utópica...enfim... Tanta coisa né Dani...

Daniela: Afinal de contas, se não tiver utopia, ação conjunta, não tem sentido né?

Schirley: A maioria dos bonecos que a gente constrói é o quê? O que nós construímos na *Carroça de Mamulengos*? Por mais que Carlos seja o meu mestre na Arte do Teatro de Bonecos, nessa linha de *Carroça de Mamulengos*, eu sou... Vamos colocar assim: se ele é o Dom Quixote, eu sou o Sancho Pança dele! Eu sempre estive ao lado dele o tempo todo. Apoiando sonhos e, com a minha habilidade, dando forma, sendo pilar para que aquela Arte florescesse. Então, por exemplo, os bois... Quantas vezes eu costurei a cabeça dos bois, fiz as orelhinhas, as estruturas do Boi, de vestir... Quantas caixas eu fiz das minhas saias antigas, recortadas, porque às vezes, não tinha tecido para fazer o acabamento das caixas, então cortei as minhas próprias saias, para poder transformar isso em caixas. E assim por diante. É uma coautoria de certa forma. De certa forma. E os bonecos todos da *Carroça de Mamulengos* não nascem assim, do nada. Vê o Cotinho, um bonequinho preto, que é um boneco de ventriloquia, vem da estrutura dos camelôs de rua. Quando chegamos no Nordeste, antes de tudo, a gente construiu o Cotinho. Nós restauramos os bonecos dos camelôs e o Cotinho surgiu a partir dessas restaurações [...]

Daniela: Eu perguntei para você se você se acha uma bonequeira e a gente fez um pequeno resgate dessa história. [...] Como foi: você teve dificuldade ou não teve para se reconhecer nessa profissão, nessa palavra, nessa arte de bonequeira?

Schirley: Olha Dani, você se outorgar... você trazer para si que você é, não é algo tão simples. [...] Porque numa sociedade, nessa sociedade capitalista, sociedade do consumo, você consome e é consumido. Tem que vender algo para que você se mantenha outorgado naquilo que você diz que você é. [...] você tem que se justificar através de jornais, de experiências e através da palavra e sim, através de reconhecimento das pessoas. Muitos mestres não têm esses caminhos de jornal, certificados, diplomas... Eles têm em si a Arte. A maioria dos

nossos mestres, eles têm essa Arte. Eles são reconhecidos por uma comunidade, são reconhecidos por uma vida dedicada a determinada função, à determinada missão de vida. Então, é complexo. O que eu sou... eu poderia dizer muitas coisas. Eu começo falando e me apresentando como mãe. [...] E a mãe não é só a mãe daquele ideal romântico, de carinho. A mãe é gestora, pilar, matriz... a geradora. [...] A mãe em si é doação. A mãe é doar-se todo o tempo! [...] Mãe, bonequeira, atriz, artista. [...] Só que não é só ser artista, atriz, bonequeira, mãe... Existe um projeto, que é um projeto maior... do outro... de como ensinar... de como passar as informações... de como fazer uma Arte diferenciada que toque o ser humano de alguma forma que amplie sua consciência! Um jeito melhor de ser! [...] Então isso, pedagogicamente falando, trilha minha caminhada desde sempre. Eu sempre vi, como mãe, como eu poderia estar... melhor... com meus filhos. Ao invés de só a mãe, também ser a professora! Trabalhar a questão da formação, da cidadania, do caminho político, das outras formas de ser e estar no mundo. Então, eu me sinto mãe, atriz, bonequeira... Sou artista. Mas também sou educadora! Eu gosto de ensinar para o outro! Eu gosto de ensinar um alimento, eu gosto de compartilhar. Esse ensinar veio do aprender, então, quando vejo uma pessoa que é a minha mestra, a minha mãe, minha avó, eu não fico no lugar do ensinar... Aí estou ali para aprender. Então aprender e ensinar, ensinar e aprender, é como diz o mestre Paulo Freire, é uma linha tênue. [...] Então se você aprende, você repassa mais um pouco. E você tem um outro mestre... que tem outra forma para aprender, então você aprende e ensina, e isso vai continuando... chega à frente... e mais um pouco... nas próximas gerações. [...] Eu intenciono que aquilo vá em frente. Quando eu ensino brinquedo popular... o rói-rói, o mané gostoso... eu sei dentro de mim que aquele brinquedo nunca vai ser esquecido. Eu tenho certeza de que vai ficar na memória, e, se um dia ele precisar resgatar, ele vai conseguir fazer com filho, e o filho com seu filho também! Se eu faço um bolo, um feijão gostoso e meus filhos comem... Eu aprendi com a minha mãe! Estava dentro dela e chegou até mim, e agora eu estou conseguindo fazer para meus filhos, que vão gostar muito! Estou entendendo que não é só a preparação em si, mas também esse fio de educação da Arte, uma educação e cultura que nos ligam. E esse fio condutor

que nos liga... Então eu sou mãe, atriz, bonequeira, artista, e também sou educadora, professora, arte-terapeuta... Enfim, o que mais? [...] Durante muito tempo na minha vida eu não tive condições de ser outra coisa, a não ser mãe, gestora de uma família de oito filhos, e conviver com eles durante 30 anos sem sair de perto deles, e gerenciar a vida cotidiana, para que a vida seja plena. E oito filhos, não é uma coisa muito simples [...].

Daniela: Você fala da artista, da atriz, bonequeira, e completa isso assim: “as minhas *artesanias*”. Nós estamos falando desses bonecos, e eu desejando te perguntar sobre essas coisas que você faz com as mãos. Como foi seu aprendizado nessa Arte... de onde vem essa bonequeira?

Schirley: Então... é bom buscar nossa ancestralidade, né? Quando a gente vem por esse mundo só tem uma forma, a gente só tem um jeito... O único jeito é nascer de uma mãe e um pai. Não tem outro jeito! Nossa primeira porta para existência é uma mãe. O único jeito de estar nesse chão que estamos pisando aqui. Não tem outra porteira, só tem essa porta, só tem esse portal! Então a mãe é uma provedora. Minha avó era costureira fina, de confecção de roupas, e também fazia bonecas de pano. Então eu trago na minha memória as bonecas de pano da minha avó. Eu lembro dela fazendo um cabelo de pano, que era um tergal na época. Ela pegava aquele tergal e desfiava um tergalzinho preto, fio a fio, e fazia um cabelinho de boneca. Ali ela bordava o olho, fazia a boquinha, as roupas... As bonecas da minha avó eram finas, porque os bonequeiros em sua maioria, você pode perceber que os bonecos deles se parecem com eles, de alguma forma... algum traço de olho, algum traço de boca, alguma forma de corpo... e isso acontece com a maioria das bonequeiras que conheci! A minha avó era uma bonequeira assim. Então eu vi minha avó fazer boneca de pano, brinquei com elas! Depois minha mãe fez boneca de pano, ela costurava e costura até hoje! Ela é uma costureira de casa, digamos... Não é uma costureira de roupas novas. Ela inventa. Faz almofadas, ela faz paninhos, coelhos pros netos, ela faz cortinas. É uma costura que exerce a função do lar, do cuidado. É uma *artesanía do cuidar*! É você olhar para o seu ambiente que

você mora e ver como ele fica com mais beleza... com mais poesia, com mais vida... e a partir daí, sem esperar que o outro faça, eu mesmo faço! Então é uma forma de *artesanía*. É uma artista. É uma mulher que cuida da casa, e também costura quando pode, quando dá certo, quando tem tecido, ela faz as coisinhas de casa... essas coisinhas tão preciosas que são os paninhos para cobrir o fogão, para cobrir a pia... uma toalhinha. Eu ainda vi minha avó fazer toalhas de saco de algodão desfiados, alvejados no anil e desfiados, para enxugar as mãos no banheiro, para usar como toalha de corpo. [...] Então eu resgatei esses pilares da minha história e a partir daí fui praticar, fui exercer. Então, eu posso! Eu tenho isso na minha memória, eu vi isso acontecer, eu posso fazer. E a partir desse querer e dessa memória que já existia na minha ancestralidade eu também fui me afeiçoando com as mestras e os mestres do Brasil. Quantas costureiras eu já encontrei pelo Brasil? Quantas pessoas que eu já conversei? Como que eu já imaginei as roupas, os figurinos do *Carroça*, por exemplo... Ou coisas que nós já fizemos pelo Brasil afora. E com os bonecos, do mesmo jeito... Porque os bonecos, eles primeiro nascem assim... o que você quer com esse boneco? Que boneco é esse? Eu quero um boneco como? Qual é o personagem? O que ele vai fazer? É um indiozinho? É uma vovó que conta história? É uma mãe que amamenta? É um pai João? É uma Finada Santinha, que é uma defuntazinha? Uma Alminha que anda com uma roupinha transparente? O quê eu quero? É a partir daí, do que você quer com boneco, que vai vir única e exclusivamente a sua roupa, sua pintura, seu cabelo¹²... Durante dois anos, *Carroça de Mamulengos* e Schirley é quase... é uma continuidade... Porque nós falamos de um período até os 18 anos, e com 19 anos tive minha primeira filha. E de 19 anos para cá, já é a Família *Carroça*. E participo dessas criações que o *Carroça*

¹² Quando Schirley fala da roupa, da pintura e do cabelo, enfim, de um boneco em sua fase de concepção, traço uma relação entre suas habilidades e as funções que desenvolveu em algumas fases da história da Companhia *Carroça de Mamulengos*, principalmente nas primeiras décadas. Uma das funções assumidas por Schirley na *Carroça* é justamente a de figurinista, para usar terminologia da área teatral que não costuma ser utilizada nas culturas tradicionais. Essa função foi sendo assumida de forma muito natural, costurando as saias e ou os retalhos que as compunham, vestindo os filhos e filhas na vida e na cena, além de pensar nas maquiagens, cabelos, acessórios e adereços que posteriormente se incorporaram como parte da estética da *Carroça de Mamulengos*.

de *Mamulengos*, ainda hoje brinca... e abrilhantam as cenas, estão aí com as gerações atuais, que são nossas netas em cena.

Daniela: Então quando um boneco ia ser feito, você estava nesse processo?

Schirley: Todos eles!

Daniela: Desde a concepção até a finalização?

Schirley: Sim, com certeza! Entre a... [Schirley pensa, escolhendo as palavras por algumas vezes] como você vai dizer da cabeça de um artista que... é complexo... O Carlos é um artista muito dedicado nas obras dos bonecos da *Carroça de Mamulengos*. Muitas das obras surgem da imaginação dele, com certeza. Surge, a princípio dele. Ele intui... Por exemplo, eu jamais intuiria fazer o Dragão Xodó. Eu pensaria em outras coisas, não pensaria no Dragão Xodó. E ele intuiu em fazer, e a partir daí... Poxa, que legal o Dragão Xodó! Topo! Vamos junto! Vamos fazer? O que que a gente pode ajudar? Que jeito que vai ser a língua? Eu posso auxiliar como? Deixa eu furar tal coisa! Então eu fui ajudar na criação. Tanto que quando a gente estava terminando de construir o dragão, nós estávamos aqui no Rio de Janeiro, e... estávamos num período muito difícil financeiramente, e a gente precisava vestir o dragão e a gente não tinha como comprar roupa pro Dragão Xodó. E eu tinha uma rede, e mostrei a ele: “Carlos, olha. Olha que interessante isso aqui. Se a gente cortar isso...”. Vesti no boneco e ele gostou: “Nossa, não é que pode dar certo mesmo!” Aí nós tingimos de verde e fizemos o couro do Dragão Xodó... Então foram todos os bonecos nessa linha. O Palhaço Alegria¹³ (Figura 2), eu vi ele sendo construído... A cabeça dele, como é que vai ser a armação, a empanadilha... É um processo de criação. Ninguém

¹³ O Palhaço Alegria foi a primeira criação de um boneco gigante da *Carroça*, iniciada em um festival em São Luís do Maranhão e finalizada posteriormente como uma criação única: um boneco de vestir que tem no centro do peito uma cortina que se abre, mostrando a empanada, ou tolda, onde Carlos Gomide brincava o Mamulengo.

nunca tinha feito. A partir do que foi criado, você pode repetir, pode criar à vontade aí. Não tem propriedade.



Figura 2 – Palhaço Alegria. Foto: Acervo da família.

Daniela: Quando você diz do Dragão Xodó, eu fico me perguntando [...] vocês mesmo comentam: “nasce um filho, nasce um boneco!”, a criança tem que estar junto. Acho muito bonito quando vocês contam isso, se puder retomar [...].

Schirley: [...] Hoje o artista vive uma realidade de que... eu sou um artista, ou eu tenho uma *artesanía*... então eu me ligo aos editais, aos contratos. Eu tenho uma encomenda? Então eu vou fazer uma bandeira do divino que encomendaram... Ou eu vou me colocar a encenar uma boneca gigante porque tem um projeto de tal lugar que quer uma boneca gigante! Mas quando nós iniciamos nossos trabalhos não tinha isso. Era incorporado à vida. Do mesmo jeito que eu acordava e tinha umas coisas para fazer, eu acordava também mexendo nos bonecos. Então a gente estava construindo um boneco e o boneco

fazia parte da vida cotidiana [...] sem tempo para começar e sem tempo para parar. O começo de um boneco era natural. Natural! Como aconteceu com a burrinha, foi assim... a Maria tinha dois aninhos... então a gente já percebia que ela ficava assistindo o Mamulengo. Nós brincávamos o Mamulengo na tolda e a Maria ficava sentadinha, ora dentro da tolda, ora com alguém que a gente conhecia na plateia do lado fora. E eu sempre dentro da tolda, ajudando o Carlos. Aí fiquei pensando e comentei com o Carlos: “Carlos, será que a gente tem uma forma de fazer diferente, para que a Maria participe mais da brincadeira? Possa estar com a gente em cena?” E aí, nesse momento, a gente já estava vendo os folguedos, já estava assistindo os Reisados¹⁴, já estava visitando Dona Margarida... então surgiu a ideia de fazer uma burrinha¹⁵. Tanto que essa música que cantamos no espetáculo é uma música da tradição popular: “minha burrinha come palha com arroz, arrenego da burrinha que não pode com nós dois”. Então nós pegamos esse verso: “Vamos fazer uma burrinha inspirada nessa tradição?”. “Vamos!” E aí nós começamos a fazer a burrinha na nossa casa... nossos afazeres... a gente brincava na rua, brincávamos o Palhaço Alegria às vezes, brincava na tolda às vezes... eu ajudava o Carlos a brincar os mamulengos com o Palhaço Alegria... rodava o chapéu enquanto ele estava vestido de Palhaço Alegria... que é uma outra questão que foi... nós rompemos com a tolda¹⁶! Nós achávamos que com a tolda estávamos limitados. Nós queríamos andar com os bonecos, andar! [...] Maria sempre comigo, no meu colo, aqui pertinho de mim, nos *slings*, rodando o chapéu com ela no colo. Ela sempre perto de mim! Então nós intuímos de fazer a Burrinha, com ela! Dentro de casa. Então nós medimos a Maria e ela viu fazer a roupinha... ela pegava a cabecinha e beijava... viu o pai

¹⁴ O Reisado a que Schirley se refere é uma manifestação popular típica da região de Juazeiro do Norte-CE, onde a família *Carroça* escolheu fixar residência, convivendo com os artistas, brincantes e mestres das tradições de forma orgânica, ainda que sem interromper suas itinerâncias pelo Brasil. O Reisado também ocorre em outras regiões e se assemelha em temática com a Folia de Reis ou Festa de Reis. Os Folguedos ou Brincadeiras, manifestam-se de várias formas em diferentes localidades, não cabendo generalizações.

¹⁵ No Reisado, além das danças coreografadas e de todo um cancionero que embala a festa, há as figuras, as ‘personagens’ que vestem os folgazões para encenação dos entremeios, cuja teatralidade entretém e alegria o público. Como exemplo: o Boi, o Jaraguá, a Burrinha, o Lobisomem, a Mamãe Velha, etc. O trabalho da família *Carroça*, em diferentes momentos, desde a década de 80, ajudou a resgatar do esquecimento muitas destas personagens, assim como cancionero e outros elementos.

¹⁶ Aparato onde se apresenta a brincadeira do mamulengo, também chamado de tenda, barraca, empanada, dependendo da região e ou tradição.

botar o cabelinho... fazer o rabinho... Então quando ela ficou pronta, que a gente vestiu ela, ela já estava pertencente ao boneco, como o boneco pertencente a ela. Já existia uma relação entre eles... entre criança e o boneco... Então era um brinquedo! “Ah, agora vamos pegar a Burrinha e enrolar ela num paninho, e deixar ela guardadinha”. “Ei Maria, pega a Burrinha lá” - dois aninhos! Ela ia lá pegava a Burrinha, vinha mostrar para um mestre que chegava em casa. “Quer mostrar a burrinha pro mestre Fulano?” “Vamos brincar um pouquinho!” A gente brincava com ela ali, na nossa casa, que era onde nós estivéssemos. Ela buscava, vestia... Um dia nós estivemos em um festival, trouxemos a Burrinha e estreamos para o público [...] chegamos e apresentamos a Maria. A Maria e a sua Burrinha Fumacinha. Foi a estreia da Maria. Foi um acontecimento! Uma criancinha daquele tamanhinho, em cena, com os pais, brincando tão bonitinho! brincou... rodou... virou... porque eu ensinava para Maria, todos os meus filhos eu ensino! Não estou ensinando agora para as minhas netas... minhas netas estão muito sem vergonha em cena. [Risos] Mas eu ensinava para meus filhos: “Pera lá, não é assim não, olha para o público, olha essa mãozinha, olha pra frente... Se comunica! Olha aí, faz um jeito assim. Responde seu pai, papai tá falando? Olha pra ele! Depois olha para o público”. Porque vem de mim... anterior aos trabalhos de rua... vem de Brasília, dos palcos italianos, de ter feito o trabalho com a Orquestra sinfônica nacional de *Pedro e o Lobo*¹⁷. Então eu tinha um pouco dessa experiência e fui fazendo isso acontecer com as crianças.

Daniela: A artista veio antes da mãe!

Schirley: É... Sim! Veio antes da mãe! E a bonequeira também veio antes da mãe!

Daniela: E quando a mãe chega tudo isso se potencializa na educadora...

¹⁷ Schirley foi convidada pelo maestro Júlio Medaglia para narrar o conto do célebre poema sinfônico *Pedro e o Lobo*, do compositor Sergei Prokofieff, ao Som da Orquestra Nacional Brasileira, no início dos anos 80.

Schirley: É... é mais ou menos isso, Dani. É interessante falar sobre isso porque eu não falo sobre isso, muito. Eu nunca falo. Não falo sobre isso quase nunca! Quem quer saber sobre isso? Não são todas as pessoas que querem saber sobre isso... [...] É um divisor de águas... Porque é uma experiência que potencializa outras vontades, outras experiências de outras pessoas. A própria Irismar¹⁸, e tantas outras! A própria experiência do Palhaço Alegria, quantos bonequeiros surgiram? Quantas bonecas surgiram? O Afonso Miguel fez um, o Juvenal... [...] um boneco gigante que tocava um realejo, e de dentro desse realejo saía um bonequinho de Mamulengo. E outras bonecas gigantes... A Rosinha fez uma boneca gigante¹⁹... A Clara Rosa fez uma boneca gigante... Outros bonecos gigantes surgiram a partir da estrutura dos bonecos que a *Carroça* desenvolveu, também com a estrutura da cabaça²⁰. A cabaça como elemento, como estética... a escolha do material... O Palhaço Alegria foi precursor. E logo depois do Palhaço Alegria, antes mesmo da Burrinha, nasceu quem? A boneca Felicidade! (Figura 3)

¹⁸ Irismar Silva Marques participou da União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus (associação iniciada pela *Carroça* que deixou um legado imenso para muitos de seus participantes, tanto em aspectos técnicos e sensíveis dos saberes e fazeres da Arte e até da gestão dos grupos, como nos aspectos humanos da forma de ver e agir no mundo). Irismar diz sobre Schirley: “ela me ensinou muita coisa, a me defender, a me ver como mulher, pessoa, como ser humano, de respeitar e me fazer respeitar. [...] Aprendi a fazer comida com ela, aprendi a bordar, aprendi que tinha que trabalhar, arrumar um ofício na vida”. Hoje Irismar vende suas bonecas sob a marca de *Bordadeira do Cariri* e demonstra profunda gratidão por Schirley.

¹⁹ Rosinha (Anna Rosa Azra Vilar) me concedeu um depoimento no qual conta como foi quando Carlos Gomide lhe ofereceu para construírem a boneca mencionada por Schirley, batizada de Sinhá Nazinha. Sobre a família *Carroça*, ela afirma: “Eles não eram só um grupo de Teatro. Eles eram uma família que vivia o que encenava! Não era só algo representado!” [...] Eu tenho essa referência: existe um ponto da minha vida antes do *Carroça* e depois do *Carroça*. [...] E isso girou minha vida, mudou a minha vida! E tudo o que eu sou hoje, sou graças a essa maestria, do Carlos e da Schirley na minha vida, e a inspiração dessa família!” (VILAR, 2019).

²⁰ Outro exemplo é a palhaça e bonequeira Odília Nunes, igualmente influenciada pela estética da *Carroça*, que envolve toda uma ética nas vivências aprendidas no cotidiano da vida. Odília, com a mesma estrutura da Felicidade, fez a boneca Cordelina, e no depoimento compartilhado para a pesquisa, assim diz: “O *Carroça* de Mamulengos foi um divisor de águas no meu fazer teatral. Aquilo que eu acredito, que posso fazer, pode acontecer!” (NUNES, 2020).



Figura 3 – Felicidade. Foto: Bené França.

Veio antes da Burrinha Fumacinha, porque o Palhaço Alegria é um boneco um pouco pesado, e ele requer um pouco de estrutura para brincar com ele. E as crianças quando viam queriam brincar com ele... correr... saltar! Uma Vez o Carlos aprontou uma... resolveu subir no trampolim de uma piscina. Quase que eu morro, morro eu e ele, porque ele subiu e depois não conseguia descer. [Risos] O Palhaço Alegria lá em cima... ele ficou tão aperrado que deitou com o boneco e ficou agarrado lá. Eu já grávida do Antônio e falando para os meus amigos “Vai lá minha gente, vai lá, ajuda o Carlos a descer de lá, pelo amor de Deus” [Risos]... O Palhaço Alegria deitado lá encima no trampolim... Em tempo de cair na piscina abaixo. [Risos] Porque a gente quando veste o boneco nós não somos nós mais, nós somos... o boneco em si, o que o boneco pede! E aí nós fizemos a boneca Felicidade, porque a boneca Felicidade é uma boneca leve! A ideia da Felicidade... era essa proposta. “Então a gente não pode brincar no Palhaço Alegria? Então eu posso! Vamos fazer uma boneca para mim?” Aí

que vem uma condição de querer estar na potência da atriz, da artista, da bonequeira, que já vinha anterior ao casamento, a ser mãe, etc. Aí então nós fizemos. (Figura 4)



Figura 4 – Schirley começando a cena com Felicidade, Maria pequena. Foto: Acervo da família.

Nós estreamos, brincamos algumas vezes, só que depois, durante a trajetória, não foram aparecendo tantas oportunidades dela estar em cena. E as oportunidades também vinham em relação a própria maternidade. Uma hora eu estava de oito meses, outra hora estava de resguardo, outra hora estava amamentando. Eu brinco uma boneca e o neném fica chorando do colo dele querendo mamar... Aí eu fui começando a sair... e a entender... essa função, deixa quem puder... Aí foi a Maria entrando em cena, o Antônio crescendo e entrando em cena, e eu cuidando do Antônio, da Maria, dos bonecos e dos outros filhos que foram surgindo e... fazendo um outro processo, atuando em outros movimentos. Poderia ter sido diferente... mas não foi né... não foi... [Schirley suspira profundamente e sorri, concluindo o pensamento] Foi assim...

Daniela: Eu fico me perguntando que movimento seria esse, porque depois da Maria veio o Antônio, dois anos depois o Francisco... depois de dois

anos o João... e depois de dois anos os gêmeos, ... e depois de dois anos... as gêmeas! Eu não sei... [sorrisos juntas] Eu tenho cá pra mim que foi eu que tinha que ser! [Schirley emocionada e sorrindo concorda com um ... “é!”] E lembrar que cada um desses filhos, tão próximos de idade, recebeu a sua própria caixa de viagem. E dentro da sua caixa, as suas roupas. E junto com as suas roupas, seus objetos pessoais... e junto, nessa mesma caixa, ainda recebeu a sua mochilinha de cena, que era aquela que cada um cuidava nas viagens, com seus figurinos para entrar em cena... E junto, ainda na caixinha de cada um, a sua pastinha com os seus cadernos de estudo, individual, que você ensinava um a um. Então cada um tinha as suas coisas! E considerando que eu contei cinco grupos de coisas que cada um tinha na sua própria caixinha, e se eu multiplicar por oito, eu estou falando de 40 coisas específicas de cada filho, fora as suas e fora a do Carlos que você estava cuidando, gerenciando, lavando, passando... porque os meninos sempre andavam... IRRETOCÁVEIS! Ah, e ainda tinha a bolsinha de maquiagem individual, que cada um tinha dentro da sua mochilinha! [Risos, muitos risos!] Bom! Eu acho que... parece que foi tudo como tinha que ser mesmo, porque já era muita coisa né...

Schirley: [ainda sorrindo] É... Era muita coisa! E não nasce assim né: “nasceu o primeiro filho e eu já sei que vou fazer isso e isso...” É algo contínuo, essas necessidades foram surgindo continuamente, não é mesmo? Então eu intuí de um jeito com a Maria, depois quando chegou o Antônio eu achei que podia ser um pouco diferente, e aí fui aperfeiçoando com o Francisco... E as coisas vão caminhando, porque é uma vivência! E os bonecos vão surgindo a partir daí. Da Burrinha, nasce o Cabrito. O Cabritinho vem com o nascimento do Antônio. [...] E os outros bonecos vão surgindo a partir daí! E tem as levas dos bois... Fizemos bois, foi um período... Nós fizemos boi para dar e vender. Boi Pai, Boi Mãe, filhotes, e mães, e filhotes... Então, assim, foram surgindo... os filhos iam nascendo e iam aparecendo as ideias de fazer os bonecos! [...]

Daniela: Além da Felicidade você vestia outros bonecos?

Schirley: Eu já vesti alguma vez a velha Chiquinha, mas não me sentia muito bem com a Velha Chiquinha não. Os bonecos, eles têm... uma forma... às vezes não dá para você vestir um boneco... não dá muito certo! Já vesti, por exemplo, a Comadre Já Morreu, uma boneca que se perdeu na história da gente, que era uma história de dois defuntos, duas caveiras, dois finados [Schirley gagueja, procurando lembrar o nome, até finalmente identificá-los, falando devagar enquanto pensa até acertar]: A Finada Comadre e Compadre Já Morreu²¹! Tem fotos deles. A caixa era um túmulo. Aí começamos a fazer as caixas de acordo com o personagem, a ideia era que as caixas também compusessem as cenas. A gente tinha uma caixa lilás que era um túmulo... Linda a caixa do Finado Compadre A Comadre Já morreu! Então eu já vesti essas bonecas em caminhadas, em passeatas, e eu me sentia bem! [...] Sempre brinquei os Jaraguás... E os bois! Até Cris Seixas²², falou: “essa mulher quando brinca os bonecos parece um furacão. Eu nem sei como é que foi isso... Ela vestiu o boi e todo mundo ficou alegre... O Boi parecia que ia chifrar todo mundo, que boi era aquele? Nem imaginava você vestindo o Boi!”. E aí eu continuo

²¹ Todas as vezes que ouvi falar desses bonecos tanto por Schirley, como por Carlos seus nomes foram trocados, ora sendo um O(A) Finado(a), ora sendo outro aquele(a) que Já Morreu, ambos procurando corrigir os nomes até chegar a uma conclusão. Esses bonecos são referidos sempre dessa forma: juntos, dois bonecos como se fossem um só, e muitas vezes com os artigos definidos abrindo os nomes: O Finado Compadre A Comadre Já Morreu, ou A Finada Comadre O Compadre Já Morreu. Chamo a atenção para o fato de que desta vez Schirley já se refere de forma diferente à que se referiu pela primeira vez, indicada algumas linhas acima, me fazendo sorrir ao pensar sobre o fato -para mim constatadíssimo- de que os bonecos dão sua forma, dizem a que vêm, e nos dão inclusive o seu nome segundo suas próprias características; no caso, nomes flutuantes que trocam de lugar, unindo mais profundamente ainda o casal, ora defunto.

²² Cristiana Seixas é uma professora de Schirley no Curso de Pedagogia da Universidade Federal Fluminense, e pedi a ela que me concedesse um depoimento no qual comentasse sobre seu contato com Schirley e sua percepção sobre a presença desta matriarca na universidade. Por *whatsapp* ouço a voz da professora que, neste trecho, mal consegue falar, tão emocionada está, ao dizer seu relato: “Parece uma história criada, inventada, mas é real, e possível! Uma pessoa que alfabetizou os filhos lendo as palavras no caminho, as placas dos caminhões, alfabetizando pra vida, pra generosidade, pro cuidado de si, do outro... Isso é muito bonito! E aí você me pergunta, a partir desse encontro, como foi a relação... [de Schirley com o ambiente universitário em um curso de Pedagogia]. Eu acho que uma relação de inversão: meu Deus, ela é estudante de Pedagogia? Ela na verdade é uma grande Mestra! As universidades todas tem que se curvar pra essa mulher, tem que aprender com ela. Estamos todos equivocados, estamos todos distraídos, estamos todos fora da nossa trilha sagrada, vamos dizer... a minha sensação foi de inversão: meu Deus, o que que eu tenho pra ensinar pra essa criatura? Eu tenho que aprender! E eu falei isso pra ela: eu quero ir com vocês! Eu quero conhecer esse Brasil profundo [expressão sempre utilizada por Schirley]. Eu quero conhecer essas festas populares. Eu quero ter a dádiva de conversar com essas pessoas que são bibliotecas vivas e guardam a voz dos nossos ancestrais, e são porta-voz deles... a melhor forma de a gente honrar os ancestrais é vivendo a vida em plenitude, e quem conhece isso são as pessoas conectadas com a Cultura Popular” (SEIXAS, 2020).

brincando Boi. E dentro da família, quem brinca um boizinho assim, bem parecido com a forma que eu brinco, é a Isabel. Ela brinca um boi bem parecido... Tem suas características, os jeitos de brincar os bonecos, né... A Mariama, por exemplo, que dá de mamar para o neném, sempre fui só eu que brinquei. [...]

Daniela: Conte um pouquinho da Mariama!

Schirley: [Sorrindo, ao se lembrar...] A Mariama tem uma história muito interessante. Nós não gostamos muito de fazer bonecos de encomenda, porque os bonecos feitos de encomenda tem uma tendência de serem esquecidos, de serem guardados e... serem abandonados ao longo dos anos... Então, a gente tem uma tendência de fazer com que o bonequeiro que queira um boneco gigante intua e veja aquele boneco, que vai fazer parte da história dele. Ele vai ter um boneco para carregar com ele, como um ente querido... com um valor de eternidade, uma Arte de valor de eternidade. Então para nós o boneco é uma Arte de valor de eternidade. Se eu vou fazer essa Arte eu não posso fazer sozinha, porque senão ele vai ficar para mim, eu vou carregar ele. Foi o que aconteceu com a Mariama. A gente estava trabalhando com um grupo de mães, as Amigas do Peito, e decidimos fazer uma boneca que desse de mamar e a gente ficou animada... compramos o material juntos e aí elas sumiram... elas não tinham tempo... e nós começamos a nos apaixonar pela boneca gigante. E ela começou a ter inspiração em quem? Em mim mesma... que era a mamãe que o Carlos conhecia todo tempo ali amamentando os filhos dele. Então a gente construiu o cabelo encaracolado, o formato da cabeça, a cor da pele, a gente foi intuindo como que seria a pele, eu fui atrás das costureiras, eu que vestia a boneca para fazer os experimentos, dando ponto aqui, ponto ali... fizemos o Cristino²³... E aí quando a boneca estava pronta, a gente falou: “Nossa, nós não podemos deixar essa boneca ir... Essa boneca é nossa, da *Carroça de*

²³ Cristino é o boneco bebê a quem a boneca Mariama dá os seios para mamar, em uma cena que chega a ser comovente por sua graça e simplicidade: Mariama entra embalando o bebê, ao som de canções de ninar na voz da própria Schirley, abre os botões da blusa e coloca Cristino no peito de tecido. Depois de mamar a mãe torna a abotoar a blusa e embala novamente o filho, com muita doçura.

Mamulengos!”. Nós não podíamos entregá-la na caixa para as Amigas do Peito. Aí nós refizemos o negócio: “Olha, é o seguinte, não dá, nós não conseguimos entregar a Mariama para vocês. A Mariama vai ficar, nós demos um nome pra ela, nós que vamos da vida ela. Agora se vocês quiserem uma outra boneca nós vamos acompanhar vocês, mas ela não vai ficar na nossa casa. Vamos fazer isso em outro lugar. Nós é que vamos até vocês para acompanhar vocês no processo de confecção dessa boneca”. E então apareceu a Mamalu. [...] E ficou belíssima, deu tudo certo! Tudo a ver com as Amigas do Peito! Uma boneca maior, negra, como elas queriam, para trazer as africanidades, a história da África... os cabelos, elas escolheram, as roupas, elas escolheram! [...]

Daniela: [...] Quando você fala para mim que podia ter sido diferente e eu começo a enumerar aquele monte de meninos nascendo e os processos envolvidos [...] voltando um pouco nisso... isso tem algum pesar? Você olha para isso assim?

Schirley: Sabe o pesar que eu tenho? De não ter conseguido me dedicar mais ao canto e aos instrumentos musicais, porque precisa de muita dedicação e você sabe que... quando eu era bem mais jovem, eu quis muito tocar violão. Eu quis muito tocar violão! Aí eu até brinco... aí nasceu a Maria... eu conto isso... tem uma cena da *Carroça* baseada nisso que eu estou falando... nasce Maria, daí começa a tocar violão! Aí veio o Antônio e eu disse: “nossa como que eu amo as poesias, amo a verve poética, a improvisação...” Aí veio o Antônio com esse dom incrível da improvisação! [Risadas] Aí pandeiro: “Nossa, caramba, que coisa linda que é a percussão, eu fico encantada com a percussão”... Aí veio Francisco pandeirista [Muitos risos]. Perna de pau! Sempre quis andar, mas quando eu subia, aquelas faixas apertavam as minhas pernas, e eu um pouco de questões com a circulação... e hora eu estava grávida, outra hora eu estava amamentando, ora era menino pequeno no colo, aí disse: “quer saber de uma coisa? Se eu levo uma queda aí de cima... não quero me arriscar! Tenho meus filhos pra criar” [Sorrindo] Então eu nunca andei de perna de pau... Ensino?

Ensino! Sei fazer, mas nunca andei de perna de pau. Aí o João anda de perna de pau...

Daniela: Que delícia! Essa história eu nunca tinha ouvido... [Risos]

Schirley: [e sorrindo ainda] É muito engraçado isso. Muito engraçado!

Daniela: Muito... Cada desejo... nasce um filho...

Schirley: Aí na hora que os gêmeos nasceram, então falo: “Meu Deus como é que é bom ser atriz!”. Duas personalidades, que quando eles estão em cena é uma potência! Hoje eu fico pesarosa... que desserviço eles fazem para a humanidade não estarem em cena, atuando como Birico e Latinha. Eu babo de ver a sincronicidade dos dois, de ver a sintonia, a perfeição, o capricho! É uma característica deles: organização, buscar perfeição em cena, estar com o texto na ponta da língua, e eles aproveitaram uma coisa em que eles são natos, que é a de fazer as coisas juntos... um fala e o outro continua... um anda e o outro está atrás... um vai ali, o outro já acolá... então isso levaram para a cena [...] E aí veio agora a Isabel, a coisa mais linda Isabel desenhando: “Meu Deus, quanta coisa linda, essa plástica!” Eu fico vendo as pinturas, os desenhos, eu amo essas coisas de gravuras, aquarelas... [...] E a Luzia! Criativa! Ela não se encontrou ainda na literatura, mas eu falo para ela que ela tem uma verve da literatura... das letras... e ela quer o autocuidado... ela quer homeopatia... quer a doula... ela quer trabalhar por esse caminho, que não impede uma coisa da outra. Então é esse olhar...

Daniela: Daí cada coisa que a mãe pensa vem um filho e faz [Risos]. E aí você vai lá fazer Pedagogia! Pegar tudo isso, no cerne de todos esses processos... organizar as ações, a transmissão dos processos na vida cotidiana... [...] E assim, aos pouquinhos, vai costurando as coisas com seus fios invisíveis... Então eu pensei em você, entrando no Curso de Pedagogia: “gente como vai ser essa mulher repleta de experiências na universidade, em um Curso

de Pedagogia? Ela vai dar um nó na cabeça desses professores e de todo mundo... porque isso é tão vivo nela, essa riqueza de experiências, um conhecimento vivo e vívido... nessa cátedra tão dura...

Schirley: Como eu, muitos colegas traziam vivências [...] Eu estava a vida por escutar... eu só posso falar daquilo que eu conheço, que eu vivenciei. [...] Então assim, eu precisei vivenciar coisas na universidade... sem me colocar... [...] Tanto que eu já lhe falei sobre uma professora do EJA [Educação para Jovens e Adultos] em sala de aula... ela estava defendendo, trazendo uma defesa contra a educação das crianças em casa.. que era absolutamente contra uma educação domiciliar. Professora de EJA... Jaqueline Ventura. Então, quando falou isso, ao mesmo tempo ela já falou: “eu só conheço uma experiência no Brasil, de uma família de artistas que viajaram pelo Brasil, uma família de uma mãe, um pai, oito filhos, e que é essa família educou seus filhos com sucesso, viajando pelo Brasil. E eu na sala de aula, nesse dia, sendo aluna dela! Eu fiquei... não esperava aquilo... aí meus colegas me apontaram dizendo a ela que eu era Schirley, a mãe da *Carroça de Mamulengos*. Ela ficou branca: “Não acredito, é você? Eu sabia que eu te conhecia de algum lugar!”. [...] Aí eu comecei na universidade a criar uma relação com os professores de igual para igual. Todos os professores se relacionaram comigo... [...] Por conta da minha idade, do meu histórico... [...] O que me fez estar na universidade é poder dialogar a partir dessa linguagem, para poder dialogar com as classes mais simples. [...] Isso me reconecta com a minha voz, com a minha possibilidade de reconhecer as comunidades, de falar do potencial que nós somos coletivamente, de dizer que nós temos condições de resistência. [...] E outra possibilidade disso estar em sala de aula comigo... As pessoas que passaram por mim sabem que estou falando e puxando as tradições populares, eu estou falando dos bois, das tradições, das festas, dos quilombos, dos festejos, então eu estou lembrando à Pedagogia que não é somente o que está sendo ensinado na academia, não são

somente esses autores mostrados, não é só esse PPP²⁴ [...] A escola é a comunidade, com os pais, com o entorno. Fica muito complexo de se desenvolver o processo educacional... a escola está fincada na comunidade! [...] Claramente você encontra professora que segue a receitinha, entende? Então até quando vai ser assim? Né? Então eu fui escapando, fui vivenciando com esses professores e fui escapando... [...] Os alunos da noite, estudantes trabalhadores, que estavam cansados tendo que ler coisas absurdas... Tem que ter leveza! E fui encontrando esses caminhos de leveza. Por isso que citei lá, laboratórios, aquelas experiências com a professora [...] quarenta pessoas descendo a escada emaranhadas em fios. Quando a turma toda desceu, nós já não éramos mais os mesmos... não tem como, através de uma experiência dessa, você ser a mesma pessoa. Nós fizemos isso, todos emaranhados... “Nossa, mas o que vão pensar?” Nada, isso é subjetividade! É o que estamos falando.

Daniela: Que depoimento lindo Schirley! Eu tenho que agradecer os bonecos, mais uma vez. Dos bonecos a gente chega nisso, na preciosidade dessa fala tão importante... que está olhando para esse lugar da academia friccionando do lado de dentro, provocando essas estruturas a mudar... e oxalá possa continuar fazendo isso e ocupar esse lugar mesmo! Tem que ocupar esse lugar na universidade, com esses saberes e fazeres, com essa consciência, com esse Amor, né!

Schirley: E marcar um lugar ainda requer muita conquista! O lugar da mulher bonequeira... protagonista da sua Arte! Ainda existe muita barreira para que se abram os espaços, para que se confie na artista MULHER... bonequeira... Para que ela mesma encontre seus espaços nos projetos, nos editais e até mesmo... imagina uma mulher bonequeira, acreditando que o espaço da rua é um de construção de saberes... e ela está brincando numa praça pública três

²⁴ Projeto Político Pedagógico, um documento que fundamenta os cursos de Ensino Superior (nível de graduação e pós-graduação) prática e burocraticamente. Sem um PPP que atenda a legislação vigente, não é possível o reconhecimento de um curso pelo Ministério da Educação.

vezes por semana... Quem vai garantir que ela não vai ter assédio, que não vai ser assediada? Quem vai garantir que as pessoas vão respeitá-la, como artista, quando ela estiver vestindo seus bonecos gigante? Quando ela estiver trocando a sua roupa na rua? Né! Então é um espaço que requer muito desbravar... ainda... não é um espaço que é natural na sociedade em que vivemos. A mulher artista, bonequeira protagonista da sua cena, do seu fazer artístico! E aumentou muito! Eu conheço muitas mulheres..., mas ainda é, digamos assim... ainda existe um... nós não falamos de racismo estrutural? Não é isso, mas ainda é uma... como eu posso dizer... [Schirley fica tentando expressar seu pensamento sobre um assunto ainda muito delicado] existe uma... tem uma palavrinha que me fugiu agora... não... não se dá abertura... existe... antes... se tem uma artista bonequeira, o bonequeiro homem vai entrar primeiro. Entende? Existe uma... uma certa... inferiorização. Eu vejo assim!

Daniela: Um machismo estrutural?

Schirley: [pensativa, repetindo a expressão] Machismo estrutural... existe um machismo estrutural que comanda alguns espaços de seleção. E não é fácil, uma mulher para poder brincar na rua e rodar chapéu, sozinha, como muitos homens sozinhos vão para as ruas, vários camelôs... e fazem suas rodas. Mas uma mulher sozinha na rua, fazer sua roda? Não é muito fácil. Eu conheci algumas emboladoras de coco no Ceará, a Terezinha e a companheira dela... Elas faziam uma roda impressionante lá na Praça do Ferreira, Praça José de Alencar... elas faziam rodas muito grandes. Mas, assim, não é muito comum. Muito mais comum até hoje você ver camelôs homens, rabequeiros homens nas ruas, artistas com bonecas de todos os tipos, também nas ruas... pegando a rua como exemplo... [...]

Daniela: [...] A primeira coisa que te trago no início se você se considera uma bonequeira, você diz: “tem uma vida inteira que eu brinco uma boneca gigante”. Isso é maravilhoso! E eu te vi [...] quando fui encontrar você no Rio de Janeiro, Niterói, em 2016, para pedir licença para realização da pesquisa. E aí

eu vejo aquela boneca gigante e aquela mulher gigante aparecendo com aquele monte de crianças em volta... ver aquela boneca ser vestida... a Felicidade... se vestindo ali, na frente das pessoas assumindo-se boneca desde um tempo mais remoto, lá na década de 80, em que se fazia era esconder as estruturas... e ver que ali não tem segredo... e que ao mesmo tempo, é tão raro, é tão forte, que aquilo é um segredo para a alma entender... [...] Então, gostaria de finalizar perguntando: O quê é que uma boneca gigante pode? Eu queria, Dona Schirley Bonequeira, que a senhora²⁵ falasse um pouquinho sobre essa boneca... Dona Felicidade!



Figura 5 – Estrutura vestida no corpo. Foto: Bené França.

²⁵ Ao chamá-la de Dona Schirley Bonequeira e usar o tratamento de *senhora*, faço uma brincadeira com Schirley, usando um tratamento mais formal que, desde o início de nossa relação, ela me pediu que não usasse. A fala, em tom brilhante e brincante, deseja enaltecer e ao mesmo tempo acolher uma experiência única: a de uma mulher que, como tantas, vai encontrando as formas de tecer seus saberes e fazeres nos cotidianos recheados de obrigações domésticas, maternas e conjugais de toda uma vida.

Schirley: Olha só... olha o nome... olha só como essa boneca foi batizada: Felicidade! Algo que vivi, que está colorido, pulsante! E aí, quando eu visto a boneca gigante, a Felicidade, eu não tenho 56 anos... aí eu não tenho idade, eu sou atemporal... Eu sou ... a Felicidade!



Figura 6 – Maria e Ana ajustam os últimos detalhes. Foto: Bené França.

Eu vou vestir uma personagem que tem a exigência de ser ela mesma, então ela vai com... vai pinotar... dar cambalhota... subir em uma bicicleta e andar. Ela vai brincar de pique-esconde, ela vai dançar coco, vai dançar uma ciranda, vai rodar, rodopiar, e quanto tempo vai durar isso?... Não sei. É o que ela veio fazer. Ela chega e se apresenta²⁶. Atualmente eu tenho contado histórias

²⁶ Aproveito aqui para destacar um pouco sobre a estética da cena da *Carroça*, reunindo as características de um teatro desenvolvido a partir da improvisação realizada em cima de uma estrutura (*como se fossem os cânones da Comédia dell'Arte*) com a influência das manifestações tradicionais, chamadas Brincadeiras, nas quais uma figura entra em cena para brincar, literalmente, em um processo espontâneo que se

com ela... um desafio muito grande contar histórias com uma boneca gigante, sem ter o recurso da boca, dos olhos... com o boneco contando histórias tem que se fazer muito mais esforço para que os braços da boneca alcancem o movimento da história. O jeito, o corpo da boneca auxilia na elaboração daquela frase. Então tem sido muito especial ter conseguido contar história com a Felicidade para um grupo bem grande de pessoas... e elas ficam paralisadas... escutando a Felicidade contar história. Então assim... É algo mais desafiador do que seu eu, sem vestir a boneca, contar a história para você, com meus recursos corporais visíveis. A boneca Felicidade é esse potencial. E os bonecos gigantes, eles trazem isso para nós. Se alguém quiser instruir uma boneca gigante, tem que ter esse potencial, essa habilidade de você brincar com ele [...] Ele tem uma vida própria e o personagem-boneco se impõe ao bonequeiro. O personagem se impõe ao bonequeiro! E não o contrário. Eu sinto assim quando eu brinco a Felicidade. Respondeu?

Daniela: Totalmente, não tenho nem palavras. [...] É um outro lugar de existir... É como você diz Schirley, o boneco diz quem é... e a que veio... e a gente acompanha. É lindo! É maravilhoso! E é gigante essa Dona Schirley! Muito agradecida!

Referências

- FRANÇA, Schirley. Entrevista do ACERVO DE VOZES (Pesquisa Companhia Carroça de Mamulengos). Realizada em Taguatinga-DF em janeiro de 2020.
- FREIRE, Paulo. NOGUEIRA, Adriano. Teoria e Prática em Educação Popular. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.
- GOMIDE, Maria. Folder produzido para divulgação da temporada de comemoração dos 40 anos da Companhia Carroça de Mamulengos no Teatro Caixa Cultural em Brasília-DF, em janeiro de 2017.
- MEIHY, José Carlos Sebe. Manual de História Oral. 5ª ed. São Paulo: Loyola, 2005.

desenvolve no calor do contato do brincante com o público presente. A brincadeira não tem um roteiro pré-definido, ela simplesmente acontece. Como a cena.

- _____. HOLANDA, Fabíola. História oral: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2011.
- NUNES, Odília. Depoimento do ACERVO DE VOZES (Pesquisa Companhia Carroça de Mamulengos). Recebida via WhatsApp em Florianópolis-SC em 21 de janeiro de 2020.
- PIMENTEL, Altimar de Alencar. O mundo mágico de João Redondo. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1998.
- SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. Mamulengo: um povo em forma de bonecos. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1979.
- SEIXAS, Cristiana. Depoimento do ACERVO DE VOZES (Pesquisa Companhia Carroça de Mamulengos). Recebida via WhatsApp em João Pessoa-PB em 07 de junho de 2020.
- VILAR, Anna Rosa Azra. Depoimento do ACERVO DE VOZES (Pesquisa Companhia Carroça de Mamulengos). Recebida via WhatsApp em Uberlândia-MG em 20 de julho de 2019.

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
A ATUAÇÃO DAS MULHERES NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 179 - 198, dez. 2020

E - ISSN: 2595.0347

Arquétipos, loucura e maternidade no Teatro de Formas Animadas

Mariliz Schrickte

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (Florianópolis, SC)



Figura 1 – *O Quadro de Todos Juntos*. Foto: Tomás Arthuzzi.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020179>

Resumo: O artigo disserta sobre a construção dramaturgical das personagens femininas do espetáculo *O Quadro de Todos Juntos*, do grupo de Teatro de Formas Animadas *Pigmalião Escultura que Mexe* e problematiza a representação da figura materna através de correspondências com os escritos de Jung, Foucault e Beauvoir.

O objetivo é destrinchar possibilidades de questionamento dos estigmas femininos através da representação artística e contribuir para o desvelamento dos fundamentos que sustentam o imaginário patriarcal e machista, refletindo também sobre a construção de imagens evocativas na produção de um espetáculo e sobre os processos idiossincráticos de recepção da obra.

Palavras-chave: Arquétipos. *O Quadro de Todos Juntos*. Pigmalião Escultura que Mexe.

Archetypes, madness and maternity in the Puppetry

Abstract: The article talks about the dramaturgical construction of the female characters of the show *O Quadro de Todos Juntos* by the puppetry group *Pigmalião Escultura que Mexe* and problematizes the representation of the maternal figure through correspondences with the writings of Jung, Foucault and Beauvoir. The objective is to discover possibilities for questioning female stigmas through artistic representation and contribute to reveal the foundations that support the patriarchal and sexist imagery. The work reflects also about the construction of evocative images in the production of a theater spectacle and the idiosyncratic processes of the viewer reception.

Keywords: Archetypes. *O Quadro de Todos Juntos*. Pigmalião Escultura que Mexe.

Introdução

O *Pigmalião Escultura que Mexe* é um grupo mineiro fundado em 2007 na cidade de Belo Horizonte. Transitando pelos encontros das Artes Visuais com as Artes Cênicas construiu uma trajetória no Teatro de Formas Animadas permeada de espetáculos filosóficos, políticos e questionadores. As escolhas de sua poética são atreladas às potencialidades estéticas do objeto plástico, explorando as dialéticas interpretações de um público ativo na construção de significados. O grupo tem em seu repertório seis espetáculos, três cenas curtas, duas intervenções e mais de dez oficinas e laboratórios, com realizações em várias cidades do Brasil e do exterior. O seu espetáculo mais premiado e com mais convites para apresentações nacionais e internacionais se chama *O Quadro de Todos Juntos*.

O processo de construção do referido espetáculo parte do lançamento do edital para o Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto¹. A ideia do espetáculo foi gestada pelo diretor e fundador do grupo, Eduardo Felix, que enquanto artista plástico colocava na tela de seus quadros o que seriam os primeiros personagens e cenas do espetáculo. Com a chamada do edital, viu-se uma oportunidade de concretizar estas ideias na criação de uma cena-síntese que coubesse nos 15 minutos exigidos pelo regulamento. A estreia da cena curta *O Quadro de uma Família* aconteceu no dia 29 de setembro de 2013 com um retorno muito positivo da plateia e da crítica, impulsionando o desenvolvimento da versão longa. No dia 10 de setembro de 2014 o grupo estreia *O Quadro de Todos Juntos* no Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte², realizando posteriores apresentações no *Festival Titirimundi* de Segóvia (2015), no *Festival Mondial de Marionnettes* de Charleville-Mézières (2015) e no SESC Palco Giratório (2017), quando percorreu 42 cidades brasileiras.

O *insight* para a proposição dramaturgica da peça vem em 2012 com a leitura da obra *A História da Loucura*, de Michael Foucault (1978). A primeira ideia de Felix foi a de fazer uma adaptação fiel aos escritos do filósofo, seguindo

¹ Promovido pelo espaço cultural do grupo *Galpão*, de Belo Horizonte. Site do espaço: <https://galpaocinehorto.com.br/>

² Festival promovido pela Catibrum Teatro de Bonecos de 2000 a 2015, tendo sido um importante fomentador do Teatro de Animação de Minas Gerais e do Brasil.

por um gênero de peça documental. Em determinado momento do livro Foucault cita uma série de pinturas e gravuras elaboradas pelo espanhol Francisco Goya, remetendo Felix a outros trabalhos do artista. Este atravessamento acabou por influenciar todo o desenvolvimento do espetáculo, a começar pelo seu título. O processo se emancipou da obra literária de lastro e tomou novos rumos, encontrando em outras referências os próximos passos para sua construção dramaturgica.

O nome do espetáculo parte do quadro oitocentista de Goya *A Família de Carlos IV*, que se torna no processo a referência imagética principal para a construção dos personagens do enredo. Chamado pela Rainha Maria Luisa como *O Quadro de Todos Juntos*, tornou-se famoso por suas intenções emblemáticas e pela representação pictórica dos aspectos individuais e psicológicos dos integrantes da família real espanhola. Neste enredo, algumas características chamam atenção para a obra, como a quebra de protocolo monárquico ao destacar o aspecto maternal da rainha que envolve carinhosamente seus filhos caçulas e o fato dela ocupar a figura central do quadro no lugar do marido. Apesar de o rei e seu sucessor estarem mais a frente na pintura, Maria Luisa é que se destaca na centralidade da obra (GUIDOLIN E FIANCO, 2017).

Dentre os treze personagens retratados por Goya, um deles sendo o próprio pintor, sete são mulheres. As personagens femininas do quadro são: Rainha Maria Luisa, Infanta Maria Isabel, Infanta Maria Luiza, Maria Josefa e Carlota Joaquina (irmãs do rei) e a futura esposa de Fernando, que aparece com o rosto desfigurado já que ainda não havia sido escolhida. Estas figuras começaram a ser associadas pelo Pigmalião a algumas patologias psicológicas, trazendo mais uma livre interpretação das expressões faciais do que associações com as características biográficas dos membros da realeza.

As experiências grotescas de Goya acabam por também inspirar Felix, que começa a pintar cenas de família com cabeças suínas em quadros de tinta a óleo. Neste momento, Goya, Foucault e patologias psiquiátricas se combinam e se sobrepõem na constituição de novos personagens. A figura de uma mãe porca é recorrente nas pinturas e se torna o elo condutor da dramaturgia em

processo, que passa a ser organizada em quadros³: *O Quadro das Crianças, O Quadro de uma Família, O Quadro de Outra Família, O Quadro de uma Família Disfuncional*. A satirização da sociedade aristocrática por Goya contamina a dramaturgia de Felix e o porco que ocuparia apenas uma parte do texto vira uma constante, trazendo novos significados a partir de uma leitura ocidental de “porcaria”, “corrupção” e a moralidade frágil por trás do retrato da “família tradicional burguesa”. A família vira um microcosmo para um debate político silencioso, já que se trata de um texto sem palavras que se realiza na movimentação dos bonecos e atores.

Neste ponto, a figura da mãe já é proeminente na dramaturgia. Isso vem da Rainha Maria Luiza, dos quadros de Felix, do estudo de doenças psíquicas advindas das fantasias com o arquétipo materno. Para Jung (2000, p.90) o arquétipo seria uma forma vazia a ser preenchida de conteúdo a partir da experiência consciente e que parte desde o nascimento de uma “presença, em cada psique, de disposições vivas inconscientes, nem por isso menos ativas, de formas ou ideias em sentido platônico que instintivamente pré-formam e influenciam seu pensar, sentir e agir”. Estas disposições inconscientes e instintivas seriam categorizadas como “inconsciente coletivo”, diferenciando-se do estudo de Freud que analisava em princípio apenas o inconsciente particular e individual (JUNG, 2000, p.15). Estes elementos do inconsciente coletivo, substrato comum e universal a toda espécie humana, seriam o que Jung chama de arquétipos. Uma forma vazia, como um pano de fundo da psique, preenchida de conteúdo a partir da experiência consciente e que, dependendo da relação de forma e conteúdo, poderiam dar origem a comportamentos patológicos.

Almejando uma maior proximidade com estas patologias, a equipe realizou visitas a um hospital psiquiátrico de Belo Horizonte de onde surgiram novas narrativas que mais tarde seriam agregadas ao enredo. Do nome de dois pacientes que mais marcaram a vivência foram batizados todos os personagens masculinos da peça como Marcelo e todas as personagens femininas como

³ O nome das cenas brinca com a multiplicidade de sentidos da palavra quadro, conjurando seu significado pictórico, seu objeto moldura de retratos, a utilização do termo na fotografia e no cinema e, principalmente, ao conjunto de sintomas denominado pela medicina como “quadro clínico”.

Silvia. Para o aprofundamento desse trabalho nos deteremos à construção das personagens Silvias e aos desdobramentos da maternidade. Com exceção da Silvia velha que se trata de uma boneca híbrida, todas as mães são interpretadas por atrizes-manipuladoras portando máscaras. As crianças são bonecos de manipulação direta e as figuras paternas são atores-manipuladores com máscaras.

A mãe melancólica

Silvia melancólica é a figura materna da família de *O Quadro de uma Família*, interpretada por mim⁴. Sua correspondência no quadro de Goya é com a infanta Maria Luiza, esposa do Príncipe de Parma. Junto de Silvia posam para o retrato o marido Marcelo que lhe envolve com o braço, o filho Marcelinho de 6 anos e um bebê Marcelo que ela carrega em seu colo. As características da personagem acompanham os sintomas atribuídos à melancolia nos estudos de Foucault (1978, p.275), tais quais a tristeza, a inércia, a imobilidade e uma espécie de estupor morno.

A paciente com depressão pós-parto no hospital psiquiátrico em que a equipe fez laboratório se chamava Silvia e é dela que vem este nome-arquétipo adotado no espetáculo. Em uma das visitas, a Silvia real acabara de ser internada enquanto seu bebê era levado ao pronto-socorro, vítima do delírio da mãe que tentara sufocá-lo em seu peito. Tal qual a Silvia real, a personagem da mãe melancólica chega ao extremo de sufocar o seu bebê aos 13 minutos da cena. Sem querer entrar nos meandros científicos que envolvem a psicose puerperal, a representação da imagem contraditória da mãe que mata sua própria cria problematiza a atmosfera romântica que cerceia a vida da mulher desde a sua infância onde “tudo é justificado por esse maravilhoso privilégio de pôr os filhos no mundo” (BEAUVOIR, 2009, p. 490).

⁴ Eu era atriz e nem pensava em trabalhar com bonecos. Um dia de 2008 uma amiga me indicou um trabalho temporário para ajudar com alguns figurinos em um ateliê de arte onde também funcionava um grupo de teatro de bonecos. Eu ouvia a leitura dos textos, admirava a construção dos bonecos e ia pouco a pouco me apaixonando. Mesmo sem trabalho eu voltava para aquele lugar. Até que surgiu a ideia de um novo espetáculo, alguns personagens foram aparecendo... e como eu lá estava me convidaram a manipular. Passaram-se 12 anos e eu continuo trabalhando com bonecos.



Figura 2 – Mãe melancólica. Foto: Guto Muniz.

Além de um modelo clássico da mãe perfeita constantemente replicado em nossa cultura, há sentimentos diversos e diferentes processos maternos que provocam angústia àquela mulher que não se encaixa nesse ideal. Beauvoir (2009) disserta sobre as diversas implicações que a maternidade pode trazer:

(...) uma jovem recém-casada que acolhe com alegria e orgulho sua gravidez, pode receá-la em silêncio, detestá-la, através de obsessões, de alucinações, de recordações de infância que ela própria se recusa a admitir.(...) Certas mulheres alimentam durante toda a vida o desejo de dominar crianças, mas conservam um sentimento de horror ao trabalho biológico do parto. (...) Algumas também, sem rechaçar com desgosto a maternidade, são por demais absorvidas pela sua vida amorosa ou por uma carreira para que lhe reservem um lugar na existência. Têm medo do fardo que o filho representaria para elas ou para o marido. (...) Tornando-se mãe por sua vez, a mulher toma, de certo modo, o lugar daquela que a gerou; isso representa para ela uma emancipação total. Se a deseja sinceramente, alegra-se com a gravidez e faz questão de conduzi-la sem ajuda; dominada ainda e consentindo nisso, entrega-se, ao contrário, às mãos maternas: o recém-nascido se lhe afigurará antes um irmão ou uma irmã do que seu próprio fruto. (...) A mulher que tem afeição pelo marido modelará seus sentimentos pelos dele; acolhe a gravidez e a maternidade com alegria ou mau humor segundo ele se sintá orgulhoso ou aborrecido. Por vezes, o filho é desejado, a fim de consolidar uma ligação, um casamento, e o apego que lhe dedica a mãe depende do êxito ou do

fracasso de seus planos (...). Em compensação, as mulheres que são profundamente coquetes, que se apreendem essencialmente como objeto erótico, que se amam na beleza de seu corpo, sofrem ao se verem deformadas, feias, incapazes de suscitar o desejo. A gravidez não se apresenta a elas como uma festa ou um enriquecimento e sim como uma diminuição de seu eu. (BEAUVOIR, 2009, p.491-502).

Longe de cobrir todas as possibilidades narradas pela filósofa ou questioná-las, a questão é avultar esta diversidade do estado materno. Jung (2000) já trazia estes diferentes atributos do arquétipo materno, que poderiam ter um sentido positivo e favorável ou obscuro e nefasto. Na cena, Silvia melancólica não evidencia explicitamente os motivos de suas ações, mas oferece uma contra forma materna para que o público preencha com as linhas de sua experiência.

Também alguns elementos da sonoplastia pretendem trazer estímulos ao espectador para a construção dessas imagens pessoais. A cena começa com o som da agulha de uma vitrola colocada sobre um disco que não só dá início à cena como desencadeia a música *I can't stop loving you*⁵. Em outro instante, toca-se um trecho da canção italiana *Mamma*⁶, que repete o título da canção e pode ser compreendido por ouvintes de várias línguas. O som de um obturador de uma máquina fotográfica antiga sempre acompanhada por flashes luminosos marcam algumas mudanças de cena. A cena se resolve e retoma seu estado pacífico sob a música *Oração pela Família*⁷ cujo trecho executado diz:

Que a família comece e termine sabendo onde vai / E que o homem carregue nos ombros a graça de um pai / Que a mulher seja um céu de ternura, aconchego e calor / E que os filhos conheçam a força que brota do amor / Abençoa Senhor as famílias, amém! / Abençoa Senhor, a minha também! / Abençoa Senhor as famílias, amém! /

Estas evocações do romantismo, da memória de família e da religiosidade se comprometem a ativar sensações e lembranças distintas em seu público. A

⁵ Versão manipulada a partir da música de Don Gibson, interpretada por Ray Charles. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r_7iRVtxui8>. Acesso em: 17 jul. 2020.

⁶ Versão manipulada a partir da música de Cesare Andrea Bixio e Bixio Cherubini, interpretada por Beniamino Gigli. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MfD6r2mGEfc>>. Acesso em: 17 jul. 2020.

⁷ Versão manipulada a partir da música e interpretação de Padre Zezinho. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mr1qPTxi0k0>>. Acesso em: 17 jul. 2020.

concepção de imagens evocativas vem aqui como a constante sugestão de referências jogadas na cena, pretendendo funcionar como linhas para que o público promova suas próprias costuras a partir de suas experiências pessoais. O resultado vem em forma de interpretações múltiplas diante de uma mesma representação cênica.



Figura 3 – Silvia histérica. *O Quadro de Outra Família*. Foto: Tomás Arthuzzi.

A mãe histérica

Silvia histérica é a mãe na família de *O Quadro de Outra Família*, interpretada pela atriz-manipuladora Mariana Teixeira⁸.

A cena se inicia da mesma forma que a primeira família e também é constituída de quatro personagens. A diferença aqui é que esta Silvia é mãe de um menino adolescente e de uma menina de 4 anos. Esta Silvia é em parte inspirada pela figura monárquica de Carlota Joaquina no quadro de Goya e suas características baseadas nos sintomas da histeria. A pose para o retrato de família traz a mãe um passo à frente do marido.

Segundo Foucault (1978, p. 288), a histeria foi entendida em princípio como um calor interno que se espalha pelo corpo e provoca espasmos e convulsões. Utilizada para diagnosticar qualquer “anormalidade” feminina nos primórdios da psiquiatria, o que também evidencia o machismo presente na fala de grandes teóricos do assunto, era associada a deslocamentos da energia uterina. Hoje já não mais é associada a este órgão, apesar de que ainda é popularmente utilizada como adjetivo machista para a depreciação da mulher.

A figura materna da Silvia histérica é imbuída de duas problemáticas. Em oposição à primeira Silvia, esta tem exacerbada energia e carrega a família nas costas, por vezes de maneira literal. O segundo aspecto focal é a diferenciação que a figura materna estabelece no trato de seus dois filhos, gerando o conflito principal da cena. Para Jung (2000, p. 95), os complexos maternos compreendem uma projeção que os filhos fazem sobre a mãe e são distintos no filho e na filha. O menino lhe tem como o primeiro contato com um ser feminino, oposto de si. A menina, por sua vez, lhe tem como igual e, portanto, elemento passível de comparação.

Silvia histérica trata seu filho com carinho enquanto é ríspida e ciumenta com a filha mais nova. Esta passa de um estado de espelhamento na mãe para uma posição de tirania e vingança. A cena aponta para questões desenvolvidas

⁸ “Minha relação com o Teatro ia mal. Sabia que não era um divórcio, mas a gente tava dando um tempo – com o término da graduação, sentia esvaída a espontaneidade e prazer que encontrei ainda criança em estar em cena. Achava que teatro de bonecos era sempre infantil... Assisti *O Quadro de uma Família* e uma centelha acendeu: era isso que eu queria fazer. Em 2014 entrei no *Pigmalião*”. (Entrevista textual concedida por TEIXEIRA DE PAULA, Mariana. Entrevista II. [jun. 2020]. Entrevistadora: Mariliz Schrickte. Florianópolis, 2020). Obs: A personagem foi interpretada até 2015 pela atriz Andreia Duarte.

por Jung, mas também corrobora para a visualização de duas perspectivas. A primeira seria a competição feminina, que de certo modo é fomentada pelas mídias e pela nossa sociedade. A segunda é sobre a diferenciação que muitas meninas recebem na sua educação e que em geral trazem regras mais rígidas para que os bons costumes femininos sejam perpetuados na família dita tradicional.

Alguns estímulos sonoros vêm para compor esta atmosfera de significados. Silvia histérica canta em alguns trechos da cena. Beauvoir (2009, p. 493) traz que “é frequente que as mulheres cantem na casa, porque sua tarefa consiste em assegurar a felicidade do grupo familiar”. Ainda sobre a manutenção da casa, acrescenta:

Essa preocupação é especificamente feminina. Um homem normal considera os objetos que o cercam como instrumentos; arruma-os segundo o fim a que se destinam; sua “ordem” — na qual a mulher verá muitas vezes apenas uma desordem — é ter ao alcance da mão seus cigarros, seus papéis, suas ferramentas. (BEAUVOIR, 2009, p.435)

Mesmo que já tenhamos avançado nos aspectos descritos por Beauvoir, não podemos deixar de pensar que os serviços domésticos e a manutenção da casa ainda são feitas em sua maioria pelas mulheres. Poderíamos depreender daí que as causas tenham raízes nessa tarefa que foi imposta à figura feminina por séculos, e que resistem nas entrelinhas de nossa história atual. Silvia histérica se divide em muitas para atender as necessidades do marido e do filho. Em contraposição, na cena *O Quadro de Outra Família*, o marido de Silvia histérica assovia e dorme, escancarando cenicamente o descompasso entre a função materna e paterna nas tarefas domésticas.



Figura 4 – Silvia solteira. *O Quadro da Família Disfuncional*. Foto: Diego Sá.

A mãe solteira

Silvia solteira é a figura central da família disfuncional e é interpretada pela atriz-manipuladora Marina Arthuzzi⁹. Esta personagem não traz correspondências com a pintura de Goya, mas foi resultado das experimentações pictóricas de Felix. Ela também não foi composta por sintomas de alguma psicose, mas traz para a cena elementos de um dos primeiros casos registrados de filicídio. Silvia solteira protagoniza três quadros que alinhavam o quadro das outras famílias, figurando como um meio do caminho dessa figura familiar padrão.

O Quadro da Família Disfuncional destoa dos outros porque não apresenta a figura do pai, o que remete mesmo sem palavras a uma mãe solteira. Duas questões podem ser depreendidas dessa figura materna. A primeira diz respeito à problemática do casamento e a segunda à questão da amamentação.

⁹ “Teve essa coisa da calçada, depois eu fui passar férias no Pigmalião e acabei fazendo as pernas do adolescente nesse período. A história da calçada foi ele (Eduardo Felix) falando que queria que eu trabalhasse com o Pigmalião. Aí perguntei: no fio do bigode? Um ano depois a gente tava estreado *O Quadro de Todos Juntos*.” (Entrevista textual concedida por ARTHUZZI, Marina. Entrevista III. [jun. 2020]. Entrevistadora: Mariliz Schrickte. Florianópolis, 2020).

Para Beauvoir (2009, p.407), “O destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não sê-lo”. Nos nossos tempos a maternidade solo continua acompanhada por preconceitos e julgamento social, o que também traz uma série de problemáticas econômicas. Beauvoir continua:

Se esse encargo é pesado, é porque, inversamente, os costumes não autorizam a mulher a procriar quando lhe apetece: a mãe solteira escandaliza e, para o filho, um nascimento ilegítimo é um grave problema; é raro que se possa tornar-se mãe sem aceitar os grilhões do casamento ou sem decair. (...) Cumpre acrescentar que, por falta de creches, de jardins de infância convenientemente organizados, basta um filho para paralisar inteiramente a atividade da mulher; ela só pode continuar a trabalhar abandonando a criança aos pais, a amigos ou a criados. Tem que escolher entre a esterilidade, muitas vezes sentida como uma dolorosa frustração, e encargos dificilmente compatíveis com o exercício de uma carreira. Assim, a mulher independente está hoje dividida entre seus interesses profissionais e as preocupações de sua vocação sexual; tem dificuldade em encontrar seu equilíbrio; se o assegura é à custa de concessões, de sacrifícios, de acrobacias que exigem dela uma perpétua tensão. Aí, muito mais do que nos dados fisiológicos é que cabe procurar a razão do nervosismo, da fragilidade que muitas vezes se observam nela (BEAUVOIR, 2009, p. 674).

Mesmo 70 anos após os escritos da filósofa francesa, continuamos a acompanhar os julgamentos sofridos pelas mães solteiras e as dificuldades enfrentadas pela mãe moderna. Ainda hoje as mulheres apresentam salários mais baixos e são preteridas em suas entrevistas de emprego, sendo vistas muitas vezes como um problema em seus ambientes de trabalho por suas necessidades maternas, o que prejudicaria a lógica capitalista da produtividade.

Sobre a segunda questão, que surge de maneira imediata nas primeiras cenas desse quadro, uma mulher porca amamenta todos os meninos da cena, um após o outro. O ritmo e a movimentação proposto sugerem uma linha de produção de uma fábrica de leite, em que todos os personagens meninos e também um adolescente sugam o peito dessa mãe. A amamentação vem não só como uma marca dessa função reprodutora/alimentar da mulher e da mãe como traz uma vastidão de questões passíveis de revisão, que vão desde

complexos psicopatológicos despertados na mãe e nos filhos, até a censura ainda atual do ato de amamentar em público.

Sobre o caso de filicídio supracitado se trata de um dos primeiros casos da medicina legal do fim do século XVIII e que é trabalhado exaustivamente por Foucault (1978, p.139) sob a ótica da monstruosidade. Na Alemanha de 1817, uma mulher pobre chamada Sélestat mata sua filha, corta em pedaços, cozinha sua coxa com repolho e come. O caso não foi julgado nos termos da loucura já que, segundo os postulados do tribunal, a mulher teria sido motivada pela fome e não por fatores psicológicos. Na última cena de seu quadro, a Silvia solteira faz alusão ao caso recheando o seu filho morto com repolho roxo para ser servido em uma bandeja, no que seria talvez a cena mais emblemática do espetáculo. A trilha sonora traz o lamento de Verônica¹⁰, expressão musical recorrente nos festejos católicos da semana santa, e que se refere a um dos episódios da história de Jesus em *Via Crucis*. O tom religioso pode desencadear a associação com outras imagens como a de Virgem Maria, o caso mais conhecido de uma mãe que sofre a morte de seu filho.

Jung (2000, p. 109) estabelece muitas relações da maternidade com o arquétipo da Virgem Maria, principalmente no que concerne a sua bondade inabalável. Ele relembra que na antiguidade ocidental e nas culturas orientais os opostos eram unificados em uma só imagem e foi no medo do dualismo maniqueísta que o Cristianismo promoveu uma separação. A bondade se concretizou na mãe de Jesus enquanto sua sombra foi relegada à humanidade. Nas palavras de Jung, foi ali que Maria se tornou a “avó do diabo” (p. 110). Silvia solteira se opõe a imagem da Virgem Maria não só pela maternidade solo, mas também porque fecha sua imagem na dualidade da mãe bondosa e obscura, construindo o paradoxo da mãe como começo e fim da vida.

¹⁰ Trecho manipulado a partir de versões da música *O Vos Omnes*.



Figuras 5 e 6 – Silvia velha. Foto: Viviane de Paoli.

A mãe de todos

A Silvia velha, matriarca de todos os núcleos familiares apresentados, é interpretada pela atriz-manipuladora Aurora Majnoni¹¹. Inspirada na imagem da irmã do rei Carlos IV somada à autoridade da Rainha Maria Luiza, a personagem abre e fecha o espetáculo ocupando a figura central das fotografias. A mãe de todos também traz a autoridade que Jung (2000, p.87) figura na Grande Mãe, um conceito que provém da História das Religiões e que seria um símbolo derivado do arquétipo materno tomado para reflexão de um modo muito mais genérico. Para o psiquiatra:

¹¹ “‘Você sempre foi bonequeira e nem sabia’, me falou Eduardo Felix um dia. Isso ainda hoje me ecoa, pois minha paixão pelo teatro de bonecos foi imediata e até hoje é intensa. Meu adentramento neste mundo está muito ligado ao *Pigmalião*, grupo que entrei timidamente em 2011 por causa de uma substituição e que se tornou grande parte da minha vida nos últimos 9 anos. Foi e ainda é um grande aprendizado artístico e humano. Antes do *Pigmalião* não tinha me deparado com a possibilidade do fazer plástico dentro do universo cênico: foi pura paixão e muitas portas se abriram para mim desde então. No meu percurso profissional em teatro de bonecos tem sido importante também a *Catibrum Teatro de Bonecos* e o *Grupo Giramundo*”. (Entrevista textual concedida por MAJNONI, Aurora. Entrevista IV. [jun. 2020]. Entrevistadora: Mariliz Schrickte. Florianópolis, 2020).

Na medida em que aumenta a distância entre consciente e inconsciente, a avó transforma-se em Grande Mãe, subindo de categoria, sendo que muitas vezes os opostos desta imagem se destroçam. Por um lado, nasce uma fada bondosa e, por outro, uma fada má, ou então ainda uma deusa benévola, luminosa e outra perigosa e escura (JUNG, 2000, p.109).

Assim, no espetáculo, a Silvia velha é a avó que cuida, mas também que provoca medo. Sua função nas costuras das cenas é garantir que as outras mães cumpram suas funções tal qual ela as cumpriu, mantendo a moralidade e a imagem da grande família. Em sua figura se concentra a dialética da mulher que detém o poder sobre a família, mas que o usa para replicar os modelos de submissão da figura feminina e materna. Acerca disso, Beauvoir (2009) comenta sobre a independência feminina alcançada apenas no estágio de viuvez, ilustrada nessa figura solitária que comanda o sistema familiar.

A trilha sonora traz a música Noite Feliz¹² que estimula o imaginário da família reunida no dia de Natal, trazendo a figura da avó como o grande elo dos diversos núcleos familiares. Mais uma vez a religiosidade remete a Virgem Maria, a Grande Mãe símbolo do cristianismo. Para além dessa imagem, Silvia velha remete a outras ambivalências exploradas nos estudos da psicologia como a velha e a jovem, a sábia e a ingênua, a mãe e a menina, o humano e o animal.

Silvia velha é a antítese da mulher jovem reprodutora. Não pode mais gerar filhos e sua beleza já se esvaiu pelos anos e pelos sacrifícios da maternidade. Beauvoir disserta:

(...) a primeira traição da mulher: a da própria vida que, embora assumindo as formas mais atraentes, é sempre habitada pelos fermentos da velhice e da morte. O próprio uso que o homem faz dela destrói suas virtudes mais preciosas: gasta pelas maternidades, ela perde sua atração erótica; mesmo estéril, bastam os anos para alterar-lhe os encantos. Enferma, feia, velha, a mulher causa horror. Dela, como de uma planta, diz-se que seca, murcha. Sem dúvida, a decrepitude também atemoriza no homem; mas o homem normal não sente os outros homens como carne, só tem com esses corpos autônomos e alheios uma solidariedade abstrata. É no corpo da mulher, esse corpo que lhe é destinado, que o homem experimenta sensivelmente a decadência da carne. (...) A mulher velha, a mulher feia não são somente objetos sem encantos: suscitam um ódio

¹² Versão manipulada a partir da música *Stille Nacht*, interpretada pelo *Fischer Chöre*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tUSVBQ7iNio>>. Acesso em: 28 jul. 2020.

impregnado de medo. Nelas está presente a figura inquietante da mãe quando os encantos da esposa se esvaem. (BEAUVOIR, 2009, p.175).

O ódio comentado na fala da filósofa poderia ser traduzido na figura da sogra, comumente associada à imagem da bruxa má. Além disso, o medo de envelhecer, as possibilidades de transformação estética e as amarras da beleza se propagam pelo curso de nossa contemporaneidade. Com o passar dos tempos surgem novos e diversos procedimentos que pretendem devolver às mães suas características originais, como a ninfoplastia¹³, cirurgia de diástase abdominal¹⁴ e reparação dos seios após amamentação.

A mãe de todos é a primeira personagem que ao final do espetáculo provoca a ruptura de tirar a máscara em cena e revelar um rosto humano por debaixo dela. Ela se despe de sua animalidade para revelar uma forma antropomórfica comum à plateia, e que ao mesmo tempo traz os minutos de talvez maior estranhamento. Despontando momentos de identificação e distanciamento, a cena evoca conexões com características selvagens e animais, estimulando diferentes leituras da plateia.

Considerações Finais

Este artigo não pretendeu mapear todas as intenções dos artistas no percurso de construção poética do espetáculo e muito menos entender a complexidade dos processos de recepção do mesmo. O ato artístico se consuma nesta via dupla de obra e espectador e as variáveis dessa troca foram sugeridas para potencializar algumas reflexões sobre a representação da mulher no Teatro e sobre os estigmas femininos na sociedade.

O Teatro de Formas Animadas se propõe a produzir discursos através da imagem e suas formas poderiam ser associadas aos arquétipos, materializados na ideia de universalidade de seus bonecos e máscaras. Tal qual a forma vazia preenchida de conteúdo pela experiência do indivíduo, na fala de Jung, colocar estes personagens arquétipos no palco foi como oferecer os manequins para

¹³ Também chamada de labioplastia é uma cirurgia plástica que consiste na redução dos pequenos lábios vaginais.

¹⁴ Cirurgia para aproximação dos músculos abdominais que podem se afastar durante a gravidez.

que o público vestisse com suas mães pessoais. Nesse enlace outra aproximação seria com o distanciamento de Brecht, quando as famílias grotescas com suas máscaras e crianças-boneco promovem estranhamentos propícios a um emaranhado de reflexões sobre a própria realidade de quem assiste.

Este estranhamento suscita também o conceito de *unheimlich* trazido por Freud em 1919. Ao borrar fronteiras entre o humano e o animal, o animado e o inanimado, o infantil e o adulto, *O Quadro de Todos Juntos* promove efeitos receptivos de fascinação e medo através desse estranho familiar freudiano. A perturbação desses limites diferenciadores remete à época arcaica que precede o surgimento do nosso próprio senso de identidade (BÉRAIL e MARY, 2016, p.218).¹⁵ A máscara vem aí como ferramenta de promoção de tais efeitos híbridos, ressaltando a potencialidade filosófica da linguagem do Teatro de Formas Animadas.

Em um rápido apanhado sobre a recepção do público, houve uma diversidade de reações. Um espectador saiu muito desesperado de uma das apresentações. Mulheres grávidas e recém-mães se consternaram ou se identificaram. A maioria relatou um incômodo constante que não conseguiam explicar. A religião era mencionada por muitos, enquanto tantos outros se detinham em narrar suas apreensões da trilha sonora. Para os jovens, o riso parecia vir quase como um escape de nervosismo. Para além da vivência coletiva de uma atmosfera incômoda, a recepção desse espetáculo se mostra como uma experiência individual nos recôncavos do inconsciente. *O Pigmalião* se apropria desse encanto da imagem e das possibilidades de manipulação da mesma para promover cenários de identificação, choque e catarse em seu público e com isso se propõe a questionar certas estruturas condensadas no nosso imaginário sobre a família, e por consequência sobre a mulher e a maternidade.

¹⁵ "Ce qui le génère est finalement le trouble des limites habituelles, trouble qui exerce une fascination, une peur et une impression d'étrange familiarité: quand les frontières sont abolies entre animé/inanimé (...), mais aussi entre animal/humain (...), ou encore entre enfant/adulte (...). Le trouble de ces limites différenciatrices nous renvoie à l'époque archaïque d'avant l'émergence de notre propre sentiment d'être et génère un doute quant à notre sentiment d'identité."

Também no grupo se notou uma mudança de comportamento durante o processo, gerando diversas reações, reflexões e incômodos no elenco da peça. Tal como *O Quadro de Todos Juntos* de Goya, o *Pigmalião* é formado em sua maioria por mulheres. Além das atrizes citadas no decorrer do trabalho, compõe também a equipe do espetáculo a manipuladora Cora Rufino¹⁶ e a produtora Marina Abelha¹⁷. As notas de rodapé do artigo são ilustradas com depoimentos do encontro dessas mulheres com a linguagem.

Os debates realizados após o espetáculo na circulação Sesc Palco Giratório trouxeram para alguns espectadores a dúvida sobre o teor machista ou feminista do espetáculo. O próprio conceito de arquétipo poderia ser questionado como uma acepção “pré-conceituosa” das relações humanas. Sobre isso, Jung (2000) esclarece o caráter dialético do conceito arquetípico, encerrando em si os opostos contraditórios no que denomina de *Coniunctio Oppositorum*¹⁸. O tema também poderia desencadear uma pesquisa intensa e que estaria conectada com a questão contemporânea da reafirmação dos preconceitos na representação cênica em oposição à subversão dos modelos impostos. Mas isto é material para uma abordagem subsequente.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

¹⁶ “Comecei a trabalhar com teatro de bonecos quando entrei como aprendiz no ateliê do *Pigmalião Escultura Que Mexe* em 2013. Exercitei assim as técnicas desenvolvidas pelo grupo, fiz oficinas internas de capacitação e posteriormente participei dos espetáculos do grupo, onde atuei como manipuladora e construtora dos bonecos” (Entrevista textual concedida por RUFINO, Cora. Entrevista V. [jun. 2020]. Entrevistadora: Mariliz Schrickte. Florianópolis, 2020).

¹⁷ “Eu entrei no *Pigmalião* em 2013 quando foi aberta uma seletiva para vagas de aprendiz em diversas áreas. Eu tinha formação como jornalista, estava estudando teatro e então resolvi mudar de área, queria ser atriz. Foi quando teve esta oportunidade no *Pigmalião* para trabalhar como estagiária de produção. Eu tinha alguma experiência com produção de música, mas nunca tinha feito produção de teatro. Já tinha feito elaboração de projetos culturais em teatro, mas execução ainda não. Estou lá desde então e desenvolvi toda a minha experiência de produção teatral com o grupo. O grupo estava com uma sede nova através de um projeto do Fundo Municipal e na minha busca profissional chegar no *Pigmalião* foi um encontro” (Entrevista textual concedida por ABELHA, Marina. Entrevista VI. [jun. 2020]. Entrevistadora: Mariliz Schrickte. Florianópolis, 2020).

¹⁸ União dos opostos.

BÉRAIL, Brune de; MARY, Arthur. Scènes Psychologiques du Théâtre de Marionnettes. In: BEAUCHAMP, Hélène; GARCIN-MARROU, Flore; NOGUÈS, Joëlle; HAESEBROCK, Elise Van (Orgs). Les Scènes Philosophiques du Théâtre de Marionnettes. Montpellier: L'entretemps & Institut International de la Marionnette, 2016, p. 211-228.

JUNG, Carl. Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

FOUCAULT, Michel. A História da Loucura na Idade Clássica. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GUIDOLIN, Camila. FIANCO, Francisco. As ambiguidades do Iluminismo em algumas obras de Francisco de Goya: leitura de imagens. Revista Desenredo. - v. 13 - n. 2 - p. 328-348 - maio/ago. 2017. Disponível em: < <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/7181>>. Acesso em: 29.jun 2020.

A máscara teatral e a materialidade das formas: a semente de um sonho e a flor de nossas artes.

Daniele Rocha Viola

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (Florianópolis, SC)

Laura Wilbert Gedoz

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC (Florianópolis, SC)



Figura 1 – Máscaras larvárias criadas por Daniele Viola. Fonte: Arquivo pessoal.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020199>

Resumo: Nós, mulheres, estamos presentes em vários espaços de produção de conhecimento e não é diferente no Teatro de Formas Animadas. Aqui, trazemos uma parte da nossa jornada no Teatro de Animação, com foco nas máscaras que vivenciamos, a fim de tocar corações curiosos a partir do ponto de vista de duas artistas-mulheres-pesquisadoras. Investigamos aqui as materialidades desse objeto cênico e, conseqüentemente, os impactos gerados por elas em cena. Ao pesquisar a máscara, suas formas e como ela reflete na produção visual, podemos observar de maneira precisa a floração da concretização de um pensamento, de um sonho, de um imaginário.

Palavras-Chaves: Máscaras teatrais. Corpo. Mulheres no Teatro de Animação.

The theatrical mask and materiality of forms: a dream's seed and the flower of our arts.

Abstract: We, as women, are present in various spaces of knowledge production and it is no different in Puppet Theater. Here, we bring a part of our journey inside the Puppet Theater, focusing on the masks we experience, in order to touch curious hearts from the point of view of two artists-women-researchers. Here we investigate the materialities of this scenic object and, consequently, the impacts generated by them on stage. By researching the mask, its forms and how it reflects on the visual production, we can accurately observe the flowering of a thought, a dream, the imaginary.

Keywords: Theatrical Masks. Body. Women in Puppet Theater.

Entre ladrilhos e pegadas construímos nosso caminho

Compartilhamos aqui uma jornada, caminhos pela descoberta de nossos corpos em união às máscaras. São processos que se iniciam na confecção, mãos trabalhando sobre a argila, com ou sem o auxílio de outras ferramentas, pensando formas e estas se concretizando em imagens em consonância com nossos corpos.

Animar a máscara é vivê-la em todas as suas etapas, no que diz respeito às nossas experimentações. Aprendemos técnicas de confecção e de jogos teatrais, recriamos nossa forma de fazer e jogar, conseqüentemente, criamos nossas singularidades e percepções acerca destas práticas. Elas foram compartilhadas em muitos momentos, primeiramente no grupo *Abaporu*¹ e posteriormente na *Cia. Libélulas*², o atual grupo que formamos. E, apesar de muitas mudanças em nossas trajetórias³, conservamos como base o trabalho do pedagogo teatral, ator e diretor francês Jacques Lecoq (1921-1999) e do escultor e mascareiro italiano Amleto Sartori (1915-1962).

Antes de seguirmos essa jornada, acreditamos que é importante compartilhar nossa breve história enquanto estudantes, artistas, mulheres e pesquisadoras.

Trajетórias em diálogo

Daniele R. Viola: Há uma ruptura em minha trajetória, ela diz respeito ao processo de confecção da máscara e, ao mesmo tempo, ao feliz encontro com a *Cia. Libélulas*.

¹ Fundado em 2014 por Agnaldo Stein, Daniele Viola, Antonio Maggioni e Blenda Trindade. Inicialmente era um grupo de pesquisa em máscaras neutras e larvárias, onde se buscava conhecer os métodos e descobrir essas máscaras. Posteriormente houve a saída de alguns integrantes e entrada de outras pessoas, entre elas Laura W. Gedoz. Atualmente, não fazemos mais parte do grupo.

² Fundada em 2015 por Laura W. Gedoz, Daniele R. Viola e Agnaldo Stein (que hoje já não faz mais parte, o grupo possui uma nova composição: Daniele R. Viola, Fabrício B. Gastaldi, Laura W. Gedoz, Juliana Marques). Nela trabalhamos com diversas linguagens do Teatro de Animação até a *performance*, nossa criação está dentro dos processos coletivos.

³ No trabalho de TCC *A jornada de uma experiência: da improvisação à máscara teatral*, de Daniele Rocha Viola, é explorado mais sobre a questão da improvisação, máscara e movimento, com as bases em Lecoq e outros.

Laura W. Gedoz: É especificamente no Teatro de Animação que todos os meus interesses enquanto artista parecem não apenas se encontrarem, mas se conectarem.

Daniele: É uma etapa muito frágil, pois desacredito que posso construir uma máscara, sinto que é algo inato que me faz fracassar, é o que acredito naquele momento ou o que me fazem acreditar, não sei. Ao passo que, com a criação da *Cia. Libélulas*, acesso outras potencialidades, como o criar coletivamente de fato.

Laura: Por meio da *Cia. Libélulas* tenho a oportunidade de pesquisar diferentes áreas através do ponto de vista do Teatro de Formas Animadas, como: máscaras, imagem, dramaturgia, semiologia, recepção teatral, memória e principalmente o trabalho do encenador polonês Tadeusz Kantor.

Daniele: Aqui já estava estudando a iluminação teatral, já tinha percorrido um caminho pelas máscaras e desistido (deixo o *Abaporu* em 2016), e com a *Cia. Libélulas* estava descobrindo o Teatro de Sombras na minha vida. Tive belos encontros com sombristas de companhias como a *EntreAberta*, *Cia. Lumiato*, *Cia. Karagozkw*, entre outras.

Laura: Meu contato com o Teatro de Animação começou cedo na graduação, através das aulas e do FITA - Festival Internacional de Teatro de Animação⁴. Foi então que me apaixonei pelas máscaras e integrei uma pesquisa que durou mais de três anos no *Grupo Abaporu*.

Daniele: Decorridos de alguns anos com as *Libélulas*, passei por diversas paisagens visuais, sonoras e textuais. Conquistei um respiro para retomar o

⁴ FITA - Festival Internacional de Teatro de Animação é um festival realizado em Florianópolis e outras cidades do estado de Santa Catarina, com foco no Teatro de Animação brasileiro e mundial. Tem coordenação geral de Sassá Moretti e coordenação executiva de Zélia Sabino. Nascido em 2007, o festival apresentou em 2019 sua 12ª edição.

trabalho de confecção das máscaras (depois de dois anos sem pensar nelas). Neste reencontro com as máscaras, tive como professor o mascareiro Fernando Martins⁵ e começo novos estudos.

Laura: A pesquisa com máscaras neutras e larvárias, bem como suas confecções e usos, apresentou-me uma forma de teatro feita de potencialidades múltiplas, que dialoga constantemente com outras formas de arte - como as artes plásticas, a música, a dança e a arte audiovisual -, gerando algo único e instigante.

Daniele: A partir daí meu olhar expande e busca uma ecologia dentro do universo do Teatro de Animação. Então quando olho para a máscara vejo um trabalho integrado, que abrange a iluminação, um estudo do Teatro de Sombras aplicado à máscara teatral, o estudo do movimento e atuação, das cores e formas, vários elementos que caminham juntos.

Laura: Agora, depois de anos procurando compreender essas máscaras notáveis, seguimos na *Cia. Libélulas* com uma pesquisa que possui objetivos cada vez mais intrínsecos.

Daniele: E é desse lugar que faço meus cultivos: tenho o tempo da semente e o tempo da floração.

Daniele e Laura: Nós duas, mulheres, pesquisadoras e artistas, chegamos até aqui. Com nossos corpos cheios de memórias e alguma experiência. Em nossas criações, refletimos sobre o fato de sermos mulheres, por dizer muito do nosso estar no mundo, ademais nosso percurso se construiu (e se constrói) principalmente pelas discussões pedagógicas e estéticas. É claro que nossa produção artística reflete nossa história, logo questões de gênero e classe social aparecem.

⁵ Escultor, ator e diretor brasileiro. É cofundador do Centro de Pesquisa da Máscara (CPM) localizado em São Paulo/SP, onde realiza, juntamente com o grupo, pesquisas no âmbito da máscara teatral.

Nossas trajetórias construíram-se por meio dos encontros que tivemos. Todo o nosso caminho foi compartilhado e por esta razão dividimos com vocês uma parte do que nos compõe.

Em busca de uma discussão mais precisa, apontamos a seguir nossos questionamentos em diálogo com perspectivas teóricas. As questões se referem à forma da máscara associada ao jogo, pois começamos a compreender que a materialidade desse objeto cênico também anima o corpo que a veste e, por conseguinte, este anima a máscara. Há um constante diálogo desses elementos visuais (cor, forma, volume, tamanho) que estão em ação, até mesmo para a máscara neutra.

A Máscara Neutra gestando corporeidades⁶

A máscara voltou a ser mais explorada no teatro europeu em meados do século XX, com isto, artistas viram neste objeto uma forma de ir contra a corrente artística da época, que era de uma representação mais psicológica, e buscaram, assim, transformar a máscara em um símbolo para o futuro da arte teatral na Europa. Um desses artistas foi o diretor e ator francês Jacques Copeau (1879-1949), que se inspirou e utilizou da máscara teatral como forma de treinamento da atriz⁷:

(...) através da pedagogia que desenvolveu em sua escola do *Vieux-Colombier*, indo da educação física até o mimo, na busca de um ator renovado. Sua escola criou um novo conceito de ator e de formação. A partir dela muitos outros importantes encenadores-pedagogos surgiram, tenham eles sido alunos que passaram direta ou indiretamente por ela, como foi o caso de Jacques Lecoq, que embora não tenha tido contato direto com ele, foi extremamente influenciado por sua pedagogia e crenças sobre teatro e arte (SACHS, 2004, p. 35).

⁶ Aqui, entendemos o termo corporeidade a partir da perspectiva de Romano, que define como “uma característica da existência material do humano (...), está associada à ideia de integridade, porque é a junção, a integração profunda entre a pessoa do ator e a forma do corpo” (ROMANO, 2005, p. 180-1).

⁷ Utilizamos deliberadamente do termo atrizes e não atores, sempre que possível, para evidenciar a estrutura linguística misógina que há na língua portuguesa, buscando um referencial não sexista. Quando utilizamos o termo atrizes, referimo-nos ao coletivo de artistas que trabalham na atuação. A mesma lógica vale para todas as outras funções que, geralmente, ao se referir às diversas áreas existentes no teatro, é utilizado no masculino. A escolha pelo feminino segue o Manual de Acessibilidade do Fazendo Gênero 10 (MELLO; FERNANDES, 2013, p. 22-3), seguindo por uma produção feminista e *queer* com a flexão de gênero no feminino ao invés da letra "x" e a barra oblíqua "/", a fim de facilitar o acesso a pessoas com deficiência visual que utilizam os sistemas de leitura.

O trabalho que foi construído durante este momento de revolução teatral inspirou futuras encenadoras. Um dos destaques desta pedagogia era o emprego de máscaras sem expressão, chamadas de “máscaras nobres”, algo que Copeau introduziu a partir do aprimoramento de exercícios onde cobria o rosto das atrizes com panos pretos, incentivando o corpo a expressar o que a face não podia. É importante mencionar que Copeau também contou com a parceria de Suzanne Bing neste percurso e com colaborações de Marie-Hélène Dasté⁸. Sendo que Bing teve contribuições no desenvolvimento da máscara nobre, principalmente no que se refere à estética. Ao olhar para o trabalho desta artista, que já estava a estudar o teatro *Noh*⁹, notamos possíveis referências para a máscara nobre:

(...) um dos resultados do trabalho sobre o Nô realizado por Suzanne Bing foi dar a forma definitiva à máscara chamada nobre, depois neutra, que se elabora em muitas etapas: os alunos escondem o rosto, eles vestem uma máscara chamada inexpressiva, depois confeccionam em 1924 com Albert Marque "uma nova série de máscaras de trabalho tendo as dimensões exatas da face, nota Maiène em março de 1924, porque até agora as pequenas [máscaras] são sempre (...) mais expressivas"¹⁰ (M.H. DASTÉ, 1924 apud DOYON, 2015, [s/p]).

Podemos, então, pensar na transformação ou releitura de uma das máscaras *Noh*, que acreditamos ser a *Ko-omote* (Figura 2), para a máscara nobre. As máscaras de que se tem registro no *Vieux Colombier*, escola fundada por Jacques Copeau em Paris, são bem diferentes das do teatro *Noh*. As que se tem conhecimento foram confeccionadas por Marie-Hélène Dasté e Jean Dasté (Figura 3) que são posteriores à Suzanne Bing, ainda sim, valores são dados às

⁸ Ainda carecemos de informações e referências destas duas artistas e pedagogas, sejam elas por limitações do idioma ou de processos de apagamento histórico.

⁹ De maneira sintética, o *Noh* é um teatro clássico japonês com danças cantadas de carga poética. No artigo de Espejo, é apresentado sobre a gênese do teatro *Noh* (ou Nô). Sobre a etimologia a autora diz que: “se desconoce la raíz de la palabra *Noh*, pero su significado se traduce por ‘capacidad o arte’” (2009, p. 30).

¹⁰ Tradução de Cristian Lampert: *Nous pensons qu’un des aboutissements du travail sur le nô entrepris par Suzanne Bing a été de donner sa forme définitive au masque appelé noble puis neutre, qui se façonne en plusieurs étapes: les élèves se cachent le visage, ils portent un masque appelé inexpressif, puis fabriquent en 1924 avec Albert Marque “une nouvelle série de masques de travail ayant les dimensions exactes de la figure, note Maiène en mars 1924, car jusqu’à présent les petits [masques] sont toujours [...] plus expressifs”.*

formas e a partir delas tenta-se recriar uma máscara que pode proporcionar buscas corporais-expressivas pelas atrizes.

Ainda que poucos, há indícios da relação da máscara nobre no *Vieux Colombier* com a máscara do teatro *Noh* pelo olhar de Suzanne Bing, não somente pela visão de Copeau. Intuímos que há um processo de resignificação desses objetos para além da forma, a fim de transformá-las para a preparação de atrizes, para o jogo cênico. Essas referências são achados para nós, por nos fazerem pensar sobre o papel da forma da máscara no trabalho da atriz.

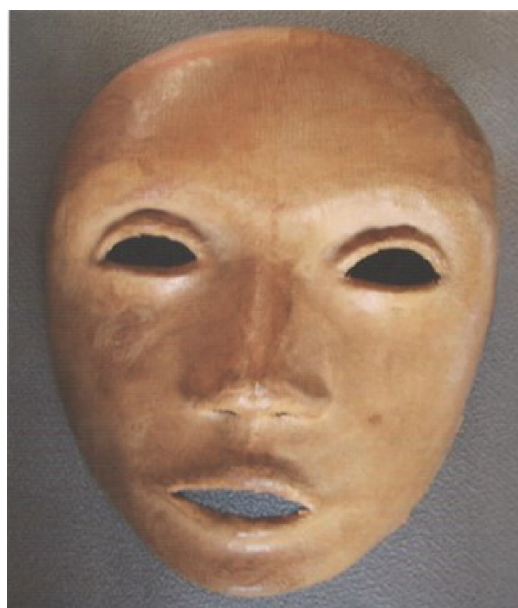


Figura 2 (esquerda) – Máscara *Noh*: *Ko-omote* Fonte: Site da embaixada japonesa.¹¹ e
Figura 3 (direita)– Máscara Nobre feminina, por Marie-Hélène e Jean Dasté.
Fonte: Freixe, 2010.¹²

Anos depois, Jacques Lecoq tornaria a máscara de Copeau a base de sua própria pedagogia teatral, que denominaria de “Máscara Neutra”. A máscara neutra de Lecoq, assim como a de Copeau e Bing, não expressava emoções ou uma personalidade. Confeccionada em couro, pelas mãos de Amleto Sartori, ela era uma máscara de traços simples, com grandes aberturas nos olhos, buscando

¹¹ Imagem disponível em: <https://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/nohkyogen.html> . Acesso em 26 de jun. 2020.

¹² Imagem presente em: FREIXE, Guy. [Quarta Parte.] I — A Máscara «Nobre» na Escola do *Vieux-Colombier* (1921-1924). [QuatrièmePartie] [I — *Le masque «noble» à l'École du Vieux-Colombier* (1921-1924)], p. 119—134, in *Les Utopies du Masque sur les scènes Européennes du XXe siècle*. [As Utopias da Máscara nas Cenas Europeias do século XX]. Montpellier: l'Entretiens, 2010. Col. LesVoies de l'acteur.

apenas lembrar um rosto humano, uma busca pela universalidade humana (Figura 4). Na prática, a máscara neutra era utilizada para desenvolver o que o próprio nome do objeto denomina, uma neutralidade da atriz que a coloca.

Em nossa trajetória na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), encontramos com um tipo de máscara neutra desenvolvida pela Prof^a Dr^a Maria de Fátima de Souza Moretti (Sassá Moretti)¹³ e confeccionada por alunas durante as aulas. Esta máscara consiste na *papietagem* sobre o molde positivo com a eliminação da expressão (a argila era utilizada para retirar os traços marcantes de cada rosto), com pequenos furos nos olhos e narinas (Figura 5). Também tivemos contato, através de cursos e oficinas, com uma máscara neutra mais próxima da criada por Amleto Sartori e utilizada por Lecoq, feita de couro, com grandes aberturas dos olhos, furos nas narinas e uma abertura na boca.



Figura 4 (esquerda) – Máscara Neutra confeccionada por Amleto Sartori. Fonte: O Corpo Poético (LECOQ, 2010, p. 70) e **Figura 5 (direita)** – Máscaras neutras criadas em aulas na UFSC. Fonte: Arquivo pessoal.

Visualmente, as máscaras são bem diferentes, mas será que isso iria interferir no momento do jogo cênico? Então, confeccionamos máscaras que apresentassem essas diferenças nos olhos e boca, para podermos experimentar as variações destas possibilidades expressivas. Norteamos-nos por questões referentes às percepções das atrizes vestindo essas máscaras e das atrizes

¹³ Sassá Moretti é professora efetiva do Curso de Artes Cênicas da UFSC, atua na área de Teatro de Animação como professora e é uma das organizadoras do Festival Internacional de Teatro de Animação (FITA) em Florianópolis/SC.

enquanto espectadoras dos jogos criados, ou seja, como seria jogar com essas variações nas máscaras e como seria assistir a cada uma delas?

Estudamos a percepção/recepção daquelas que também assistem, pois, desde o início da nossa pesquisa com as máscaras, o olhar de fora da cena traz apontamentos muito importantes, por ser também um facilitador enquanto ponte de compreensão da relação entre aquilo que é sentido pela atriz em cena e o que de fato é expresso para o público.

Criadas as máscaras, colocamo-las em teste, em jogo¹⁴. Nestas experimentações contamos com ajuda de outras artistas e acadêmicas¹⁵, elas tinham alguma ou nenhuma experiência com a máscara neutra. Ainda assim, pedimos que, além de jogar, elas fossem observadoras ativas e que comentassem os exercícios realizados com as diferentes versões da máscara.

¹⁴ Estas experimentações também fazem parte do projeto de pesquisa de mestrado desenvolvido por Daniele Rocha Viola no PPGT/UDESC, sob o título “Busco a Flor e encontro a Poesia da Precariedade: Percursos de uma investigação através da Iluminação Cênica e a Máscara Teatral”. Prática realizada nos dias 20 e 21 de junho de 2019 em espaço aberto na UFSC.

¹⁵ As artistas e acadêmicas que colaboraram com a pesquisa foram: Amanda Carneiro, Cristian Lampert e Melaine Pilatto.



Figura 6 – Máscaras neutras criadas por Daniele Viola. Fonte: Arquivo pessoal.

Essa vivência nos trouxe algumas percepções: nas máscaras com abertura pequena dos *olhos*, as atrizes sentiram-se mais confortáveis e a técnica da triangulação pareceu ser mais eficiente e precisa. Elas apresentaram mais calma na movimentação, paciência e cuidado com o deslocamento no espaço. Isso pode ser atribuído a uma limitação do campo de visão.

Nas máscaras com abertura grande dos olhos, as atrizes sentiram-se expostas, pois o público conseguia ver bem o contorno dos olhos e a trajetória do olhar, talvez até deduzir os pensamentos das atrizes. Essas máscaras de grande abertura também chamavam mais atenção para a movimentação dos olhos. A triangulação aconteceu menos, provavelmente porque o campo de visão é mais aberto, conseqüentemente, a relação com as outras atrizes, com

os objetos e com os espaços pôde ser entendida através de um movimento maior com o olhar e menor com a máscara em si.



Figura 7 – Experimentações com a nossa máscara neutra. Fonte: Arquivo pessoal.

No caso da triangulação, a máscara com os olhos menores proporcionou maior engajamento na ação do jogo. Isso significa que este tipo de máscara neutra é melhor no desenvolvimento geral das atrizes? Não necessariamente, visto que, quando indicamos para terem atenção na triangulação com a máscara de olhos maiores, mostrar a direção do olhar com a ponta do nariz da máscara, houve uma significativa melhora. Outro indicativo desse ponto é que, no segundo dia de experimentações, alguns quesitos que foram mais difíceis com a máscara de olhos grandes já pareciam menos problemáticos, mostrando-nos que, além da estética, o fator da repetição e o contato com as máscaras agiram na performance e na aprendizagem.

É importante ter em vista o tipo de trabalho que se quer realizar, onde se deseja chegar. Para o tipo de pesquisa que exercemos, e em nossa concepção, é interessante começar com a máscara de pequenas aberturas nos olhos. Notamos que ela tem um poder maior de desenvolvimento corporal, precisão, aperfeiçoamento do tempo de jogo e deslocamento no espaço de forma mais

intuitiva, principalmente por permitir que as atrizes estejam em jogo consigo mesmas. E a máscara de olhos com grandes aberturas vem em um momento posterior, a fim de trazer um estudo sobre a expressividade do olhar em jogo com o corpo e a máscara, que pode contribuir para o trabalho com as máscaras expressivas com os olhos em evidência.

Sobre a presença e abertura da boca, foi algo que não notamos a diferença durante as vivências, nem para quem estava jogando e nem para quem estava assistindo. Optamos, então, pela máscara sem boca.

O que podemos perceber neste processo, é o papel da estética da máscara sobre o jogo e sobre os corpos. É interessante notar que as diferentes características da máscara têm potenciais diversificados na formação das atrizes. O que nos leva a crer que o trabalho sobre a materialidade da máscara está intimamente ligado ao trabalho sobre si.

A Máscara Larvária dança ao som do movimento visual

As máscaras larvárias utilizadas por Lecoq têm uma classificação intrigante, mesmo tendo características expressivas elas ainda estão no campo das máscaras de base do treinamento. São classificadas dessa forma, porque sua aparência e uso interpõem-se entre a pré-expressividade e a expressividade, ou seja, é o nascimento de alguma expressão. Ela é uma máscara em formação, que acaba se totalizando momentaneamente no encontro com o corpo da atriz em cena. Ao mesmo tempo, ela está em constante renovação, pois suas linhas e formas estão sempre abertas à interpretação, o que indica sua multiplicidade. Originalmente, essa máscara não foi criada do zero para o treinamento, mas baseada em outras máscaras já existentes de uma festividade europeia, e então, recriadas a partir da perspectiva da pedagogia de Lecoq:

Descobertas nos anos 1960, no carnaval de Basileia, Suíça, (as máscaras larvárias) são grandes máscaras simples que não chegaram a definir-se num verdadeiro rosto humano. Elas têm, apenas, ou um nariz grande, ou uma forma de bola, ou parecem uma ferramenta de impacto ou de corte (LECOQ, 2010, p. 96).

Uma singularidade desta máscara é que, mesmo não sendo uma personagem definida, ela apresenta uma estética muito interessante. É, propositalmente, sempre maior do que o rosto da atriz. Possui grandes volumes, com côncavos, linhas, curvas e um pequeno campo de visão devido à mínima abertura para os olhos.

A maneira que estamos trabalhando com estas máscaras requer um estudo da forma desse objeto específico para a transposição para o corpo, seja ela uma transposição a favor ou contra¹⁶. Isso significa que as linhas e gestos, por exemplo, vão de acordo com as ideias visuais que a máscara apresenta:

A máscara larvária apresenta características simples, formas simples e pode ser possuidora de grande profundidade. A pesquisa passa pelo corpo a partir da forma da máscara, que pode ser exatamente aquilo que aparenta como pode ser o oposto do que parece ser (VIOLA, 2016, p. 47).



Figura 8 (esquerda)– Máscaras larvárias criadas por Daniele Viola, e
Figura 9 (direita) – Máscaras larvárias criadas por Laura W. Gedoz. Fonte: Arquivo pessoal.

A máscara larvária, na nossa perspectiva, compreende uma ecologia cênica, visto que ela é também um elemento visual e está em diálogo com vários outros. Por isso que, ao passo que utilizamos sua forma para desenvolver um corpo a favor do jogo, o conjunto do corpo-máscara irá compor com o espaço,

¹⁶ Trabalho baseado no que propõe Jacques Lecoq: a máscara e a *contramáscara*. No livro *O corpo Poético*, onde a *contramáscara* é introduzida, Lecoq (2010, p. 98) propõe que “se faça exatamente o inverso do que, aparentemente, a máscara sugere”.

com as outras atrizes. Ou seja, cada elemento age no conjunto e o conjunto age no elemento de formas integradas.

O nosso processo, desenvolvido especificamente com estas máscaras, procura analisar a estética desses objetos e a visualidade singular de cada uma dessas máscaras, como por exemplo a Figura 10. Algo ainda mais belo, é que cada pessoa vai ler e interpretar a máscara em seu corpo de uma forma diferente. Segundo Viola (2016, p. 29), a “experiência em função do ambiente acontece por meio do olhar, que em cada um traz uma perspectiva diferente da que temos sobre os objetos e os espaços, que juntos formam um sistema”, assim, é uma maneira de contarmos nossas histórias pelo nosso corpo, de materializar as imagens e significados dos signos que interpretamos.



Figura 10 – Experimentação com a máscara larvária. Fonte: Arquivo pessoal.

Esta compreensão surge em nossa pesquisa através da criação e aplicação de exercícios-jogos¹⁷, dos quais apresentamos a seguir os dois principais:

¹⁷ Estes dois jogos foram criados por Daniele Viola, quando fazia parte do grupo Abaporu. Os jogos são recriações de exercícios aprendidos em uma oficina no 20º Isnard Azevedo - 2013 com Jonh Mowat, ator e diretor de Londres, que é conhecido pelo seu trabalho com a comédia visual.

1) Exercício - *Buscando uma forma*: De costas para o público. Escolha uma máscara, observe suas formas, preste atenção no que ela pode lhe propor. Vista-a e assuma uma forma com o corpo a favor do que ela propõe (com a coluna, posicionamento dos pés e da cabeça, gestual das mãos). Vire-se e comece a pesquisar o andar, ritmos, velocidades, etc. Volte para o ponto inicial e, agora, assuma uma forma “contra” a máscara, o oposto do que ela propõe. Vire-se e repita o processo de pesquisa. Objetivos: criar a “personagem” a partir da máscara; pesquisar formas no corpo tendo como fonte de inspiração a forma da máscara.

2) Jogo - *Encontrando a outra (duas jogadoras)*: Fiquem, cada uma, de um lado da sala, em uma linha, de costas uma para a outra. Ao mesmo tempo, vistam uma máscara de sua escolha e pesquisem duas possibilidades corporais (uma a favor e outra *contramáscara* - criação a partir do exercício anterior). Ao sinal de quem conduz o jogo, virem-se, apresentem-se para o público e dirijam-se para a outra máscara. De acordo com suas personalidades, aproximem-se ou não uma da outra. A condutora pode ou não intervir na ação. As jogadoras devem perceber o tempo do jogo e o finalizarem. Objetivos: trabalhar o olhar; perceber o que a outra propõe para entrar no jogo; trabalhar o jogo e a espera.

Da semente que plantamos à flor que apreciamos

Caminhamos afofando a terra, a fim de encontrar uma poesia material, terreno fértil para que nossos desejos artísticos encontrem corações curiosos; para que o labor de nossas inquietações e registro de artistas-mulheres-pesquisadoras, que ainda buscam, continuem em incessantes indagações.

Lançamo-nos neste estudo compreendendo que o lugar que nos foi “dado” no mundo não deve ser um limite. Por esta razão trazemos um estudo além do gênero, mas isto não significa que não estamos atentas: é sempre uma longa caminhada encontrar filósofas, acadêmicas, entre outras, que pesquisem determinados assuntos que não seja a mulher, afinal de contas, desejamos também ter uma mulher latino-americana como uma das bases dos estudos do teatro de máscaras, por exemplo. Algo que parece muito simples é de difícil

acesso, como já mencionado, seja por limites do idioma ou pelo apagamento histórico. Algo, contudo, muito importante, pois nos permitiria caminhar para uma lógica mais decolonial, onde nossas referências podem ser como nós, que nos representem.

Neste momento conseguimos contribuir, enquanto mulheres artistas, através do compartilhamento da pesquisa prática que desenvolvemos. Nossa pesquisa busca animar o inanimado compreendendo que isso é mais do que apenas uma ação, pois implica também encontros entre materialidades e formas, entre matéria e espírito, entre todas as combinações possíveis rumo à vida expressa em flor.

Vimos em nosso processo que a confecção de máscaras autorais viabiliza em nossas produções uma maior liberdade de pesquisa corporal até a encenação final. Sem contar que, ao confeccioná-las, temos uma aproximação maior com o material, o que, possivelmente, não ocorreria se apenas as comprássemos. A confecção possibilita para o nosso trabalho suprir demandas operacionais e criativas vindas tanto da nossa pesquisa como de nossas encenações.

As múltiplas oportunidades da máscara começam na confecção, nossas escolhas afetam o seu uso em cena, pois mesmo um tipo de máscara, como a neutra, tem diversas versões, em tamanho, cores e formatos, o que transforma o jogo e seu contato com a atriz que a utiliza, demonstrando a importância da confecção até seu uso final.



Figuras 11 e 12 – As autoras em processos de modelagem/confecção.
À esquerda Daniele e à direita Laura. Fonte: Arquivo pessoal.

Referências

- DOYON, Raphaëlle. Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau: enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral. *La Construction Des Patrimoines En Question(s)*, [s.l.], n. 1, p. 9-42, 2015. Éditions de la Sorbonne. <http://dx.doi.org/10.4000/books.psorbonne.7180>. Disponível em: <https://books.openedition.org/psorbonne/7180#illustrations>. Acesso em: 24 jun. 2020.
- ESPEJO, Ana Arcas. Génesis, temática y arquitectura teatral en el teatro Noh. n. 2, p 1-15, 2009. *Revista independiente de Arte, Teoría de las Artes, Pedagogía y Nuevas Tecnologías*. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4046264>. Acesso em 04 de jul. 2020.
- LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral*. Editora Senac. Edição SESC SP. São Paulo: 2010.

MELLO, Anahi Guedes; FERNANDES, Felipe Bruno Martins. Guia de orientações básicas sobre Gênero, Deficiência e Acessibilidade. 2013, p. 22-23. Disponível em: <https://generoeciencias.paginas.ufsc.br/files/2013/09/cartilha-on-line-final.pdf>. Acesso em: 04 nov. 2020.

ROMANO, Lúcia. O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico. Editora Perspectiva: Fapesp. São Paulo/SP. 2005.

SACHS, C. M. A metodologia de Jacques Lecoq: estudo conceitual. Florianópolis: UDESC, 2004.

VIOLA, Daniele Rocha. A jornada de uma experiência: Da improvisação à máscara teatral. 2016. 50 f. TCC (Graduação) - Curso de Artes Cênicas, Departamento de Artes e Libras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
A ATUAÇÃO DAS MULHERES NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 218 - 234, dez. 2020

E - ISSN: 2595.0347

O corpo da mulher como morada em *Habite-me*

Joana Vieira Viana

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (Florianópolis, SC)



Figura 1 – *O inocente*. Foto: Marcelo Paes de Carvalho. Acervo do espetáculo.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020218>

Resumo: Este artigo é fruto de diálogo e inte(g)ração com Carolina Garcia, atriz e produtora do espetáculo *Habite-me* (2019). O espetáculo, definido como teatro de máscaras, dança e bonecos, possui um prólogo e três quadros e trata de temas existenciais, tais como a vida e a morte, a relação com a passagem do tempo e o cuidado com o outro. A proposta, ao vivificar esses temas e entrelaçá-los ao corpo de uma mulher, também realiza um diálogo com os demais elementos da cena, adquirindo diferenciados contornos e os expandindo. *Habite-me* é fruto de um intercâmbio realizado entre artistas do Brasil, do Canadá (*Cie. Territoire 80*) e da Bélgica.

Palavras-chave: Habitar. Mulher. Teatro de animação.

The woman's body as a residence in *Habite-me*

Abstract: This article is the result of dialogue and interaction with Carolina Garcia, actress and producer of the theatre play *Habite-me* (2019). The show, defined as theater of masks, dance and puppets, has a prologue and three parts, and deals with existential themes, such as life and death, the relationship with the passage of time and care for others. The proposal, by enlivening these themes and intertwining them with a woman's body, also engages in a dialogue with the other elements of the scene, acquiring different contours and expanding them. *Habite-me* is the result of an exchange between artists from Brazil, Canada (*Cie. Territoire 80*) and Belgium.

Keywords: Inhabit. Woman. Animation theater.

A minha Casa é guardiã do meu corpo
E protetora de todas minhas ardências.
E transmuta em palavra
Paixão e veemência
E minha boca se faz fonte de prata
Ainda que eu grite à Casa que só existo
Para sorver a água da tua boca.
A minha Casa, Dionísio, te lamenta
E manda que eu te pergunte assim de frente:
À uma mulher que canta ensolarada
E que é sonora, múltipla, argonauta
Por que recusas amor e permanência?
(Hilda Hilst)

Este texto é um exercício de diálogo com o espetáculo *Habite-me*¹, motivado pelas reflexões ao assistir à apresentação realizada em Florianópolis/SC, em maio de 2019². Reflexões essas complementadas por meio da posterior apreciação do vídeo do espetáculo³ e de entrevista com Carolina Garcia, atriz, pesquisadora e produtora de *Habite-me*.

Ao longo do percurso de escritura desse artigo, repleto de cumplicidades e compartilhamentos, tive acesso aos documentos da atriz, tais como diários de bordo, textos, projetos e imagens, os quais me permitiram adentrar nesse universo com maior propriedade.

Aproximo-me de um exercício fenomenológico, em sintonia com Bachelard (1993), ao descrever o caminho que me leva a uma morada, em seus atravessamentos, e em sintonia também com Nichan Dichtchekenian, psicólogo e professor de fenomenologia:

A Fenomenologia se propõe a habitar as coisas, elas mesmas. Habitá-las é manter-se numa relação de contemplação das coisas. A contemplação é um habitar as coisas, e fazer com que, através da observação, você vá cada vez mais se aproximando da intimidade delas, e percebendo o modo mais próprio delas serem. (DICHTCHEKENIAN, 2006, p.01)

No exercício fenomenológico de habitar o espetáculo, observá-lo e aproximar-me de sua intimidade, percebo a importância de um processo

¹ Teaser do espetáculo: <https://www.youtube.com/watch?v=UQN5JeELcUM> (N.E.)

² Apresentação realizada no evento PROVOCAÇÃO, produzido pelo Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense (UDESC) e Union Internationale de la Marionnette (UNIMA) / Florianópolis/SC, em maio 2019.

³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=y4Zv2OP9pqA&t=15s>

aprofundado de pesquisa, em que as questões conceituais vão se entrelaçando com as opções estéticas. O processo de montagem, iniciado em 2017 e com duração de dois anos, foi fruto do intercâmbio entre Brasil, Canadá e Bélgica, como descrito por Carolina Garcia⁴:

[o processo dessa pesquisa iniciou-se] por meio de um programa-piloto de pesquisa e criação para atores-animadores profissionais do Québec (Canadá) e do Brasil, numa parceria entre Conseil des Arts de Montréal (CAM), Festival Casteliers e l'arrondissement d'Outremont em colaboração com o Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo (Morro Reuter/RS). O projeto (...), contemplado neste programa-piloto, começou no Québec em janeiro de 2017, ocasião em que conheceu e iniciou o processo de montagem junto a presença fundamental de Émilie Racine, artista plástica e marionetista, que somou ao projeto Laurence Castonguay, especialista em mimo corpóreo e professora da Université du Québec à Montréal (UQÀM), e Paulo Balardim, diretor e professor da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). (...) Em janeiro de 2018, nova parceria entre o Conseil des Arts de Montréal (CAM) e o Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo (Morro Reuter/RS), propiciando a vinda das artistas canadenses para o Brasil. Uma terceira residência aconteceu no Festival Internacional de Máscaras do Cariri, propiciando uma nova vinda da *Cie Territoire 80*, com Émilie Racine e Elaine Juteaux. (...) Novos artistas foram incorporados ao processo: o artista plástico Élcio Rossini (Porto Alegre/RS) contribuiu com a presença de infláveis que possibilitaram novos signos à cena e Tuur Florizoone (compositor Belga) se juntou à equipe provocando estímulos e criando o ambiente sonoro/musical; os figurinos de Cristina Lisot (Caxias do Sul/RS) colaboraram para a unidade do conjunto. (GARCIA, 2020)

Habite-me é um espetáculo solo, definido como teatro de máscaras, dança e bonecos, possui um prólogo e três quadros, intitulados *Os Enamorados*, *O Eterno Retorno* e *O Inocente*. Trata de temas que perpassam questões filosóficas e metafísicas, tais como a vida e a morte, a relação com a passagem do tempo e o cuidado com os outros. Temas que surgem nas ações das personagens vivificadas e entrelaçadas no corpo de uma mulher, atriz, que “dialoga fisicamente” com os demais elementos da cena, expandindo-a e lhe fazendo ganhar diferenciados contornos. Carolina Garcia, fala sobre o sentido do termo habitar, na criação do espetáculo:

⁴ Informações extraídas de material disponibilizado pela atriz, que constam em projetos e materiais de divulgação do espetáculo.

Um corpo não tem oco, busca sempre uma forma de compensação aos seus vazios. *Habite-me* surge como um convite para preenchimento de um corpo/casa que busca o preenchimento por meio de compensações da presença desse outro numa construção maior de reflexões e sentidos de nossa presença no planeta. Podemos estar num lugar (ou com o outro - boneco, objeto, ser humano, luz, árvore...), mas é o sentido de pertencimento, a disponibilidade que abrimos em nós que traz a intimidade que faz com que habitemos esse outro ou esse espaço (ou ele venha a habitar a nós mesmos). (GARCIA, 2020)

Habite-me; aceito o convite

Antes de entrar, ainda olhando pelas frestas da porta, pelos furos da cortina, pergunto-me: o que é habitar? Que é isso, de fazer morada em algo ou algum lugar? O que habito e o que habita em mim? Entro, silenciosamente e devagar, no imaginário do espetáculo. Acomodo-me e passo a habitar a cadeira de um teatro.

No prólogo, a atriz, cara a cara com o público, fala parte do poema *Primeira Elegia*, de Rainer Maria Rilke. Sua voz ecoa, silenciando o mundo. Sua presença, despida de qualquer artifício ou personagem, torna as palavras ainda mais potentes. O corpo da atriz, na simplicidade e ao mesmo tempo complexidade de ser/estar no mundo, aqui e agora, revela uma forma de habitar e ser habitada. A vida que a atriz evoca em sua presença parece contradizer o texto, e paradoxalmente parece reforça-lo. Prepara para a jornada que se inicia.

A poesia traz a dimensão da morte, das ausências, dos vazios. Fala de como é estar ausente de si mesma, não mais ser, nem habitar nem ser habitada:

Estranho, ver tudo o que se encadeava esvoaçar solto no espaço. Estar morto é penoso e cheio de recuperações, até que lentamente se divise um pouco da eternidade. (...) Como suportar, como salvar o visível, senão fazendo dele a linguagem da ausência, do invisível? As coisas estão longe de ser todas tão tangíveis e dizíveis quanto se nos pretenderia fazer crer; a maior parte dos acontecimentos é inexprimível e ocorre num espaço em que nenhuma palavra nunca pisou. (RILKE, 2013)

Com estas palavras, a atriz parece adentrar o universo descrito no poema, “um espaço em que nenhuma palavra nunca pisou” (RILKE, 2013). A música oferece um fio condutor, compondo um ambiente onírico por onde a atriz passa de um estado a outro.

Os enamorados

O ambiente primeiro da cena remete a uma casa desabitada, uma casa onde os móveis foram cobertos para que a poeira não tomasse conta. Ao mesmo tempo é um não-lugar, um lugar nenhum. Neste ambiente a atriz se acomoda desconfortavelmente e ensaia a morte em seu sono, até que toma fôlego. Este ar, sopro vital, élan, é um dos elementos principais de todo o espetáculo. Ele faz parte de tudo ali, tudo respira. O cenário respira, os objetos, a atriz, o figurino, a luz; tudo tem esta força vital, o sopro da vida.

A escolha pelo uso da máscara como recurso cênico traz referência a uma forma peculiar de habitar e ser habitado. A máscara revela ao esconder. Evidencia o corpo enquanto as linhas de expressão, apesar de fixas, movimentam-se por meio da nossa imaginação. A máscara é porosa, ao proporcionar a integração com a atriz/ator e o diálogo entre os elementos da cena, a dramaturgia e o/a espectador/a:

Uma parcela significativa do Teatro de Máscaras traz em si, como pressuposto da dramaturgia, a metamorfose que se opera no corpo do ator e do espectador, dado que a máscara não atua de forma solitária, mas em relação com um “outro”, estabelecendo um jogo corporificado em pelo menos quatro vias, concernentes ao trânsito interno-externo do atuante, bem como ao da recepção. A máscara busca com o espectador uma relação em que as posições temporal e espacial desmantelam o olhar unívoco envolvendo o eixo cena-recepção. (COSTA, 2010, p.15)

O primeiro personagem que a atriz veste é uma mulher mais velha, que exprime cuidados e cuida. O corpo ficcionado traz elementos de tempo passado. Tempo que já foi, mas que ainda está sendo. Ela dialoga com outro personagem, um homem sem cabeça. Há uma relação de afeto entre eles. A personagem demonstra amor pelos vazios do outro.

A cena nos lembra de que necessitamos de cuidado, principalmente no início e fim da vida, e cuidamos, por toda ela. O cuidado é algo inerente em nós, seres humanos. Em nós, mulheres, o cuidado é quase uma sentença, um destino certo. Historicamente há uma divisão (e valoração) do que é atribuído às mulheres, como os cuidados com a família e a casa, que separa e hierarquiza a

lida com os tecidos em contraponto à madeira e metal; destina à mulher, o lugar do maleável e do cuidado. (RAGO, 1998)

Em sua capacidade de cuidar, de com o outro dividir a vida e a espera, a personagem evoca a sabedoria das mulheres sábias, que nem sempre se relaciona com o tempo vivido, como coloca Clarissa Pinkola Estés:

Falar da imagem profunda da grande avó como um dos principais aspectos do arquétipo da mulher sábia não é falar de alguma idade cronológica ou de algum estágio na vida das mulheres. (...) *ser sábia* não chega de repente perfeitamente formada e se amolda como uma capa sobre os ombros de uma mulher de determinada idade. A *grande* clareza e percepção, o *grande* amor que tem magnitude, o *grande* autoconhecimento que tem profundidade e amplitude, a expansão da aplicação refinada da sabedoria... tudo isso é uma “obra em andamento”, não importa quantos anos de vida a mulher tenha acumulado. (ESTÉS, 2007, p.12)

Voltando para a cena, o casal parece esperar algo. O tempo está presente nesta espera. O tempo se afigura, não só no corpo envelhecido dos personagens, na vida compartilhada do casal, mas também na lembrança de um tempo vivido, uma obra em andamento, como colocou Estés.



Figura 2 - Os enamorados – Foto: Marcelo Paes de Carvalho. Acervo do espetáculo

É no espaço que enxergamos o tempo (BACHELARD, 1993), nos contornos do espaço, do corpo, o tempo faz sua morada, ou ainda, no instante,

onde “tudo o que habitar cede ao habitante”, como é dito no poema *Habitar o tempo*, de João Cabral de Melo Neto:

Para não matar seu tempo, imaginou:
vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;
no instante finíssimo em que ocorre,
em ponta de agulha e porém acessível;
viver seu tempo: para o que ir viver
num deserto literal ou de alpendres;
em ermos, que não distraiam de viver
a agulha de um só instante, plenamente.
Plenamente: vivendo-o de dentro dele;
habitá-lo, na agulha de cada instante,
em cada agulha instante: e habitar nele
tudo o que habitar cede ao habitante.

E quando a morte chega, levando a vida daquele corpo, a vida, dele se aparta. Ela, a atriz, com todo cuidado, deles se aparta. Ali, quando a morte chega, um alicerce da casa se infla.

O eterno retorno

O ambiente muda completamente. Como num sonho, onde tudo se transforma em um instante, as mudanças de um estado a outro acontecem a olhos vistos. As transições são realizadas, às vezes, na precisão de um movimento, nem sempre perceptível, provocando um misto de espanto e encantamento. O cenário, em sua presença de organismo vivo, que se multiplica, se infla como uma planta que germina em tempo acelerado, ganha espaço, atua.

No espetáculo como um todo, não dá para saber ao certo onde está a vida. Na atriz, com certeza, mas não é só nela (como se fosse pouco), e nem sempre é fácil distinguir onde está a atriz e o que é o objeto. Há uma associação, um entrelaçamento entre atriz e forma animada tão profundo, que não se pode assegurar com certeza quais os limites de uma e outra. Como define o diretor do espetáculo, Paulo Balardim:

(...) a interpretação do ator é reelaborada a partir de uma relação íntima com o objeto e seu entorno, que envolve aspectos físicos e que permite um diálogo do ator com o objeto e/ou espaço e também a estruturação de um novo corpo, dotado de específicos e próprios significantes, amalgamado pela simbiose do corpo do ator em relação com os demais elementos através da ação. (BALARDIM, 2013, p. 34).



Figuras 3 e 4 – *O eterno retorno*. Fotos: Jerusa Mary e Emanuel Orengo, respectivamente.

Destaco a importância de se pensar a relação atriz/forma animada como diálogo, o que permite perceber a contribuição do objeto e dos outros elementos da cena como atuantes na composição do todo. A cena incita uma predisposição

para ouvir o que tem a dizer as máscaras, os bonecos, os objetos e demais elementos (espaço, cenário, música, dramaturgia, luz, figurino); ela solicita uma escuta à materialidade e à potência poética, metafórica.



Figura 5 - Atriz com infláveis. Foto: Emanuel Orengo. Acervo do espetáculo.

A vida está em tudo, mas brinca, ora está, ora não está. Brinca como a atriz, que dança nos momentos de leveza. Como um pula-pula inflável, a vida vai, e de repente não está mais. E será que não é assim mesmo? Um corpo vivo, que pula, brinca, ama, ri, sofre; de repente não está mais.

A constatação de que a vida de repente não está mais, a relação vida/morte, que é tão cara ao teatro de animação, é um dos elementos fundamentais do espetáculo. A morte, ou melhor, o duplo morte/vida, atua como um personagem.

O tempo, o espaço, o corpo, o sopro, o cuidado, tudo gira em torno da característica de efemeridade essencial nos seres humanos. Como define Ariano Suassuna, nas falas do personagem Chicó, de *O Auto da Compadecida*: "(...) o único mal irremediável, aquilo que é a marca do nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo, morre."(SUASSUNA, 1983, p.56)

Tratar de vida e morte no teatro de animação é se aventurar em um exercício de metalinguagem, uma vez que o ato de animar carrega, em sua essência, ecos desta realidade inexorável. Há uma potência expressiva e poética

na dinâmica de construção e desconstrução que se opera diante do público: “neste entre-dois, se localiza o paradoxo da marionete. Seus gestos cheios de um silêncio que lembra a morte. Ela transcende o real para unir as forças opostas da vida e da morte.” (NOGUÈS, 2017, p.26)

A presença da vida e da morte em todos os elementos do espetáculo é possível não só pelas escolhas estéticas e conceituais feitas pela equipe, mas também se efetiva no engajamento físico e psíquico da atriz, na medida em que anima tudo o que toca. O tocar, aqui, não se refere apenas ao tato, mas ao que entra em contato. Toca-se com o olhar, com a intensão, com o gesto e com o corpo, como um todo. Carolina Garcia fala que a pesquisa de animação no *Habite-me* se relaciona com os diferentes pontos de contato com a matéria animada:

É possível, com várias partes do corpo, mover um outro corpo ou colocar em movimento um boneco olhando para ele, sem precisar fisicamente estar tocando nele. Um toque pode unir o sistema nervoso de um corpo humano a outro corpo, mas, por onde nos tocamos? O primeiro toque pode ser a vibração de um olhar, mesmo o outro corpo sendo inerte; também pode acontecer na escuta de um som, no tato para além das mãos. A partir do contato de um com o outro, ocorre a indução de um novo equilíbrio, ora conjunto e ora dissociado. No estabelecimento de diferentes pontos de contato, na mediação do jogo entre os corpos, a gravidade e as características físicas de cada um criam dinâmicas de vida e morte, presença e ausência, texto e silêncio, que associados ao olhar do outro, o observador, fornece sentido e vivência renovada a cada apreciação. Neste jogo de sensibilidades está presente o sentido de pertencimento e habitação. (GARCIA, 2020)

Amplia-se, deste modo, o conceito de animar e as dimensões da ideia de habitar e ser habitado. Ainda nas palavras de Carolina Garcia:

(...) quando a gente tem um sentimento de pertencimento, de habitar algo, a nossa presença não está dissociada daquele espaço, daquele ser, daquela memória, daquela coisa da qual a gente se sente habitando. A gente está dentro e não olhando de fora. É como se criasse uma certa simbiose, como se o corpo se expandisse nesse lugar, para ser um corpo maior do que esse contorno de imensidão. O nosso contorno fica um pouco maior do que a nossa própria pele, quando a gente está em relação íntima com o outro, quando se sente pertencendo, habitando o outro. (GARCIA, 2020)

Em seus diários de bordo, a atriz faz referências às diversas formas de habitar e à teoria das cinco peles de Hundertwasser, sobre a identificação dos seres humanos com o mundo ao seu redor. Friedensreich Hundertwasser (1928-2000), foi um artista, pintor e arquiteto, que defendia a integração do ser humano com o ambiente. Ele entendia a relação do ser com o mundo a partir da existência de cinco peles, a saber: epiderme, vestuário, casa, meio social e planeta.

Para Hundertwasser, as Cinco Peles são mais que uma teoria, é um modo de viver em equilíbrio na Terra, evidenciando a relação homem-natureza como conexão do indivíduo consigo mesmo, com as diferentes culturas e com o meio em que vive. O ser humano, para o artista, é um ser de camadas que se desenrolam em movimentos espirais que partem do eu-profundo para o mundo exterior e volta para o interior novamente, ou seja, o movimento inicia-se no umbigo e se expande interligando as Peles como níveis de consciência do indivíduo. (VASCONCELOS, 2015, p.31)

Voltando aos questionamentos primeiros, refletindo sobre o que seria habitar e ser habitado, e revisitando a *Poética do Espaço* de Bachelard (1993), entendo que habitar diz respeito a um sentido de ser/estar no mundo, na presença própria de cada um(a), na forma como se relaciona consigo mesmo(a), com o outro(a) e com o espaço/natureza. Nichan Dichtchekian sintetiza: “Em Bachelard, assim como em Heidegger, habitar equivale a um casamento, a uma conjunção única entre cada um de nós e correlativamente, simultaneamente, com o mundo.” (DICHTCHEKIAN, 2015)



Figura 6 - *O inocente*. Foto: Elaine Juteaux. Acervo do espetáculo.

O inocente

O engajamento da atriz com todos os elementos do espetáculo é o mesmo do ser humano com o mundo, em seu habitar. Esta subjetividade filosófica, do que é o ser humano, seu caráter visceral e íntimo está presente no espetáculo, em cada detalhe, mas principalmente no corpo da atriz. O corpo seria lugar de encontro, habitável e habitante. O corpo da mulher reforça ainda outras complexidades, de uma casa útero, ninho, concha. Um corpo refúgio.

Pensar em corporeidade no contexto do espetáculo é pensar em um micro/macrocosmo, onde o universo, o infinito, se relaciona com o íntimo. O corpo é materialidade, movimenta-se e sua dança “abre no espaço a dimensão do infinito” (GIL, 2002); existe em objetividade e subjetividade, como explicita Alвори Ahlert:

O termo corporeidade indica a essência ou a natureza do corpo. A etimologia do termo nos diz que corporeidade vem de corpo, que é relativo a tudo que preenche espaço e se movimenta, e que ao mesmo tempo localiza o ser humano como ser no mundo. É a maneira como o ser humano se diz de si mesmo e se relaciona com o mundo, com o seu corpo enquanto objetividade (matéria) e subjetividade (espírito, alma) num contexto de inseparabilidade. (AHLERT, 2011, p.04)

Habitar o corpo de uma mulher⁵ é o que fazemos primeiro, antes mesmo de nascer. O útero, este lugar-gestação, do qual todos nós viemos, dá contorno, acolhe e protege. Carolina Garcia faz referência ao corpo da mulher como habitável:

Como mulher, temos a biogênese de um corpo capaz de dar vida a outro corpo, que antes do contato íntimo era, talvez, uma semente. Nossa disponibilidade e habilidade orgânica de transformação física e resiliente para abrir espaço interno, adaptando nosso equilíbrio e compartilhamento de movimentos, fornecendo habitação é, portanto, natural. Nesta relação não existe a manipulação de um em sobreposição ao outro, é um diálogo constante. Adaptamos nosso peso, equilíbrio, vetores de força, glândulas, vísceras, sinapses, dividimos alimento e energia. Co-criamos em um mesmo corpo que são dois (ou mais). (GARCIA, 2020)

O corpo da mulher traz em si a ideia da criação como potência, em suas idiossincrasias: sangrar e parir. Diana Corso coloca que a mulher é uma espécie de moira⁶, estando presente no início e no fim da vida; no nascimento e pelo cuidado despendido com bebês, idosos e doentes terminais.

Há algo na feminilidade que é tão inefável, que é tão indescritível, que é tão difícil de ver, e esse algo diz respeito a essa primeira e a essa última cena, do aparecer e do desaparecer. (...) o seu corpo [está] ao dispor de algo que é o ponto de nascimento do sujeito e o ponto de nascimento do sujeito é exatamente o ponto de origem e o ponto de origem é também lugar da morte, da inexistência. Há algo de insuportável no corpo da mulher, e este algo de insuportável é exatamente a morte. (CORSO, 2016)

Em cena, a dança abre o espaço, como um filho que alarga o corpo da mãe, por não mais caber. O som dos pássaros anuncia um novo amanhecer, um novo estado de existência. Nasce uma criança, nasce uma mãe, que volta a ser criança, outro modo próprio de ser no mundo, outro habitar e ser habitada.

⁵ Aqui, estarei tratando o corpo feminino, como o de mulheres que nasceram genotipicamente mulheres, pois que a feminilidade e o ser mulher, vai além deste fato.

⁶ As moiras, divindades da mitologia grega, eram responsáveis pelo destino dos deuses e humanos. Eram representadas por três mulheres em uma roda de fiar, onde a primeira criava, a segunda tecia e a terceira cortava o que seria o fio da vida de todos os seres.



Figura 7 - O inocente, dança do bebê. Foto: Jeruza Mary. Acervo do espetáculo.

Na ausência do filho, mais um modo de ser próprio, no mundo. As condições vão se transformando, incessantemente, na certeza de que a única verdade possível está na transformação, na perenidade.

Tudo vai, tudo torna; a roda da existência gira eternamente. Tudo morre, tudo torna a florescer. A roda da existência torna a florescer; correm eternamente as estações da existência. Tudo se destrói, tudo se reconstrói. Eternamente se edifica a mesma casa da existência. Tudo se separa, tudo se saúda outra vez; o anel da existência conserva-se eternamente fiel a si mesmo. (NIETZSCHE, 2002, p.346)

A vida e o desmanchar do bebê, na cena, evoca as questões da maternidade, que são muitas. No corpo da mulher, há um filho que se desmancha a cada mês, na menstruação, atualizando um sentimento de perda, que é inevitável. Este sentimento prevalece quando o filho não vem, e também na sua concepção. Quando se é mãe, há algo que se deixa de ser, e quando

não se é, também. Em que canto da casa guardar este sentimento? Como lidar com o que poderia ter sido e não foi?

Quando a personagem, ainda dilacerada, com as entranhas à mostra, guarda num canto o que resta deste filho que não foi, ou foi em imaginação, e ainda é capaz de dançar, de dar vida, de criar, em um exercício pleno de resiliência, penso na frase de Nietzsche “só quem tem o caos dentro de si pode dar à luz uma estrela bailarina” (NIETZSCHE, 2002) e entendo que a melhor forma de lidar com o que nos aterroriza – a solidão, a morte, o sofrimento – é se reinventar e dançar os vazios que nos constitui.

Referências

- AHLERT, Alvorí. Corporeidade e educação: o corpo e os novos paradigmas da complexidade. *Revista Ibero-Americana de Educação*. V.1, nº56, p.1-13, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BALARDIM, Paulo César. *Desdobramentos do Ator, do Objeto e do Espaço*. Florianópolis, 2013. Tese (Doutorado) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina.
- CORSO, Diana. *O insuportável do corpo feminino*. Vídeo. Canal Café filosófico da TV Cultura. Exibido em dezembro de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oHiLo8nTyT0&t=1079s> . Acesso em 01/06/ 2020.
- COSTA, Felisberto Sabino da. Máscara: corpo. Artificio. In: BELTRAME, Valmor Nini e ANDRADE, Milton de (Org.) *Teatro de Máscaras*. Florianópolis: UDESC, 2010. p.11-26.
- DICHTCHEKENIAN, Nichan. *O Mundo é a casa do homem*. Palestra proferida em 29/09/2006. Disponível em: http://www.fenoegrupos.com/JPM-Article3/pdfs/Nichan_Mundo.pdf . Acesso em 15/07/2020.
- DICHTCHEKENIAN, Nichan. *A poética como revelação do habitar em Heidegger e a poética como constituição-mundo em Bachelard*. Vídeo da palestra proferida em 29/09/2014. Publicado em 16 de janeiro de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xy7IZpCzFzU> . Acesso em 22/06/2020.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *A ciranda das mulheres sábias: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem*. Rio de Janeiro: Rocco. 2007.
- GARCIA, Carolina. Entrevista concedida a Joana Vieira Viana via *Whatsapp*. 20 de junho a 30 de julho de 2020. Entrevista.

- GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- NETO, João Cabral de Melo. *Habitar o Tempo*. Poema. Disponível em: <https://solangef.wordpress.com/2008/12/29/joao-cabral-de-melo-neto-habitar-o-tempo/>. Acesso em 24/06/2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zarathustra*. Ebook, 2002. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/zara.pdf>. Acesso em 20/07/2020.
- NOGUÈS, Joëlle. Transfiguração dos corpos. Os corpos pensantes. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 13, v.17, 2017. p.15-29.
- RAGO, Margareth. Epistemologia Feminista, Gênero e História. In: PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam Pilar (Orgs.). *Masculino, feminino, plural: Gênero na interdisciplinaridade*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução: Dora Ferreira da Silva. 6 Ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013. E-book, disponível em <https://books.google.com.br/books?hl=pt-PT&lr=&id=mVkbAgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT3&dq=Rainer+Maria+Rilke+Elegia+de+du%C3%ADno+estranho+n%C3%A3o+habitar+mais+terra&ots=1AL4mKnsxe&sig=IqluOm0rOA55dA8LHwDMjwrPQ#v=onepage&q=Rainer%20Maria%20Rilke%20Elegia%20de%20du%C3%ADno%20estranho%20n%C3%A3o%20habitar%20mais%20terra&f=false>. Acesso em 20/07/2020.
- SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. 19 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1983.
- VASCONCELOS, Romíria Penha Turcheti. *A corporeidade do artista da cena por uma perspectiva das "peles"*. In: I Semana Acadêmica do Curso de Teatro. UFSJ: 2015. Anais da I Semana Acadêmica do Curso de Teatro. São João del-Rei, MG, p.31-41.

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
A ATUAÇÃO DAS MULHERES NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 235 - 254, dez. 2020

E - ISSN: 2595.0347

Sobre Teatro de Formas Animadas em Minas Gerais: entrevista com Conceição Rosière

Cássia Macieira

Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG



Figura 1 – Bailarina. Foto: Carlos Alberto Rosière.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020235>

Resumo: Em 1985 surge a Associação de Teatro de Bonecos de Minas Gerais (ATEBEMG), responsável por fomentar, ao longo dos anos, importantes diálogos e projetos de seus membros, dentre os quais pode-se afirmar a presença fundamental da bonequeira Conceição Rosière que contribui, desde sempre, para a longevidade e vigor da Associação. Como bonequeira, professora, pesquisadora e membro da ATEBEMG, e tendo em vista a conjuntura mundial causada pela Covid-19 e a temática “disparadora” e latente proposta pela Revista Móin-Móin – ***A atuação de mulheres no Teatro de Animação*** –, senti-me instigada a registrar parte do caminho percorrido por Conceição Rosière e entrevistá-la, na modalidade virtual, para, assim, dividir com diferentes leitores a voz feminina traduzida na força de um coletivo.

Palavras-chave: Teatro de Animação. Voz feminina. Bonecos.

About Theater of Animated Forms, in Minas Gerais: interview with Conceição Rosière

Abstract: In 1985, the Minas Gerais Puppet Theater Association (ATEBEMG) was created, responsible for promoting, over the years, important dialogues and projects of its members, among which we can affirm the fundamental presence of the puppeteer Conceição Rosière who contributes, always, for the longevity and vigor of the Association. As a puppeteer, teacher, researcher and member of ATEBEMG, and considering the global situation caused by Covid-19 and the “triggering” and latent theme proposed by Móin-Móin Magazine - *The performance of women in the Animation Theater* -, I felt instigated to register part of the path taken by Conceição Rosière and, to interview her in the virtual modality and, thus, to share with different readers the female voice translated in the force of a collective.

Keywords: Animation Theater. Female voice. Puppets.

Cássia Macieira: Podemos afirmar que, em Minas Gerais, você é uma das mulheres mais experientes no Teatro de Formas Animadas e por tal razão convidou-a a dividir conosco: como foi seu primeiro contato (sua paixão) por essa linguagem?

Conceição Rosière: Eu adorava *Vila Sésamo*. Para poder assisti-lo sempre dava um jeito de estar em casa na hora do programa. Morando na Alemanha, de 1974 a 1981, pude ver muitos bonecos lindos. Mas, infelizmente, como bolsista, não tinha dinheiro suficiente para comprar um. Lembro-me do aniversário de uma brasileira que morava na mesma cidade e de como eu convenci outros brasileiros a fazermos uma vaquinha e darmos para ela uma marionete de presente; mas quem queria mesmo era eu. Comecei a comprar livros sobre Teatro de Bonecos. Sempre gostei de desenhar, esculpir, modelar, mas tudo de maneira autodidata e, apesar dessa habilidade e paixão, nunca pensei em fazer um boneco. Então, nasceu minha filha Amanda e no aniversário de três anos fiz um boneco para ela. Um palhaço gigante, de cara de meia, boca manipulável e corpo feito com uma meia-calça listrada e colorida. Ela o arrastava pela casa e eu o manipulava para sua diversão. Mas para mim aquilo era um brinquedo de criança e, não, teatro.

Cássia Macieira: Por que você foi morar na Alemanha?

Conceição Rosière: Meu marido ganhou uma bolsa para fazer mestrado e doutorado quando faltavam seis meses para se formar em Geologia. Nessa época nos casamos e fomos morar lá, onde ficamos por cinco anos. Eu, uma ouro-pretana, de 20 anos, sem falar uma palavra de alemão e que conhecia apenas o Rio de Janeiro, para onde viajei pela primeira vez de avião, em minha lua-de-mel. Acho que dá para imaginar como foi sair de Ouro Preto para a Alemanha.

Cássia Macieira: Em seu retorno, como se deu a integração com os bonequeiros brasileiros?

Conceição Rosière: Voltei ao Brasil em 1981 e nunca tinha ouvido falar nem assistido a nenhum espetáculo de Teatro de Bonecos por aqui; estive fora do Brasil por mais de cinco anos... E qual não foi minha surpresa quando, em 1983, li no jornal sobre um Curso de Teatro de Bonecos, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), que seria conduzido por Álvaro Apocalypse, Tereza Veloso e Maria do Carmo Vivacqua (Madu), professores da EBA, para mim totalmente desconhecidos. Fiquei imediatamente encantada com a possibilidade de poder fazer meus bonecos. Fazer com que as bonecas de pano e esculturas que produzia ganhassem vida. E lá fui eu. Durante o curso, que durou mais ou menos seis meses, estive mergulhada no universo do *Giramundo*, rodeada por todos aqueles bonecos maravilhosos. E nesse treinamento, conduzido magistralmente pelos três professores, conheci Tião Vieira, que já participava do *Grupo Patati & Patatá* junto com Sheyla Alves e Virgínia Bahia. Construí meus três primeiros bonecos: uma vovó como boneco de luva, boneco de fio/marionete e um palhaço, boneco de vara. No aniversário de cinco anos de minha filha, eu e Tião montamos uma história com a vovó, o palhaço, um violinista (boneco do Tião e confeitiro, na história) e um monstrinho que confeccionei de tricô. Ao mesmo tempo, tornei-me uma “aprendiz de feiticeiro”, acompanhando os espetáculos do *Patati & Patatá* em festas de aniversário, escolas e clubes. Ia junto e assistia de frente, de trás, para ver como tudo funcionava. Quando Virgínia saiu do grupo, entrei no seu lugar. Naquele tempo, conheci as marionetes do Paulinho Polika e seu irmão Roberto Nacif (Beto), e os bonecos do Bernardo Rohrmann (Nado) – todos integrantes da comunidade bonequeira de Minas. Fui muito bem acolhida, somos amigos até hoje e decidimos fundar a Associação de Teatro de Bonecos do Estado de Minas Gerais (ATEBEMG), em 1985. Nesse mesmo ano, depois de uns três dias viajando de ônibus, cheguei a São Luís do Maranhão para participar do Festival da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB). Lá, fui encantada por Nini Beltrame e seu *Grupo Galha Azul*, Ilo Krugli, Michael Meschke, da Suécia, e seus fios maravilhosos, os irmãos colombianos do *Teatro Libelula Dorada*, os grandes mestres mamulengueiros Solon, Boca Rica, Fernando Augusto, Joaquim Bonequeiro, e pelos fios de Manoel e Marilda

Kobachuk. Pronto! Contaminada de vez! E continuo assim até hoje, muitos anos depois, completamente apaixonada por essa arte.

Cássia Macieira: Então a decisão de formar a ATEBEMG foi coletiva?

Conceição Rosière: Sim, havia o desejo de todos de não sermos só um núcleo da ABTB/UNIMA Brasil, como eram chamadas as associações não legalmente constituídas como pessoa jurídica. Na época, a ABTB tinha uma força muito grande. Ela era nosso elo com tudo o que se passava no Brasil e no mundo na área do Teatro de Animação. Como pessoa jurídica, a ATEBEMG, filiada à ABTB e, por consequência, à *Union Internationale de la Marionnette* (UNIMA), passou a ter maior acesso a informações, cursos, representatividade no conselho deliberativo, etc.



Figura 2 – Bailarina. Foto: Guto Muniz.



Figura 3 – Barqueiro. Foto: Guto Muniz.

Cássia Macieira: Após a formação da ATEBEMG quais foram as primeiras iniciativas do coletivo?

Conceição Rosière: Éramos responsáveis por repassar dados do Brasil e do exterior sobre Teatro de Formas Animadas aos bonequeiros de Minas. Recebíamos, via correio e telefone, notícias de cursos, festivais, revistas e todos tomavam conhecimento. Nessa época, conseguimos uma bolsa de estudos para o Bernardo Rohrmann na famosa Escola de Marionetes em Charleville-Merzières (França), além de termos participado dos congressos e festivais da ABTB, em vários estados brasileiros.

Cássia Macieira: E sobre a votação para a presidência da ATEBEMG? Como era a representatividade de mulheres e homens em 1985?

Conceição Rosière: Fui a primeira presidente da ATEBEMG, depois de legalmente constituída, tendo Álvaro Apocalypse com vice! Aqui em Belo

Horizonte éramos poucos bonequeiros: Paulinho Polika e Roberto Nacif (*Grupo Atrás do Pano*), Tião Vieira, Conceição Rosière, Sheyla Alves, Virgínia Bahia e Sumaya Costa (*Grupo Patati & Patatá*), Nado Rohrmann (*Companhia de Inventos*), Neuza Rocha e Jean Bisilliat-Gardet (*Grupo Catavento*), Tereza Veloso, Álvaro Apocalypse e Madu (*Grupo Giramundo Teatro de Bonecos*), Sumaya Costa, Agnaldo Pinho e Ana Luísa Pires (Traquitana, loja de brinquedos). Como pode ver, nós, mulheres, éramos maioria. Havia várias lideranças femininas em todos os estados, com associações atuantes e muitas delas tinham mulheres na presidência. A associação mais antiga era a do Rio de Janeiro, que também fundou a ABTB e era presidida por Clorys Daly.

Cássia Macieira: A representatividade feminina e masculina já foi motivo de discussão e votação nas reuniões da ATEBEMG nas últimas 4 décadas?

Conceição Rosière: A questão de gênero nunca foi abordada. Não há essa preocupação de representatividade feminina e masculina. As pessoas eram e são líderes por sua capacidade de liderar, não pela questão de gênero.

Cássia Macieira: Hoje, sabemos que o “lugar de fala” (SPIVAK, 2019) é uma conquista tanto das mulheres quanto das demais minorias. É coerente afirmar que há uma espécie de contradição em diferentes eventos, ou seja, embora um homem possa vir a denunciar o machismo estrutural, dependendo do contexto e lugar sua própria enunciação reafirma a hierarquia sociocultural. Sendo assim, você acredita que o Teatro de Formas Animadas é também um espaço de reivindicações da voz feminina? É possível pensar em dramaturgia como dispositivo político e ao mesmo tempo contemplar a poética?

Conceição Rosière: Com certeza a dramaturgia pode ser um dispositivo político e poético ao mesmo tempo, capaz de denunciar o machismo estrutural. Todo tipo de arte é um instrumento de confronto de ideias, costumes e posicionamento ideológico. O Teatro de Formas Animadas torna-se, nesse contexto, uma ferramenta extremamente interessante para se discutir temas

relacionados à posição feminina na sociedade, a violência contra a mulher, o abuso sofrido por meninas(os). Por essa linguagem teatral tudo pode ser mostrado e de todas as formas, pois não há a limitação corpo x espaço como no teatro de atores. As cenas podem criar uma terrível sensação de angústia e, paralelamente, certo alívio: “isso não é real, são só bonecos/objetos”. A poesia pode estar no gesto/movimento, no texto, na estética usada, na iluminação, na postura do ator/manipulador.

Cássia Macieira: Ainda, nesse contexto e momento histórico, têm-se cada vez mais encenações que dão voz a questões pouco abordadas anteriormente. Entre 2000 e 2015, Belo Horizonte sediou o Festival Internacional de Teatro de Bonecos, proporcionando ao público o contato com peças de diferentes estados brasileiros e países e, claro, o acesso a temáticas, conceitos e conflitos contemporâneos. Como espectadora voraz, há algum espetáculo, evento ou oficina que você considera importante sob a perspectiva do feminino e que considera inesquecível?



Figura 4 – Sussu e Gastãozinho. Foto: Guto Muniz.

Conceição Rosière: Não foram muitos os espetáculos aos quais assisti que abordavam questões relacionadas com o universo feminino e a posição da

mulher na sociedade. Contudo, um que me marcou bastante foi *Maria Farrar*, do grupo *As Julietas e os Metabonecos* (Porto Alegre/RS). Escrito por Bertolt Brecht, o texto é baseado na história real da menina homônima, órfã e raquítica que, trabalhando na casa de uma família alemã muito rica, engravida. O medo a faz tentar abortar várias vezes, das mais diversas maneiras. O preconceito, o “comadrismo” e a hipocrisia social condenaram Maria Farrar à prisão, onde faleceu. O espetáculo é contundente. Coloca o público no papel de algoz. Não vou contar o final, mas a nós, espectadores, é feita, sem palavras, a pergunta: você a condenaria? Outra encenação que me marcou foi *Kiyohime Mandara*, do *Dondoro Hyakki Puppet Theater* (Japão). Em uma manipulação primorosa, Hoichi Okamoto, já falecido, misturava técnicas modernas de mímica e dança ao lado da tradição japonesa do *kabuki*, *noh* e *bunraku* (estilos dramáticos), para contar a história baseada na lenda ancestral japonesa Dojoji Anchin, na qual um monge em peregrinação encontra a jovem Kiyohime, passa a noite com ela e lhe propõe casamento. Na manhã seguinte, arrepende-se do que fez e parte sem a amante. Quando se dá conta da traição, Kiyohime transforma-se numa serpente e passa a acompanhar o monge aonde quer que ele vá, em busca de vingança. Outro espetáculo que sempre me encanta é *Tropeço*, da *Tato Criação Cênica*, formada originalmente em Ouro Preto/MG e com sede em Curitiba/PR, desde 2006. O amor entre duas mulheres em idade avançada enternece. Com uma solução simples e esplêndida (os “bonecos” são duas mãos envolvidas em tecidos), essa relação amorosa, quiçá proibida, nos faz pensar em quantas mulheres vivem, às escondidas, seus amores. Olhando essas referências que foram as primeiras que me vieram à mente, é curioso observar que os três espetáculos não têm texto. Os dramas são tão cotidianos que não precisamos de falas para compreendê-los, enternecer-nos, entristecer e nos revoltar.

Cássia Macieira: Podemos afirmar que, mesmo não sendo a atual presidente da ATEBEMG, você faz a mediação entre os grupos de forma generosa, é anfitriã dos bonequeiros que visitam Belo Horizonte e ainda compartilha livros, conhecimentos, editais, “convívios”, traduções, Cartas de Referência para membros que desejam fazer residência no exterior, participa de

comunicações nacionais e internacionais, sempre contribuindo para consolidar a ATEBEMG na cena teatral mineira.

Conceição Rosière: Bem, como uma das mais velhas, mesmo que não de idade, mas de “tempo de casa”, considero como minha obrigação apoiar quem está começando ou precisa de alguma ajuda. Todos os bonequeiros tiveram um “pai” ou uma “mãe” que lhe mostrou esse mundo encantado. Meus “pais” foram Álvaro, Tereza e Madu. Tenho orgulho de ter sido “mãe” de outros bonequeiros desde então. Particpei de várias comissões de Leis de Incentivo estaduais e municipais, o que deu uma grande visibilidade à ATEBEMG e mesmo quando participei como representante do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de Minas Gerais (SATED-MG), era impossível separar da função o *status* de bonequeira. Minha atuação foi muito importante para que a ATEBEMG se tornasse mais conhecida e respeitada. Como assessora dos projetos de apoio ao desenvolvimento técnico Brasil-Alemanha, da Agência Brasileira de Cooperação, pude aprender muito sobre organização, planejamento, reestruturação e esses conhecimentos foram extremamente úteis para a formatação de projetos da ATEBEMG junto às Leis de Incentivo, bem como para o gerenciamento das atividades, relatórios e prestação de contas. Nossa norma na associação sempre foi “quem sabe faz”; assim eram distribuídas as tarefas na ATEBEMG. Você cuida do que domina: um, dos testes dos aparelhos, outros, da iluminação, da construção de palcos, das compras, das chaves e da organização geral.

Cássia Macieira: O que você comentaria sobre o I Festival Internacional de Bonecos de Belo Horizonte?

Conceição Rosière: A ATEBEMG realizou o I Festival Internacional de Bonecos de Belo Horizonte, entre 12 de julho a 02 de agosto de 1998. Chamamos de Iª Mostra Alterosa de Teatro de Bonecos, pois tivemos o apoio do Teatro Alterosa. Houve passeata de boneções e trouxemos grupos de outros estados com espetáculos infantis e adultos como: *Pivete Cia. de Arte* (Curitiba),

com o espetáculo *CWB Número Zero; As Julietas e os Metabonecos* (Porto Alegre), apresentando *Maria Farrar*; Grupo Giramundo Teatro de Bonecos (BH/MG), encenando *O diário; Cia. Catibrum de Teatro de Bonecos* (BH), com o espetáculo *O dragão que queria ver o mar; Cia. Matraca de Teatro* (BH), com a peça *Tem dó, Marlene, tem dó...*; *Teatro Navegante Cia. de Marionetes* (BH), apresentando os espetáculos *Catavento e Musicircus; Grupo Catavento* (BH), em cena com *Musical de papel; Cia. de Teatro Filhos da Lua* (Curitiba), trazendo as peças *Terezinha, história de amor e perigo e Nau, um poema cênico*. Realizamos também palestras e mesas-redondas: *Mamulengo, o Boneco Popular Brasileiro* – Fernando Limoeiro; *A formação profissional do bonequeiro* – Nini Beltrame; *Música, Literatura e Teatro de Bonecos* – Álvaro Apocalypse e Tim Rescala. Além da programação oficial, e antes de cada apresentação para o público infantil, os grupos mineiros *Origens*, e *Kakaki Teatro de Marionetes e Gesto do Boneco* (Porto Seguro/BA) divertiram a criançada no foyer do teatro. Montamos também uma pequena exposição de bonecos dos artistas mineiros.

Cássia Macieira: Sabemos que o fato de você falar mais de uma língua contribuiu com sua formação artística no Teatro de Animação, além de reverberar na atuação junto à ATEBEMG e para os bonequeiros com quem convive. Poderia falar um pouco sobre isso?

Conceição Rosière: O domínio de mais de um idioma é sempre uma grande ferramenta, pois somos capazes de ler edições de outros países, buscar informações fora do Brasil, servir de intérprete quando temos um convidado estrangeiro. A maioria dos meus livros é em alemão. A Alemanha é uma grande produtora de lançamentos sobre Teatro de Formas Animadas, assim como os EUA. O acesso a essas publicações contribuiu enormemente para minha formação e pesquisa. Se alguém precisa de algo sobre dramaturgia – construção, estética, técnicas, etc. – provavelmente terei literatura a respeito, que posso inclusive traduzir, e que vai sendo repassada de pessoa a pessoa. Consigo ler em Alemão, Inglês, Espanhol e com algum esforço também em Francês. Assino publicações da Alemanha que me trazem, mês a mês, novas

referências e ideias. Assim vou aprendendo dia a dia um pouco mais e repartindo com meus colegas o que posso para que nossa arte se enriqueça sempre.



Figura 5 – Vovô Chico e Vó Nhanhá. Foto: Guto Muniz.

Cássia Macieira: Conceição, em Minas Gerais usamos muito a terminologia “Teatro de bonecos” e embora saibamos que ela não abrange o teatro de objetos, de sombras, híbrido e outras propostas, ainda assim é frequente nos discursos. A nomenclatura “bonecos” é flexível e vem sendo construída e “manipulada” de diferentes formas no Brasil. Em Minas, por exemplo, educadores e artistas adotam, preferencialmente, o vocábulo “boneco”, mesmo quando o objeto retrata uma figura feminina. Afinal, “boneco” é uma representação de uma forma humana ou não? Qual a terminologia mais usada por você?

Conceição Rosière: Atualmente, tenho usado a expressão Teatro de Formas Animadas para contemplar todas as facetas dessa arte. Essa expressão é, hoje, muito difundida mundialmente. Mas na América Latina há a denominação Teatro de Títeres e, na França, Teatro de Marionetes; enfim, cada país usa terminologia própria, não havendo na mesma implicação de gênero.

Cássia Macieira: Sabe-se que tanto Tereza Veloso quanto Madu, além da maestria técnica na construção de bonecos, eram responsáveis pela estética dos mesmos, visto que todo tratamento da superfície cabia a elas. Qual é sua percepção a respeito dessa força feminina no *Giramundo*, sobretudo o que diz respeito à formação/influência de mulheres bonequeiras que atuam no Teatro de Formas Animadas, em Minas Gerais?

Conceição Rosière: Não vejo nenhuma influência direta das mestras do *Giramundo*, de forma geral, nas mulheres bonequeiras de Minas. Posso falar por mim, pois comecei a fazer bonecos sob a batuta de Tereza e Madu, mas as outras mulheres tinham estéticas e histórias próprias e não passaram pela escola do *Giramundo*. Nos grupos mineiros atuais, as mulheres continuam sendo, na maioria das vezes, aquelas que cuidam dos detalhes de uma produção: cenário, figurino, adereços e acabamento dos bonecos. É a mão feminina, normalmente mais delicada e detalhista, que dá o toque final.

Cássia Macieira: Entre 1977 e 1999, o *Giramundo* manteve um convênio¹ com a UFMG, promovendo convívios de caráter educacional e estético, ofertando estágios, ministrando matérias eletivas² na EBA (Escola de Belas Artes) e propondo aos alunos imersões nas edições anuais do Festival de Inverno da universidade. Sobre o ensino do Teatro de Formas Animadas, como

¹ “[...] Também sob a forma de convênio, a EBA/UFMG abriga o *Giramundo Teatro de Bonecos*, formado por alguns de seus professores, que além de sua atividade normal de criação e apresentação de espetáculos de forte apelo visual (daí a razão de se encontrar em uma Escola de Belas Artes), oferece curso de extensão, participa de trabalho de criação com outros grupos, escolas e entidades e oferece estágio a alunos da Escola e a outros interessados [...]”. (APOCALYPSE, 2018, p. 83-84).

² Álvaro Apocalypse propôs que a disciplina Teatro de Bonecos fosse inserida na grade curricular. “Em 1979, foi encaminhado novo projeto de reformulação curricular para o curso de Belas Artes [...]. Nessa versão, a proposta é de que haja apenas um curso de Bacharelado em Artes Plásticas com dez áreas de concentração, compostas pelas oito anteriores mais Restauração de Pintura e Esculturas e Teatro de Bonecos, incluídas em função de várias professoras da EBA/UFMG atuarem nestas atividades. Foram instituídos os ateliês, em quatro semestres obrigatórios de 300 horas cada. Para cada área de concentração havia uma disciplina introdutória correspondente, na qual eram fornecidos os conhecimentos básicos específicos. A aluna deveria totalizar 2.295 horas de disciplinas Obrigatórias, 180 horas de Complementares Obrigatórias e 60 horas de Eletivas, perfazendo 2.535 horas.”. (PIMENTEL, 1999, p. 138).

presidente da ATEBEMG você quis montar, em Minas, uma escola compartilhada com alguns grupos. Houve a implementação dessa ideia?

Conceição Rosière: Ao longo do tempo, tivemos várias discussões a esse respeito e até possíveis parceiros em universidades. Mas nos deparamos com alguns problemas. Caso tivéssemos uma escola independente, não poderíamos garantir seu sustento mediante anuidades apenas, já que essa arte envolve custos muito maiores do que aqueles de uma escola de teatro convencional. É preciso montar oficinas bem aparelhadas para construção e manipulação de bonecos. Para capacitar corretamente um bonequeiro, é necessário que o mesmo tenha, além das aulas de construção de bonecos (em suas diferentes formas), técnica vocal, expressão corporal, musicalização, iluminação, direção, dramaturgia, enfim, ele precisa ter pelo menos uma noção das incontáveis habilidades que serão exigidas quando da montagem de um espetáculo. Isso implica a contratação de diversos profissionais e a disponibilização de equipamentos e espaços físicos adequados. Em caso de parceria com uma universidade, o problema do espaço, da oficina talvez fosse resolvido, mas a questão da contratação de especialistas permaneceria. É difícil para uma universidade ou escola técnica contratar vários professores para uma só disciplina, e não há profissional que domine todas as nuances do Teatro de Formas Animadas. Isso é um fator complicador. Portanto, apesar do desejo e debates, não foi possível formalizar um curso de graduação ou técnico.

Cássia Macieira: Considerando a perspectiva da aprendizagem, os bonecos suscitam relações interartes e a imaginação, sendo esta acessível a qualquer pessoa, sem que haja regras ou rótulos como “dotes artísticos”. Você concorda?

Conceição Rosière: Concordo em parte porque, como dissemos anteriormente, pode-se fazer Teatro de Formas Animadas por meio das mais diversas técnicas. Como em qualquer outro campo artístico, alguma habilidade tornará a atuação melhor. O bonequeiro/artista não precisa obrigatoriamente ter

habilidade manual para construir um boneco. Ele pode encomendar a outros artistas os personagens que deseja. Entretanto, precisa entender o universo do teatro e ter disciplina, como um músico, para repetir exercícios inúmeras vezes até descobrir e dominar o gestual do objeto que pretende animar. Necessita comandar seu corpo, treiná-lo como um ginasta, obtendo força para executar todos os movimentos, em diferentes posturas, exigidos na manipulação. Deve ser capaz de memorizar não apenas os movimentos, mas o texto/roteiro/partitura cênica para saber quando deve fazer o quê. São infinitas as aptidões e todas podem ser apreendidas e treinadas.

Cássia Macieira: Um fator significativo registrado em Minas Gerais é a primazia masculina na direção das companhias de Teatro de Formas Animadas. Por outro lado, BH abriga o *Grupo Aldeia de Teatro*, constituído somente por mulheres, e muitos coletivos familiares com gestão compartilhada. Sabemos que a formação de grupos não se dá por questão de gênero e, sim, por sintonia, aproximações estéticas, parentesco e outros motivos. A discussão sobre gênero, identidade e constituição do sujeito social vem tomando fôlego extra nesse século, pois é imperioso pensar em liberdade, cidadania e uma humanidade plural. O que você percebe hoje sobre representatividade, decisões e discurso nacional e mundial do Teatro de Formas Animadas, uma vez que foi membro da ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos)?

Conceição Rosière: Continuo atuando junto à ABTB como secretária da diretoria. Essa questão nunca foi preponderante para o Teatro de Animação aqui no Brasil. Talvez pelo fato de sermos mães e “donas de casa” (a maioria), o papel de representação externa tenha sido delegado aos homens dos grupos, mas nunca de uma forma explícita e impositiva, apenas acontecia. Especialmente no Brasil, por uma questão de praticidade, para viajar, carregar todo o material e encarar locais não muito seguros, a presença de um homem no grupo sempre foi muito bem-vinda. Isso, além da questão dramática, do olhar masculino para a cena, da variação de timbres para as vozes dos personagens. Não tem muito a ver diretamente com a questão de gênero. Mas no Teatro Popular de

Bonecos do Nordeste – conhecido como Mamulengo, João Redondo, Calunga e Cassimiro Coco, dependendo da região – havia discriminação, pois era feito só por homens. Atualmente são aceitas mulheres “brincantes”, como são chamados os bonequeiros, mas elas ainda provocam, em alguns lugares, um certo estranhamento.

Cássia Macieira: Discutem-se, nas Artes e no Design, a preponderância e os privilégios da presença masculina no campo editorial. Aliás, o fato é comum em quase todas as áreas de conhecimento. Em sua biblioteca sobre Teatro de Formas Animadas há predominância de autores masculinos?

Conceição Rosière: Curiosa essa pergunta. Nunca havia pensado nisso. Tenho mais de 150 livros e mais de 200 revistas. Nas revistas (alemãs, em sua maioria), há preponderância de artigos escritos por mulheres, mas dos 150 livros no máximo cinco são de autoria feminina. Por quê? Não sei...

Cássia Macieira: Sob o ponto de vista da produção (autoria), falar de dramaturgia, hoje, requer reivindicar diferentes elementos: dramaturgia do texto, da luz, dos gestos, dos bonecos, dos objetos. Você criou o texto para o espetáculo *As Aventuras de Matias*, do *Grupo Girino Teatro de Bonecos*, a partir de sua experiência como avó. Acredita que o texto foi pré-concebido e atravessado pela relevância do afeto feminino? Seria a primazia da “voz feminina”?

Conceição Rosière: Certamente! Fui professora de Artes e Literatura durante muitos anos. Nessa época tinha um olhar bem claro sobre o universo infantil. Mas depois de mais de 20 anos fora da escola, você, aos poucos, vai perdendo a perspectiva da prática cotidiana, principalmente se não tiver um convívio frequente com crianças. Aí, você se torna avó e todo esse universo lúdico e fantasioso acorda de novo. Sempre fui uma pessoa com grande capacidade imaginativa e posso agora voltar a deixá-la fluir quando brinco com meu neto. Aqui em casa, sou a que brinco, inventa coisas, tem as ferramentas

mais interessantes como tintas, papéis, pincéis etc. É nesse mundo que meu neto gosta de ficar e acompanhar minhas experimentações com um olhar cheio de curiosidade. Foi um texto escrito a partir de experiências vividas com Mathias, suas fantasias na banheira e meu olhar carregado de afeto, com certeza. Criei o texto e acompanhei a construção do espetáculo sob a direção do Tiago Almeida (*Grupo Girino Teatro de Bonecos*).



Figuras 6 e 7 - Espetáculo *As Aventuras de Matias*, Grupo Girino. Fotos: Hugo Honorato.

Cássia Macieira: Quais foram as montagens, ainda sob a abordagem da produção, que você considera mais importantes, sobretudo como artista do Teatro de Formas Animadas?

Conceição Rosière: Tive inúmeros momentos de aprendizado durante meu percurso, não apenas na criação e confecção de bonecos, mas também como dramaturga e diretora. A montagem do espetáculo *Na Pontinha do Sonho*, do *Grupo Patati & Patatá* e da *Zero Cia. de Bonecos*, foi o grande divisor de águas. Tratava-se de uma criação coletiva e com ele ganhamos o Prêmio Montagem de Teatro, da 1ª Concorrência FIAT, em 1989, concorrendo com milhares de outras montagens mineiras. O espetáculo ainda recebeu do SATED-MG as premiações de melhor texto, montagem, cenário e música. Ficamos cinco meses em cartaz em BH, depois vencemos a concorrência do Teatro Laura Alvim (RJ), resultando em cinco meses de casa cheia. Ganhamos o Prêmio Especial Coca-Cola de Teatro Infantil/RJ, e Menção Honrosa do Prêmio Mambembe, com indicação de melhor espetáculo da capital carioca, também em 1989. No decorrer de minha trajetória, tive várias experiências das quais me orgulho. Posso citar: Melhor Texto Infantil, em coautoria com Fernando Limoeiro, para *Tropeiros e Cantigas – A Última Viagem*, produção do *Grupo Caixa 4* (Prêmio Usiminas Sinparc de Artes Cênicas/2011); é meu o texto *Alguém*, vencedor da Categoria Montagem – Prêmio Fundação Clóvis Salgado de Estímulo às Artes Cênicas/2016 como proposta do *Grupo Pigmalião Escultura que Mexe*, que depois de misturado com ideias e textos de Eduardo Felix, diretor do Grupo, resultou no espetáculo de mesmo nome – o nome foi alterado atualmente para *Mordaz*; e, em 2019, dirigi *O Pequeno Príncipe* com Eduardo Felix (montagem do *Grupo Pigmalião Escultura que Mexe*), espetáculo que integrava a versão da Orquestra Ouro Preto para o clássico de Saint-Exupéry.



Figura 8 – Na pontinha do Sonho. Foto: Miguel Ahun.

Cássia Macieira: Conceição, agradeço imensamente e ainda gostaria de perguntar: o que você está planejando nesse momento? Qual será seu próximo trabalho?

Conceição Rosière: Estou em processo de criar minha segunda caixa de lambe-lambe que vai falar sobre a bomba lançada em Hiroshima em 1945. Mas minha lista de desejo de criações é infinita. Queria muito montar mais um espetáculo adulto, algo bem onírico; um infantil, misturando técnicas; um espetáculo em Libras... A lista cresce e diminui de acordo com o que vamos vivenciando nas páginas dos livros, nas exposições visitadas, nas viagens, nas conversas com amigos. O mundo é muito rico em inspirações, meus olhos são bastante curiosos e minha vontade de fazer arte só terá um ponto final quando eu também tiver.



Figuras 9 e 10 – Espetáculo *Copélia*, artista Conceição Rosière. Imagem 1: Festim – Festival de teatro em miniatura 2018. Imagem 2: Festim – Festival de teatro em miniatura 2019. Fotos: Hugo Honorato.

Referências

- SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2019.
- APOCALYPSE, Álvaro. Mercado de Trabalho. In: TEODORO, Maria de Lourdes (Org.). *Ensino das Artes na Universidade*. Textos Fundantes. Curitiba: Appris, 2018.
- PIMENTEL, Lúcia. *Limites em Expansão*. Licenciatura em Artes Visuais. Belo Horizonte: Ed. C/Arte, 1999.

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
A ATUAÇÃO DAS MULHERES NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 255 - 269, dez. 2020

E - ISSN: 2595.0347

Pioneirismo feminino no teatro de bonecos no Brasil: Memórias de uma trajetória pessoal

Clorys Daly

Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB)



Figura 1 – Clorys Daly no Arena Clube de Arte, 1965. Foto: Gene Daly.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020255>

Resumo: O presente artigo consiste em um relato da autora, Clorys Daly, sobre sua trajetória desbravando ambientes tradicionalmente masculinos; do momento da criação dos primeiros festivais de teatro de bonecos no Brasil, passando pela criação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), do *Circo de Marionetes Bem-Me-Quer* aos dias de hoje. Clorys reconta sobre o papel de sua mãe como fonte de inspiração feminina, sobre a percepção da época sobre seu trabalho enquanto mulher no teatro e teatro de bonecos e o assédio sofrido para a conquista de seu espaço. Em 2016 aos 82 anos Clorys tornou-se Cidadã Honorária da Cidade do Rio de Janeiro pelos seus serviços ao teatro de bonecos. Em 2020, aos 86 anos, Clorys relata sua motivação para continuar ativa no teatro de bonecos. Clorys conclui com seus desejos e votos para as novas gerações. Este escrito tem por intuito estimular novas gerações de bonequeiras e produtoras a continuarem abrindo e batalhando pelos seus espaços no teatro de animação.

Palavras-chave: Mulher no Teatro de Animação. Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Festival de Teatro de Bonecos. Circo de Marionetes. História do Teatro de Bonecos Brasileiro.

Women's pioneering role in Brazilian puppetry: Memories of a personal trajectory.

Abstract: This article consists in an account about the author's, Clorys Daly, pioneering trajectory in traditionally male-dominated spaces; from the creation of the first puppetry arts festivals in Brazil, through the founding of the Brazilian Puppetry Association (ABTB), the Bem-Me-Quer Marionette Circus, up to present days. Clorys retells how her mother was an inspirational woman and discusses the perception of her time on her work as a woman in theater and puppetry as well as the harassment suffered to conquer her space. In 2016 at age 82 Clorys became an Honorary Citizen of Rio de Janeiro City for her services to puppetry. In 2020 at age 86, Clorys states her motivation to continue to be active in puppetry arts. She concludes with her wishes and hopes for new generations. This work seeks to stimulate new generations of female puppeteers and producers to keep opening and fighting for their spaces in the puppetry arts.

Keywords: Women in Puppetry. Brazilian Puppetry Association. Puppetry Festival. Marionette Circus. History of Brazilian Puppetry.

No teatro de bonecos, assim como em todos os setores, a atuação da mulher teve que conquistar palmo a palmo seu espaço e reconhecimento. Ofereço aqui um pequeno relato em prosa sobre minha trajetória com os bonecos, desbravando ambientes masculinos; do momento da criação dos primeiros festivais de teatro de bonecos no Brasil, passando pela criação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), aos dias de hoje. Espero, assim, poder estimular novas gerações de bonequeiras e produtoras a continuarem abrindo e batalhando pelos seus espaços.

Minha história com o teatro de bonecos, hoje teatro de animação, começou há muitos, muitos anos atrás. Neste ano de 2020 completei 86 anos! Mas, para entendermos os desafios que tive como mulher ao longo deste caminho é preciso começar pelo começo. Nasci em Três Barras no interior de Santa Catarina no dia 15 de março de 1934. Nasci em casa e de parto pélvico, comumente chamado pelas parteiras de “bumbum virado para a lua”, o que minha mãe relatava com muito humor pressagiando minha sorte na vida. Tínhamos uma vida confortável.

Meu pai, Estanislau Wisnerowicz, filho de polonês, trabalhava para a empresa americana Lumber, a maior serraria da América Latina¹. Minha mãe, Donina Rodrigues, muito valente e sociável, dava aulas e organizava a maior parte das festas na cidade pequena e, neste contato com estrangeiros, aprendeu assim a falar o inglês rapidamente, uma raridade para o Brasil da época (vejam bem, ela nasceu em 1906!).

E assim foi minha vida até os 7 anos. Tranquila, confortável, eu tinha até babá... Quando meus pais chegavam em casa sua diversão era me pôr em cima da mesa e pedir para eu fazer discurso. Eu adorava e não parava de falar e gesticular; aproveitava o momento, pois minha babá era muda. Ali acho que foi meu primeiro despertar para a arte da interpretação... Em um dado momento, a Lumber foi encampada pelo governo e quando completei 8 anos meu pai foi transferido para o Rio de Janeiro, para total alegria de minha mãe que sonhava com a Cidade Maravilhosa.

¹ Southern Brazil Lumber & Colonization Company.

Foi dura a realidade da cidade grande. Mesmo salário, muitas responsabilidades financeiras nunca antes enfrentadas, mas naturalmente minha mãe não deixaria a peteca cair. Como muitas mães batalhadoras, ela fez de tudo um pouco; artigos de crochê para vender de porta em porta, costurava para a vizinhança e até se fazendo valer de seus conhecimentos de inglês, passou a dar aulas de português para estrangeiros. Sempre pensando no melhor para seus filhos e já trabalhando na Biblioteca do Serviço Especial de Saúde Pública, ela conseguiu matricular eu e meu irmão no Lycée Français, atual Colégio Franco Brasileiro. Sua tenacidade inabalável foi uma grande inspiração.

A determinação de minha mãe para aprender inglês e fazer uso dele também mudaram minha vida. Ela havia sido contratada para dar aulas a um grupo de militares americanos – *Marines* – que havia chegado para fazer a segurança da Embaixada Americana (hoje, Consulado). Neste grupo havia um rapaz que a procurou por último e ela já não tinha horário. Sugeriu, então, que ele fosse praticando com sua filha, até que se abrisse um horário na sua agenda. Eu, 15 anos, logicamente queria muito aprender inglês. E foi assim que ela perdeu o aluno, eu ganhei meu primeiro namorado e, já adivinharam, meu marido, Eugene Daly, meu companheiro por mais de 60 anos e meu grande incentivador de minha jornada com os bonecos.

Anos 50 e nós estávamos namorando quando estourou a guerra da Coréia! Ele imediatamente se colocou como voluntário a serviço de seu país para seguir para a guerra. Pediu-me em casamento. Meus pais não queriam, eu era muito nova, mas acabaram concordando e ficamos noivos dia do meu aniversário de 17 anos. Pensavam, naturalmente, que ele iria para a guerra, e aos poucos iríamos desistir desse amor juvenil... Só que ele acabou não sendo transferido e nos casamos no dia 22 de dezembro de 1951!

E assim fomos para os “States” de navio, no SS Brasil da Moore-McCormack, 13 dias do Rio de Janeiro até o porto de New York. Lá me esperava uma comitiva da família Daly, muitos dos quais, naturalmente, não aprovavam o casamento de seu caçula de nove irmãos com uma latina que ainda por cima não dominava o inglês. Foi uma difícil conquista, mas aos poucos consegui o afeto de toda a família.

Foram 5 anos de Estados Unidos, um verdadeiro doutorado! Aprendi um pouco de tudo, principalmente, o inglês. Aprendi datilografia e taquigrafia em inglês, o que muito me valeu de volta ao Brasil, pois naquela época inglês não era tão corriqueiro como agora e taquígrafa em inglês... acho que eu era a única! A saudade era muito grande. Eu aguardava o carteiro e de longe via se ele trazia envelopes com as bordas verde e amarelo, que só podia ser carta de minha mãe. Éramos muito poucos brasileiros nos Estados Unidos nos anos 50. A mãe foi nos visitar e com sua vontade férrea deu um jeito de convencer meu marido voltar para o Brasil, novamente mudando minha jornada.

Lembro-me que eu sempre quis fazer teatro, mas meu pai foi contra! Não era coisa para mulher direita! Naquela época, e antes dela, as coisas eram diferentes (DALY, 2015b). De volta ao Brasil, já casada e tendo morado no exterior, meu pai, que nunca aprovou meus arroubos pelo teatro, me entregou um recorte de jornal, estavam abertas as matrículas para o Conservatório Nacional de Teatro², com a seguinte pérola: **agora** quem manda é seu marido, vê se ele concorda....

Mas a sorte sempre andou comigo. Meu querido marido era uma raridade. Mantivemos em nosso casamento uma coisa muito importante: nossa individualidade. E, além disso, ele me apoiava em tudo aquilo que eu decidia fazer... não sem antes fazer suas ponderações num diálogo de igual para igual – éramos parceiros! O meu querido “Gene” logicamente concordou e me matriculei no Conservatório. De dia trabalhava na Esso Brasileira de Petróleo, emprego que consegui graças ao inglês e estenografia... e à noite frequentava as aulas no Conservatório.

Alguns obstáculos na minha trajetória com os bonecos estavam lá já desde o início da minha vida profissional em geral. Enfrentei muito assédio nos 9 anos e meio em que trabalhei na Esso. Inicialmente, eu era secretária do gerente geral de vendas e lidava com vendedores de todo o Brasil. De um modo geral, os vendedores não sabiam fazer seus relatórios em inglês e eu os ajudava. Muitos confundiam essa minha ajuda espontânea e já passavam a fazer convites

² Posteriormente, Escola de Teatro da UNIRIO.

para almoço ou até um drink depois do expediente... E foi na Esso também que enfrentei muita competição feminina, infelizmente. Principalmente quando acompanhei o chefe promovido a diretor e fui de mudança para o “sexto andar”, que só abrigava diretores e suas secretárias. Foi um período de muito difícil adaptação. Todas as secretárias tinham muitos anos de casa, todas bem mais velhas do que eu, e não me perdoavam por ter sido promovida e ter passado a receber o mesmo salário que elas.



Figura 2 – Clorys no espetáculo *A menina e o mágico* de autoria de Cláudio Ferreira.
Foto: Edison Baptista.

Minha entrada para o teatro de bonecos veio a partir do teatro, começado no Conservatório. No Conservatório fui aluna da Maria Clara Machado e participei da fundação do TUCB – Teatro Universitário Cultural do Brasil, sob o comando do professor e diretor Orlando Macedo. Como era do meu temperamento assumi mil funções, era um verdadeiro faz tudo, e qual não foi minha decepção quando descobri que a peça escolhida para nossa estréia *À Sua Imagem* de Pierre Lescure, tradução de Gustavo Doria... não tinha papel feminino... virei relações públicas do grupo... As apresentações foram nos jardins do Palácio Guanabara, num espaço criado pelo arquiteto Wilson Chebar. Como atriz trabalhei em diversos espetáculos, mas o mais marcante para mim foi *A Beata Maria do Egito* de Rachel de Queiroz. Estivemos em sua residência e ela

aprovou a encenação pelo TUCB para apresentação num Festival em Belo Horizonte. Posteriormente a peça fez muito sucesso na sua temporada com Glauce Rocha.

Na Esso conheci Cláudio Ferreira, que estudava à noite na Escola de Teatro Martins Penna, e resolvemos deixar os empregos para fazer teatro profissional, o sonho de todo iniciante. Nosso primeiro empreendimento foi alugar um espaço em Copacabana, mais precisamente à rua Barata Ribeiro 810, sobreloja, onde fundamos o Arena Clube de Arte, espaço para 80 pessoas, estilo café-concerto. Estava indo bem, principalmente pelo inusitado da proposta, que durante o dia oferecia aulas de ballet, ginástica, etc., para ajudar pagar o aluguel, pois os espetáculos à noite não cobriam as despesas.

Tive a sorte de ter sido reconhecido o trabalho que desenvolvia em praças públicas durante os festejos do IV Centenário do Rio de Janeiro em 1965. Apresentávamos o espetáculo *Auto do Boi Guerreiro* de autoria de Cláudio Ferreira (baseado no Bumba Meu Boi), tendo à frente do elenco Grande Othelo (DALY, 2019). Com texto delicioso, mais tarde viria a ser encenado com bonecos e fez parte de nosso repertório durante muitos e muitos anos, cabendo a mim interpretar a personagem Catirina.

O *Auto do Boi Guerreiro* foi o espetáculo que indiretamente marcou minha entrada no teatro de bonecos. Dona Lotta de Macedo Soares, idealizadora do Parque do Flamengo, havia assistido o espetáculo e mandou um emissário chamar o responsável por aquelas apresentações para uma conversa em seu escritório no Horto... mandou chamar “o responsável”... Isso se repetiu inúmeras vezes... sempre queriam falar com **O responsável**..., mas não me incomodava, afinal era um universo totalmente masculino. Vejam bem, estou falando de 55 anos atrás...

La fui eu, mas com Dona Lotta não houve nenhum problema, ela mesma comandava uma enorme equipe de engenheiros, desenhistas, peões a partir de um barracão no Parque do Flamengo. Nesse encontro, que me pareceu muito rápido, só o que me ocorre é que foi uma empatia instantânea, ela já me deu as chaves do Teatro de Marionetes e Fantoques do Parque do Flamengo, hoje Teatro Carlos Werneck. Este teatro era a paixão de Dona Lotta e ela queria que

ali fossem apresentados aos sábados e domingos espetáculos de Guinhol para a criançada.

E foi assim que iniciei nesta longa jornada do teatro de bonecos e sempre queriam falar com “o responsável” pelo espetáculo, pelo projeto, pelo espaço, pela pauta.... até que se conformavam que tinham que falar comigo.... Eu nunca me intimidei, a verdade é que nunca parei para pensar no assunto. Era muito ousada, quando metia uma coisa na cabeça, não parava para pensar. E sempre fui dona da companhia, junto com Cláudio é verdade, mas facilitava não ter que dar satisfações a um superior, como em todos os meus empregos como secretária, secretária executiva, assistente, tanto nos Estados Unidos como no Brasil.

Ao receber as chaves de Dona Lotta tivemos que nos dividir para cuidar dos dois espaços. O Teatro de Marionetes e Fantoques acabou sufocando nosso Arena Clube de Arte. Este também sufocava com o lançamento do Teatro de Arena³ que fez muito sucesso com o espetáculo *Opinião*, tendo no elenco inicialmente Nara Leão, substituída por Maria Bethânia. Um detalhe é que na época, ditadura militar, os textos tinham que ir para a Censura e muitas vezes vinha um representante da Censura assistir ao espetáculo. Se nossos espetáculos não sofreram censura, tivemos colegas que passaram por isto e tinham histórias para contar ao pé do ouvido. Eventualmente fechamos o Arena Clube de Arte para nos dedicarmos às nossas atividades com os bonecos.

Para movimentar o Teatro de Marionetes e Fantoques do Parque do Flamengo e descobrir artistas que se dedicavam ao Teatro de Bonecos, decidimos organizar um Festival. O *I Festival de Teatro de Marionetes e Fantoques do Parque do Flamengo* aconteceu em 1966 e aí realmente foi fincado meu envolvimento com o teatro de animação (DALY, 2015a). O primeiro festival foi um enorme sucesso, eu não conseguia acreditar na fila de carros de reportagem enfileirados ao lado do teatro querendo entrevistar o produtor... que na verdade era a produtora. Aos poucos fui me afastando do sonho de ser atriz

³ O Teatro de Arena no Rio de Janeiro ficava no Shopping dos Antiquários/Shopping Cidade Copacabana na rua Siqueira Campos número 143, segundo piso, posteriormente Teatro Tereza Rachel e Teatro Claro Rio.

e me dedicando à produção. Considero até hoje que o I Festival foi minha grande produção, sem patrocínio deu tudo certo e nasceu uma paixão...

O I Festival foi seguido pelo II em 1967 e pelo III em 1968, já no Teatro Novo, belíssimo teatro na Gomes Freire, que veio abrigar mais tarde a TVE (DALY, 2015a). Em reconhecimento ao nosso trabalho, o Embaixador Donatello Grieco, então Diretor do Departamento Cultural do Itamaraty e Presidente do Júri do III Festival, nos ofereceu uma viagem de estudos onde escolhêssemos. Foi assim que passamos dois meses acompanhando a montagem do *Mágico de Oz* no teatro do Bil Baird Marionettes⁴, em New York, mais precisamente no Village. Foram meses intensos e consegui acompanhar todo o trabalho, da produção até a estreia. Fiquei deslumbrada! Pronto, estava irremediavelmente envolvida pelo teatro de bonecos. Um detalhe interessante é que sempre fui muito desinibida, falante, não tinha medo de enfrentar uma plateia como atriz, mas tive muita dificuldade de atuar manipulando um boneco, ficava completamente encabulada. Meu primeiro personagem foi o Dr. Pirulito, o macaquinho sabido.

Bom, se sofri preconceito? Com certeza! Depois da realização desses festivais nossos nomes, meu e do Cláudio Ferreira, eram sinônimo de teatro de bonecos.

Então quando o *Petit Théâtre de Paris*, remanescente dos *Piccolli di Podrecca*, precisou de uma empresa responsável para entrar no Brasil, eles fizeram contato com Cláudio. Fomos responsáveis pela sua excursão vindo da Argentina até o Rio de Janeiro e acabaram se apresentando na festa de encerramento do II Festival que foi realizada no Copacabana Palace (DALY, 2015a). Alfa Berry, diretor da companhia, praticamente se recusava falar comigo. Só aceitava conversar com o Cláudio presente.

A Cia. Internacional de Marionetes Rosana-Picchi fez também sob nossa responsabilidade uma temporada de um mês no Teatro João Caetano, capacidade quase 1500 pessoas, lotado em todas as sessões e o Sr. Picchi também só queria conversar com o Cláudio, mas sabia que quem fazia as coisas

⁴ Bil Baird (1904-1987) foi um ilustre bonequeiro americano, notável por seu número de marionetes *O Pastor Solitário* no filme *A Noviça Rebelde* em 1965 (ABRAMS, 2012).

acontecerem era eu à frente da companhia. Eu e Cláudio nos dividíamos bem, eu agia na frente e ele nos bastidores.

O sucesso foi tamanho que nos aventuramos numa excursão partindo do Rio pelas capitais do nordeste e até Manaus. Seis toneladas de material! Sucesso em todas as praças, preconceito em todas as cidades, e principalmente assédio, pois época da mini saia, casada, muitas vezes viajando sem o marido... era inaceitável que fosse uma mulher séria....

Por exemplo, quando fui recebida pelo prefeito de uma das primeiras cidades que agendamos, enquanto eu me esforçava para expor nossas intenções e propor talvez uma noite de estreia beneficente, o Sr. Prefeito murmurava um convite para jantar com ele aquela noite.... custei a entender e me despedi sem ter conseguido expor minhas ideias. Procurei sua mulher e com ela consegui acertar os detalhes.

De volta dessa excursão foi dado o início a uma longa troca de correspondência com os dirigentes da *Union Internationale de la Marionette* (UNIMA) que se mostravam interessados em saber mais sobre o movimento de teatro de bonecos no Brasil. Depois da descoberta da existência de uma entidade tão importante como a UNIMA e desta troca, compareci ao I Festival Internacional promovido pelo *Puppeteers of America* em julho de 1971 em Nashville nos Estados Unidos. Tendo recebido convite para ser Representante da UNIMA no Brasil, senti a necessidade de criar uma associação para reunir os artistas que se dedicavam à arte dos bonecos (DALY, 2015a).

Não foi uma tarefa muito fácil, mas aos poucos fui conseguindo convencer os futuros associados e associadas da importância de termos uma associação oficial para podermos participar em condições de igualdade com os demais. E, oficialmente, a criação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) aconteceu no dia 27 de abril de 1973 com adesão oficial de 16 pioneiros!⁵

Depois, com Cláudio Ferreira, criamos o *Circo de Marionetes Bem-Me-Quer*, com o qual passamos 9 anos na estrada e me tornei dona de circo (DALY

⁵ Em ordem alfabética: Ângela Daly, Carmosina Araújo, Cláudio Ferreira, Clorys Daly, Daisy Schnabl, Danilo Melo, Elza Milward Dantas de Araújo, Eny Lacerda Ribeiro, Francisco Eustáchio Dias, Gene Daly, Maria Luiza Lacerda, Oscar Bellan, Paulo Sérgio Futscher, Rogério Bellan, Veridiano Araújo e Virgínia Valli (DALY, 2019, p.19).

2019). O Circo foi inaugurado em Brasília em janeiro 1979, ficamos um ano no Plano Piloto e nos apresentamos também nas cidades satélite. Fizemos então um longo roteiro, começando por Goiânia, Caldas Novas, entrando por Minas, Uberlândia e Uberaba, seguindo pelo interior de São Paulo até chegarmos à capital, onde armamos o Circo na Praça Roosevelt e lá ficamos por mais de 2 anos.

Nessa jornada circense, os obstáculos não eram apenas a dificuldade em arranjar patrocínio, mas também o preconceito e assédio, sempre presentes. Relutavam em aceitar que eu era a “Secretária de Frente” (na linguagem circense) e me deixavam esperando horas a fio para ser recebida pelo Prefeito, tomando cafezinho na sala de espera, ouvindo gracejos ou elogios que fingia não ouvir... Trajava minha indumentária de visitar Prefeito: minha melhor roupa e a inseparável aliança... mas nem sempre a aliança era levada em consideração!

Trabalhei em todas as produções do Circo de Marionetes, como mestre de cerimônias e atriz bonequeira. Meus preferidos foram meu primeiro fantoche, Dr. Pirulito, o macaquinho sabido e, do *Auto do Boi Guerreiro*, meu fantoche de cabeça, Catirina (manipulada presa à cabeça da bonequeira). Estive também no elenco da belíssima produção *Viva a Nau Catarineta* de autoria de Altimar Pimentel, que muito me impressionou.

Outro marco, desta vez cômico, foi uma encenação muito interessante: *A Noite das Mulheres de Circo*, organizada por Ruth Escobar, quando no palco só havia mulheres e os convidados eram todos homens, artistas de circo! Para esta noite tão especial, estava previsto que eu trajasse um longo. Porém, o vestido de “lurex”, um novo material comprado na famosa rua 25 de março em São Paulo, e feito às pressas, acabou ficando muito transparente com a iluminação do palco para toda a plateia masculina. Meu marido, sempre tão compreensivo, ficou muito aborrecido e reclamou que não precisaria exibir minhas pernas daquela forma...

Apesar das dificuldades de uma mulher ocupando ambientes masculinos, foi devido à dedicação ao teatro de bonecos que consegui fazer, ao longo dos anos, duas coisas com as quais sempre sonhei: fazer teatro e viajar! Após o

Circo, tempos mais favoráveis à atuação da mulher, continuei no teatro de bonecos na função de produtora, com destaque para o espetáculo *Fios Mágicos* com o marionetista Gabriel Bezerra, discípulo do saudoso Cláudio Ferreira (CBTIJ, 2008). Também fui como presidente da Associação Rio de Teatro de Bonecos (ARTB) por dois turnos, de 1999 a 2003-2007, quando organizamos o I FEST-RIO de Teatro de Bonecos em 2004 e o II FEST-RIO de Teatro de Bonecos em 2007 entre outros eventos (DALY, 2015b).



Figura 3 – Clorys recebendo o título de cidadã honorária na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 27/4/2016. Da esquerda para direita: Clorys Daly, Ana Paula Brasil, vereador Reimont Otoni e Humberto Braga. Foto: Marilisa Santos.

Já me perguntei algumas vezes se estou na reta final. Mas, isso só acontece quando me lembro da minha data de nascimento, pois, de um modo geral, esqueço completamente que sou idosa, apesar de algumas dificuldades com as quais convivo diariamente. Já tentei me aposentar, aliás, aposentada já

estou, mas tentei pendurar as chuteiras. Não dá. O teatro de bonecos é viciante e não quero reabilitação!

Em 2016, aos 82 anos, tive a felicidade de ser contemplada pela Câmara Municipal com o título de Cidadã Honorária da Cidade do Rio de Janeiro pelos meus serviços ao teatro de bonecos.⁶ Em 2019, aos 84, lancei meu primeiro livro: *Espera Feliz. O Circo de Marionetes Bem-Me-Quer e suas Andanças*. Em 2020, aos 86, fiz as minhas primeiras apresentações “Live” nas mídias sociais (ANIMANECO JOINVILLE, 2020 e CIA EPIDEMIA DE BONECOS, 2020). Apesar de muito incomodada com minha falta de maestria nas novas tecnologias, segui em frente com o incentivo de minha “netinha” de 35 anos, Gabriela Daly e com a assessoria de minha “fiel escudeira”, minha irmã Marilisa dos Santos.



Figura 4 – Lançamento do livro *Espera feliz* na Academia Nacional de Letras e Artes, 1º de abril de 2019. Foto: Paulo Rodrigues.

⁶ Decreto legislativo nº 1.224, de 27 de abril de 2016.

Em 2023 estaremos comemorando 50 anos da fundação da ABTB que resiste heroicamente às dificuldades para sobreviver, provando que teatro de bonecos não é só coisa de criança, mas coisa de criança de todas as idades! Não poderia deixar de recomendar às novas gerações que tenham um olhar de muita seriedade para com o teatro de bonecos: estudando, pesquisando, trocando informações com artistas de diferentes técnicas, assistindo espetáculos sempre que possível, cuidando da voz e do corpo. As novas gerações podem, ao contrário das antigas, tomar proveito do fato de que o teatro de bonecos chegou às universidades e o acesso à informação é maior. Além disto, os que tem o dom de encantar podem explorar novas possibilidades com a internet.

Para finalizar gostaria de prestar uma homenagem à minha mãe, mulher à frente de seu tempo que, com pulso firme me orientou para ser eu mesma, ter orgulho de ser mulher, e nunca aceitar quando meu pai dizia... “isso não é coisa de menina” ... E VIVA O TEATRO DE BONECOS!



Figura 5 – Clorys e Catirina na Academia Nacional de Letras e Artes, 1º de abril de 2019.
Foto: Paulo Rodrigues.

Referências

- ABRAMS, Steve. Bil Baird [William Britton Baird] (em inglês). World Encyclopedia of Puppetry Arts, 2012. Disponível em <https://wepa.unima.org/en/bil-baird/>. Acesso em: 29 set. 2020.
- ANIMANECO JOINVILLE. Mesa: Reflexões, experiências e pesquisas da atuação da mulher no Teatro de Animação. 2º Seminário de Teatro de Animação de Joinville. Mediação: Profa. Dra. Sassá Moretti (UFSC, SC). Convidadas: Clorys Daly (RJ), Verônica Gehrman (SP), Catarina Calungueira (RN), 30 ago. 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7xk4VS04hCM>. Acesso em: 28 set. 2020.
- CBTIJ (Centro Brasileiro de Teatro para Infância e Juventude). Acervo Clorys Daly, 2008. Disponível em <https://cbtij.org.br/categoria/acervo/clorys-daly-acervo/>. Acesso em: 28 set. 2020.
- CIA EPIDEMIA DE BONECOS. Conhecimentos, histórias e memórias com Clorys Daly. Mediação Izabel Vasconcelos, 29 julho 2020. Disponível em parte I https://www.instagram.com/tv/CDPXnrviQBC/?utm_source=ig_web_copy_link e Parte II <https://www.instagram.com/p/CDPcRGoFV4f/>. Acesso em: 28 set. 2020.
- DALY, Clorys Mary Rodrigues Wisnerowicz. *Espera Feliz. O Circo de Marionetes Bem-Me-Quer e suas Andanças*. Jaguará do Sul: Design Editora, 2019.
- _____. Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) *Móin-Móin - Revista De Estudos Sobre Teatro De Formas Animadas*, v. 1, n.13, p. 14-027, 2015a.
- _____. Entrevista concedida a Antônio Carlos Bernardes. CBTIJ Centro Brasileiro de Teatro para Infância e Juventude, Copacabana, 8 dez. 2015b. Disponível em <https://cbtij.org.br/34469/>. Acesso em: 28 set. 2020.

Mujer, objeto y memorias: reflexiones en torno a una experiencia artística

Nerina Dip

Universidad Nacional de Tucumán – UNT (San Miguel de Tucumán, Argentina)



Figura 1 - Registro del proceso creativo. Estudio de Las Huellas en arena sobre tela.
Foto: Nerina Dip.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020270>

Resumen: Este artículo reflexiona sobre la relación que se da entre dos conceptos: objeto y memoria. Aborda el objeto no sólo desde la manipulación sino desde el vínculo que se establece con el sujeto cuando ella es activadora de memorias. El objeto es abordado desde su autonomía y con relación al artista que con él trabaja. El objeto como portador de memorias es analizado en esa zona liminal entre teatro de objetos y performance. Esta reflexión se acompaña del pensamiento de artistas/investigadoras, entre las que se destacan Violeta Luna, Ana Amaral y Ana Alvarado. El abordaje se realiza desde la perspectiva de una nieta de inmigrantes, como portadora de memorias en disputa.

Palabras clave: Objeto. Memoria. Teatro de objetos. Performance.

Woman, object and memories: reflections on an artistic experience

Abstract: This article reflects on the relationship between two concepts: object and memory. It approaches the object not only from the manipulation but from the link that is established with the subject when she is an activator of memories. The object is approached from its autonomy and in relation to the artist who works with it. The object as a bearer of memories is analyzed in that liminal zone between theater of objects and performance. This reflection is accompanied by the thoughts of artists/researchers, among which Violeta Luna, Ana Amaral and Ana Alvarado stand out. The approach is carried out from the perspective of an immigrant granddaughter, as the bearer of disputed memories.

Keywords: Object. Memory. Objects theater. Performance.

Este artículo se propone analizar dos campos conceptuales –objeto y memoria- de gran importancia en el proceso creativo que concluyó con la *Conferencia Performativa EL TERCER PEDRO*, pieza artística que integra mi trabajo de doctorado defendido en 2018 en la UFMG, con orientación del Dr. Fernando Mencarelli. Esta obra performativa se realizó como resultado de dos residencias que fueron guiadas por la artista mexicana Violeta Luna¹. La conferencia estudia la memoria de la diáspora árabe en el norte argentino, a partir de material biográfico y familiar, donde los objetos constituyen un acervo importante.

Objeto y memoria forman parte de un entramado mayor de conceptos que circularon en los años de trabajo. Memoria, olvido, inmigrantes, mujer, mundo árabe, islamofobia, teatro de objetos, objeto en el teatro, objeto en performance, todos estos son conceptos que impregnaron los estudios que juntas realizamos. En este artículo examinaré dos con especial atención: objeto y memoria, enfocando una serie de ejercicios que son propios del teatro de objetos y que enriquecieron el proceso creativo encaminado hacia la performance. Estos ejercicios dan continuidad a la discusión sobre la función del objeto que opera en una zona híbrida que es facilitada por el lenguaje de la performance y que comparte procedimientos con el teatro de objetos.

La experiencia permitió descubrir la memoria como trabajo y militancia; como responsabilidad familiar, social e histórica. Memoria entendida como ejercicio y deber ante acontecimientos injustos que no tienen fecha de caducidad y como resguardo de sucesos que precisan ser re leídos, re interpretados y re elaborados. La performance es también entendida como un lugar de ejercicio poético y político de la memoria.

Esta pieza artística se ve subrayada por mi condición de mujer nieta e hija que asume el trabajo de la memoria en una conversación ampliada² con otras

¹ “Violeta Luna é atriz, performer e ativista. Nascida na Cidade do México, Luna graduou-se pelo Centro Universitário de Teatro (CUT - UNAM) e La Casa del Teatro. Seu trabalho ativa a relação entre teatro, arte performática e envolvimento comunitário. Trabalhando em um espaço multidimensional que permite cruzar fronteiras estéticas e conceituais, Luna usa seu corpo como território para questionar e comentar fenômenos sociais e políticos”. Informações retiradas e traduzidas do site: <http://violetaluna.com/About.html>, acesso em 29/11/2020. (N.E.)

² Han pasado más de 100 años de la segunda oleada migratoria y se presentan discursos de nietas que buscan aportar nuevas narrativas y testimonios a contracorriente de las historias oficiales. Me parece oportuno citar dos ejemplos: el film *Beirut - Buenos Aires - Beirut*, documental argentino que narra la

mujeres que se han valido de experiencias similares para dar respuestas a interrogantes que implican la memoria y trabajo aquí sobre esa zona de encuentro, territorio liminal, híbrido, que se hace presente cuando vinculamos en la escena los objetos y las memorias.

Memorias en el proceso creativo

Mi rol de nieta de inmigrantes sirios, católicos y musulmanes, me mantiene atenta a la islamofobia que se observa desde el 11 de septiembre de 2001 y que se recrudeció especialmente en los últimos años, con la guerra en Siria. Nuevamente inmigrantes sirios dejan su tierra, como lo hicieron mis abuelos y me interesó abordar este tema en mi trabajo artístico. Apelar a la memoria familiar como narración que en lo micro da cuenta de una versión histórica, aunque con huecos y con ausencias. La *Conferencia Performativa EL TERCER PEDRO* es un discurso sobre la memoria familiar que alcanza y se conecta con luchas contemporáneas pero que tal vez son parte de disputas inconclusas del pasado. Durante el proceso creativo me he apoyado sobre las memorias en los estudios de Elizabeth Jelín (2002), quien nos habla de los trabajos de la memoria. Más precisamente de memorias en plural, de memorias en disputa. Trabajos que necesitan de personas dispuestas a llevarlos a cabo. Trabajos que la mayoría de las veces los asumimos las mujeres.

El recuerdo de un momento del pasado no es equivalente al momento recordado, ya que para expresarlo necesitamos articularlo narrativamente. O sea que, por una parte, el recuerdo de un hecho y el hecho son de naturaleza diferente. Por otra, la narrativa puede articularse mediante el lenguaje o a través de otros códigos, como, por ejemplo, dejando que los objetos en sí mismos puedan expresarla.

Una parte del trabajo realizado con Violeta consistió en la realización de entrevistas a familiares sobre la vivencia de la inmigración y sus reverberaciones y otra, procurar objetos y fotografías relacionados con el periplo diaspórico

historia de una bisnieta que busca conocer el camino que su bisabuelo libanés hizo al regresar a Beirut, luego de haber vivido casi toda su vida adulta en Buenos Aires; el texto para niños *Meu avô árabe* (2012), de Maísa Zakzuk en el que la autora cuenta a través del personaje de la niña Yasmin, como le fue transmitida la historia del pueblo sirio de donde vino su abuelo Amín; y el libro *Nomeolvides Armenuhi, la historia de mi abuela armenia* (TAGTACHIAN, 2016).

familiar. Una búsqueda de los residuos de la memoria en la palabra, en los objetos y en las fotografías.

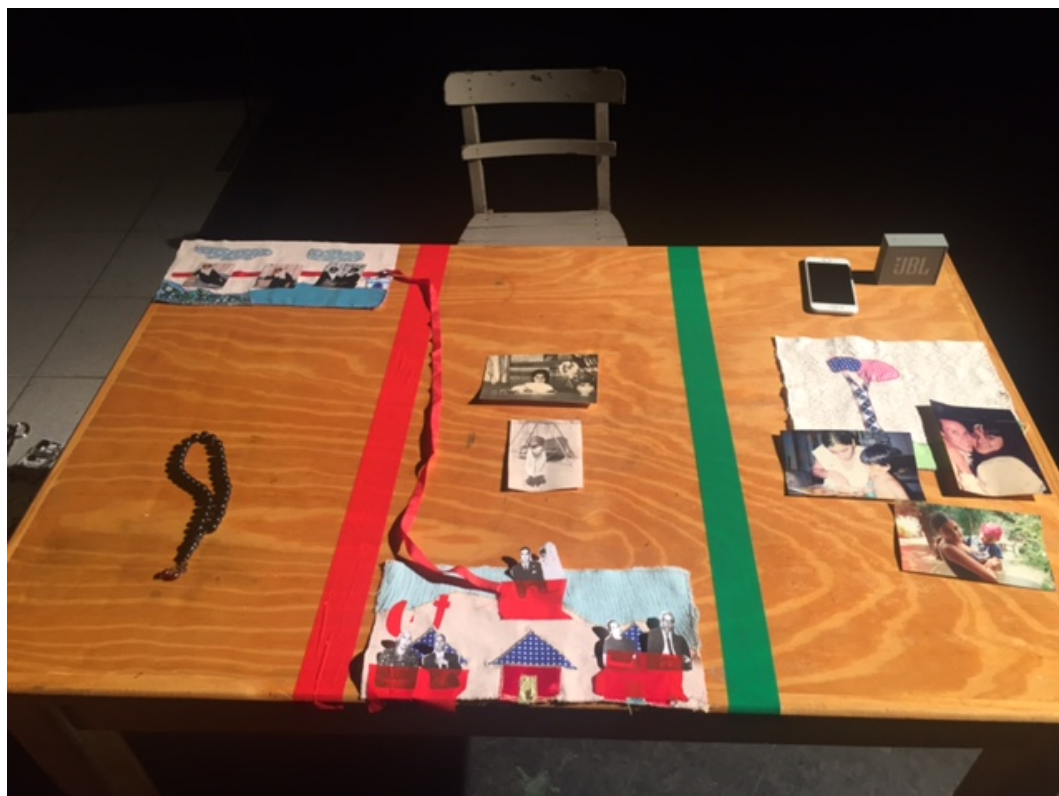


Figura 2 - Estudio sobre la Biografía especializada. Foto: Nerina Dip.

Objetos en escena

La presencia de lo real en la escena viene estudiándose como una característica del teatro occidental contemporáneo. Las manifestaciones cercanas a estas preocupaciones han tomado diferentes nombres, y algunos de ellos son: teatro autobiográfico, bioteatro, biodrama, teatro documental, performance, entre otras. Éstas dan cuenta de una necesidad de incorporar la marca personal, histórica, contextual y biográfica en las expresiones teatrales contemporáneas. Varios son los estudiosos, investigadores y artistas que caminan por este sendero, algunos sólo desde la práctica, otros sólo desde la reflexión y otros desde un lugar mixto de creador/investigador. Uno de los estudiosos que más se ha abocado a este asunto es José Sánchez, cuyo libro: *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2012) es uno de los referentes en el tema. A esto se suman las reflexiones de Iliana Diéguez con *Escenarios liminares* (2007; 2014), los estudios de Diana Taylor sobre *O archivo e o*

repertorio (2013) y los *Estudios de la representación. Una introducción* (2012) de Richard Schechner, con su sustancioso aporte sobre la performance como expresión y como objeto de análisis, entre otros estudios vigentes en la academia.

Teniendo en cuenta estas reflexiones enfoco ahora el pensamiento en el estudio del objeto que, teniendo uso corriente en la esfera social, ingresa al campo artístico y se coloca en la escena en sentido amplio.

En la *Conferencia Performativa EL TERCER PEDRO*, los objetos son traídos del ámbito cotidiano al contexto escénico y ponen en juego su bagaje en la acción performática. En este nuevo hábitat el objeto despliega la memoria impregnada en su materia, se hacen presentes las imágenes que él evoca y que le son propias a pesar del nuevo contexto en el que opera; se potencian múltiples construcciones de sentido que la escena contemporánea genera con el espectador.

El teatro de objetos es aquí un terreno muy apropiado para pensar como algunos objetos entran y toman la escena. Si bien la Conferencia Performativa es un formato particular, los principios propios del teatro de objetos fueron empleados en el proceso creativo y en una parte importante de la Conferencia. Amaral (2001, p. 121)³ reconoce a este tipo de teatro como una de las categorías que componen el teatro de formas animadas y al utilizar el término animación remarca la intervención activa del artista sobre el objeto, asumiendo que esta operación es la que le da sentido en la escena, a lo que se agregan las relaciones que éste establece con el resto de los objetos. Mientras que en el teatro de objetos la relación del objeto con el animador es la que determina la narrativa, en los discursos más contemporáneos – entre los que la *performance* ocupa un lugar destacado- el objeto puede ser autónomo y activar sentidos sin necesidad de que haya un animador, alguien que lo manipule.

³ O teatro de objetos – como o teatro de bonecos – é um teatro em que os protagonistas são os objetos inanimados.... Os objetos são importantes por seu poder de criar metáforas. Eles têm essa capacidade de apresentar situações de maneira direta, peculiar e simbólica. E o que formal e fisicamente sugerem, torna-se mais evidente no desenrolar da ação, na animação, somando-se os significados que os objetos despertam no tipo de relações que podem manter entre si (AMARAL, 2001, p. 121).

Ana Correa, actriz del Yuyachkani⁴ valoriza el trabajo con los objetos ya que estos le permiten, mediante la manipulación y la relación, componer secuencias de acciones en las que se manifiestan principios técnicos para el trabajo del actor de donde pueden desprenderse fragmentos creativos como potenciales escenas o espectáculos. En la demostración de trabajo *La rebelión de los objetos*, Ana Correa establece el vínculo de los objetos con la memoria, que, además, acompaña al Yuyachkani en todas sus producciones. Para ella el objeto se vincula con la infancia, momento en el que, a través de la acción lúdica, se lo transforma por la acción. Un objeto requiere del vínculo y de la manipulación, es decir del control técnico de sus características físicas, de manera de permitirle al actor expresarse y dejar que el objeto se exprese. Como sucede en el teatro contemporáneo, el objeto abandona su función de referencia pasiva en la escena, para convertirse en una prolongación del cuerpo de la actriz que con sus impulsos lo transforma. El objeto dominado y libre se expresa por sí mismo y es, al mismo tiempo, vehículo de expresión del actor, enriqueciendo las posibilidades expresivas y semánticas de la escena o un potente transmisor de contenidos en sí mismos.



⁴ Grupo de teatro peruano, afincado en Lima desde el año 1971, que ha venido desarrollando una metodología propia en temas como la Voz, Máscara, Ritmo, Dramaturgia, Entrenamiento, Uso del Objeto, entre otros. Yuyachkani, palabra quechua que significa “estoy pensando”, “estoy recordando”, es un Grupo Cultural reconocido como uno de los máximos exponentes del Teatro peruano y latinoamericano. En la página Web del grupo la investigadora Ileana Diéguez expresa: "no es solo un productor de espectáculos, sino, y esencialmente, un centro de investigación de las tradiciones culturales latinoamericanas, un laboratorio permanente de formación y desarrollo del arte del actor y los lenguajes escénicos". Disponible en: <https://www.yuyachkani.org/>. Acceso en: 25/09/2020.

Figura 3 - Registro del proceso creativo. Estudio sobre los distintos tipos de fotografías recolectadas desde 2014. Foto: Violeta Luna.

Objeto y taxonomía

Starace afirma que es posible reconocer a las personas a partir de analizar sus objetos; sostiene que podemos rastrear los sujetos desde una observación aguda de los “sedimentos psíquicos” (STARACE, 2015, p. 9) presentes en nuestros objetos. Existe un vínculo entre nuestro mundo interior y nuestros objetos; las relaciones y los objetos son para el autor, reveladores del *self*. Este cuerpo reflexivo es muy apropiado para pensar nuestro proceso creativo, ya que los objetos empleados en los estudios cumplieron antes un papel importante en la vida familiar. O sea, llegan a la escena artística después de haber cumplido un/os rol/es determinados en la vida familiar y en sus memorias.

De entre las varias secuencias que componen la Conferencia, quiero destacar dos acciones en las que trabajé con fotografías y objetos familiares, fisicalizando y objetivando los periplos migratorios familiares. En la búsqueda y selección de los objetos individuales priorizamos aquellos que habían permanecido largo tiempo en la familia, aquellos que tuvieron vinculación con sus miembros, aquellos que se relacionaron a esa Siria imaginada o recordada. La foto es un objeto clave, pero también lo son los objetos comprados en los viajes y los objetos heredados.

Violeta propone taxonomizarlos; ése es el ejercicio y aunque lo denomina así, usa el verbo como una imagen. Esa imagen expresa mucho de lo que ella considera que son los objetos, ya que taxonomizar es un procedimiento de clasificación, un ordenamiento en grupo que emplea la biología, que se hace con vegetales y animales, o sea, materia orgánica, viva. Inicialmente usamos la mesa para disponer los objetos taxonomizados y desde allí analizamos las relaciones que esta disposición espacial creó con la biografía. A pesar de que éstos podrían haberse agrupado por aspectos formales y no necesariamente por otras relaciones más complejas, éstas terminaban evidenciándose cuando Violeta pedía describir criterios y significados. De alguna manera se establecía una idea de conjunto, un agrupamiento previo a la selección, un criterio que era capaz de explicitar la pertenencia o no de algunos objetos a ese conjunto. Baudrillard (1989, p. 20) sostiene que los conjuntos de objetos actúan como un organismo, como un ordenamiento material que podría develar las relaciones subjetivas.

Starace (2015) sitúa su pensamiento partiendo de la idea de que hay dos concepciones de mundo, una científica y otra mítica. La primera sostiene que los objetos son inanimados, inertes y neutrales mientras que la conciencia mítica entiende que los objetos pueden cargar memoria de quien los creó, o de quien los utilizó. O sea que el objeto puede dar cuenta de su pasado. Assim, establece diferencia entre objetos y cosas. Objeto es aquel que cumple una función en nuestra vida y posee una carga subjetiva en el vínculo que con él establecemos, mientras que cosas serian aquellos fragmentos del mundo material con los que establecemos un vínculo fugaz, efímero, debido a que el consumismo trabaja, a través de la publicidad, para que mantengamos con esos objetos industriales y realizados en masa, una relación de satisfacción por breve periodo y activación de un nuevo deseo de un nuevo objeto.

Cada uno de los objetos que seleccioné poseen una carga afectiva e histórica. La tarea fue, una vez escogidos y distribuidos en el espacio, ir describiendo en el objeto su potencia relacional y biográfica. Para ello Violeta optó por interrogarme sobre los aspectos que conectaban esos objetos con historias de vida familiar.

La taxonomización también activó otras ideas que circularon en el proceso creativo como el coleccionismo⁵, conducta que ha sido estudiada tanto desde la psicología como desde la historia del arte.

Siguiendo la lógica del proceso, salí en busca de objetos familiares que se conectan a ese pasado de inmigrantes que se instalaron en Argentina, generando una “colección” incompleta y fragmentada de esas historias y de sus periplos. Esa unidad que podría tener la colección y que no la tiene porque muchos de los protagonistas de esta historia ya murieron, la consigo en el momento de accionar sobre los objetos. Violeta entiende que opera como una interventora que facilita la relación de los objetos entre sí y conmigo y sostiene que “en algún momento tu cuerpo también se vuelve objeto” (LUNA, 2017).

⁵ “Podemos considerar o colecionador o equivalente ao herdeiro que, no momento que toma posse dos objetos, aterrissa no passado, defendendo-se das interferências do presente para renovar o velho mundo (ARENDRT apud STARACE, 2015, p. 59)”.

El coleccionismo no sólo aportó estas relaciones con este proceso, sino que me permitió pensar de otro modo algunas experiencias que viví dentro del teatro de objetos y que mencionaré a continuación.

Uno de los ejercicios que fueron trabajado en el curso Teatro de Objetos dictado por Ana Alvarado en La Colorida, Tucumán 2012, era el llamado “familia de objetos”. Ana nos proponía crear una familia, una serie de objetos que se emparentaran de alguna forma. O sea recolectar una serie de objetos que, siendo iguales en algún aspecto, fueran diferentes en otro. Como ejemplo se proponían familia de tenedores, o familia de sombreros, o series de ese tipo. La idea era que se pudieran observar características comunes y diferencias al mismo tiempo. Si bien es cierto no se trata de una colección, si se refiere a una serie, un conjunto. Hay una propuesta de partes y de unidad.

Otro ejercicio que experimenté, en el mismo sentido fue el propuesto en el taller de Teatro de Objetos de Agnès Limbos, de la Compañía Gare Centrale (Bélgica) realizada en São Paulo, Brasil, en 2015⁶. En esa ocasión intenté trabajar todos los ejercicios enfocándome en los objetos que ya había recolectado durante mi trabajo con Violeta. Agnès nos propuso realizar clasificaciones de objetos de las más variadas formas, tamaños y materiales. Los criterios clasificatorios eran preferentemente formales, aunque cada nueva clasificación iba complejizando los criterios formales iniciales. Clasificarlos nos permitió reconocer que hay una unidad que tensiona y una posible pertenencia a una totalidad sospechada o intuita, ya que se trató de recuperar esos objetos para integrarlos a una serie, a un artefacto unitario. Sin embargo esta unidad no necesariamente es formal. Existe otra modalidad que es la de las colecciones personales, en las que la unidad no está dada desde las características formales del objeto, sino de la idea de integridad que el coleccionador crea y que permanentemente hace crecer hacia donde él entiende que debe crecer. La colección tiene sentido en cuanto conjunto. Si por alguna razón se desarma, esos objetos ven disminuido su valor porque ellos existen en cuanto son parte de esa unidad. El rol que cumplíamos en el ejercicio era el de dar sentido a esa

⁶ Se trató de una actividad organizada por el Grupo Sobrevento y el Ministerio de Cultura, con apoyo del Programa RUMOS ITAÚ CULTURAL y del PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO AL TEATRO (6, 7 y 8 de mayo de 2015– Itaú Cultural – Bela Vista – São Paulo, Brasil).

unidad, eramos los que activabamos la idea de colección. En términos generales observé que la propuesta de Agnes era reconocer la relación entre sujeto y objeto como una relación en tensión, otorgándole al objeto un carácter independiente, no supeditado a la manipulación sino a un diálogo permanente con el sujeto con el que comparte la escena. Su abordaje fue parte de las conversaciones mantenidas con Violeta, en las que recuperamos la idea de Agnés de que una persona puede presentar dos objetos totalmente diferentes y crear un gesto, una narrativa que nos permita conectarlos más allá de que esto parezca imposible desde las características formales de cada objeto. Violeta sostiene que si bien no se trata de manipulación en el sentido del teatro de títeres, hay una idea de que sea el sujeto quien proponga y determine como dos objetos se conectan. En nuestro proceso Violeta sostuvo la idea de hacer estudios con los objetos pero le interesó destacar que en su propuesta no es necesario que haya siempre alguien activando los objetos o materiales, ya que éstos pueden ser independientes y autónomos. Es decir, no era imprescindible que yo estuviera para que ellos narraran.

Objeto y sujeto

Sostiene Starace: “Cada um de nós pode ser reconhecido nos muitos objetos que possui, nos quais podem ser rastreados os sedimentos psíquicos da própria história pessoal” (2015, p. 9). Todos los objetos nos suministran informaciones. Los que han tenido una vida pasada, los que han sido ya usados y los nuevos. Todos dicen. Mientras el nuevo aporta datos de su trayecto tecnológico y constructivo, el objeto usado nos cuenta sobre su vida pasada, su uso y su dueño.

Violeta coincide con este abordaje, aunque, como ya lo mencionamos, entiende que los objetos poseen también una cierta autonomía que puede accionar otras narrativas. Argumenta que los objetos “podrían hablar por si solos” además de su relación con el espacio que los contiene. Dentro de *la Conferencia*, el formato les da un cierto tipo de marco a los objetos, pero Violeta defiende que “...al mismo tiempo pienso que, independientemente de eso, una huella es una huella. En una mesa de una conferencia, en el suelo, en un teatro. Una huella es una huella. Hay cosas que están más allá de lo que los contiene” (LUNA, 2017).



Figura 4 - Detalle del estudio de la fotografía del segundo Pedro, en su caja. Foto: Nerina Dip.

Por otro lado, de la misma manera en que se nos ofrecen esos datos cuando vemos un objeto, también se activan otros datos referidos a la vida misma del objeto⁷ (¿Cuántos viajes ha realizado esta valija?) y quien es su dueño (¿De quién es esa cartera *animal-print*?) Este segundo aspecto es muy importante para considerar, usar y analizar los objetos de la escena. Especialmente en la escena performativa por su carácter político. Porque una “lectura” de los materiales y objetos podría permitirnos conocer o develar aspectos afectivos de su dueño, pero no sólo sedimentos psíquicos individuales sino también sedimentos históricos de periplos diaspóricos, y ése es el tratamiento que hicimos en la *Conferencia Performativa EL TERCER PEDRO*, de los objetos trabajados, tales como zapatos, mapas, telas, camisas, entre otros.

Pensemos además en el objeto y su relación con el espacio, con otros objetos y con sujetos. Cuando Agnés, en el taller ya mencionado, propone una

⁷ “O fora, o objeto, a matéria, concorre para materializar o dentro, o mundo das ideias, o psíquico. Entre o dentro e o fora, entre a consciência e os objetos, existe uma continuidade de sentido” (STARACE, 2015, p. 28).

disposición espacial de los objetos, promueve enfocarnos en el lugar y la posición en que estos se colocan y en los que los circundan. Por ejemplo, un trozo de tul blanco impulsa determinadas conexiones si se encuentra sobre un puñado de arroz, o cerca de una cruz cristiana. Ensamble, integración, mimetización, tensión. Varias son las “sensaciones” que nos puede provocar la relación que se observa entre los objetos, aún en ausencia del sujeto. Starace propone un desafío al observador: la acción de rastrear⁸. O sea que si bien es una información que está en el objeto, también es necesario que el observador tenga una actitud activa para desentrañarla.

Starace (2015) hace mención a “sedimentos psíquicos”, una imagen muy rica que permite darnos una idea aproximada de todo lo que aquellos usuarios de los objetos dejan en ellos una vez que ya no los usan más. No se trata simplemente de ponderar un pensamiento mágico sino de entender que la información que el objeto nos ofrece no es simplemente material. El objeto dice más que lo meramente constructivo y utilitario. Activa en los observadores una serie de datos que son desestimados la mayoría de las veces por considerarlos obra de la imaginación o poco “verificables”. Los creadores saben de ese plano y ha sido explorado por muchos de ellos. Esta explicación es una más de las que podrían permitirnos entender, por ejemplo, la tendencia contemporánea a usar en escena objetos y vestuarios que hayan tenido una vida pasada. Muchas veces los vestuarios son adquiridos en tiendas de ropas usadas y los objetos también. Se pondera esa vida pasada por su capacidad de ofrecer al vestuario un valor agregado a la potencia signica. En otras palabras, se trata de prendas que cargan vestigios de quien ya los vistió.

A estos aspectos e informaciones Violeta (2017) los llama “aspectos residuales”, y éstos quedan marcados en la memoria del objeto que ya fue usado en los sucesivos estudios. Ella se refiere a la posibilidad de simplemente dejar en la obra una vasija, independientemente de si la uso o no en la *Conferencia Performativa EL TERCER PEDRO*. Observa que puede ser un objeto que cargue información referida a mis abuelas criollas.

⁸ En las páginas siguientes volveré sobre este rol activo, al referirme a las preguntas que hace Elizabeth Jelín cuando piensa los contextos de la memoria.

Según Violeta algunas creadoras latinoamericanas tienen una visión diferente sobre esa autonomía del objeto. Para explicarlo se refiere al video ya mencionado de Ana Correa:

¿Te acuerdas de ese video de Ana⁹ que trata sobre la rebelión de los objetos? Ella ... habla de cómo uno se quiere imponer al objeto. Ella propone dialogar, y también mantener el control. Yo creo que no nos podemos abstraer. Saber que existe eso. Me refiero a la autonomía del objeto y que es un sujeto en sí mismo. Y que Nerina es la que provee ciertos contextos, cierta relación, ciertas dramaturgias, conduce con la acción estas narrativas. ¿No? Yo siempre pensaba en esta cuestión cuando hablabas de este objeto autónomo, y que también lo mencionas en el texto. El control. Y ejercer estas jerarquías (LUNA, 2017).

Violeta refuerza la idea de que objeto y sujeto se presentan en el espacio con una cierta autonomía, posición que consolida cuando reflexiona sobre los momentos de trabajo en los que el cuerpo fue objeto y posteriormente cuando propone dejar al objeto autónomo crear sus propias narrativas o cuando entiende que, a pesar de estar frente a un objeto, éste trae una vida pasada y un sujeto que lo poseyó.

Alvarado (2005) en su libro *Cosidad versus carnalidad*¹⁰, propone la existencia de un sistema compuesto por dos segmentos: el objeto y el manipulador, en el que se observa un montaje de dos cuerpos: el del objeto y el del actor. La autora se refiere al objeto como cuerpo teniendo en cuenta que se trataría posiblemente de un títere. No se trata de una relación jerárquica en la que un segmento manipula al otro, sino de interacción e influencia mutua.

Concluyendo

En este breve recorrido he pretendido llamar la atención sobre algunas zonas de encuentro entre el teatro de objetos y la performance, en una experiencia artística puntual.

⁹ Se refiere a Ana Correa, actriz del Grupo Yuyachkani, de Perú y a su video *La rebelión de los objetos* (2009), ya mencionado en las páginas precedentes.

¹⁰ La forma en que Alvarado se refiere se conecta con estudios sobre la materialidad, la subjetividad y la corporeidad entre otros. Sin embargo, ella usa la palabra carnalidad, como definidora de uno de los dos objetos en relación.

Asociaciones provocadas por los trabajos realizados con tres maestras de las artes escénicas contemporáneas. Violeta Luna, Ana Alvarado y Agnes Limbois contribuyen con sus propuestas a borrar fronteras disciplinares cuando trabajamos con Objetos y Memorias.

Ubersfeld sostiene que “en el teatro un objeto es una cosa que figura en la escena, eventualmente manipulable por un actor y que encuentra un lugar en el texto como lexema (es una ‘palabra’)” (UBERSFELD, 2002, p. 82). Sin embargo hay otro plano sobre el valor del objeto que se activa en la performance, y está muy próximo a la idea de objeto antiguo desarrollada por Baudrillard (1989). El autor nos explica que existe una posición (en el sentido más cercano al status) del objeto en el que es vivido como signo. Pero el objeto antiguo es tiempo también, porque estando en el presente tiene una vida en el pasado. Se pone en evidencia, en la escena performática, no sólo el objeto y su valor simbólico, sino también el tiempo y el orden establecido en su pasado.

Sobre el objeto es posible concluir que existen diferencias entre el modo en que éste se presenta en la obra teatral, y cómo es empleado en la performance. En este último formato no poseen carácter ficcional sino que se potencian sus propias características y se evidencian su carácter subjetivo y simbólico. En la performance se evidencia el vínculo que existe entre el mundo subjetivo y el mundo objetual, ya que en los objetos se observan sedimentos psíquicos que son reveladores de quien los usó o creó.

Referências

AMARAL, Ana Maria, *O ator e seus duplos*. Máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Editorial da Universidade de UDESP, 2004.

ALVARADO, Ana. Cosidad versus carnalidad. *Telón de Fondo*, Buenos Aires, nº 2, p. 1-4, Dic. 2005. Disponible en: <http://www.telondefono.org/numeros-antteriores/numero2/articulo/23/cosidad-versus-carnalidad-cuerpo-y-objeto-en-el-teatro.html> . Acceso en: 28 jun. 2015.

AUGÉ, Marc. *Las formas del olvido*. España: Editorial Gedisa, 1998.

CAMAÑO, Oscar. El objeto animado. *Revista Telón de fondo*. Nº 2. Pag. 1 a 10 Dic. 2005.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Escenarios Liminares*. Teatralidades, Performances y Política. Buenos Aires: Editorial Atuel, 2007.

- DIP, Nerina. *Tradición y nuevos horizontes en el teatro de objetos y títeres en Tucumán*. Buenos Aires: Funda/mental ediciones, 2017.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- LUNA, Violeta. *Teatro Performativo*. Apuntes y reflexiones de Violeta Luna. (2012) Disponible en: http://violetaluna.com/images/press/VLuna_Press_Violeta-Luna-Teatro-performativo.jpg. Acceso en: 02 Jul. 2015.
- LUNA, Violeta. Entrevista (21 jun. 2017). Entrevistadora: Dip, N. Tucumán, Argentina, 2017. 1 archivo.mp3 (3 horas).
- PAGINA WEB DEL YUYACHKANY. Disponible en: <http://www.yuyachkani.org>. Acceso en: 10 de abril de 2018.
- STARACE, Giovanni. *Os objetos e a vida: Reflexões sobre as posses, as emoções, a memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- TAYLOR, Diana, *O arquivo e o repertorio*. Performance e memoria cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Tânia e Graziela De Castro Saraiva: registros afetivos da história do teatro de bonecos no Rio Grande do Sul

Rossana Della Costa

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM (Santa Maria, RS)



Figura 1 - Foto do espetáculo *Ósculos e Amplexos* (2013). Fonte: Costa.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020286>

Resumo: O presente texto trata do registro do trabalho das irmãs Tânia e Graziela De Castro Saraiva na estruturação da arte bonequeira no estado do Rio Grande do Sul, Brasil. A partir da metodologia de história de vida, foram coletados depoimentos que corporificam as memórias, acontecimentos e afetos. A partir desse material, são apresentados os desdobramentos a partir das histórias de Tânia e Graziela, bem como os olhares de diferentes profissionais da área sobre as ações e criações das duas irmãs e o registro da Fundação da Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos (AGTB).

Palavras-chave: AGTB. História de vida. Tânia de Castro Saraiva. Graziela de Castro Saraiva.

Tânia and Graziela De Castro Saraiva: affective records of the history of puppet theater in Rio Grande do Sul

Abstract: This text is about the record of the work of sisters Tânia e Graziela de Castro Saraiva in structuring of puppet theater in the state of Rio Grande do Sul, Brasil. From the methodology of life story, were collected that embody memories, events and affections. Based on this material, its presented the developments form the stories of Tânia and Graziela, as well as the views of different professionals in the field on the actions and creations of the two sisters, and the registration of the Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos (AGTB).

Key words: AGTB. Life story. Tânia de Castro Saraiva. Graziela de Castro Saraiva.

“Eram duas mulheres, duas mães, duas artistas, duas irmãs” (GOMES, 2019, p. 48). Falar sobre as duas irmãs de Castro Saraiva - Tânia e Graziela - é falar da história, produção e movimento do teatro de bonecos no estado do Rio Grande do Sul, Brasil. Este texto, portanto, para além de um registro histórico, configura-se como homenagem e agradecimento a essas duas mulheres pelo seu trabalho nas últimas quatro décadas, período em que foram a luz do farol pela qual se guiaram muitos profissionais da área.

O conteúdo aqui trazido, é da ordem dos afetos, da memória e da visualidade do registro fotográfico. Por isso, a linearidade e causalidade dos fatos serão tratados no plano narrativo considerando tais aspectos, deixando os devidos espaços para as discontinuidades, os vazios, as intensidades e os borrões da memória que se desenham entre os movimentos do lembrar e do esquecer. O que segue como constante é a intenção de registrar a importância e a reverberação do trabalho dessas duas profissionais e o encanto da vida que proporcionaram com e pela arte dos bonecos.

Para concretizar tal intenção, o material que embasa este texto foi configurado a partir de depoimentos e entrevistas de profissionais, amigos e familiares que compartilharam momentos com as irmãs de Castro Saraiva; além de registros fotográficos e o currículo de cada uma. Cabe esclarecer ainda que as pessoas que ofertaram os materiais e depoimentos para a construção desse texto foram sugeridas no grupo do aplicativo *whatsapp*¹ chamado “BONEQUEIRAS RS” ou são participantes desse mesmo grupo. Criado em junho do ano de 2020, esse grupo é uma derivação, no estado do Rio Grande do Sul, de outro grupo maior que congrega as mulheres bonequeiras de todo Brasil. Dessa forma, foi concebido o procedimento de tomar esse grupo feminino como referência, no sentido de considerar tais contatos como pontes que nos fazem chegar até Tânia e Graziela. Esse recorte de depoimentos é entendido como expressão representativa de um grupo muito maior, devido à extensão das relações afetuosas de Tânia e Graziela, de forma que todos possam se sentir acolhidos em um grande abraço bonequeiro.

¹ Whatsapp é um *software* utilizado em telefones celulares com o objetivo de comunicar-se com uma ou mais pessoas ao mesmo tempo através de mensagens de texto. O aplicativo também suporta o compartilhamento de fotos e áudios através de uma conexão com a internet.

Os depoimentos coletados variaram a forma, sendo alguns escritos, outros enviados em áudio e, ainda, os registros fotográficos. Participaram dessa composição: Adriane Azevedo (atriz, bonequeira da Companhia Camaleão Teatro de Bonecos e produtora do Festival Porto Alegre em Cena), Elaine Regina (atriz, bonequeira, focalizadora de Danças Circulares e pós-graduada em reabilitação e inclusão), Fabiana Lazzari (atriz, sombrista, produtora e professora adjunta do Departamento de Artes Cênicas da UnB – Universidade de Brasília.), Fabiana Bigarella (psicóloga e produtora da Companhia de Teatro Lumbra de Animação), Alexandre Fávero (fundador da Companhia Teatro Lumbra de Animação, do Clube da Sombra Criações e Produções Artísticas LTDA e da Carta Zero Produtora de Arte), João Francisco Vasconcelos Costa (ator e bonequeiro da Companhia Camaleão Teatro de Bonecos), Carolina Garcia Marques (atriz-bonequeira, ex-integrante da companhia Caixa do Elefante Teatro de Bonecos) e Ubiratan Carlos Gomes (bonequeiro da Companhia Anima Sonho Teatro de Bonecos). Participam ainda na constituição do material Janaína Saraiva Bacichett, Tatiane de Castro, Bárbara de Castro, Carolina de Castro (filhas de Graziela) e Jeronimo de Castro Lademan (filho de Tânia).

Ainda, foram retomados recortes de depoimentos da entrevista que a própria Tânia forneceu para o Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com autoria de Carolina Garcia Marques (2005) intitulado *Estudo introdutório sobre o teatro de animação no RS: formação e produção de conhecimento*. A importância de destacar esse registro é justificado pelo fato de que, além de ser um trabalho acadêmico realizado por uma mulher, também foi pioneiro no sentido de ser o primeiro no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) a abordar o tema do teatro de animação (MARQUES, 2005). Nele encontramos também o registro sobre o processo de fundação da Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos (AGTB) realizado a partir do depoimento de seus fundadores - processo no qual Tânia e Graziela tiveram participação ativa. Além disso, com esse trabalho de conclusão de curso, Marques (2005) nos brinda com a voz da própria Tânia sobre o teatro de bonecos, seus pensamentos e considerações, os quais serão aqui reproduzidos.

A partir da escolha desses registros, evidencia-se a intencionalidade de realizar uma composição afetiva de uma metodologia de história de vida² considerando-a como uma história de sensibilidades, uma vez que entendemos que a “(...) história que se apoia unicamente em documentos oficiais não pode dar conta das paixões individuais que se escondem atrás dos episódios” (BOSI, 2003). Nessa abordagem, os participantes escolhem os eventos a serem narrados a partir da intensidade de suas memórias e experiências. Dessa forma, neste texto não ocorre um relato completo de todos os fatos ou eventos dispostos cronologicamente, mas trata-se de uma construção da biografia que, de certa forma, resgata a tradição oral, desenhada a partir das significações de cada um (MARRE, 1991).

E assim, vamos adentrar no cone da memória, a partir dessas histórias caleidoscópicas narradas, mas que trazem consigo o (re)viver de uma experiência profunda, permitindo que elas se corporifiquem na narrativa (BOSI, 2003). A memória é caleidoscópica, mas a linguagem escrita segue parâmetros lineares de ordenação. E somente porque é da ordem da linguagem a linearidade sucessiva é que será apresentado a seguinte ordenação: os registros sobre Tânia; os depoimentos sobre Graziela; e, por fim, considerações sobre a participação das duas na fundação da AGTB.

Tânia de Castro Saraiva: as mãos mágicas de uma das melhores bonequeiras desse Brasil!

“As mãos mágicas de uma das melhores bonequeiras desse Brasil”: assim definiu de forma intensa e carinhosa Adriane Azevedo, companheira de cena de Tânia por longos anos na Companhia Camaleão Teatro de Bonecos. Dentre os depoimentos coletados sobre Tânia, esse é um ponto característico da artista e que foi citado por todos: a arte que escorre pelas mãos e cria outros mundos. Tanto é assim que um dos trabalhos de Tânia, registrado em seu currículo, era como aderecista e confeccionista de bonecos. Nesse sentido, a sua arte valia tanto para os palcos, em inúmeros espetáculos, mas também na avenida carnavalesca do Rio Grande do Sul. Sobre isso, Alexandre Fávero comenta que

² A metodologia desse trabalho foi sugerida pela historiadora Núbia Quintana.

“no palco ou na avenida, a Tânia fazia a escola passar”. E Adriane Azevedo complementa: “Tanto é assim que os carros da Imperadores do Samba³ que a Tânia colocava a mão sempre tiravam nota dez”.



Figura 2 - Tânia De Castro Saraiva (2017). Fonte: Saraiva.

Tânia também realizou vários trabalhos como cenógrafa no teatro adulto e infantil, bem como de eventos musicais como o acústico do show da banda gaúcha *Nenhum de Nós* (2002) que teve gravação em cd e em dvd. Por esse viés de seu trabalho, Tânia recebeu Prêmio de Melhor Cenografia no Festival Isnard de Azevedo, com o espetáculo *FLICTS* (Florianópolis, estado de Santa Catarina, Brasil, 1998) e Prêmio Tibicuera de Melhor Cenografia do Teatro Infantil, com o espetáculo *Pé de Pilão* (Porto Alegre, estado do Rio Grande do Sul, Brasil, 2002).

³ Imperadores do Samba é uma escola de Samba do carnaval da cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

Artista de mão cheia, Tânia era formada em Licenciatura em Artes Plásticas pela Universidade de Passo Fundo (UPF). Além disso, teve formação em teatro de bonecos com diversos profissionais que são referência na área, como Hector Lopez Gironde (Argentina), Álvaro Apocalipse (Brasil), Osvaldo Gabrieli (Grupo XPTO - Brasil), Ben Vornholt (grupo Die Klappe, Alemanha), Ana Maria Amaral (Brasil), Carlos Mezeck Sena (Brasil) e Walmor Beltrame (Brasil), entre outros.

Pela sua formação em licenciatura e também pela vontade de difundir a arte dos bonecos, Tânia defendia a estruturação de uma formação dessa arte no estado do Rio Grande do Sul, mas de forma atenta e crítica:

Atualmente seria muito importante uma formação mais sistematizada do bonequeiro. Penso que não na parte “criação”, porque pra isto a gente já tem muita gente muito boa. Mas acho que pra saber da onde veio o teatro de bonecos (...). Pra saber, por exemplo, que o Artaud usava bonecos. Um autor tão maravilhoso, tão louco, tão cheio de vida do jeito que era. Ou saber que o Beckett escreveu para teatro de bonecos. Uma coisa que também o pessoal que faz Artes Cênicas deveria saber: que o teatro de bonecos não é só um “teatrinho com bonequinhos”, mas que esse teatro também tem uma trajetória reconhecida pelos grandes mestres que também já tiveram os olhos voltados pra essa arte. O que me dá medo é que o academicismo venha a engessar essa arte. Porque ela é uma coisa muito solta, muito livre, muito genuína. Mas acho importante que se chegue à academia, pensando sempre que se têm formas e formas de se passar um conteúdo. Então, acho que a formação deveria acontecer. Eu sou muito a favor, muito a favor mesmo (SARAIVA apud MARQUES, 2005, p.40).

O reconhecimento de que havia muita gente boa na parte da criação, explicita um paradoxo levantado por Marques (2005): se não existem escolas no Rio Grande do Sul de formação de bonequeiros, como o estado possui tantos artistas qualificados e com sofisticado desenvolvimento da linguagem?

O histórico de participação em Festivais da Companhia Camaleão Teatro de Bonecos na qual Tânia participou, como atriz e bonequeira, da criação e confecção de todos os espetáculos, parece fornecer algumas pistas. Dentre os festivais que a Companhia participou estão: I Festival Internacional de Teatro de Bonecos, Caxias do Sul (1988); V Festival Internacional de Teatro de Bonecos, Canela (1992/1993/1994/1996/1998); III Festival de Teatro de Foz do Iguaçu, PR (1993); VII Festival Internacional de Teatro de Bonecos, Canela (1994); Festival

Isnard de Azevedo, Florianópolis (1998) e Festival de Teatro de Bonecos de Curitiba, PR (1996 e 1999). Assim, verifica-se que os festivais se caracterizaram como espaços formativos para Tânia, bem como para os demais artistas gaúchos. Nos festivais de teatro de bonecos era possível ter contato com artistas de diversas partes do país e de distintas nacionalidades, bem como, conhecer diferentes formas e técnicas. A partir dessas trocas foi possível, para os artistas do Rio Grande do Sul, desenvolverem uma mistura com algumas características próprias, conforme explicou Tânia:

Como não temos referência tradicional na nossa história de teatro de bonecos, não trabalhamos com um único estilo e linguagem. Nossa experiência foi chegando com diversas imigrações, somada ao aprendizado de contemporâneos que conhecemos em festivais, que nos deu uma identidade. Por exemplo, não temos o mamulengo como referencial, como tem o nordeste, nem temos a maioria dos grupos trabalhando com marionetes como no Paraná. Aqui tem marionetes, tem fantoches, bonecos de luvas, boneco de vara, sombras, tem tudo. Tem bonecos gigantes, tem miniaturas. Então, essa diversidade é bacana e isso encanta lá fora. Não tem um comportamento rígido, é o que torna nosso teatro universal (SARAIVA apud MARQUES, 2005, p. 31).

A partir dessas questões é que é possível confirmar o ponto para o qual os depoimentos sobre Tânia convergem: a sua versatilidade. Percebe-se a descrição de uma artista potente, cuja atuação não era somente em cena ou com as hábeis criações manufaturadas, mas também como roteirista, produtora de espetáculos, produtora executiva dos Festivais Internacionais de Bonecos de Canela e Presidente da AGTB.

Além da sua múltipla atuação profissional, é necessário registrar aqui o impacto da sua presença. Fabiana Bigarella busca definir esse impacto da seguinte maneira:

Sempre que eu encontrava a Tânia, sentia aquela mulher forte, muito decidida. A Tânia tinha uma presença marcante. A figura dela por si só era forte. E quando ela falava nos eventos, nos encontros da AGTB, a voz dela era muito marcante. A força e a vitalidade que eu sentia nela, ela era muito intensa. Parecia que ela vivia cada situação de forma intensa. Era uma pessoa muito alegre, de sorriso fácil (BIGARELLA, 2020, depoimento).

Alexandre Fávero complementa:

Tânia de Castro eu só conhecia enquanto artista. Ocupava o espaço da cena e de qualquer lugar que estivesse presente. Tinha um espírito de guerreira. Uma operária da arte com uma disposição gigante. As suas convicções eram sempre urgentes e a sua eloquência era transmitida pela intensidade com que falava, atuava e vivia (FÁVERO, 2020, depoimento).

Uma mulher de amorosidades, generosidades e intensidades. Múltipla, criadora e potente. Além de profissional exemplar, uma amiga querida por todos. É possível dizer que era mais do que amiga, pois a sensação é de que todos, para ela, viravam família. É por essa sensação que o depoimento repleto de emotividade de seu outro colega de cena por longos anos na Companhia Camaleão Teatro de Bonecos, João Vasconcelos, complementa a imagem acima (Figura 2):

Tânia de Castro e eu montando um espetáculo, confeccionando bonecos, material de cena e logo apresentando uma esquete diante de um grande público infantil... Acordo. É um sonho costumeiro. Caio na realidade e lembro sempre do início da música de Chico Buarque: "Oh pedaço de mim, Oh metade afastada de mim"... Foram mais de 20 anos trabalhando juntos. Dividindo ideias, criando textos e viajando muito com nosso repertório. Nesse tempo todo aprendi a admirar essa mulher talentosa, guerreira que um dos tantos feitos foi, com o teatro de bonecos, criar, educar e formar um filho engenheiro, hoje grande amigo: Jerônimo! Lembro de uma história que marca e ilustra bem seu senso profissional e amor pelo teatro de bonecos. Estávamos nós, Grupo Camaleão, apresentando FLICTS (do Ziraldo), quando Tânia, em dado momento entra em cena dentro de uma grande cabeça do soldado inglês, quando já diante do público percebe um cheiro fortíssimo de xixi de rato, pois todo o material do FLICTS tinha ficado num depósito da Usina do Gasômetro, entre duas temporadas. Diante dessa situação já com náuseas e praticamente sufocada, segura corajosamente toda a cena, que não era curta, com uma tenacidade incomparável suportando até o final. Tânia de Castro, bonequeira, artista, amiga, irmã... certamente continuarei sonhando e fazendo teatro de bonecos com ela. SAUDADES!!! (VASCONCELOS, 2020, depoimento).

Graziela De Castro Saraiva: o dom da palavra escrita e a organização do movimento bonequeiro no sul do Brasil



Figura 3 - Foto de Graziela de Castro Saraiva (2019). Fonte: Barbosa.

“O dom da palavra escrita”: assim fala a filha, Janaína Saraiva sobre o dom que reconhece na mãe. Graziela, Grazi, ou carinhosamente ‘Greice’, eram as formas de tratamento que configuram a santíssima trindade em uma só pessoa - segundo Ubiratan Carlos Gomes. A tríplice invocação, na verdade, traz consigo a versatilidade de Graziela: iniciou como artista, atriz e bonequeira. Depois passou para os bastidores e para as atividades de produção.

A potência da artista Graziela foi citada por Elaine Regina, como algo especial, uma vez que influenciou suas escolhas sobre o teatro de bonecos:

Antes de me assumir como bonequeira, eu já era fã de muitas bonequeiras e bonequeiros. Quando assisti “Maria Farrar”, com Graziela Saraiva, Debora Villanova e Ana Tereza, descobri nesta arte a força de um trabalho comovente e que trazia reflexões infinitas. Foi no festival em Canela/RS, em 1997, quando registrei a minha primeira foto com Grazi e a boneca Maria Farrar. Foi muita emoção. Foi ela que

me convidou para participar do espetáculo “Maria Farrar”, trabalho que nos levou para o Festival em Bangkok na Tailândia (REGINA, 2020, depoimento).

Ainda sobre a artista Graziela, Ubiratan explicou:

Ela poderia tranquilamente ter seguido como artista se quisesse. Ela era uma ótima artista. Ela participou de um dos espetáculos mais importantes montados no Rio Grande do Sul, o Maria Farrar. Todo lugar que esse espetáculo foi apresentado foi um sucesso. Não era diversão, era algo muito bem feito. Foi gol. Isso graças à direção do Júlio Saraiva que conseguiu invocar esse aspecto do trabalho. Mas ela não queria ser artista. Ela poderia estar na frente do palco, brilhando, mas ela foi para trás, foi fazer a produção, a manutenção, os projetos. Ninguém queria fazer essa parte. Ela fez. Ela era a nossa tábua de salvação. O Tiaraju que dizia: técnico todo mundo tem, agora a Greice, só o Anima Sonho tem (GOMES, 2020, depoimento).

Graziela fez o movimento de sair do centro da cena para se ocupar dos bastidores. Dentre seus talentos, o dom da palavra escrita foi posto em prática profissionalmente ao atuar para estruturação do movimento bonequeiro no estado do Rio Grande do Sul e no trabalho pelo reconhecimento da cultura popular em âmbito Nacional. Profissionalmente exerceu as funções de Conselheira Estadual de Cultura no Governo do Estado do Rio Grande do Sul do ano de 2000 a 2004 e de 2010 a 2014; Conselheira Municipal de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre de 2003 a 2004; foi presidente da Associação Centro Cultural Cia de Arte; Sócia Fundadora da Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos (AGTB); Membro do Conselho de Representantes da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) gestão 2009-2010; Vice-Presidente da ABTB gestão 2006-2007; Delegada da Pré-Conferência Setorial de Culturas Populares (Brasília, Distrito Federal, 2013); Coordenação e relatoria no Encontro de Culturas Populares e Tradicionais (SESC/MINC, São Paulo, 2013); Delegada na III Conferência Nacional de Cultura (Brasília, Distrito Federal, 2014) (ver Figura 4), e Vice-Presidente da Casa do Artista Riograndense na gestão de 2005-2006.

Além disso, Graziela também foi produtora e diretora de palco das onze edições do Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela; técnica de luz e som do grupo Anima Sonho Teatro de Bonecos em Festivais Nacionais e Internacionais; Produtora e Executora da Semana de Teatro de Bonecos de Porto Alegre de 2000 a 2015; Produtora e Executora das Mostras Internacionais

de Festival de Teatro de Bonecos de Caxias do Sul de 2002 a 2004; Produtora e executora do Bonecos em Cena no Festival Porto Alegre em Cena de 2001 a 2003. Também foi jurada do Prêmio Tibicuera de Teatro Infantil da Prefeitura Municipal de Porto Alegre em 2001 e Jurada do Festival Santiago em Cena em 2003 e 2004, na cidade de Santiago, no estado do Rio Grande do Sul.



Figura 4 – Graziela De Castro Saraiva e Marly Cuesta na abertura da III Conferência Nacional de Cultura, Brasília (2013). Fonte: Cuesta.

Essas informações, citadas a partir de seu currículo, mostram o quanto era incansável a dedicação de Graziela ao movimento bonequeiro e do quanto ela desejava o desenvolvimento da área. Elaine Regina relembrou dos objetivos e sonhos de Grazi para o teatro de bonecos no Rio Grande do Sul:

Das nossas conversas, lembro dela desejando um espaço com documentos, livros e muitos bonecos. Então foi neste ambiente que ela reuniu um acervo para pesquisas e realizou o seu sonho com o “Centro de Referências de Teatro de Bonecos” na Cia de Arte, espaço Cultural onde ela resistia na defesa da arte (REGINA, 2020, depoimento).

A “Comadre do Anima Sonho”, como se refere carinhosamente Ubiratan, era uma trabalhadora pelo teatro de bonecos e buscava resolver todos os problemas. Ele relatou que o que ela utilizava nas resoluções de situações indesejáveis era o dom da comunicação:

Se a gente tinha uma lista de material pro espetáculo e precisava de nove lâmpadas. A gente chegava no teatro e, às vezes o técnico tinha má vontade, e dizia que só tinha seis funcionando. Ela ia lá, conversava com ele e voltava com 12 lâmpadas. Era sempre assim. Não é que ela seduzisse ou nada disso. Ela ia conversando de um jeito que ia empolgando o sujeito a querer fazer o melhor. Ela conseguia tirar o melhor das pessoas. Ela era popular. Quando a gente chegava em algum lugar com o Anima Sonho a primeira pessoa que as pessoas vinham abraçar era ela. Todo mundo adorava ela. Ela se dava bem com o carregador até o motorista, faxineiro, maquinista. Ela tinha essa experiência de vida, de saber o valor que cada pessoa tem na produção. Eles nem queriam saber de nós. Ficavam perguntando pela Dona Greice: ‘Onde tá a Dona Greice?’ Era uma trabalhadora. Não tinha meia boca com ela. Não conheci figura mais honesta, dedicada, querida e acessível do que ela (GOMES, 2020, depoimento).

Uma questão que perpassa os depoimentos é sobre o carinho e a generosidade de Graziela. Talvez a formação de Bacharel em Serviço Social tenha contribuído para forjar a característica mais apontada nos depoimentos sobre Graziela: a de que todos se sentiam cuidados por ela, como uma grande mãe amorosa cuida dos seus filhos. O grau de afetividade encontrado nos depoimentos transpassa mesmo as linhas desse texto. Ubiratan se referiu ao fato de que, ao se colocar nos bastidores, ela se ocupava da cozinha do teatro. Uma simbologia bem própria ao feminino que alimenta, que nutre, que cuida, acolhe e congrega. E é tão forte esse ponto, que se torna impossível não deixar as palavras aqui ecoando. Ubiratan trouxe um emocionado depoimento a esse respeito:

Ela tinha a sabedoria de reunir todos. Quando ela entrava numa roda, independente do assunto que estava girando ali, ela era especialista em reunir todo mundo e colocar todo mundo no mesmo ponto. Ela também me botava nos trilhos, me botava pra cima. Ela era aconselhadora. Não tinha nenhum gesto arrogante, nada. Ela era muito simples. Ela fazia tudo para os outros, não fazia nada pra ela. Tudo o que ela fazia era para os outros (GOMES, 2020, depoimento).

Elaine Regina corrobora com esse sentimento:

Pra mim, a Greice, era acolhedora. Se alguém estivesse com familiar doente, ela lembrava sempre, perguntava como estava e enviava abraços. Nas datas comemorativas bonequeiras, era a única que sempre enviava fotos/folder parabenizando e lembrando do nosso dia, dia do teatro de bonecos, sendo que em 2020, ela não estava aqui para enviar seu carinho. Tenho muitas saudades de passar na Cia de Arte, em Porto Alegre/RS, para receber seu abraço que muitas vezes era rapidinho, mas intenso. Serei sempre fã da Grazi (REGINA, 2020, depoimento).

Alexandre Fávero faz eco ao que disseram Elaine e Ubiratan:

A Graziela Saraiva foi uma companheira e ativista que eu encontrava eventualmente. Seu abraço era de uma leoa. Uma mãe que, sem falar nada, dizia tudo com um olhar generoso de apoio e incentivo. Nossa cumplicidade estava deslocada no tempo. Em algo por fazer. Uma pessoa de projetos para melhorar a vida e o mundo. A generosidade e a entrega sempre foram suas ferramentas de militância e amor com a cultura. Sorrimos juntos, em silêncio, sabendo que a arte do teatro de animação, quando se manifestava, falava em nosso nome, o mais belo dos discursos (FÁVERO, 2020, depoimento).

Fabiana Bigarella complementa falando do sorriso e do olhar de Graziela:

A primeira imagem que eu tenho quando penso na Grazi é do sorriso dela. Nunca vi ela triste ou desanimada. Sempre tinha um sorriso no rosto e completava com um abraço dela que era incrível, acolhedor caloroso, eu me sentia envolvida totalmente. Ela era uma pessoa muito atenta e sempre atenciosa com todos, muito amorosa, pessoa incrível pessoalmente e profissionalmente. Era muito bom estar do lado dela, tinha uma energia muito muito boa. Ela olhava pra gente com admiração, um olhar assim, sempre te deixando muito bem, te admirando. Era a sensação que eu percebia nela que ela admirava e respeitava todo mundo, e eu tenho certeza que todo mundo admirava e respeitava a Grazi. Uma pessoa iluminada que está sempre com a gente (BIGARELLA, 2020, depoimento).

Para concluir, Bárbara de Castro envia o depoimento a seguir, sobre a mãe Graziela, sob o ponto de vista familiar:

Minha mãe: amiga, guerreira, culta e solidária, ativista ferrenha da cultura em todas as suas manifestações, alguém que sempre dividiu e transmitiu o seu saber de forma genuína, apaixonante e com um profundo respeito pela arte bonequeira. E foi ela a minha mais nobre titereteira: me deu a vida e me ensinou a alegria de viver. Minha maior representação de amor, de afeto, de compaixão e de coragem. Para além disso, me faltam as palavras para significá-la, pois há algo em Graziela que é indizível, impossível de nomear... Talvez, a sua maior arte seja nos fazer apenas sentir (CASTRO, 2020, depoimento).

A presença feminina das irmãs de Castro Saraiva na fundação da AGTB

Foi no ano de 1984, que alguns artistas, animados com o movimento da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), decidiram unir forças para fundar a AGTB. Após esse momento, em um domingo de sol, no Brique da Redenção - que se localiza no Parque Farroupilha da cidade de Porto Alegre - Graziela e Tânia De Castro Saraiva reuniram-se com outros artistas bonequeiros, dentre eles, Mário de Ballentti, Ubiratan e Tiaraju Carlos Gomes, Vitor Oliveira (do Teatro Rabicó) e Antônio Carlos Sena (do TIM - Teatro de Marionetes). Nessa reunião, foi concebida a ideia da fundação da Associação Gaúcha e Teatro de Bonecos, que veio a ser efetivada no ano de 1986. Depois disso, foi

[...] decidido, num congresso da ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos), que o dia 27 de abril seria o dia Nacional do Teatro de Bonecos, pois coincidia com o dia da formação da ABTB. Em 1987, foi realizada, em Porto Alegre, uma comemoração nessa mesma data. A partir daí, todos os anos, infalivelmente, a AGTB comemorou a data, estendida em uma semana de comemorações dedicadas ao teatro de bonecos (MARQUES, 2005, p. 17).

A partir desse momento, teve a aceleração de toda a produção das duas irmãs, que podem ser comprovadas pelos seus currículos, com desenvolvimento de projetos e espetáculos na capital e no interior do estado do Rio Grande do Sul. Sempre com muito trabalho, muita luta e muita alegria. As suas ações, obras e criações impactaram de tal forma o teatro de bonecos no Rio Grande do Sul desde o seu início - na década de 80 - que é possível verificar que elas são partes estruturais desse movimento. Não somente gerando o mesmo, mas também atuando na sua manutenção e expansão, ao seguir incansáveis promovendo ações, projetos, espetáculos e estruturando o espaço físico na Companhia de Arte para alojar os materiais da AGTB.

Essa é a herança e a luz de Tânia e Graziela que segue a nos guiar no momento presente. Que possamos honrar esse trabalho e a dedicação que elas tiveram com a arte bonequeira e com a vida. Que possamos ser ao menos faíscas que espalham a luz que elas nos trouxeram.

Para concluir esse texto e deixar toda a amorosidade despertada por Tânia e Graziela reverberando em nós - e em você que lê essas linhas nesse momento - as filhas de Graziela nos ofertaram algo precioso. Quando foi perguntado qual a frase característica que cada uma das irmãs costumava dizer, Janaína disse que:

Em casa, a nossa frase de família é: " todos juntos somos fortes" crescemos ouvindo delas duas... É um trecho de uma música dos Saltimbancos⁴: "Todos juntos somos fortes/ Somos flecha e somos arco/ Todos nós no mesmo barco/ Não há nada pra temer/ - Ao meu lado há um amigo /Que é preciso proteger/ Todos juntos somos fortes/ Não há nada pra temer". Essa música é a mais forte pra gente. Nossa família é assim: juntos somos fortes! (SARAIVA, Janaína, 2020, depoimento).

Que sigamos juntos. Que sigamos fortes.

Que sigamos dedicados, acolhedores e generosos.

Obrigada Tânia! Obrigada Graziela!

Referências

- AZEVEDO, Adriane. Depoimento oral (gravação). Grupo de WhatsApp *Rede de Bonequeiras do RS*. 08/08/2020.
- BARBOSA, Zé Adão. *Foto de Graziela De Castro Saraiva*. 14 de abril de 2019. Facebook: Zé Adão Barbosa. Disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2616187011755757&set=t.100000154500014&type=3&size=540%2C538&theater&source=1&referrer_profile_id=100000154500014. Acesso em 05 de agosto de 2020.
- BIGARELLA, Fabiana. Depoimento oral (gravação). Grupo de WhatsApp *Rede de Bonequeiras do RS*. 12/08/2020.
- BOSI, Ecléia. *O tempo vivo da memória: ensaio de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- CASTRO, Bárbara de. Depoimento escrito. Grupo de WhatsApp *Rede de Bonequeiras do RS*. 15/07/2020.
- COSTA, João Francisco Vasconcelos. *Foto de Tânia De Castro Saraiva*. Porto Alegre, 24 de setembro de 2013. Facebook: João Francisco Vasconcelos Costa. Disponível em:

⁴ Saltimbancos (1977) é uma obra brasileira de teatro musical infantil, com autoria de Chico Buarque, inspirada na obra clássica Os Músicos de Bremen.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=308029192673728&set=pb.100003999486241.-2207520000.&type=3> . Acesso em: 28 de julho de 2020.

CUESTA, Marly. *Abertura da III Conferência Nacional de Cultura*, Brasília, novembro de 2013. Facebook: Marly Cuesta. Disponível em: <https://www.facebook.com/graziela.castrosaraiva/posts/3592316744116774>. Acesso em 03 de agosto de 2020.

FÁVERO, Alexandre. Depoimento oral (gravação). Grupo de WhatsApp *Rede de Bonequeiras do RS*. 12/08/2020.

GOMES, Alexandre. Depoimento oral (gravação). Grupo de WhatsApp *Rede de Bonequeiras do RS*. 26/07/2020.

GOMES, Ubiratan Carlos. Homenagem à Graziela e Tânia De Castro Saraiva. *Revista Cavalouco*. Revista de Teatro Tribo de Atuadores Ôi Nóis aqui Traveiz, Ano 14, n.º 19, p.48, julho de 2019.

MARQUES, Carolina Garcia. *Estudo introdutório sobre o teatro de animação no RS: formação e produção de conhecimento*. 2005. 48f. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Artes Cênicas - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS, 2005.

MARRE, J. L. História de Vida e Método Biográfico. *Cadernos de Sociologia*. Porto Alegre, v.3, nº 3, p. 89-141, jan/jul 1991.

REGINA, Elaine. Depoimento escrito. Grupo de WhatsApp *Rede de Bonequeiras do RS*. 13/07/2020.

SARAIVA, Graziela De Castro. *Foto de Tânia De Castro Saraiva*. Porto Alegre, 03 de maio de 2017. Facebook: Graziela De castro Saraiva. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1719488724732928&set=t.1706663244&type=3>. Acesso em: 13 de julho de 2020.

SARAIVA, Janaína. Depoimento escrito. Grupo de WhatsApp *Rede de Bonequeiras do RS*. 12/07/2020.

VASCONCELOS, João. Depoimento escrito. Grupo de WhatsApp *Rede de Bonequeiras do RS*. 09/07/2020.

Do amor entre mulheres ao amor entre bonecas: relato de uma atriz e seus processos criativos

Tuany Fagundes

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (Florianópolis, Brasil)



Figura 1 - Espetáculo de teatro lambe-lambe *Julia e Carla*. *Carla e Julia - Uma história de amor*. Foto: Beatriz de Aquino (Uberlândia, 2018).

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020303>

Resumo: Este artigo relata parte de dois processos artísticos em teatro de animação que a autora desenvolveu durante o curso de Mestrado em Artes Cênicas na UFU (Universidade Federal de Uberlândia). O estopim criativo foi a necessidade da autora em conhecer mais espetáculos em teatro de formas animadas que mostrassem histórias de amor entre mulheres (como lésbicas e bissexuais), uma vez que ela mesma é homossexual. Esta exposição traz reflexões e criações realizadas com teatro de sombras, teatro de objetos e teatro lambe-lambe, além de dialogar com artistas mulheres que foram inspiração e grande influência nas experiências cênicas e espetáculo criado pela respectiva autora.

Palavras-Chave: Teatro de animação. Mulheres artistas. Processo criativo. Amor entre mulheres.

**From love between women to love between dolls:
an actress report on her creative processes**

Abstract: This article reports part of two artistic processes in Puppet Theater that its author developed during the Master's degree in Performing Arts in UFU (Universidade Federal de Uberlândia). The creative trigger was the author's need to know more theater of animated forms shows that would present love stories between women (like lesbians and bisexuals), since the author herself is homosexual. The processes' display brings up reflections and creations made in shadow theater, object theater and lambe-lambe theater, besides dialoguing with women artists who served as inspiration and great influence on the scenic experiences and the spectacle created by the respective author.

Keywords: Puppet theatre. Women artists. Creative process. Love between women.

Quem já fez alguma oficina ou mesmo um curso acadêmico de Teatro conhece bem o que significa a frase: “andando pelo espaço”. É um dos primeiros exercícios práticos que frequentemente fazemos para que o grupo ou a turma se ambiente com o espaço em que se encontram, seja uma sala de aula, um auditório ou uma praça pública. Esse exercício serve para que nos percebamos mutuamente, para que observemos todas as pessoas que farão atividades conosco naquele dia ou mesmo por todo o semestre.

Depois que começamos a andar, vêm indicações como: “procure ocupar espaços vazios”, “evitem andar em círculos”, “procure caminhos diferentes dos quais você frequentemente faz”, “olhe no olho de quem passa na sua frente”, “não olhe para o chão”, “foque num ponto fixo e vá até ele. Depois que chegar nele, vire-se, foque em outro ponto e siga até ele”.

Conforme o andamento do exercício, muitas vezes mudamos de ritmo, andando mais lentamente ou aumentando gradualmente a velocidade até todas estarmos correndo pela sala, ofegantes e cuidando para não colidirmos. O exercício “andando pelo espaço” sempre está ligado a outros, que demandam foco, atenção, e nos deixam preparados para o “aqui e agora” da cena, este que é, a meu ver, um dos elementos centrais do fazer teatral.

Interessante notar que o “aqui e agora” é algo que nos escapa das mãos, pois nossa atenção frequentemente está no que está por vir, e não no que está acontecendo neste momento. “Se estou correndo agora, o que virá depois?”; “Será que estou bem andando dessa forma? Estou fazendo certo?”; “Nossa, comecei a suar, preciso me enxugar”. São pensamentos quase involuntários, mas que aparecem automaticamente em nossas mentes.

Não cabe aqui a devida discussão acerca de nossos constructos sociais e culturais que fazem-nos ser imediatistas, ansiosos e com receio de julgamentos alheios. Porém, é importante pontuar que esse tipo de atividade que põe nossa atenção no agora através do ato de andar, apesar de aparentemente simples, nos exige muita energia e concentração.

Pela minha experiência, enquanto atriz e pesquisadora, quanto mais “andamos pelo espaço” nas aulas e oficinas, mais nos habituamos a essa prática e conseguimos nos entregar mais aos ricos detalhes que ela nos oferece. Através dela ficamos mais atentas e reflexivas, contribuindo até para outras

ações que fazemos no dia a dia. Saber observar é para poucos e exige prática. Então, quem melhor para observar nossas ações quando ninguém nos vê, do que nós mesmas?

Sugiro isso não como uma forma de julgamento constante, onde cada ação ou pensamento tenha que ser calculado, mas sim como uma forma de nos conhecermos mais. Ao escolher o sabor de um sorvete, por que escolhi flocos e não pistache? É um sabor que sempre quero ou é por que hoje decidi experimentar algo que nunca provei antes? Por que estou assistindo este filme e não aquela série? Apesar de adorar usar calça, por que hoje achei mais adequado um vestido? Por que a blusa xadrez e não a de bolinhas? Por que o corte de meu cabelo é curto e não deixo crescer? Por que gostei desse espetáculo, mas essa cena específica me incomodou?

São perguntas que, na verdade, nos fazemos constantemente, e temos as respostas para todas elas, mas não prestamos atenção nessa dinâmica. Não nos atentamos no porquê de cada resposta, cada escolha. Quando temos que tomar decisões que não são tão corriqueiras, parece que só então precisamos decidir algo de verdade. Como mudar ou não de emprego, namorar ou continuar solteira, mudar de cidade ou de país.

São nas pequenas ações que achamos indícios do porquê tomamos as “grandes” decisões¹. Foi assim que percebi como cheguei à decisão de mudar de cidade, de estado, para cursar mestrado em artes cênicas.²

“Andando pelo espaço...”

Neste relato não entrarei na discussão da minha pesquisa como um todo, mas nos pequenos detalhes - para algumas pessoas, os sutis, já para outras, os sórdidos. Para mim, são partes íntimas que escrevi em *post-its* e coleí nas

¹ É interessante observar o que defende Ruth Chang sobre o assunto, em sua palestra “Como Fazer Escolhas Difíceis” (TED Salon NY 2014). Disponível em: https://www.ted.com/talks/ruth_chang_how_to_make_hard_choices?language=pt-br#t-41700. Acesso em 9 de dezembro de 2020, às 13h06.

² Depois de alguns anos após concluir o curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro na UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina), de 2011 a 2015, fui cursar o Mestrado em Artes Cênicas na UFU (Universidade Federal de Uberlândia), de 2018 a 2020. Em 2018 morei em Uberlândia e de 2019 a meados de 2020, em Belo Horizonte. Fui orientada pelo Prof. Dr. Mario Piragibe (2019/2020) e pela Profª. Dra. Maria do Socorro Calixto Marques (2018).

paredes do meu quarto ou nos inúmeros cadernos de anotações, que, por mais que tente, nunca consigo organizar ou concentrar todos em um só. São compartilhamentos de pensamentos que influenciaram minhas escolhas, nas vidas pessoal, acadêmica e artística. São anotações e reflexões que não foram registradas de maneira que poderiam ser compartilhadas com outras pessoas, pois ainda estavam dentro de mim, na minha intuição, que antes eu achava que não seriam tão interessantes a ponto de alguém querer saber.

Mas agora, prestando atenção no meu “aqui e agora”, percebo que são realmente importantes, se não, não teriam me trazido até aqui. E quem sou hoje é definitivamente diferente de quem eu era antes. E que poderoso é conseguir entender parte dos processos que construíram minha trajetória, pois foi justamente atentando aos detalhes que hoje consigo enxergar boa parte do meu todo.

“Procurando espaços vazios...”

Em meados de 2016 comecei a perceber que nos espetáculos que assistia, principalmente os de teatro de animação, área a que me dedico enquanto atriz e pesquisadora, eu me emocionava pela empatia que bonecos, sombras e objetos me traziam em cada história.

É surpreendente como podemos nos emocionar mais com um grampeador e um papel em cena do que com uma atriz ou um ator de carne e osso aos prantos. Mas daí vem a capacidade de abstração e pareidolia que o teatro de formas animadas nos possibilita, abrindo espaços para que cada pessoa do público possa projetar-se naquela personagem ou naquela situação, justamente por fugir muitas vezes das referências realistas às quais nós estamos inseridas.

A temática das histórias era o que por vezes não me tocava. A manipulação, a atuação de atrizes e atores eram ótimas, figurino, iluminação, sonoplastia, tudo feito com cuidado e excelência, mas na verdade não contavam histórias que eu gostaria de ver, ouvir, me inspirar.

Podemos cair na discussão de que seria uma “questão de gosto”, mas tem dados que são numéricos e se repetem. Até hoje eu nunca vi ao vivo um espetáculo de formas animadas que tratasse da história de amor de duas

mulheres ou de duas bonecas, por exemplo. Obviamente sou jovem e me falta muito para ser a pessoa que já assistiu inúmeros espetáculos de teatro de animação e que já é uma referência por si só. Porém, na época, mesmo pesquisando na internet, encontrei pouquíssimos com essa temática e em teatro de animação. Conversando com colegas de teatro e amigas, percebi que poucas também tinham tido essa experiência, e se tiveram não foi com regularidade, mas sim casos isolados.

Na época, o que teve mais destaque em minhas buscas foi o espetáculo "A Princesa e a Costureira", inspirado no livro homônimo de Janaína Leslão e vindo aos palcos pelas mãos do Teatro da Conspiração (SP). Apesar de não ser em teatro de formas animadas, pelos vídeos de divulgação e reportagens disponíveis na internet pareceu-me uma obra tocante e sensível.

Infelizmente houve tentativas de impedir a exibição do espetáculo em algumas cidades, por tratar de um conto de fadas onde o foco é um romance homossexual entre duas jovens, onde nenhum príncipe precisa salvá-las. Em "nome da família", práticas de intolerância tentaram proibir crianças e adultos de terem contato com esta história de amor.

Já colegas da área me indicaram o espetáculo "Tropeço", da Cia Tato Criação Cênica, fundada em Minas Gerais em 2004 e sediada em Curitiba/PR desde 2006. Um espetáculo criado em títeres corporais e que conta a história de amor de duas senhoras. Obra que espero poder prestigiar em breve, visto que os comentários de quem assistiu são belíssimos, além do reconhecimento que tiveram por vários prêmios recebidos com esse espetáculo.

Enquanto lésbica, busco dentro da área em que atuo referências constantes. Existem várias bonequeiras, atrizes, iluminadoras e produtoras que são lésbicas, bissexuais, que têm relações com outras mulheres e que, com certeza, se inspiram nelas de várias formas. O mesmo acontece comigo, mas, especificamente, comecei a sentir falta de assistir ao menos uma história de amor entre duas mulheres em teatro de animação. Não precisava ser parecida com as que tive, pelo contrário, existimos nas diversidades das relações, nas subjetividades que nos constroem e nas diferenças de estar umas com as outras.

Com o tempo fui pensando em como poderia contribuir para mudar isso, pelo menos dentro da minha realidade. Se eu não assisti nenhum espetáculo ao

vivo e mesmo os que existem são poucos, enquanto histórias de amor heterossexual são inúmeras – dentro e fora do teatro de animação - eu mesma vou criar algo. Foi assim que, muito resumidamente, decidi fazer mestrado em artes cênicas em Uberlândia, tendo como projeto a criação de um espetáculo em teatro de formas animadas tendo como cerne o amor entre duas mulheres.



Figura 2 - Objetos novos em *Eu Sou Uma Lésbica* (1980) de Cassandra Rios. Foto de acervo pessoal (Belo Horizonte, 2019).

“Ache um foco e caminhe até ele!”

Buscando textos teatrais como possíveis referências, na época só encontrei alguns com histórias trágicas ou mesmo escrito por homens. Um tanto

frustrada, ampliei minha busca e encontrei uma escritora que me chamou a atenção: Cassandra Rios.

O que chamou minha atenção para ela foi o folhetim *Eu Sou Uma Lésbica*, publicada em quatro edições da revista Status, em 1980, tendo como narrativa a protagonista Flávia, que relata desde sua infância acontecimentos pessoais acerca de sua homossexualidade e como se via enquanto lésbica, com conflitos, amores e expectativas. Logo após, em 1983, o folhetim foi transformado em livro, pela Editora Record.

Cassandra Rios, pseudônimo de Odette Pérez Ríos, foi uma escritora brasileira famosa por seus contos eróticos, em grande maioria com protagonistas de sexualidades e/ou expressões de gênero dissidentes - como lésbicas, gays e pessoas trans.

Chegou a ser consagrada a “Papisa do Homoerotismo no Brasil”, em pleno anos 1970/1980, auge do período de governo militar aqui no Brasil. Apesar de ser a primeira mulher *bestseller* em solo nacional, com mais de um milhão de livros vendidos, teve boa parte do conjunto de sua obra censurada e apreendida (chegando a quase 40 títulos), sofrendo dezenas de processos judiciais e ataques. Uma de suas histórias chegou até o cinema, com o filme *Ariella*³.

Diante da surpreendente história de Flávia e de uma autora igualmente poderosa, propus então criar um espetáculo de formas animadas tendo como principal inspiração a história de Flávia, em *Eu Sou Uma Lésbica* (1980). Fui também pesquisar mais sobre outras linguagens do teatro de animação com as quais não tinha tanta afinidade na época (já que meu foco era teatro de sombras), como teatro de objetos e teatro de bonecos.

Em julho de 2017, eu e Fabiana Lazzari (parceira e também co-fundadora da nossa cia, a EntreAberta Cia Teatral) participamos de uma residência artística com a atriz e diretora Ines Pasic, uma das criadoras da linguagem de títeres corporais, em que partes do corpo humano, como cabeça, mãos, joelhos e pés,

³ Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2019/04/23/filme-aborda-a-literatura-erotica-pioneira-de-cassandra-rios-376918.php>. Acesso em: 23 de julho, às 16h. Para saber mais, Cassandra Rios possui um documentário biográfico, dirigido por Hanna Koerich, “Cassandra Rios: a Safa de Perdizes” (2013), além de duas autobiografias: “Censura - minha luta, meu amor” (1977) e “MezzAmaro - Flores e Cassis” (2000).

se tornam personagens e paisagens de espetáculos extremamente tocantes e divertidos⁴.

Baseada nessa residência de quase dez dias em solo peruano, comecei a criar cenas com minhas mãos, pernas, barriga e seios. Foram experimentações muito interessantes, mas que fugiam do que a história de Flávia remetia. Percebi que não era naquele momento que os títeres corporais me levariam ao que eu pretendia.

Lendo e relendo o folhetim, dissecando-o de várias formas para entender melhor as camadas dramáticas da história, a cronologia de cada acontecimento, percebi que talvez o que mais poderia contribuir para o espetáculo que estava sendo construído eram os significados que determinados objetos tinham para Flávia. Passei a debruçar-me no teatro de objetos, tendo como referência uma palestra de Sandra Vargas (atriz, diretora e uma das fundadoras do Grupo Sobrevento/SP), que assisti em 2018 no 3º Colóquio FITA Floripa – Teatro de Sombras e de Objetos, com quem também pude conversar um pouco sobre meu processo dramático. A partir dessa breve conversa, tive mais orientações de como poderia criar dramaturgicamente com objetos.

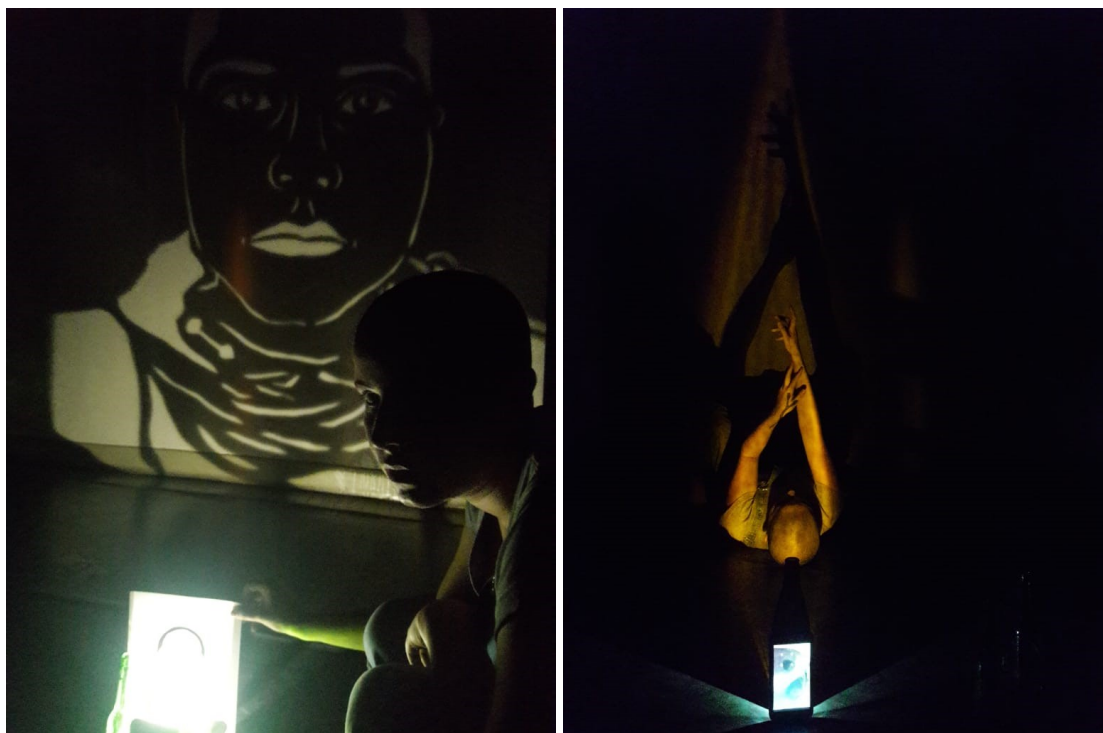
A partir dali construí um roteiro baseado nos principais objetos que Flávia citava na história e o que significavam para ela - como a sandália de salto fino e tirinhas em cima, a máscara da fantasia do Zorro que usou num Carnaval - e inserindo no espetáculo novos objetos, que remetessem a certos acontecimentos na vida de Flávia, principalmente às mulheres com quem se relacionou amorosa e sexualmente.

Fiquei praticamente um ano e meio nesse processo criativo, com várias idas e vindas, pois de Uberlândia fui morar em Belo Horizonte e no meio dessa

⁴ O grupo teatral Hugo e Inés foi fundado por Hugo Suarez e Ines Pasic em 1986. Desde 1989 eles criam e investigam as possibilidades expressivas de cada parte diferente do corpo: pés, joelho, barriga, rosto, cotovelo, etc, construindo bonecos de carne e osso e dando vida a personagens surpreendentes [trecho retirado do site com livre tradução do espanhol]. Disponível em: <https://hugoeines.wordpress.com/>. Ademais, Ines Pasic desenvolve um outro processo criativo no grupo *Gaia Teatro, fundado em 2003. Inspira-se em contos mitológicos de todos os povos e no que atualmente é denominado aspecto feminino da inteligência humana*. Combinam técnicas de manipulação com títeres corporais, objetos, dança e mimo corporal [trecho adaptado do site com livre tradução do espanhol]. Disponível em: <https://gaiateatro.wordpress.com/>.

mudança minha vida tomou rumos inesperados. Um deles foi o que veio a acontecer com esse processo criativo.

Por meio de uma oficina de teatro de sombras que ministrei no Centro Cultural da UFMG, conheci uma das participantes e aquela que se tornou uma grande amiga e parceira de trabalho, a artista visual e educadora Gabriela Guerra. Depois daquela tarde, continuamos a nos encontrar constantemente para conversar e trocar experiências artísticas.⁵



Figuras 2 e 3 - Registros de processo criativo com Gabriela Guerra.
Fotos: Gabriela Guerra (Belo Horizonte, 2019).

Realizamos alguns encontros práticos e experimentamos cenas com sombras, com algumas silhuetas que eu havia construído, com luz do celular e garrafas de vidro coloridas, sendo tudo registrado em fotos. Discutimos sobre o que nos movia pessoalmente e como se estendia às nossas ações artísticas, de trabalhos que já havíamos realizado e outros que ainda queríamos construir. Nossas trocas me moviam a encontrar outras formas de continuar o espetáculo,

⁵ Gabriela Guerra é artista visual e educadora, trabalha com desenho, cenografia e performance. É co-fundadora do coletivo Black Horizonte. Para saber mais: <https://coletivoblack.wixsite.com/blackhorizonte>.

que havia chegado num ponto de crise. Depois de várias questões, pessoais e artísticas, eu me via estagnada, sem saber como seguir.

Com a data da defesa do mestrado se aproximando e o processo longe do ponto que pretendia estar naquele momento, eu tive que tomar uma decisão. Decidi deixá-lo guardado e passar a investir no registro de outro processo artístico, um espetáculo em teatro lambe-lambe⁶, que havia começado em 2018, paralelo ao mestrado⁷, sem pretensão alguma de colocá-lo no trabalho final.

Tomada essa decisão e reorganizando a forma como estava sendo construído meu memorial artístico⁸, minha defesa de mestrado foi com o trabalho *Sombras de Amoras*, em que narro sobre meus dois processos criativos: o espetáculo em teatro de sombras e objetos, baseado na obra de Cassandra Rios, a qual chamei *Amores Ordinários* e outro sobre o espetáculo em teatro lambe-lambe *Julia e Carla. Carla e Julia – uma história de amor*, onde conto o primeiro encontro de duas bonecas que se apaixonam.

Ambos são sobre amor entre mulheres, mas com narrativas distintas, que atingem diferentes públicos e diferentes camadas de narrativa. Em *Amores Ordinários* pretendi explorar questões para público jovem e adulto, com acontecimentos em diferentes linhas cronológicas, explorando mais as subjetividades das personagens, que tinham diferentes histórias e idades, explorando diferentes relações consigo mesmas e com sua sexualidade.

⁶ O Teatro Lambe-Lambe é uma linguagem artística que surgiu em Salvador/Bahia, há 30 anos. Ela consiste basicamente num teatro em miniatura, onde através de um pequeno orifício em uma caixa, uma pessoa por vez assiste a um espetáculo de, geralmente, 3 a 5 minutos. Ela foi criada por Ismine Lima e Denise di Santos, atrizes que se inspiraram em fotógrafos lambe-lambe como uma forma de driblar a censura ainda existente em 1989. Na época, queriam contar uma história muito íntima intitulada a “Dança do Parto”, porém seu público-alvo era na rua e ainda havia censura policial. Então decidiram fazer apresentações individuais, onde cada pessoa olharia por dentro de um pequeno orifício a cena que acontecia dentro de uma caixa. Atualmente existem dezenas de caixeiros e caixeiras no Brasil e no mundo, e cada espetáculo é literalmente uma experiência única, tanto para quem assiste quanto para quem apresenta.

⁷ A construção da caixa de teatro lambe-lambe que iniciei no segundo semestre de 2018 foi devido ao meu ingresso no Grupo de Estudos em Teatro de Animação Nucelten Puppets, coordenado pelo Prof. Dr. Mario Piragibe, na UFU (Universidade Federal de Uberlândia) em Minas Gerais. Na época com o projeto Cabaret Animado, cada integrante construiu e trouxe a público um esquete com tema e linguagem de sua preferência. Foram trabalhados teatro de bonecos, de luva e manipulação direta, teatro de objetos e teatro lambe-lambe.

⁸ Importante pontuar que na UFU (Universidade Federal de Uberlândia), o Mestrado em Artes Cênicas pode ser defendido como Dissertação - estudo com escrita mais destinada aos moldes da ABNT, com reflexões que dialogam com uma escrita mais acadêmica - ou como Memorial Artístico, isto é, um registro acerca de um processo artístico que foi realizado durante a pesquisa de Mestrado, que permite formatos mais subjetivos e fora dos padrões da ABNT. Este não é um formato de apresentação de pesquisa permitido em todas as universidades e/ou cursos, sendo em via de regra, a defesa em formato de Dissertação.

Com *Julia e Carla. Carla e Julia*, tive que buscar elementos visuais de rápida leitura, pois a história tem cinco minutos de duração - o que já pode ser considerada longa, tendo em vista que a média de um teatro lambe-lambe é de dois a três minutos. Entretanto, queria fugir de elementos como cabelo comprido, vestido, cor-de-rosa, por serem elementos culturalmente postos a priori como “femininos” ou sendo “coisa de mulher”.

Minha caixa foi construída com materiais de aviação, como miçangas, crochês, agulhas, carretéis, tecidos, linhas, além de tinta preta e branca, para dar um acabamento que integrasse todos os elementos de cena à caixa - inclusive eu, que me integro à caixa através do figurino e da maquiagem. Apesar de querer fugir de certos estereótipos, precisava que existissem elementos que possibilitassem uma leitura imediata de que eram duas mulheres, duas bonecas.

Construí as duas bonecas com “vestidos”, um roxo e outro amarelo, que formam toda a estrutura do seu corpo em formato cone, que sustenta em cada um de seus vértices, uma miçanga grande de madeira, formando as cabeças das bonecas. Seus rostos têm miçangas que formam seus olhos, cada uma com sua personalidade. Carla usa um vestido roxo e tem uma longa franja em crochê verde, que cobre um de seus olhos azuis. Já Julia tem um cabelo curto e alaranjado, que se assemelha a um chapéu. Vemos pequenos olhos amarelos, assim como seu vestido, atentos a tudo a seu redor.

Com algumas pessoas há essa leitura de serem duas bonecas, já com outras, essa percepção vem depois que ligam o título à história. Acredito que isso se deu, em parte, porque não fiz representações realísticas das bonecas, então a ligação de serem duas bonecas que se apaixonam, mesmo que o título indique isso, não se dá de imediato, pois não temos essa referência como padrão em nosso inconsciente coletivo, mas sim com histórias de amor sendo protagonizadas por casais heterossexuais (com um homem e uma mulher, ou mesmo um boneco e uma boneca).

Longe de querer colocar esse espetáculo como representação de todos os romances lésbicos, quis apresentar uma perspectiva minha, subjetiva, sem grandes pretensões de estabelecer regras. Busquei criar uma história entre duas bonecas, simples e colorida, que causasse empatia e alegria em quem assistisse, independente de idade, sexualidade e gênero. Uma história de amor

que inspirasse outras pessoas, cada uma a seu modo, assim como ela me inspira⁹. Pelos retornos que tive de quem assistiu a caixa, eu percebo que com muitas pessoas consegui que isso se tornasse realidade.

“Procure caminhos diferentes dos quais você frequentemente faz...”

O que escrevi até agora pode ter sido um tanto disperso, mas escolher tecer sobre certos fios que formam um imenso cobertor tem suas consequências. Penso no quanto mulheres têm influência direta na minha vida, não só pelo fato de eu ser lésbica. Desde minha mãe, minha vó, amigas de colégio, amigas de faculdade, professoras, namoradas, parceiras de trabalho, pessoas que conheci em eventos diversos, musicistas, atrizes, diretoras e tantas outras mulheres que nunca vi pessoalmente, mas que me inspiram profundamente.

Penso nas tensões que as diferenças entre as pessoas causam no convívio pessoal, profissional, me fazem refletir sobre o que eu quero para minha vida, sobre que histórias quero trazer à tona com o teatro.

Nos últimos anos, feminismos e pautas de ditas minorias (que são numericamente maioria), estão sendo mais aceitas nas mídias televisivas, sociais e ganharam visibilidade no mercado. Debates e lutas existentes há décadas estão vindo mais à tona, para grande público como de movimentos negros, feministas, LGBTQI+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transgêneros, Pessoas *Queer* e Intersexuais).

Acredito que foi compreensível que por ser homossexual e trabalhar com teatro de animação, construí um espetáculo sobre o amor entre duas mulheres. Diante desse fato, compartilho aqui um questionamento que me faço constantemente: e as histórias e vivências que não nos tocam tão diretamente? O que fazemos com elas? E os espetáculos de formas animadas com protagonistas pretas? Indígenas? Com pessoas transgêneras? Quantos deles existem e quantos já prestigiamos?

⁹ Para saber mais sobre os detalhes, reflexões e problemáticas dos processos citados, sugiro ler o memorial artístico que construí para defesa do meu título de mestre em artes cênicas, pela UFU (Universidade Federal de Uberlândia). Ele pode ser encontrado no Repositório Institucional da Biblioteca da UFU, através do site https://repositorio.ufu.br/?locale=pt_BR. *Sombras de Amoras – Memorial Artístico do Processo Criativo de ‘Julia e Carla. Carla e Julia – uma breve história de amor em teatro lambe-lambe* foi construído, escrito, desenhado e editado praticamente todo a mão, de maneira artesanal, assim como a construção da caixa lambe-lambe.

Precisamos que somente atrizes e diretoras negras ou indígenas ou trans, por exemplo, nos façam essas indagações para que histórias assim venham em cena? Ou mesmo lendo este texto, você já tinha se indagado sobre o fato de haver pouquíssimos espetáculos em teatro de animação que falem de amor entre mulheres? Ou foi preciso uma atriz lésbica escrever sobre isso para que isso viesse à sua mente? Afinal, como estamos fazendo nossa parte de escuta daquilo que nos é “diferente”?

Não proponho aqui, de maneira alguma, que “tomemos” o lugar de fala das pessoas e comecemos a falar sobre como se fossemos “donos da razão” ou como se estivéssemos sendo “inclusivos”. Isso seria mais uma ação colonial e violenta. Trago esses questionamentos aqui pois é com muitos deles que me deparo quando vou criar.

Que história quero contar? Qual tema quero trazer à cena? Que sentimentos quero mexer no público? Aliás, o que mexe em mim? O que me toca? Quais cias tenho prestigiado? Quais espetáculos costumo consumir enquanto público?

É muito importante nos perguntarmos com quem estamos trabalhando, quais estão sendo nossas referências, direta e indiretamente. Quais as pessoas, quais as histórias, quais as vivências, quais as minhas subjetividades, quais sensações no público quero construir com as personagens que apresento?

Eu sou uma mulher lésbica, branca e cisgênera. Com minhas experiências pessoais, e enquanto atriz, tento criar a partir delas. Estou longe de ter “respostas corretas” ou mesmo as devidas “soluções” para tudo que relatei até aqui. Impossível contemplar todas as vivências, todas as diferenças e conseqüentemente todas as injustiças decorrentes delas. Mas também é impossível contemplar todas as lindas e distintas formas de amor possíveis entre as pessoas. Que enxerguemos, ou mesmo continuemos a enxergar, essa imensa realidade: nosso campo de criação é extremamente amplo! Temos muito, mas muito que aprender, conversar e trocar umas com as outras.

Se pensarmos só no território brasileiro, de proporções continentais e com população composta de diferentes descendências, pensemos na diversidade de vivências e referências que temos.

Boa parte das questões colocadas aqui fazem parte de longos e profundos debates acerca de desigualdade social entre gêneros, sobre racismo estrutural e as violências dele decorrentes e sobre representatividade de mulheres no teatro - tanto enquanto reconhecimento profissional, quanto à forma como somos representadas em cena. São questões que vão muito além dos limites deste artigo e que requerem escuta, leitura e reflexões diárias – tanto a nível individual, quanto coletivo.

Falar sobre mulheres no teatro de formas animadas é, para mim, falar de mãos que ajudaram, e ajudam, a construir minha trajetória enquanto pessoa e enquanto artista. É algo indissociável de meus pensamentos, de minhas ações. Se pararmos para pensar em quantas mulheres têm papel fundamental em nossas vidas, veremos o quanto estamos rodeadas delas e o quanto nossos trabalhos são influenciados diretamente por elas. Neste relato citei algumas com quem tive contato, mas garanto que são bem mais, afinal, somos infinitas! Assim como todo universo criativo que ainda temos a explorar...

Perspectiva de género en la búsqueda creativa

Carolina Tejeda

(Buenos Aires – Argentina)



Figura 1 - Improvisación objetual *ixs objetxs*. Fotografía: Carolina Tejeda.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020318>

Resumen: Comparto algunas reflexiones acerca de la creación escénica. Lo hago como mujer, pero no lo hago desde una visión binaria. Hablo desde ese rótulo porque aún lo habito, porque lo sigo resignificando. En un contexto en donde creo posible la transformación, nos pregunto ¿Cómo nos pensamos hoy frente al hecho artístico? En el camino de ésta interpelación anidan nuevas expresividades y procesos creativos, nuevas dramaturgias, nuevos encuentros con uno y con los otros.

Palabras claves: Perspectiva de género. Artes escénicas. Procesos creativos.

Gender perspective in creative search

Abstract: I share some reflections on stage creation. I do it as a woman, but I don't do it from a binary perspective of view. I speak from that label because I still inhabit it, because I keep resignifying it. In a context where I believe transformation is possible. How do we think ourselves today when confronted by an artistic artwork? Along this interpellation new expressions and creative processes, new dramaturgies, new relations with us and with others arise.

Keywords: Gender perspective. Performing arts. Creative processes.

Este texto pretende ser una reflexión sobre la relación de la deconstrucción cotidiana y sus resonancias en el trabajo escénico.

Comparto la necesidad de poner en discusión con colegas procedimientos creativos y visiones que contengan perspectiva de género en un sentido transversal.

Soy actriz, titiritera, dramaturga y hacedora escénica, atravesada por diferentes disciplinas artísticas. Desarrollo mi actividad en la ciudad de Buenos Aires.

Desde 2011 me vinculo con grupalidades que abordan el feminismo de diversas maneras. Fui encontrándome, formando parte, participando en diferentes colectivas artísticas feministas, coordinando acciones activistas en diferentes ámbitos. Participando con espectáculos y performance en encuentros y ciclos feministas.

En producciones teatrales propias o de gran participación personal siempre me atravesó el contexto social y la consecuencia de ese hecho o contexto, encarnada en personajes femeninos. Ésta pulsión por la voz de la mujer se volvió cada vez más clara y concreta.

El unipersonal *Harina*, que escribí junto a Román Podolsky e interpreté durante varios años, habla sobre el cierre ferroviario en Argentina. Allí encarno una mujer sola en un pueblo donde no pasa más el tren. Sola, sin marido, sin hijos. Compartiendo escena con su antagonista el silencio. Silencio literal, silencios en su voz, silencio en su cabeza.

Doña Ema me dice “¿Y vos, para cuándo?”
Y yo me la quedé mirando, no sabía que contestarle, porque no sabía de lo que estábamos hablando.
Y me dice: “La mujer, Rosalía, está hecho para tener los hijos. Sino, cuando te venís viejo te quedás solo. Vení a verme la semana que viene que yo te voy a dar algo.”
Y no fui...No fui, no fui.
Era chica también... (TEJEDA y PODOLSKY, 2016, p. 17).

El mandato de lo que se pretende de la mujer está puesto en juego. El lugar sentencioso de la soledad por no cumplir ese destino inexorable de la maternidad en la mujer.

En el espectáculo *Lakuma espíritu del agua*¹ cuento los cruces a nado de

¹ *Lakuma, espíritu del agua* de Carolina Tejeda. Estrenada en 2012 en el Espacio Ecléctico en la Ciudad de

María Inés Mato, una nadadora, argentina, de aguas abiertas y su cruce en las Islas Malvinas. Una mujer nadando en el agua fría. Aparecen los saberes de nuestras ancestras, aborígenes patagónicas, argentinas y chilenas, nadando en aguas heladas.

Dos personajes femeninos en escena en una espera casi interminable. La espera como símbolo de postergaciones. La espera-acción. Mujeres capaces de reconstruir la guerra de las Islas Malvinas, sus dolores y sus restos. “No hay tiempo ni espacio en ‘Lakuma’. Tampoco soldados ni excombatientes. No hay héroes, solo dos mujeres que intentan una “búsqueda de la memoria a través del agua.” (OLIVERI y MILETTI, 2012, p. 4)

La mujer no era el eje en ninguno de los dos espectáculos, pero corría su fuerza subterráneamente.

Si mi interés en las mujeres y su despliegue en el trabajo escénico venía arremolinando algo interno, con la experiencia del activismo feministas en calle, en grupalidades y en escenarios, terminó de reafirmarse.

Por ejemplo, con la colectiva Mujeres de Artes Tomar nos encontramos diferentes artistas, mujeres que veníamos teniendo un trabajo sostenido en las artes escénicas en la Ciudad y la Provincia de Buenos Aires. Nos permitimos compartir miradas, creaciones, visibilizar el trabajo artístico de compañeras. Y allí, en ese fuego compartido nos encontramos con urgencias y deseos. Y con la necesidad de empezar a nombrar y desarticular los mandatos, estereotipos, opresiones. Permitir que se expanda nuestra voz.

Estas experiencias profundizaron la inquietud de preguntarme cómo concebir nuevos modos de creación que emerjan y contengan una perspectiva de género.

Hablo de perspectiva y esto no implica necesariamente que se convierta en eje temático.

Hablo de algo más interno y escurridizo.

Buenos Aires. Editada por Editorial Caterna en 2016.



Figura 2 - Improvisación objetual *lxs objetxs*. Fotografía: Carolina Tejeda.

¿Cómo desarticular formas patriarcales para poder crear desde una mirada plural e integradora?

Esta es una pregunta que habito en los materiales propios, o de otros directores, autores, artistas con los que trabajo.

Hablo de formas patriarcales no solo como lugares opresores y limitadores en los que éste sistema global está apoyado. Sino como modos, lógicas, acciones que tenemos pegadas y que llevan a un trabajo creativo normativo.

En las artes escénicas siguen acalladas algunas expresividades, que sólo se encuentran en las márgenes, en la periferia.

Estamos impregnadas de modos patriarcales en voces y en visones sobre maneras de conducción, en temáticas, formas de relato, volúmenes expresivos, acciones dramáticas. Patriarcal como limitante, estanco, y que replica procesos establecidos por la visión dominante del “deber ser” y del “pertenecer”. Encajar en lo que estipula la actividad independiente o comercial. Ajustarse a esa forma limitante de definir, nombrar géneros o disciplinas. Y subordinarse a las jerarquía

de roles impuesta por un mercado cultural.

Las artes escénicas y el arte en general nos invitan a conmovernos con esa porción de mundo que nos brindan y a desarrollar distintas capas de pensamiento y de reflexión.

De qué manera invitamos a con-moverse. Qué resonancias trae esa conmoción.

Moverse-con otros como un poder de acción. Mover el Sentir. Mover el Sentido. Mover el Ser. Qué mundo nos conmueve.

Qué movimiento hacemos para acercarnos al cambio de paradigma. Ese nuevo mundo que queremos habitar.

Como todo arte vivo, la materia de trabajo es el propio ser y su contexto.

Somos parte de éste tiempo y espacio.

Esta es una época donde la organización de la mirada feminista en la región tiene gran fuerza, se abren nuevas instancias en el campo político, social y cultural. Miles de mujeres en las calles organizadas exigiendo sus derechos.

Las mujeres quieren cambiar el mundo y hoy dirigen la mirada hacia ellas mismas. Desde esta perspectiva, sus experiencias son analizadas para evaluar su impacto sobre la desarticulación de la opresión femenina, y para dilucidar la correlación existente entre tendencias a la conservación de la feminidad dominante, formas nuevas de feminidad opresivas, y formas antipatriarcales y libertarias de ser mujer (LAGARDE, 1990, p. 4).

Las resonancias de estas manifestaciones sociales cambian la manera de vernos y mirar el mundo.

Es una época donde ni cómo creadoras/es, ni como espectadoras/es, podemos ser ingenuas/os/es con los contenidos, con los signos que aparecen en escena.

Cuando hablo de signos, hablo de todo lo que construye ese otro relato. Hablo de esa manipulación escénica que dará una percepción simbólica-sensorial a quienes compartan el hecho artístico. Hablo de los signos que imprimimos en nuestra interpretación, dramaturgia, en materiales y objetos, en los procedimientos.

Los sentidos no permanecen quietos. Es un terreno donde nada está fijo, muta según el tiempo y el lugar.

En lo personal hay materiales que he realizado, que hoy no podría

encarnar porque quedaron anacrónicos en su carga simbólica.

Es un momento de preguntarnos dónde está puesta nuestra mirada para dar sentido en lo que hace a materia de género.

¿Cómo nos pensamos?

Hay un germen de transformación en el modo de pensarnos.

Así como la utilización del lenguaje no sexista genera en el cotidiano una modificación de lo que está naturalizado frente a una misma y frente a otros, el modo de cómo pensarnos frente al hecho artístico nos da la posibilidad de posicionarnos creativamente en otra perspectiva desde el gen del trabajo. Repensar nuestro hacer nos activa sentidos que quizás no hubiéramos considerado. Porque hay silencios instalados y el arte no se queda afuera de esos silenciamientos. El circuito cultural independiente (por lo menos en Buenos Aires) también fue adquiriendo gran parte de esas maneras acalladas de producción y creación. Los modos condicionantes parecen formar parte de un sentido común por eso tantas veces no los hemos visto o los hemos dejado pasar sin interpelarlos. Es sabido que los espacios y roles de decisión en las artes escénicas están conducidos mayoritariamente por varones. La cantidad de espectáculos estrenados mayoritariamente los escriben y dirigen varones.

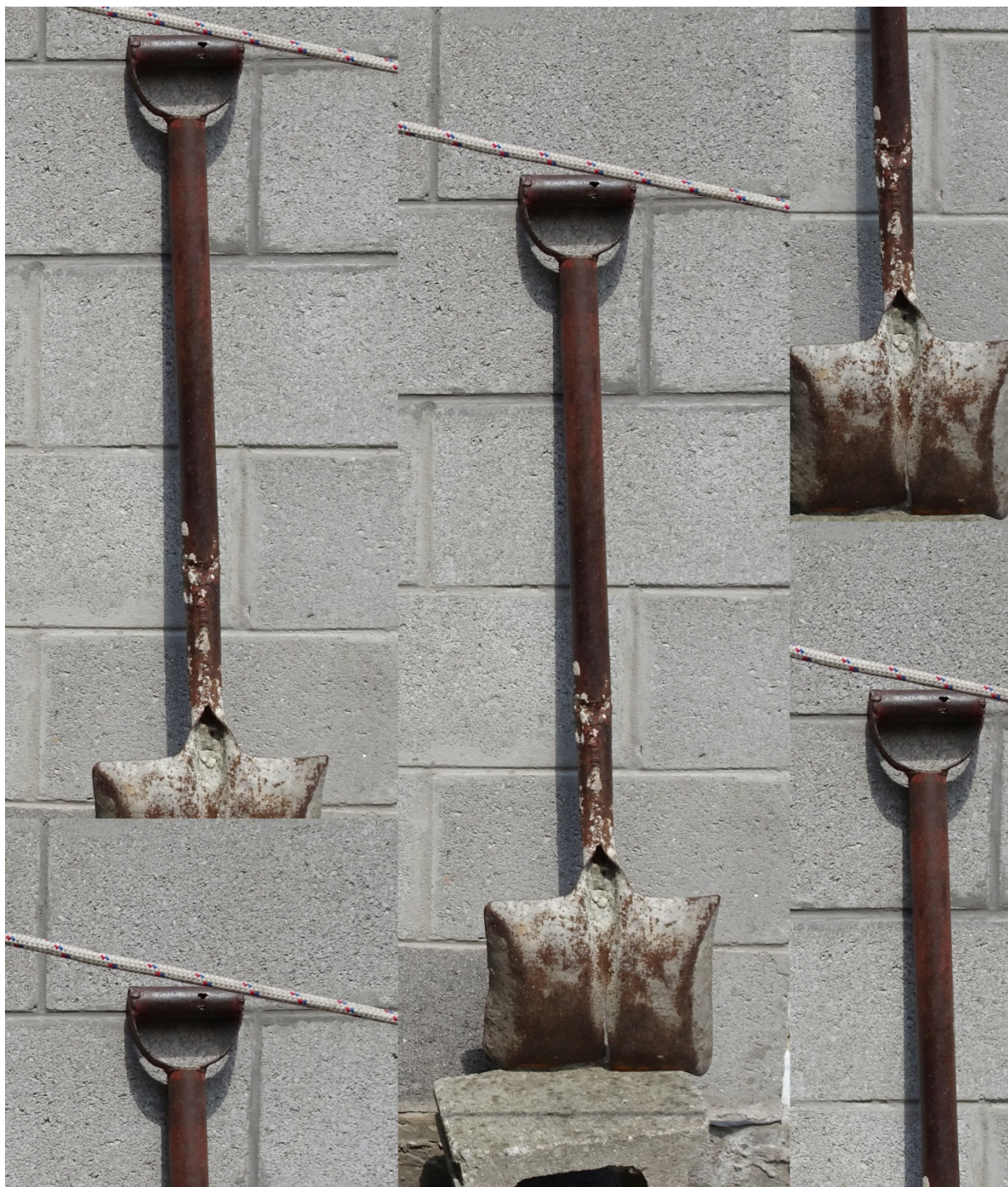


Figura 3 - Improvisación objetual lxs objetxs. Fotografía: Carolina Tejeda.

Cómo dejar de pensarnos como minoría, cómo pensarnos plurales.

Si bien somos muchos que no nos pensamos como minoría, la realidad indica que lo somos. Somos esa minoría explosiva en los teatros oficiales, comerciales, independientes, en el off, en los festivales y concursos.

Hace años que venimos dando pelea para dar lugar a esa inclusión en los

espacios, como decisión política y cultural tanto en lo privado como en lo público.

¿Esa inclusión, está en nuestro cuerpo?

Me interesa explorar los lugares que trabajamos con una misma, con nuestra sensibilidad, empatía, mirada abierta en diálogo con nuestra acción y expresión.

Hace unos años comencé a trabajar con talleres de actuación y objetos con perspectiva de género.

Articulé éstos talleres en distintos ámbitos y para grupos muy diferentes (actrices, actores, titiriteros, artistas, grupos de mujeres).

Traigo algo de esas experiencias porque fue muy interesante lo que se fue desplegando con el vínculo con objetos asumidos desde un género. Aparecía una nueva práctica sensorial, emotiva, conceptual. Una alianza, lazo, rechazo, dependencia, atadura, contacto, con esos objetos.

Partí del eje ¿Un objeto posee género? La primera respuesta sería, claro que no. O también podríamos decir que el artículo, le establece un género al objeto. En realidad el mercado, los usos y costumbres, las tradiciones, las sociedades, la publicidad, se lo otorgan.

Es sentido común la creencia en que si se realizan funciones, actividades y trabajos específicos, y en que si se tienen relaciones, comportamientos, sentimientos o actitudes asignadas al género contrario, los sujetos abandonan su género y se convierten en el opuesto.

De ahí el miedo. En efecto, si cambian los hechos que definen la identidad genérica, ésta se transforma también, pero el equívoco es creer que se concluye en la dimensión genérica contraria. Los cambios genéricos pueden ir en muchas direcciones y desembocar en condiciones inimaginadas, como el surgimiento de nuevas categorías, y la modificación o desaparición de las existentes (LAGARDE, 1990, p. 5).

¿Qué objetos nos fueron dados y cuales negados en nuestra historia como hombres y mujeres? Digo hombres y mujeres porque es sabido que el mercado es condicionante y sólo ve el mundo binariamente. Así nos han enseñado y hemos aprendido el mundo.

Como consecuencia de una performatividad sutil y políticamente impuesta, el género es un «acto», por así decirlo, que está abierto a divisiones, a la parodia y crítica de uno mismo o una misma y a las exhibiciones hiperbólicas de «lo natural» que, en su misma exageración, muestran su situación fundamentalmente fantasmática (BUTLER, 2007. p. 285).

Un objeto está diseñado y pensado para un uso, y muchas veces para un/a destinatario/a. Posee una génesis restrictiva y sobre esa base se suman una cantidad de signos y preconceptos que singularizan y potencian, pero también oprimen al objeto y/o a su manipulador/a/e. En el primer acercamiento con un objeto, nuestro vínculo está condicionado y por ende nuestra sensibilidad, nuestros modos expresivos y nuestro imaginario. Está condicionada esa relación objeto-sujeto. ¿Ese objeto pretende manipular al sujeto? ¿Ese objeto encarna ese sentido común que nos manipula? ¿Cómo percibimos esa materia que nos es dada como propia de un género?

Un pasaporte que le obliga a definir un género. Una mascarilla de pelling en manos de un varón heterosexual. Nunca antes había estado en sus manos. Nunca en su cara. Nunca ese aroma.

Un volante de juguete de color celeste, celeste son los ojos de una muñeca flaca y rubia.

Una pala de punta. Una pala de jardinería.

Un cinturón de hombre. Un hombre a su lado una mujer, el hombre la mira y se saca el cinturón. Fin. Una tetera de porcelana con motivo de flores y mariposas. Una canción guaraní heredada de su madre silenciada por una clase social.

Una cinta de embalaje. Una plancha. Un pañuelo. Una figura de hombre-jaguar. Una cajita de música con bailarina. Una esponja en manos de una mujer. Una esponja de lavar platos que respira. Una esponja de lavar platos, que respira en manos de una mujer. Respira a centímetros de la pelvis. Una esponja vagina-concha latente, en manos de una mujer. Un monedero. Una billetera de cuero. Un tampón (artículo de higiene femenina, para absorber el flujo de menstrual) objeto pensado para las mujeres que menstrúan pero a la vez puede ser comprado (usado) en el mercado para convertirse en un objeto fetiche para los hombres (TEJEDA, 2018).

Tenemos en la memoria corporal el registro de esas manipulaciones, de esos arquetipos, de esos usos y costumbres, esos residuos que se fueron acumulando.

Allí se alojan dinámicas que limitan, preconceptos, oportunidades.

En el taller que llamé *Lxs Objetxs* nos permitimos manipular “el acto” de pertenencia a un género y transmutar significados.

Vincularnos con esa materia que carga con entidades impuestas y desobedecerlas. Aparecía la pregunta sobre qué signos son posibles virar, romper, revolucionar, trasmutar. Cuales reconocemos y cuales son cómodamente naturalizados.

En lo inanimado, en lo carente de alma, de conciencia, en lo des-

humanizado aparecen, paradójicamente, nuevas experiencias y exploraciones en relación al género.

Allí vemos claramente nuestra vinculación con la materia desde las empatías, resistencias, amenazas, deseos, ocultamientos, que permanecen en nuestros cuerpos.

La realidad vivida por los hombres y las mujeres es captada desde los estereotipos. Las características de la feminidad son patriarcalmente asignadas como atributos naturales, eternos y históricos, inherentes al género y a cada mujer. Contrasta la afirmación de lo natural con que cada minuto de sus vidas, las mujeres deben realizar, actividades, tener comportamientos, actitudes, sentimientos, creencias, formas de pensamiento, mentalidades, lenguajes y relaciones específicas en cuyo cumplimiento deben demostrar que en verdad son mujeres (LAGARDE, 1990, p. 3).

Nuestro accionar entonces pide otros modos. Generalmente no problematizamos construcciones normativas, a veces porque no las reconocemos, otras porque resultan efectivas, seguimos repitiendo “bellezas femeninas”, “fuerzas masculinas”. Seguimos replicando violencias, encarnando discursos que no queremos en éste tiempo y espacio.

Ahora, qué reflexión hacer para no volver a lo binario: sumisas o guerreras. Porque todo empuja a lo binario. Esa es la trampa.

Porque el sistema patriarcal se instala también en intentos, o a veces, en aparentes trabajos con perspectiva de género, que aunque con otra forma, no dejan de ser condicionantes.

Entonces vuelvo a la pregunta ¿cómo nos pensamos hoy ante el trabajo artístico? ¿Qué herramientas nos quedan obsoletas? ¿Qué expresividad está desgastada? ¿Qué urgencias encontramos en nuestras cuerpos? Digo cuerpos porque me inspira mutar las palabras, sublevarme a lo genérico, porque en esas palabras perturbadas aparecen nuevas imágenes que se transforman en disparadores de nuevas poéticas, nuevas relaciones con mis propios lugares acallados.

Qué nos traen expresivamente todas nuestras cuerpos:
nuestras cuerpos sexuadas, cuerpos de-construidas, disidentes, cuerpos colonizadas, cuerpos oprimidas, disciplinadas, deseantes.

Hoy la búsqueda de una mirada crítica en materia de género me guía al encontrarme con cualquier material escénico, más allá de que el género sea o

no su temática específica.

Esa búsqueda en articulación con lo que traemos auestas en nuestras cuerpos genera una tensión creativa que desmantela modos que no nos representan, nos alerta de estar ausentes, propone nuevas escuchas y la posibilidad de nuevos encuentros y construcciones con otros.

Nos permite otra manera de estar y habitar la creación escénica.

La transformación ya está siendo.

Referencias

- BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción M^a Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007.
- LAGARDE, Marcela. *Identidad Femenina*. Disponible en: https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf. Acceso en: 05 nov. 2020.
- TEJEDA, Carolina; PODOLSKY, Román. *Harina*. Buenos Aires: Editorial Caterva, 2016.
- _____. *Lakuma, espíritu del agua*. Buenos Aires: Editorial Caterva, 2016.
- TEJEDA, Carolina. Fragmento de anotaciones del taller *Lxs Objetxs*, 2018
- OLIVERI, Jean; MILETTI, Mauro. *Fenocopia de Malvinas - III. Malvinas, un compás de espera*. Artículo para la cátedra de pensamiento político de UBA, 2012.

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
A ATUAÇÃO DAS MULHERES NO TEATRO DE ANIMAÇÃO
Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 330 - 345, dez. 2020
E - ISSN: 2595.0347

La dirección escénica femenina

Ana Alvarado

Universidad Nacional de las Artes – UNA (San Martín, Argentina)



Figura 1 – *Evitácora*. Autora: Ana Alvarado.
Dirección: Carolina Ruy y Javier Swedzky. Fotografía: Eva Coscia.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020330>

Resumen: En el campo del teatro de títeres en Argentina, la presencia femenina era y es muy importante. Todo este enorme trabajo de las mujeres en el arte de los títeres no estuvo exento, como nada lo está, de la mirada patriarcal sobre las y los iniciadores de nuestro lenguaje. Este artículo reflexiona sobre la legitimación, reconocimiento y diversidad estética de la obra hecha por mujeres y se pregunta si existe una dirección que podamos llamar femenina en el campo del teatro de títeres y objetos.

Palabras claves: Dirección escénica femenina. Legitimación.

The female stage direction

Abstract: In the field of puppet theater in Argentina, the female presence was and is very important. All this enormous work of women in the art of puppets was not exempt, as nothing is, from the patriarchal gaze on the initiators of our language. This article reflects on the legitimacy, recognition and aesthetic diversity of the work done by women and wonders if there is a direction that we can call feminine in the field of puppet and object theatre.

Keywords: Female stage direction. Legitimation.

Mujeres artistas y educadoras

En el campo del teatro de títeres en Argentina, la presencia femenina era y es muy importante. En este artículo reflexiono sobre la legitimación, reconocimiento y diversidad estética de la obra hecha por mujeres. ¿Tenemos todavía preguntas para hacernos sobre la dirección escénica femenina?

En Argentina se considera que Javier Villafañe y Mané Bernardo fueron los mentores de la mayor difusión del títere en el país. Mané suma, además, la cualidad de haber sido educadora y con su compañera Sarah Bianchi dejaron obra plástica, escénica, literatura dramática - esta última un Museo del Títere que lleva su nombre. Mujeres y educadoras. La docencia era una de las principales opciones laborales de la mujer en buena parte del siglo XX. Lo sigue siendo.

También fueron mujeres las fundadoras o principales directoras de muchas de las primeras instituciones educativas que se especializaron en la enseñanza y difusión de los títeres en la Argentina. Recuerdo haber oído hablar de María Teresa Montaldo de la Escuela Provincial de Títeres de Tucumán¹ y de Alicia Murphy de la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén, entre otras. Adelaida Mangani creó y aún dirige la prestigiosa Escuela de Titiriteros Ariel Bufano del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires.

En mis primeros años como titiritera, viajé a Francia y participé de una experiencia que se denominaba “Ver y Conocer”, en el Instituto Internacional de la Marioneta. Allí, en la Escuela Nacional Superior del Arte de las Marionetas, la dirigía Margareta Niculescu, prestigiosa directora de teatro de títeres.

En San Pablo, Ana María Amaral la deliciosa artista titiritera, investigadora, profesora y doctora en artes, era y es una referencia para todes les artistas de este lenguaje. Hay, por supuesto, muchos otros ejemplos de pioneras en el orden internacional. Después de ellas, seguimos su camino muchas mujeres más.

¹ DIP, Nerina. *Tradición y Nuevos horizontes en el teatro de Objetos y Títeres en Tucumán*. Fundamental Ediciones. Buenos Aires, 2017.

La legitimación de la obra de las artistas mujeres

Todo este enorme trabajo de las mujeres en el arte de los títeres no estuvo exento, como nada lo está, de la mirada patriarcal sobre las y los iniciadores de nuestro lenguaje. El titiritero varón, Javier Villafañe, fue definido como poeta, juglar, bohemio y andariego y eso se consideraba una virtud para un artista, le otorgaba un aura romántica. La titiritera mujer, Mané Bernardo, fue considerada más como educadora y gestora cultural que como artista y esa importante tarea con el correr del tiempo eclipsó un poco a su obra artística.

La batalla que las mujeres venimos dando en el campo artístico es siempre la del reconocimiento de nuestro lugar en el mismo. El espacio de la dirección escénica fue, y sigue siendo aún hoy, un espacio a conquistar por las mujeres.

Cuando me inicié en este lenguaje conocí a otras muchas titiriteras mujeres que ya desarrollaban intensamente su trabajo, recuerdo además de a las citadas a Silvina Renaudi, Gloria Diaz y Susana Andrián, entre otras.

Otras mujeres formaban parte de parejas de titiriteres, otra característica del lenguaje, un arte transhumante y familiar. No me he puesto a estudiar si los roles de los integrantes de la pareja tenían igual consideración en el análisis de su obra. Puedo sospechar que en muchos casos no.

En el grupo que integré durante dieciocho años *El Periférico de Objetos*, la dirección la ejercíamos tres personas: dos varones y yo. No recuerdo que hubiese diferencia entre nosotros cuando creábamos y ensayábamos, era una experiencia democrática y gozosa. No obstante, cuando los espectáculos se presentaban al público y a la crítica teatral, esta última tendía a considerar como director del espectáculo a uno de los varones y teníamos que aclarar constantemente la situación grupal de la creación y dirección. Tuve que darle batalla a ese prejuicio poniéndolo en discusión y con mi tarea en la investigación y la docencia universitaria.

La dirección escénica femenina

En mi tarea individual como directora escénica he dirigido teatro “a secas”, teatro de títeres, teatro de objetos, teatro orientado a la infancia, intervenciones, acciones y performance teatrales con fuerte presencia objetual y, en todos los

casos, me puse al frente con gran respeto por la tarea de los intérpretes que dirijo. Sin rastros de autoritarismo o, si aparecen, cuestionándome. Me interesó desde muy joven, transmitir lo que descubría y tratar de potenciar la búsqueda artística de los jóvenes. Con cierto estilo maternal que no pude evitar, también muy atenta a que las mujeres buscaran destacarse y no abandonaran, por causas diversas relacionadas con su rol social de féminas, sus deseos.

Preguntarme si la condición de ser mujer fue fundamental en mi carrera teatral, es algo relativamente nuevo para mí. Hace veinticinco años yo no era tan consciente de la relevancia de esta pregunta como lo son las directoras actuales. También creo que responde a un criterio de época el modo elegido por mí y por otras directoras para desarrollar una estética. Ir creciendo y ocupando un lugar en un campo artístico, desde los intersticios de lo establecido, de lo canonizado, algo así como una revolución silenciosa. Interesarnos por la experimentación y la transgresión de las normas y cánones del arte y buscar destacar como artistas desde esos espacios.

El crecimiento de la investigación en la universidad sobre la obra femenina y las consecuencias culturales de la misma ha sido fundamental en el aumento de la presencia femenina en la dirección escénica. También la presencia de mujeres en cargos relevantes de la gestión universitaria y cultural. Las mujeres están mostrando su obra en muchos espacios y los ocupan. La compañía estable de la ciudad de Buenos Aires, Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, está dirigida una mujer, la ya citada, Adelaida Mangani. Uno de los principales teatros de la ciudad, el Teatro Regio, es programado por una titiritera y directora, Eva Halac. Otro espacio fundamental, el Centro Cultural de la Cooperación tiene un área de títeres coordinado por Antoaneta Madjarova.

La cantidad de mujeres que se dedican al teatro de títeres y objetos es igual o mayor que la de sus colegas masculinos. Están presentes en todos los aspectos del lenguaje, por ejemplo, en la carrera que dirijo en la Universidad Nacional de las Artes y que se denomina Teatro de objetos, Interactividad y Nuevos Medios, la participación femenina supera a la masculina.

El avance del pensamiento y la acción feminista en occidente, que se mueve lenta pero ininterrumpidamente desde los inicios del siglo XX,

periódicamente se hace visible con una fuerza extraordinaria y toma al mundo por sorpresa. Ahora estamos en un gran momento.

¿Qué hace una directora escénica?

La directora escénica es una artista que busca el mejor modo de mostrar en escena lo que quiere contar. Tiene a su cargo la partitura escénica, la construcción de una composición coherente para la escena, la traducción a la escena de un texto teatral si lo hubiera o, en su defecto, la creación del guión dramático nacido de la improvisación del equipo artístico, o sea, la dramaturgia escénica. Es la responsable del dispositivo escénico y es la autora del espectáculo.

Pero también es quien coordina al equipo artístico y tiene la tarea invisible de ser flexible pero firme y de tener disponibilidad para enfrentar el debate, el cuestionamiento y el conflicto haciendo de eso material para la experiencia creadora. En el tema que nos ocupa, es también responsable del tratamiento que se le dé en la obra y en su proceso de creación, al concepto de género.

Esta definición general la amplió con las respuestas que tres directoras prestigiosas (Daniela Fiorentino², Carolina Ruy³, Tatiana Sandoval⁴), que pertenecen al universo actual del teatro de títeres y objetos de mi ciudad, me brindaron a tres preguntas.

Daniela Fiorentino

² Daniela Fiorentino es titiritera, actriz, docente y directora. Dirigió durante 10 años toda la programación de Teatro de Títeres y Objetos en un teatro de la ciudad de Buenos Aires haciendo de ese lugar una Casa de Títeres para el teatro y sus afines. Dirige actualmente dos productoras, gestionando contenidos y programación de Teatro de Objetos y Títeres para adultos niñas niños y bebés: Casa de Títeres y Estación Primera Infancia. Pertenece a la Compañía Tarabust y a la Compañía Tándem Teatro.

³ Carolina Ruy es directora, docente, titiritera y escenógrafa. En la actualidad es docente de Teatro de objetos y Teatro de sombras en las carreras de grado y posgrado de la Universidad Nacional de las Artes. Conferencista y autora de artículos sobre la interpretación en el teatro de títeres y objetos. Curadora de eventos multidisciplinares con eje en el Teatro de objetos y las formas contemporáneas: Genealogía del Objeto en las Artes, entre otros. Dirigió y codirigió entre otros espectáculos *Evitácora* (en codirección con Javier Swedzky).

⁴ Tatiana Sandoval es directora escénica, actriz, artista visual. Docente (UNA, UNSAM). Dirige la Compañía Cuerpoequipaje. Su obra artística (espectáculos, performances, pintura, fotografía e instalaciones) se desarrolla en un territorio interdisciplinario que entretiene artes escénicas y visuales. Más informaciones: <https://tatianasandoval.com/> <https://cuerpoequipaje.com/>.

1. *Considera que existe una dirección que podamos llamar femenina en el campo del teatro de títeres y objetos?*

Sí, considero que hay una mirada y situación femenina en este campo y en todos. Considero un sentir y una lucha en esa "forma de mirar" la vida, la injusticia y la relación en mi caso (Teatro de Títeres y objetos), está atravesada por ese transcurrir mujer, en el mundo y su devenir.

2. *Describe su modalidad de trabajo como directora.*

Trabajo desde un primer deseo o incomodidad. Lo que me incomoda necesito transformarlo o preguntarme si puede verse de otro modo o sentido poético. Vale decir, me sumerjo en el mundo creativo desde una pregunta o incomodidad para transformarla en poesía. Los resultados a veces me dejan tranquila unos meses y otras veces no, ese creo es el camino de mi obra.... Genero el mundo y a partir de allí, llamo a quienes participaran del juego obra o camino. En general tengo un grupo a quien acudo muy a menudo, pero este último tiempo abrí el juego y me siento muy feliz.

Trabajo generalmente por fracciones, por cuadros que luego uno con música o dramaturgia. No trabajo una dramaturgia lineal pura.



Figura 2 - *Tarabust*, un rumor anterior al lenguaje. Dirección: Daniela Fiorentino y Carlos Peláez. Fotografía: Lihuel González.

3. *Cree que su condición de mujer afecta el reconocimiento de su obra?*

Creo que no. Jamás ocuparía un lugar donde perciba este tipo de cuestionamiento. Sí lo vivencí como productora ejecutiva o gestora a la hora de ir a negociar o plantear sugerencias en empresas, instituciones donde la mirada masculina era la regente principal y no es poca la referencia que hago, porque no me pasó una, si no muchas veces.

El no reconocimiento del mundo femenino pasa a ser cotidiano por más mínimo que sea, aunque la totalidad se vea aceptada, como podría suceder en el ámbito artístico teatral. El patriarcado no distingue obras ni detalle, descalifica silenciosamente, hasta en los recovecos menos esperados.

Carolina Ruy

1. *Considera que existe una dirección que podamos llamar femenina en el campo del teatro de títeres y objetos?*

Sí, pienso que podríamos hablar de dirección femenina en el campo del teatro de títeres y objetos. Creo que hay estéticas y poéticas femeninas. Cuando vas a ver una obra es posible identificar si fue dirigida por una mujer (o alguien que se identifique como femenina).

Les comparto algo interesante que me paso cuando codirigí junto a Javier Swedzky, *Evitácora*, una obra de Teatro de títeres, actores y objetos sobre la vida de Eva Perón, que se estrenó en julio del 2019. Fue una experiencia muy enriquecedora. Durante el montaje las miradas que proponíamos sobre el personaje de Evita estaban teñidas inevitablemente, en ambos casos, por nuestro género. Personalmente me identificaba o ponía foco en ciertas anécdotas o momentos de su vida, y mi coequiper en otras. Había aquí una lectura, un acercamiento, una sensibilidad, una estética personal en la que influía claramente el género. Luego del estreno, algunas personas del público hicieron algunos comentarios relacionados con esto. Advirtieron y señalaron momentos o pasajes donde se notaba mi mirada y mi estética femenina. Y no digo con esto una estética que se encasille en el femenino estereotipado. Creo que queda claro, hoy más que nunca que al hablar de "lo femenino" dejamos de lado los estereotipos y forjamos un colectivo potente, pensante y sobre todo poderoso.

2. Describa su modalidad de trabajo como directora.

Cuando trabajo como directora me sumerjo de lleno, con todo el cuerpo a la creación. En general primero que nada aparecen algunas imágenes que puedo llamar "fundantes". No se trata solo de imágenes como fotos. Sino que son imágenes que tienen un clima, una atmósfera. Son imágenes que tienen mucho del entorno sensorial, en general aparecen en mi imaginación con iluminación o con un tipo de sonoridad. Y lo que aparece con ellas es la condensación de todo lo que me ocurre sensiblemente con la obra. Cuando llegan, no tienen un lugar claro aún, no sé dónde irán, en qué orden, pero por lo general en la dramaturgia final ocupan un rol importante. Por eso las llamo fundantes, son como los mojones sobre los que luego construyo el resto.

En lo concreto de los ensayos me parece fundamental entablar un vínculo humano ameno, de confianza y sensible con el elenco y equipo de trabajo. Me interesa mucho la exploración y el juego en el proceso creador. Suelo llevar a cada ensayo mucho material para experimentar y probar cual funciona mejor. Además de directora, soy titiritera, escenógrafa y docente. Siento que esto influye mucho en como organizo los ensayos. Comienzo con entradas en calor o ejercicios corporales para lograr la conexión dentro del grupo. Y una vez que estamos todes conectades comenzamos las exploraciones, las búsquedas, en las que pongo mucho el cuerpo, meto mano, pruebo junto a les interpretes las ideas que van apareciendo, voy y vengo ininterrumpidamente del rol de directora, al de interprete, escenógrafa y docente.

3. Cree que su condición de mujer afecta el reconocimiento de su obra?

En este momento creo que no afecta directamente al reconocimiento de la obra, sino tal vez en las distintas instancias de creación de la misma. Hay ámbitos donde sentís un desafío extra a la hora de relacionarte, porque percibís que te colocan en un lugar desigual. A lo largo de mi recorrido por ser mujer, tuve que enfrentarme muchas veces a situaciones laborales que partían de una relación asimétrica. Es decir, que arrancabas la carrera siempre unos pasos más atrás. Igualmente, me considero una mujer que tiene bastante carácter, que adquirí en gran medida a fuerza de trabajo y del vínculo con el entorno en el que me desenvolvía. Había que aprender a buscar estrategias, tomar decisiones y

usar mucha fuerza para contrarrestar el prejuicio que existía contra las mujeres. Percibo, igualmente que gracias a las luchas de los últimos años el cambio cultural se va dando de a poco. Solo a modo de ejemplo, hace unos años, en las puestas de luces en los teatros tenías que hacer de todo para imponerte. Hoy en día eso está cambiando.

Tatiana Sandoval

1. Considera que existe una dirección que podamos llamar femenina en el campo del teatro de títeres y objetos?

Creo, que como en otros ámbitos la dirección femenina se encuentra menos visibilizada, y especialmente que no existe una historiografía que registre el trabajo de las mujeres en ese rol. Creo que este estado de la cuestión no ayuda a conformar una visión global histórica de las características singulares y poéticas de la dirección escénica ejercida por mujeres, a diferencia del registro en relación al trabajo de los hombres, en ese mismo rol. Vamos armando esa historia en fragmentos más por un ir recapitulando a través de nuestras contemporáneas. En cambio, en las generaciones jóvenes que utilizan las redes para compartir sus trabajos, hay un universo ecléctico de producciones y nuevas redes de información que van armando una nueva trama de relatos sobre la actividad. En ese sentido, me muevo con curiosidad en los ámbitos de reservorios y publicaciones académicas, como en las redes de artistas, para ampliar el espectro de lo conocido. Preferiría no arriesgar generalizaciones porque los algoritmos nos muestran, un universo afín a nuestros intereses, pero en cambio, puedo compartir nombres y obras de artistas contemporáneas que me resultan interesantes. Seleccione algunas creadoras e investigadoras latinoamericanas ligadas al objeto-híbrido, que explora la potencia escénica del material en combinación con: tecnologías vigentes u obsoletas; y/o el objeto como huella y testigo de las marcas de la historia íntima y social; y el objeto en hibridación con el cuerpo. Shaday Larios es una reconocida investigadora y creadora mexicana, que se caracteriza por su trabajo vinculado al potencial vívido del objeto-documental como vestigio histórico, creando producciones de carácter performático-documental con aportes de la comunidad en la que trabaja y/o producciones ficcionales de cámara que se cruzan con las historias extraídas

de los objetos. Liliana Porter, es una artista argentina de fuerte carrera arraigada en las artes visuales, de su trayectoria me interesa la obra ligada al trabajo de composición de acciones fotográficas y audiovisuales con objetos, que yo llamo “performances con lo inanimado” y por otra parte me interesa la singularidad de su dramaturgia para actores y objetos. De algunas de sus instalaciones me resulta exquisito el proceso de creación compositiva, que inicia con un juego inquietante de combinaciones entre objetos y materia pictórica, escenas estáticas protagonizadas por juguetes, pintura, tierra, objetos encontrados, silencios y pequeñas destrucciones que se van registrando y que paulatinamente va transformando la galería en un escenario de tensiones compositivas en escalas y a través de procesos que considero en sí mismos performáticos.

En el área de danza en hibridación con objetos, las producciones de Yamila Uzorskis (acróbata, bailarina y escultora) se caracterizan por dar movimiento vital al universo de la materia inerte (papel, elásticos, formas geométricas) jugando con su carácter escultórico en tanto volúmenes de gran tamaño que habitan el escenario con una vitalidad enigmática y son partners del cuerpo (que a su vez los manipula con el movimiento). Nombraría también el espacio de Especialización de Posgrado en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios de la UNA, el primero del continente con estas características de innovación, concebido y dirigido por Ana Alvarado, creadora y docente de enorme trayectoria en la investigación escénica, y una de las más importantes referentes en América Latina, carrera que incluye la fundación, junto a Daniel Veronese y Emilio García Webhi, del Periférico de Objetos, mítico grupo Argentino dedicado a la experimentación por casi veinte años. Me resulta destacable de su prolífica carrera como artista la capacidad de ensamble entre esferas de carácter artístico, con el académico y el pedagógico. En especial en relación a la creación en artes escénicas como un espacio de innovación, con acento especial en la dramaturgia de títeres y objetos, en hibridación con nuevas tecnologías. La considero pionera en el uso del objeto tecnológico en escena e hibridación con el cuerpo, así como en la construcción de reflexión crítica acerca de la investigación escénica como campo liminal e interdisciplinario.

2. *Describa su modalidad de trabajo como directora.*

Como directora escénica actualmente trabajo principalmente con la Compañía Cuerpoequipaje que conformamos hace seis años, bajo la premisa de crear e investigar en el campo de un territorio transdisciplinar y está conformada en todos los roles artísticos por mujeres. A partir de una idea original motora, organizo (en términos metodológicos) una idea-proyecto que responde a una premisa conceptual, bajo pautas estéticas de investigación escénica y con algunos desafíos tecno-poéticos. Acompaño el proyecto con un formato claro de producción, en cuanto a plazos y recursos reales disponibles o por conseguir. Este primer proyecto es compartido con el equipo de trabajo y presentado a espacios u organismos públicos en busca de apoyo y/o financiamiento. En las producciones objetuales ocupé además de la dirección escénica, el rol de autora. Desde este rol de autora-directora elaboro un material dramaturgico en tres etapas de trabajo: un primer texto de carácter poético, un segundo texto que llamo “escaleta” o “estructura dramática” (escrito previo a iniciar el proceso de ensayos) que contiene posibles escenas de la pieza y una progresión dramática. La escaleta, además, incluye y combina las ideas de dramaturgia con las de dirección y montaje por lo que es una guía para el trabajo de la investigación escénica (tipo de objetos: manipulables, testimoniales o de desecho, posibilidades de manipulación, espacio y o coreografía, propuestas de hibridación o interactividad tecnológica, etc). Este segundo material es el que utilizo para comenzar a ensayar de modo parcial y es el que considero más importante para vincularme con las performers y con el equipo artístico en el proceso de creación. En los ensayos me resulta de gran interés nombrar lo que no preexistía, no sólo como un modo de hacer fluir la comunicación entre la dirección y el elenco y equipo, sino por sobre todo como un modo de dar génesis a aquello que considero fundamental y esencia de la producción en nuestra compañía: el valor del carácter creador de cada intérprete que al manipular un objeto o combinarse con el de un modo no convencional, generar una fusión única, que luego puede ser repetida o tomada por otre como patrón. Una vez completado el recorrido por la estructura y enriquecida por los ensayos, elaboro una revisión de la escaleta para ver si se agregaron o fusionaron escenas, o si alguna debe ser cambiada de lugar en la estructura, etc.

Por último y como tercer paso, elaboro un texto dramático de características más “beckettianas”, aunque con reglas menos radicales, en el que la textualidad incluye pautas de partituras escénicas o frases de movimiento, tanto para los personajes, como para los objetos, la luz, el sonido y el video u otros procedimientos tecnológicos.

De alguna manera me imagino que el texto en una partitura abierta que podría servir para otro equipo de creatives o creadores interesados en conjugar en escena la dramaticidad de estos recursos. Es una escena de movimientos y personajes en el que tangible y lo intangible conviven. Como directora me visualizo orquestando coreográficamente los movimientos de la escena de lo animado y lo inanimado.

Al iniciar un proceso de investigación escénica en el que progresivamente se ensamblan las propuestas de las diferentes áreas, y a partir del momento del pre-montaje elaboro una edición escénica de las mismas de modo que sea un universo sistémico, y contenga una composición coreográfica que pueda traducirse a una dramaturgia escénica precisa y repetible (tanto en lo interpretativo, en la manipulación, así como en lo sonoro y lo multimedial).

De alguna manera el primer texto es una poesía que buscaré traducir a un lenguaje visual. En ese momento describo mi propio trabajo como poesía visual para escenario. De alguna manera el segundo texto de soporte, la estructura o escaleta de escenas, es un andamio sobre el que iré construyendo ese collage para convertir al escenario en un paisaje audiovisual en el que ocurrirá la escena.

En la experiencia de la dirección, me interesa mucho que la creación del producto sea realmente única y original, en este sentido, sobre el plafón de trabajo estético y las pautas tecno-poéticas para investigar, en el proceso valorizo construir vínculos fuertes y singulares con cada artista integrante del proyecto, para que cada uno sea creador dentro del universo de la pieza. Genero espacio de confianza con circuitos claros de trabajo, hay muchas reglas, pero hay mucha libertad. Son reglas para un juego. Con las intérpretes, busco que haya primero pautas entre los objetos, los espacios y el cuerpo. En general son reglas de obstrucción-hibridación con objeto-cuerpo. En particular me interesa

ese lugar entre cuerpo y objeto. Ese espacio de fusión es un territorio que junto a la compañía investigamos especialmente.



Figura 3 – Compañía Cuerpoequipaje. Dirección: Tatiana Sandoval.
Fotografía: Patricia Ackerman.

3. Cree que su condición de mujer afecta el reconocimiento de su obra?

Creo que probablemente, no podría afirmar que esa relación es directa, ni creo que se trate de una cuestión personal, sino que es un tema que atañe a la colectividad de las mujeres artistas. Es un asunto sumamente complejo, pues la predominancia de lo masculino existe en todos los ámbitos desde hace siglos, y desde esa pregnancia omnipresente se ha construido además una historiografía de sí misma. Conocemos infinidad de nombres propios en todas las artes, mayormente masculinos, y en cambio lo femenino, así como otras identidades de género han sido invisibilizadas, estigmatizadas, juzgadas, e incluso perseguidas. En ese territorio de márgenes (fuera de los libros y de los medios) existen y existieron voces y subjetividades de gran potencia y belleza. Pero esa “otredad” culturalmente tiene un carácter marginal, es reconocido en menor medida. Considero que es tan fuerte ese oscurantismo cultural de siglos y siglos que a pesar de que estamos atravesando un cambio profundo de paradigma que

cuestiona los términos patriarcales establecidos, existe todavía un imaginario social e inconsciente muy fuerte que premia lo masculino, porque lo reconoce. Y cuando nombra lo hace en masculino. Por eso me parece sumamente interesante la discusión acerca del lenguaje inclusivo, así como el revisionismo histórico que nombre a las artistas mujeres y les dé su lugar. Las corrientes actuales de disputa política en el campo cultural me parecen sumamente necesarias. Lo que no nombramos no existe, por lo tanto, es necesario nombrarnos más, asociarnos colectivizarnos. reconocernos y deconstruirnos colectivamente. Es una tarea nueva, que esta generación de mujeres llevará sin dudas adelante junto a otras colectivas diversas de identidad sexual y de género. Considero que esta lucha por nombrar y leer las huellas ocultas de la historia de la humanidad y de la cultura universal, será una marca indeleble de este nuevo siglo.

Creo que, por años con fuerte sobre adaptación, tampoco busqué ese espacio de reconocimiento, como si mantenerme en los márgenes fuera una forma de supervivencia... un reconocirme en esa estirpe híbrida de maestras, poetas, coreógrafas, artistas visuales, escritoras, pintoras y académicas que construyeron una ruta alternativa. Ahora, que vivimos tiempos de fuertes cambios, es como si esa huella invisible hubiera cobrado una fuerza sobrenatural y tuviera voz propia, una voz colectiva. Creo que esa fuerza es la marea. La marea verde.

Hoy esas voces plurales se escuchan en los diferentes ámbitos de la esfera cultural y política de Argentina y demandan legítimamente paridad de género, cupo laboral, y un lugar en la historia: la Colectiva de autoras (a la que pertenezco), Colectiva de actrices, Mujeres titiriteras argentinas, Mujeres audiovisuales, Músicas Argentinas, Mujeres cirqueras, entre muchas otras.

Se desprende de las palabras de las tres directoras y de la mía propia que nos interesa ejercer la dirección escénica con una modalidad horizontal y escuchando mucho al equipo de trabajo. También percibimos que cuando nos encontramos con hombres que tienen poder de decisión sobre nuestra obra en términos de contratación o producción, por ejemplo, todavía nuestra condición femenina nos exige estar atentas a no ser desvalorizadas. esto no ocurre, en cambio, entre compañeres artistas. Las tres directoras son más jóvenes que la

autora de este artículo, pero... sus respuestas señalan que todavía falta mucho camino a recorrer para el reconocimiento de la tarea femenina, en el rubro de la dirección escénica

Hoy por hoy, tratamos de combatir el binarismo en los géneros. Me parece muy bien pero no tenemos que olvidar que son pasos de la misma lucha y estén atentas mujeres a que no se vuelvan a perder nuestras voces en los nuevos diseños socioculturales.

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
A ATUAÇÃO DAS MULHERES NO TEATRO DE ANIMAÇÃO
Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 346 - 359, dez. 2020
E - ISSN: 2595.0347

Vozes femininas no Babau

Amanda de Andrade Viana

Cia Boca de Cena (João Pessoa, Brasil)



Figura 1 - As Fofoqueiras de Artur Leonardo.
Foto: Anderson Santana - Acervo Cia Boca de Cena.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020346>

Resumo: O presente trabalho é um relato parcial sobre a pesquisa que está sendo realizada pelo grupo paraibano de teatro de bonecos Cia Boca de Cena. A pesquisa propõe uma reflexão sobre as vozes femininas que permeiam o universo do teatro de bonecos popular nordestino, especificamente na Paraíba. A coleta de dados partiu da observação participante e do trabalho de três bonequeiros que foi analisado durante suas apresentações de Babau no projeto “Benedito e João Redondo Pelas Ruas da Cidade”.

Palavras-chave: Babau. Vozes femininas. Paraíba. Mamulengo. Mulheres.

Female voices in Babau

Abstract: The present work is a partial report on the research being carried out by the puppet theater group Cia Boca de Cena from Paraíba. The research proposes a reflection on the female voices that permeate the universe of the popular Northeastern puppet theater, specifically in Paraíba. The data collection was based on participant observation and the work of three puppeteers that was analyzed during their Babau presentations on the “Benedito and João Redondo Through the City Streets” project.

Keywords: Babau. Female voices. Paraíba. Mamulengo. Women.

Apresentação

Este é um relato sobre o trabalho de pesquisa desenvolvido na Paraíba pelo grupo de teatro de bonecos Cia Boca de Cena com objetivo central de identificar, nas brincadeiras de Babau, quem são as personagens femininas e quais são os lugares ocupados por elas nas narrativas dos bonequeiros populares paraibanos.

Inicialmente, considero importante explicar ao leitor o que é Babau, tendo em vista que em outras regiões do País esta nomenclatura pode se configurar como uma expressão popular ou um personagem específico de âmbito folclórico.

Babau nada mais é do que um dos nomes dado ao teatro de bonecos popular do Nordeste do Brasil, o qual a maioria das pessoas o conhece pelo nome de Mamulengo: um teatro tipicamente brasileiro que se tornou patrimônio cultural imaterial¹ do Brasil, em Março de 2015, pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

Assim afirma Izabela Brochado:

Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco são denominações para o teatro de bonecos popular praticado na região Nordeste, cujos nomes estão relacionados respectivamente aos estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará (BROCHADO, 2014, p. 23).

A Cia Boca de Cena é um dos grupos mais representativos na pesquisa dessa linguagem na Paraíba, onde ao longo de sua trajetória realiza projetos e ações que buscam investigar e disseminar a arte bonequeira em sua região, sendo destaque nacional em ações de salvaguarda para a manutenção desta brincadeira popular para as futuras gerações².

¹ Os detalhes e documentos sobre o registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste - que está inscrito no Livro de Formas e Expressões – como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil podem ser acessados através do endereço eletrônico: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/508/>.

² Exemplo de reconhecimento do trabalho realizado pela Cia Boca de Cena foi ter sido contemplada com o Prêmio Boas Práticas de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial através do Edital PNPI 2015 no qual o IPHAN valoriza e reconhece ações bem sucedidas de valorização de bens culturais imateriais no território nacional. Detalhes sobre o processo em: http://portal.iphan.gov.br/editais/detalhes/78/edital-pnpi-2015-premio-boas-praticas-de-salvaguarda-do-patrimonio-cultural-imaterial_

A pesquisa

A pesquisa da Cia busca uma reflexão atenta sobre as vozes intrínsecas na construção social e dramática das figuras cênicas, em meio ao universo masculinizado do qual ainda é constituído o teatro de bonecos popular do Nordeste.

O processo foi iniciado há alguns anos e teve como ponto de partida várias inquietações, entre elas, as necessidades de saber: quem eram as mulheres que alimentavam a memória oral dos brincantes? Como estas memórias eram repassadas para as brincadeiras? Por que as mulheres eram sempre representadas por homens e nunca por mulheres bonequeiras?

Tais questionamentos ajudaram a dar um rumo ao processo de pesquisa, que foi organizado e planejado a partir da observação participante das brincadeiras dos mestres bonequeiros durante suas participações nas três etapas do projeto “Benedito e João Redondo pelas Ruas da Cidade”³.

O projeto em questão foi desenvolvido nas cidades paraibanas detentoras de brincantes de Babau, atuantes ou não, mas que foram identificadas pelos bonequeiros como rota de passagem para suas apresentações⁴.

Neste sentido, durante aproximadamente três anos consecutivos foram realizadas cerca de 30 apresentações, que contou com a participação de 15 mestres bonequeiros mais o grupo artístico da Cia Boca de Cena.

Inicialmente foram abordadas três questões:

1– A identificação das personagens mais utilizadas pelos bonequeiros nas apresentações;

2– As características sociais dessas personagens;

3– A opinião dos bonequeiros em relação a essas personagens femininas.

Ressalto também que, para este relato, foram selecionadas as observações realizadas sobre as brincadeiras específicas dos bonequeiros Mestre Clóvis, Mestre Vaval e Artur Leonardo. Os critérios para a seleção foram a faixa etária dos bonequeiros, seu processo de aprendizagem e seu tempo de

³ Os registros audiovisuais das duas etapas do projeto podem ser conferidos em: <https://www.youtube.com/watch?v=zXMX7wsr1t0> e https://www.youtube.com/watch?v=OIXab_tYZ1c

⁴ O acesso a mais relatos sobre o projeto está no artigo “Benedito e João Redondo pelas ruas da cidade – patrimônio imaterial, manutenção e fomento”, publicado pela revista “Educação Patrimonial: práticas e diálogos interdisciplinares”: https://issuu.com/daniellalira/docs/caderno_tematico_06.

trabalho na arte de brincar de Babau. Estes critérios precisaram ser estabelecidos para que fosse possível se fazer uma melhor análise temporal, social e contextual do objeto de pesquisa.

Os bonequeiros

Mestre Clóvis (56 anos) é natural da cidade de Guarabira, localizada na região do brejo paraibano e que possuía na época da pesquisa o maior número de bonequeiros atuantes (03). Segundo o bonequeiro, seu processo de aprendizagem se deu por convivência comunitária com outros brincantes da região, como o bonequeiro professor Chaves (falecido). Foi com eles que Clóvis aprendeu as passagens (cenas), os nomes dos personagens e também a confeccionar bonecos. Seu tempo no ofício de brincante de Babau chega a mais de 30 anos, pois começou a se dedicar a sua arte desde a juventude.

Artur Leonardo (45 anos) é natural de João Pessoa, mas sua infância e juventude se deram nas cidades de Mari e Guarabira. Assim como Clóvis, Artur também aprendeu a brincar Babau a partir de sua convivência com outros brincantes, como seu Luís do Babau e o próprio Clóvis, ambos de Guarabira. Porém, Artur tem uma formação técnica em teatro e é advindo de uma geração de novos brincantes, em que trabalha a essência do Babau em contextos atuais. Seu tempo de ofício denota aproximadamente uns 25 anos.

Mestre Vaval (36 anos) é natural da cidade João Pessoa, filho do mestre bonequeiro Joaquim Guedes (falecido). Ele é considerado um herdeiro tradicional da brincadeira por seu processo de aprendizagem partir de uma transmissão geracional hereditária. Segundo Vaval, ele aprendeu a brincar aos 7 anos de idade ao acompanhar seu pai nas apresentações, começando como ajudante dentro da empanada, assumindo o ofício após o falecimento do mestre. Vaval é mais jovem do que Artur em idade, porém, na brincadeira de Babau, ele possui mais tempo de vivência e atuação.

As personagens femininas mais brincadas

No trabalho dos três bonequeiros citados é possível ver semelhanças no número de personagens femininas (em comparação aos personagens masculinos) e nos conflitos explorados nas narrativas, onde é comum

encontrarmos a busca por um matrimônio, o medo do pai capitão João Redondo e o preconceito aos cultos de origem afro.

Já as diferenças podem ser observadas na abordagem dos conflitos e na forma como cada bonequeiro resolve as questões em cena. Abaixo estão algumas dessas personagens e suas características pessoais na brincadeira:

Bonecas do Mestre Clóvis

Florisbela (Figura 2) - Manipulação por Clóvis: Uma velha com características grotescas que está em busca de um marido. Os homens, por sua vez, não se mostram interessados na velha até descobrirem que ela é rica e que possui muitas posses (terras), daí o jogo se dá na escolha da velha por um parceiro.



Figura 2 - Florisbela de Mestre Clóvis.
Foto: Artur Leonardo - Acervo Cia Boca de Cena.

Dançarina (Figura 3) - Manipulação por Clóvis: Uma boneca de pano que sempre entra em cena com a função de dançar e divertir algum personagem masculino. Não há um texto específico para sua aparição em cena.



Figura 3 (esq.) - Dançarina de Mestre Clóvis. Foto: Artur Leonardo - Acervo Cia Boca de Cena.
Figura 4 (dir.) - Quitéria de Mestre Clóvis. Foto: Artur Leonardo - Acervo Cia Boca de Cena.

Quitéria (Figura 4) - Manipulação por Clóvis: Filha do Capitão João Redondo e namorada de Benedito, moça pura e arteira. Vive um namoro às escondidas por medo da ignorância de seu pai, pois ele jamais permitiria seu namoro com um vaqueiro da fazenda.

Bonecas de Artur Leonardo

Rosinha (Figura 5) - Manipulação por Amanda Viana: É a filha do Capitão João Redondo, uma moça aparentemente ingênua e sensível, porém cheia de vontades e politizada, possuidora de empoderamento feminino e namorada do negro Benedito.



Figura 5 - Rosinha de Artur Leonardo. Foto: Anderson Santana - Acervo Cia Boca de Cena.

As Fofoqueiras (Figura 1) - Manipulação por Amanda Viana: Bonecas que falam da vida alheia e que sabem de tudo que acontece na vida dos outros personagens da brincadeira, gostam de fazer julgamentos próprios e de espalhar falsas notícias.

Maria Cafumbú (Figura 6) – Manipulação por Amanda Viana: Uma senhora poderosa, mãe do Cabo 70, parteira e capaz de desvendar segredos. É a única que manda no Capitão João Redondo e possui uma ligação direta com os santos sagrados do cristianismo e com as entidades do candomblé.



Figura 6 - Maria Cafumbú de Artur Leonardo.
Foto Anderson Santana - Acervo Cia Boca de Cena.

Bonecas do Mestre Vaval

Quitéria (Figura 7) - Manipulação por Vaval: Boneca negra mãe de Benedito. Sua função é dar conselhos ao filho de como se comportar com o Capitão João Redondo.

Creusa (Figura 8) - Manipulação por Vaval: É a noiva de Benedito e filha do Capitão João Redondo. Uma moça pura e ingênua que vive um romance escondido com o vaqueiro, até que seu pai descobre e obriga o rapaz a se casar com sua filha em nome da honra da família e dos bons costumes.

Maria Catimbozeira (Figura 9) - Manipulação por Vaval: Boneca de pano, com indumentárias de candomblé e cantos de orixás. Na sua entrada em cena, geralmente os demais personagens demonstram medo ao culto afro. Ela também tem a função de resolver problemas masculinos com uso de oferendas às entidades sagradas.



Figura 7 (esq.) - Quitéria de Mestre Vaval. Foto: Amanda Viana - Acervo Cia Boca de Cena.
Figura 8 (dir.) - Creuza de Mestre Vaval. Foto: Amanda Viana - Acervo Cia Boca de Cena.



Figura 9 - Maria Catimbozeira de Mestre Vaval.
Foto: Amanda Viana - Acervo Cia Boca de Cena.

A análise

A tradição das brincadeiras de Babau retrata em sua essência a organização sociocultural de onde elas advêm, cada brincante cria ou recria a brincadeira de acordo com sua memória cultural e seu estado presente. Segundo Paul Zumthor:

A tradição é a série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, das manifestações variáveis de um arquétipo. Numa arte tradicional, a criação ocorre em performance: é fruto da enunciação – e da recepção que ela se assegura. Veiculadas oralmente, as tradições possuem, por isso mesmo, uma energia particular – origem de suas variações. Duas leituras públicas não podem ser vocalmente idênticas nem, por tanto, ser portadoras do mesmo sentido, mesmo que partam de igual tradição (ZUMTHOR, 1993, p. 143).

Dessa forma, observamos que os bonequeiros trazem nas suas brincadeiras elementos tradicionais como as características de suas personagens, mas em dado momento, elas estão sendo recriadas de acordo com a performance de cada indivíduo em relação à resposta do seu público.

É possível vermos a mesma cena em muitas brincadeiras, porém os “jeitos” como elas são apresentadas são diversos. Não há um roteiro fixo a ser seguido e, muitas vezes, a reação do público é determinante para a conclusão do conflito abordado pelo bonequeiro na cena.

Segundo Mestre Vaval, “a personagem Maria Catimbozeira foi criada por meu pai em referência ao Culto da Jurema⁵. Na brincadeira ela tanto pode aparecer como uma personagem muito forte, que causa medo ao Capitão João Redondo, como pode ser perseguida por sua toada de xangô”.

Já Mestre Clóvis nos explicou que a sua personagem Florisbela, faz muito sucesso porque “ela vem mostrar aos homens como eles são interesseiros e que o dinheiro compra as pessoas”.

O bonequeiro Artur traz na sua personagem Rosinha, a essência do arquétipo de uma mocinha do interior dos tempos antigos, mas recria a sua personalidade tornando-a uma representação das jovens atuais, muito crítica e conhecedora de seus direitos.

⁵ Tradição religiosa cultuada na Paraíba, de origem indígena, com influências dos cultos cristãos e afro-brasileiros.

Outra questão observada é que, na maioria das vezes, quem manipula e dá voz a essas personagens femininas são os próprios homens, eles colocam à sua maneira uma visão estereotipada do ser mulher. E ao questionarmos o porquê da ausência de mulheres bonequeiras para o ofício, ainda hoje, duas respostas nos chamaram atenção: a primeira relata a falta de interesse das mulheres de aprenderem a brincadeira e a segunda está na falta de incentivos para que uma mudança aconteça.

É sabido que o movimento de mulheres bonequeiras pelo Brasil é crescente, todavia, o contexto desta pesquisa, a realidade relacionada ao universo do “Babau paraibano” não é significativa. O número de mulheres bonequeiras populares é desigual, principalmente se compararmos ao número de brincantes em outros estados nordestinos como Pernambuco, Ceará e Rio Grande do Norte.

A Paraíba é um dos estados com menor número de brincantes atuantes e seu ritmo de produção de brincadeiras é muito mais lento. Não há incentivo contínuo dos órgãos públicos para a manutenção e passagem da brincadeira para as futuras gerações. Como consequência, cresce em algumas comunidades um desinteresse da juventude pelas tradições populares.

Na contramão dessa falta de incentivo público, a Cia Boca de Cena através do seu projeto “Benedito e João Redondo pelas Ruas da Cidade” estimulou a movência e a participação feminina na brincadeira. Durante a passagem do mesmo por algumas localidades, muitas meninas mostraram interesse em aprender o Babau. Acreditamos que a presença de uma bonequeira na formação artística da Cia Boca de Cena se configura como um incentivo à participação de outras mulheres neste universo.

Segundo Artur, “o trabalho que está sendo desenvolvido pela Cia em relação à participação das mulheres do grupo nas brincadeiras de Babau parte da valorização do trabalho da mulher desde o seu direito a manipular suas próprias personagens, não cabendo aos homens dar voz à mulher; elas têm sentimentos e conflitos próprios e isto reflete na criação das narrativas”.

Ao analisarmos as brincadeiras dos bonequeiros Clóvis, Artur e Vaval vemos que o processo de atualização acontece e que cada um, a seu modo, vai

recriando suas passagens (cenas), abrindo espaço para que outros elementos possam ser inseridos dentro da tradição oral.

Considerações finais

É perceptível que as variáveis que envolvem o processo de criação das narrativas influenciam nas mudanças conceituais das brincadeiras e, à medida que o bonequeiro acessa sua memória coletiva, ele vai adequando as histórias contadas ao seu momento presente. Está evidente que este é um processo longo, individual e dependente do contexto cultural no qual o bonequeiro esteja inserido, pois quanto mais informações lhe chegam maior é seu processo de mudança.

Hoje já conseguimos ver em muitas apresentações de Babau menos violência, exploração da figura feminina e mais respeito à diversidade racial, muito embora questões de racismo e intolerância de gênero e religiosa ainda povoem a memória de muitos brincantes.

Segundo Walter Benjamin, “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (1994, p. 169). E acho que é isso que acontece, a cada momento a história renova-se. Alguns costumes se modificam, outros permanecem e assim a manutenção da existência humana continua.

Quanto à participação da mulher como bonequeira no Babau da Paraíba, nota-se que ainda é muito tímida. Nos faltam referências, já que quase tudo que foi feito até o momento foi criado a partir do imaginário masculino sobre a mulher. Apesar disso, a pesquisa continua e esperamos encontrar muitos caminhos para fortalecer a participação feminina na brincadeira, apresentando para quem adentrar a este mundo mágico as mulheres que fazem parte dessa história.

Esperamos que esta pesquisa possa impulsionar a curiosidade de outros pesquisadores e que sua continuidade possibilite a descoberta de outros elementos, a fim de subsidiar um baú de memórias sobre as vozes femininas do Babau da Paraíba.

Referências

- BROCHADO, Izabela. *Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste - Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo: Dossiê Interpretativo*. Brasília: Iphan, 2014.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Schwarcz LTDA, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CIA BOCA DE CENA. *Documentário Benedito e João Redondo pelas Ruas da cidade – 1ª Etapa*. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=iTbLfJML-Og>. Acesso em: 20 jun.2020.
- _____. *Documentário Benedito e João Redondo pelas Ruas da cidade – 2ª Etapa*. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=OIXab_tYZ1c. Acesso em: 20 jun.2020.
- IPHAN. *Teatro de Bonecos Popular do Nordeste*. Processo de registro. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1206>. Acesso em: 20 jun.2020.