



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

**RENATO HENRIQUE RENDA**

**A TEATRALIDADE DO BRINCAR: MEDIAÇÃO CULTURAL DE UM ARTISTA  
EDUCADOR**

**SÃO PAULO - SP**

**2023**

Renato Henrique Renda

**A TEATRALIDADE DO BRINCAR: MEDIAÇÃO CULTURAL DE UM ARTISTA  
EDUCADOR**

Trabalho de Conclusão de Curso de  
Licenciatura em Teatro do Departamento de  
Artes Cênicas da Universidade de Brasília, para  
obtenção do título de licenciado em Teatro.

Orientador: Prof. Me. Paulo Reis Nunes

**SÃO PAULO - SP**

**2023**



**Instituto de Artes - IdA**

**Departamento de Artes Cênicas - CEN**

## **ATA DA DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

**RENATO HENRIQUE RENDA**

### **A TEATRALIDADE DO BRINCAR: MEDIAÇÃO CULTURAL DE UM ARTISTA EDUCADOR**

Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Teatro do estudante **Renato Henrique Renda**, apresentado à Universidade de Brasília - UnB, como requisito para obtenção do Título de Licenciado em Teatro, período 2023.2, com nota final igual a **MS**, sob a orientação do professor Mestre Paulo Reis Nunes.

Santos-SP, 18 de dezembro de 2023.

#### **Banca Examinadora:**

---

Prof. Me. Paulo Reis Nunes

**Orientador**

---

Prof. Dr. Cesar Lignelli - IdA/CEN/UnB

**Examinador**

---

Prof.<sup>a</sup> Ma. Barbara Duarte Benatti

**Examinador**



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Reis Nunes, Usuário Externo**, em 26/12/2023, às 11:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **César Lignelli, Coordenador(a) do Instituto de Artes**, em 26/12/2023, às 13:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Barbara Duarte Benatti, Usuário Externo**, em 26/12/2023, às 14:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[http://sei.unb.br/sei/controlador\\_externo.php?](http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?)

[acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **10690572** e o código CRC **43754BBF**.

RENATO HENRIQUE RENDA

**A TEATRALIDADE DO BRINCAR: MEDIAÇÃO CULTURAL DE UM ARTISTA  
EDUCADOR**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Universidade de Brasília – UnB, no Instituto de Artes Cênicas, como requisito para obtenção do título de Licenciado em Teatro, sendo o trabalho ( ) aprovado/ ( ) reprovador, com nota final \_\_\_\_\_ sob orientação do Professor Me Paulo Reis Nunes.

São Paulo, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2023.

---

Professor Me. Paulo Reis Nunes (presidente da banca e orientador)

---

Prof. Me Barbara Duarte Benatti

---

Prof. Dr. César Lignelli

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho a Deus e minha família.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Paulo Reis Nunes, pela orientação, paciência e parceria, fundamentais para minha formação docente e para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao professor César Lignelli e a professora Barbara Duarte Benatti, pela erudição, generosidade e disposição durante a defesa, valorizando todos os esforços empreendidos nesta pesquisa.

Ao professor Francisco Souza da Silva, a maior referência de suporte, acolhimento e empatia nas relações pessoais durante toda jornada do curso.

Aos demais docentes da UnB que durante este percurso, doaram seu tempo e talento.

Aos discentes do curso pelas trocas de saberes e parcerias.

A UnB, por viabilizar meu encontro com estas pessoas.

À Mari Gutierrez pelo acolhimento em abrir as portas do BuZum! presteza no fornecimento de todas as informações solicitadas, doação de seu tempo na troca de ideias, esclarecimento de todas as dúvidas e pelo seu talento artístico e organizacional.

Ao Beto Andreetta por iniciar este projeto tão fecundo e importante para a nossa cultura, aos artistas e técnicos do BuZum! que enriquecem nossa classe artística com brilhantismo e encanto e finalmente ao Aldo Andreetta, primeira pessoa que tive contato no BuZum! e que com muito carinho indicou os caminhos para que eu pudesse chegar até aqui.

## RESUMO

Esta pesquisa investigou a teatralidade do brincar buscando compreender os processos artísticos e pedagógicos desenvolvidos na educação não formal, problematizando a educação formal como contraponto. Tomei como base conceitual um memorial descritivo das minhas experiências na mediação cultural de oficinas de criatividade para crianças e adolescentes na educação não formal, através do referencial teórico e prático de breves apontamentos sobre Teatro de Bonecos e através de um trabalho de campo na companhia de Teatro de Bonecos BuZum! buscando compreender seus processos artísticos e pedagógicos e mediação cultural da encenação Curumim Mani a Origem da Mandioca. Acredito que esta pesquisa trouxe luz para questões relacionadas com a pedagogia do teatro, evidenciando as distinções entre o modo de operar da educação formal e da educação não formal e da potência do Teatro de Bonecos na valorização da cultura brasileira, na desconstrução de estereótipos do universo infanto juvenil, na formação de público e na representatividade de suas ações educativas. Como metodologia, utilizei um memorial descritivo de minhas experiências e mediação cultural, realizei pesquisa bibliográfica e também de sites relacionados com a temática, pesquisa de campo no BuZum! abrangendo entrevistas, apreciação da encenação, acompanhamento de todo processo artístico pedagógico e mediação cultural. Por fim, esta pesquisa permitiu concluir que a teatralidade do brincar são múltiplas, assim como as infâncias são, na diversidade de tempos e espaços, na criatividade da criança em seus contextos culturais, sociais e econômicos, no brincar como processo de autoaprendizagem e na ludicidade e encantamento do teatro de bonecos pela força de sua representação simbólica imagética.

**PALAVRAS-CHAVE:** Brincar, Teatralidade, Educação não Formal, Teatro de Bonecos, Pedagogia do Teatro.

## ABSTRACT

This research investigated the theatricality of playing, seeking to understand the artistic and pedagogical processes developed in non-formal education, problematizing formal education as a counterpoint. I took as a conceptual basis a descriptive memorial of my experiences in the cultural medication of creativity workshops for children and adolescents in non-formal education, through the theoretical and practical reference of brief notes on Puppet Theater and through fieldwork in the Theater company by BuZum Dolls! seeking to understand its artistic and pedagogical processes and cultural mediation of the staging Curumim Mani a Origem da Cassava. I believe that this research shed light on issues related to theater pedagogy, highlighting the distinctions between the way formal education and non-formal education operate and the power of Puppet Theater in valuing Brazilian culture, in deconstructing stereotypes of the universe youth, in the formation of audiences and in the representativeness of their educational actions. As a methodology, I used a descriptive memorial of my experiences and cultural mediation, I carried out bibliographical research and also on websites related to the theme, field research on BuZum! covering interviews, appreciation of the staging, monitoring of the entire artistic pedagogical process and cultural mediation. Finally, this research allowed us to conclude that the theatricality of playing is multiple, just as childhoods are, in the diversity of times and spaces, in the child's creativity in their cultural, social and economic contexts, in playing as a process of self-learning and in playfulness. and enchantment of puppet theater due to the strength of its symbolic image representation.

**KEYWORDS:** Playing, Theatricality, Non-Formal Education, Puppet Theater, Theater Pedagogy.



## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Boneco do BuZum!.....	12
Imagem 2 – Máscara Garota Digestão.....	17
Imagem 3– Maquete do SESC Jundiá.....	20
Imagem 4 – Ensaio Pesquisa Ação, PIÁ 2019.....	23
Imagem 5 – Ensaio Pesquisa Ação, PIÁ 2019.....	23
Imagem 6– Ensaio Pesquisa Ação, PIÁ 2019.....	23
Imagem 7 – Ensaio Pesquisa Ação, PIÁ 2019.....	23
Imagem 8 – Boneca Abayomi e cadeira de rodas.....	24
Imagem 9 – Boneca Abayomi e cadeira de rodas.....	24
Imagem 10 – Boneca Abayomi e cadeira de rodas.....	24
Imagem 11 – Atores animadores em cena, BuZum!.....	28
Imagem 12 – Atores animadores em cena, BuZum!.....	28
Imagem 13 – Fantoche, BuZum!.....	31
Imagem 14 – Mamulengo, BuZum.....	32
Imagem 15 – Marionete, BuZum!.....	33
Imagem 16 – Boneco de Vara, BuZum!.....	34
Imagem 17 – Teatro de Sombras, Cia Lumiato.....	35
Imagem 18 – Cia Giramundo.....	37
Imagem 19 – Cia Truks.....	38
Imagem 20 – Ônibus do BuZum!.....	40
Imagem 21 – Livro do Professor, BuZum!.....	41
Imagem 22 – Livro do Professor, BuZum!.....	41
Imagem 23 – Livro do Professor, BuZum!.....	41
Imagem 24 – Livro do Professor, BuZum!.....	41

Imagem 25 – Encarte que vira dedochê, BuZum!.....	42
Imagem 26 – Encarte que vira dedochê, BuZum!.....	42
Imagem 27 – Encarte que vira dedochê, BuZum!.....	42
Imagem 28 – Mari Gutierrez.....	44
Imagem 29 – Ilustrações de Curumim Mani em quadrinhos, BuZum!.....	45
Imagem 30 – Ilustrações de Curumim Mani em quadrinhos, BuZum!.....	45
Imagem 31 – Ilustrações de Curumim Mani em quadrinhos, BuZum!.....	45
Imagem 32 – Ilustrações de Curumim Mani em quadrinhos, BuZum!.....	46
Imagem 33 – Ilustrações de Curumim Mani em quadrinhos, BuZum!.....	46
Imagem 34 – Cenas da apresentação Curumim Mani, BuZum!.....	47
Imagem 35 – Cenas da apresentação Curumim Mani, BuZum!.....	47
Imagem 36 – Cenas da apresentação Curumim Mani, BuZum!.....	47
Imagem 37 – Bonecos e cenário da apresentação Curumim Mani, BuZum!.....	47
Imagem 38 – Bonecos e cenário da apresentação Curumim Mani, BuZum!.....	47
Imagem 39 – Bonecos e cenário da apresentação Curumim Mani, BuZum!.....	47
Imagem 40 – Oficina de Bonecos, BuZum!.....	48
Imagem 41 – Oficina de Bonecos, BuZum!.....	48
Imagem 42 –Materiais da Oficina de Bonecos, BuZum!.....	49
Imagem 43 –Materiais da Oficina de Bonecos, BuZum!.....	49
Imagem 44 –Visita Patrimonial, BuZum!.....	50
Imagem 45 –Visita Patrimonial, BuZum!.....	50
Imagem 46 –Acervo BuZum! e Pia Fraus.....	50
Imagem 47 –Acervo BuZum! e Pia Fraus.....	50
Imagem 48 –Acervo BuZum! e Pia Fraus.....	50

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
1. EDUCAÇÃO NÃO FORMAL .....	14
1.1 Oficinas de Criatividade no Tendal da Lapa: Garota Digestão.....	14
1.2 Oficina de Brinquedos de Sucata: Maquete do SESC Jundiaí.....	17
1.3 PIÁ na Biblioteca Marcos Rey: Boneca Abayomi, um encontro precioso.....	21
1.4 Educação Formal: escola escolarizada.....	25
2. BREVES APONTAMENTOS SOBRE TEATRO DE BONECOS .....	28
2.1 Recortes sobre a origem.....	29
2.2 Recortes sobre as categorias .....	31
2.3 Recortes sobre Teatro de Bonecos no Brasi .....	36
3. CURUMIM MANI A ORIGEM DA MANDIOCA.....	40
3.1 BuZum! .....	40
3.2 Curumim Mani, a Origem da Mandioca .....	44
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	55

## INTRODUÇÃO

A teatralidade do brincar pode ser observada em diversos tempos e espaços na infância. A criança em meio ao seu universo próprio, evoca imaginários e narrativas durante os seus diversos brincares, apresentando-se ao mundo ao mesmo tempo em que se apropria dele. Protagonista de suas ações, muitas vezes nem percebe que no brincar desenvolve teatralidades das quais se comunica, se expressa e se conecta com sua própria felicidade, e por esta razão, entende-se que o brincar é tão importante como qualquer outra ação comum na infância.

Alguns observadores de crianças gostam de distinguir entre o jogo realista e o jogo imaginativo. Mas, na realidade, o jogo (e certamente nos estágios mais precoces) é tão fluido, contendo a qualquer momento experiências da vida cotidiana exterior e da vida imaginativa interior, que se torna discutível se um deveria ser encarado como uma atividade distinta do outro. É importante, naturalmente, que a diferença seja compreendida, mas a distinção pertence mais ao intelecto do que ao jogo propriamente dito. A criança sábia se desenvolve para a realidade à medida em que vai ganhando experiência de vida. Isto é antes um processo do que uma distinção. A única verdadeira distinção quando se trata de jogo dramático é aquela do jogo pessoal e do jogo projetado (SLADE, 1987, p. 19).

Mas, o brincar faz parte do processo de ensino aprendizagem da criança? Se pensarmos que no processo de ensino e aprendizagem para o letramento e desenvolvimento de habilidades e competências busca-se elementos lúdicos nas suas metodologias, reflito que a resposta é sim. A questão é de que forma a educação formal compreende as especificidades do brincar e por consequência da própria infância. Historicamente, a educação formal tentou de inúmeras maneiras estabelecer uma relação entre pedagogia e arte, mas pouco fez para desprender-se de modelos coloniais carregados de estereótipos e preconceitos, tendo como enfoque forma e conteúdo e não tanto o sujeito.

Por outro lado, a educação não formal, desobrigada das burocracias conceituais da educação formal, caminha em outra direção. Considerando que não responde a orientações técnicas ou documentos formais e norteadores de currículos, guias ou planos de aulas tradicionais, tem como interesse e preocupação o sujeito. E claro, se o sujeito é o foco, a forma e o conteúdo devem se adaptar a este sujeito e não o contrário. Atuo na educação não formal desde 2015 e minha experiência na educação formal é mais recente, desde 2022. É notório o abismo conceitual destas duas abordagens, ainda é possível observar em grande parte das

escolas, o entendimento da disciplina Artes como mera recreação.

Durante minha trajetória acadêmica, tive oportunidade de inúmeros aprendizados. Esta investigação faz parte da minha terceira licenciatura, sendo a primeira em Filosofia (UNIFAI, 2010) e a segunda em Artes (Claretiano, 2013). Somam-se mais duas especializações, a primeira em Arte Educação (Claretiano, 2014) e a segunda em Educação e Patrimônio Artístico e Cultural (UnB, 2018).

Posso afirmar com bastante segurança que a maior parte de meu desenvolvimento pessoal e profissional se deve à educação não formal através de diversos cursos e oficinas artísticas e culturais que realizei como educando no Serviço Social do Comércio (SESC SP), às trocas de repertórios com outros arte educadores, à mão na massa das experimentações, tentativas, erros e acertos e na informalidade das minhas ações, com vistas para estratégias e soluções apropriadas aos meus espaços, tempos e realidades. E foi exatamente durante minhas inquietações que comecei a questionar qual é a relevância da educação não formal no processo de ensino e aprendizagem de crianças e adolescentes. Uma possibilidade de resposta reside no modo em que as relações entre educador e educando se estabelecem: mediação cultural.

Em sua vida social, os homens entram em determinadas relações entre si, independentes de suas vontades, relações sociais que correspondem a um modo de desenvolvimento da sociedade frente ao meio ambiente. Pode-se, assim, definir “Cultura” como uma dupla mediação: como uma mediação das relações entre a Sociedade e a Natureza e como uma mediação das relações dos homens entre si. A Cultura configura as relações sociais em um determinado modo de vida. Como mediação do intercâmbio do conjunto das relações sociais com o meio ambiente, a cultura é uma memória social, isto é, um depósito de informações históricas para as futuras gerações e sociedades. E como mediadora interna das relações sociais, a cultura é um modelo que regula o relacionamento interpessoal em diferentes instâncias. (GOMES, 2012, p. 1,2).

Sou artista visual e trabalho muito com o tridimensional, em produções artísticas e pedagógicas como bonecos, bonecas, máscaras, objetos, brinquedos e esculturas. Minho cursos, vivências, oficinas e encontros formativos em diversos equipamentos culturais públicos da cidade de São Paulo como Bibliotecas, Casas de Cultura e Centros Culturais e na rede privada das unidades do SESC SP. Em uma trajetória pessoal que sempre teve a mediação cultural como fomentadora de provocações, apropriações e atravessamentos é enriquecedor observar a conexão entre a criança e sua produção através do brincar. Ela própria é autora do objeto que possibilita um brincar, uma narrativa, uma teatralidade. Mas, a própria ação do criar algo já é um brincar, ou seja, uma conexão completa.

Durante a pesquisa de espaços não formais para a realização da disciplina Estágio Obrigatório 4 da Licenciatura em Teatro (UnB, 2023) conheci a Cia Pia Fraus de Teatro de Bonecos, localizada na cidade de São Paulo. Referência brasileira no Teatro de Bonecos, a Pia Fraus ampliou sua atuação criando o BuZum!, constituindo uma nova companhia teatral com enfoque para a mediação em arte educação. As duas companhias fixaram sua sede no Galpão dos Bonecos, que traz um grande espaço expositivo do acervo de bonecos utilizados em seus espetáculos e um pequeno teatro, para as apresentações e realização de oficinas de criatividade. O período de estágio foi intensamente enriquecedor, provocando muitos *insights*, sendo o mais latente a possibilidade de investigar a encenação Curumim Mani a Origem da Mandioca mais de perto. A encenação traz uma belíssima dramaturgia, ambientação lúdica com intencionalidades artístico pedagógicas, situando crianças e adultos no universo das nossas matrizes indígenas, distante de qualquer tipo de estereótipo.

**Imagem 1:** Boneco do BuZum!



Autor: Renato Renda

Se naquele momento procurava pela teatralidade do brincar, naturalmente comecei a refletir em como é possível observar as teatralidades do brincar durante o processo artístico e pedagógico do BuZum! Estar em campo com pessoas e filosofias voltadas para a educação não formal de qualidade, facilitou o entendimento de como desenvolvem sua mediação cultural em um itinerário de experimentações em que o público inicia sua experiência pela poética visual do acervo, passando pela apreciação da encenação teatral e culmina com uma oficina de criatividade para construção de bonecos. Adultos alimentando-se de cultura, crianças alimentando-se do brincar.

No primeiro capítulo, abordo alguns recortes conceituais sobre a educação não formal dentro de uma perspectiva teórica e prática de minhas experiências e mediação cultural, problematizando a educação formal, como contraponto.

No segundo capítulo, apresento breves apontamentos sobre o Teatro de Bonecos com recortes em torno de sua origem, categorias e produção no Brasil.

No terceiro capítulo, apresento uma investigação da companhia de Teatro de Bonecos BuZum! e de sua encenação Curumim Mani a Origem da Mandioca, aprofundando o entendimento de seus processos artísticos e pedagógicos e de sua mediação cultural.

## **1. EDUCAÇÃO NÃO FORMAL**

O conceito de educação não formal está diretamente relacionado ao conceito de educação formal, na medida em que a primeira apresenta caminhos e modos diferentes de operar da segunda. Isto se deve ao fato de que para investigarmos a educação não formal, geralmente recorremos a comparações, elencando elementos, estratégias, ações e resultados distintos de cada uma delas. A partir da minha experiência nas duas abordagens, evidencio com mais propriedade neste capítulo minhas reflexões dentro de uma perspectiva mais prática.

Por educação formal, entende-se o tipo de educação organizada com uma determinada sequência e proporcionada pelas escolas enquanto a designação informal abrange todas as possibilidades educativas no decurso da vida do indivíduo, constituindo um processo permanente e não organizado. Por último, a educação não formal, embora obedeça também a estrutura e a uma organização (distintas, porém, das escolas) e possa levar a uma certificação (mesmo que não seja esta a finalidade), diverge ainda da educação formal no que diz respeito à não fixação de tempos e locais e à flexibilidade na adaptação de conteúdos de aprendizagem a cada grupo concreto (VON SIMSON, 2001, p. 9).

### **1.1 Oficinas de Criatividade no Tendal da Lapa: Garota Digestão**

A Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo (SMC SP) promove anualmente editais de contratação temporária de arte educadores de diversas linguagens artísticas (cinema, música, dança, circo, literatura, teatro, artesanato, artes visuais, produção cultural) com o objetivo de ofertar de forma gratuita para a municipalidade, a possibilidade de iniciação e aperfeiçoamento artístico através de oficinas livres de criatividade. Atendem desde o público infantil até a terceira idade, com oficinas realizadas em Bibliotecas, Centros Culturais e Casas de Cultura espalhadas em todas as regiões da grande São Paulo.

O oficinairo tem total liberdade na construção da proposta, assim como assume a responsabilidade de sua mediação. Espera-se dele, o compromisso de entender o seu público e com base em sua formação e experiência, configurar os encontros dentro da realidade dos espaços, dos territórios de atuação e das exigências dos editais.

Neste projeto, ministro oficinas de longa duração (10 meses) de artes visuais e artesanato com carga horária de 3 horas em um encontro semanal, para um público-alvo de iniciantes. A classificação etária é livre, possibilitando uma produção conjunta entre a criança e seu adulto responsável, importante reforço dos laços afetivos, ampliando o conceito de arte educação



significativa. Cabe a cada oficinairo um cronograma prévio com o descritivo básico dos encontros, o que não significa seguir um modelo engessado, dada as circunstâncias durante sua realização. Não há problemas em reconfigurar caminhos, afinal o educador também se alimenta das respostas do seus educandos em uma relação horizontal com muita fluidez. Pessoas são diferentes e felizmente, um dia nunca é igual ao outro.

Ensino técnicas artísticas na produção de utilitários, objetos artísticos, máscaras, esculturas utilizando fontes e recursos sustentáveis, tanto pela preocupação com o meio ambiente, bem como pela facilidade de reaproveitamento de insumos, acessíveis ao grande público. No caso das crianças, observa-se uma preferência pelas máscaras de papelão.

Em um primeiro momento, a máscara faz parte do imaginário infantil relacionada intensamente com a figura do super-herói. Juntamente com a capa, compõem os principais elementos simbólicos de poder e disfarce deste universo. É natural que o primeiro impulso seja a oportunidade de reproduzir uma réplica daquilo que a criança geralmente vê na televisão e nos cinemas, e que muitas vezes se torna inacessível por questões financeiras em virtude dos altos preços das lojas de brinquedos especializadas do ramo.

É interessante refletir que no teatro o conceito de máscara é bastante amplo e vai para além da função de adorno. Segundo VASCONCELOS (1987, p. 123) “a máscara é possivelmente o mais simbólico elemento de linguagem cênica da história do teatro, remontando à rituais primitivos como uma espécie de representação de um misterioso poder”.

Os adultos responsáveis respondem favoravelmente, afinal estão muito enraizados na cultura de massa, e com isso, não há grandes dificuldades. Acessar pelo celular modelos já consagrados e tentar fazer igual. Embora o conceito da proposta seja trabalhar outras possibilidades como máscaras africanas, teatrais e inéditas (inventadas pelo participante), impedir ou interromper um desejo de forma abrupta, não é razoável.

A mediação cultural começa exatamente aí. Ao longo de anos, nós artistas- educadores aprendemos como é importante o desprendimento de certas convicções, ainda que muitas vezes desgastantes em prol de um objetivo maior. Não há problemas em ensinar a fazer uma máscara do homem aranha, afinal durante este processo, muita coisa acontece.

A primeira descoberta da criança é que caixa de ovo se transforma em nariz, tampinha de refrigerante em olho e pedaço de cortiça em boca. Aquele referencial de disfarce do super-herói começa a ser percebido com objetos muito próximos. A criança começa a associar ao seu jeito a brincadeira do “isto” pode virar “aquilo”. Não é preciso nem perguntar para a criança, pois é muito evidente que se “isto” pode virar “aquilo” nesta máscara, logo eu também posso

fazer novamente em uma outra. Sim, mas desta vez, pode ser em uma inventada por você. E, se eu posso inventar uma outra do jeito que eu quero, logo eu tenho o poder da invenção.

Assim, percebemos como mesmo diante de um desejo relacionado com a superficialidade da cultura de massa, outros caminhos podem ser pavimentados. A teatralidade do brincar aqui começa com a sonoridade dos golpes do super-herói, com seus movimentos rápidos, com as estratégias para derrotar o inimigo malvado, para salvar as pessoas e o universo. Durante a construção da máscara a criança já vislumbra tudo isto e por vezes ensaia estas ações. Provavelmente ela já brinca assim, mas desta vez, é diferente pois está fazendo com suas próprias mãos elementos que são fundamentais para legitimar a transformação no outro. Reside aqui toda uma gestualidade de ações heroicas, teatralizadas durante o processo e o mais importante após o processo, abrindo uma perspectiva para a continuidade do brincar de forma autoral.

O espetáculo teatral emprega tanto a palavra como sistemas de significação não linguísticos. Recorre tanto a signos auditivos quanto a visuais. Aproveita os sistemas de signos destinados a comunicação entre os homens e os criados pela necessidade da atividade artística. Utiliza signos retirados de todas as partes: da natureza, da vida social, dos diferentes ofícios e de todos os terrenos da arte (KOWZAN, 1977, p. 62).

Em 2019 durante uma oficina de artes visuais realizada no Tendal da Lapa<sup>1</sup> uma menina de 11 anos procurava por algo que fosse totalmente de sua autoria. Elencava personagens e respectivos poderes e características, fato que a confundia mais ainda e criava nela certa angústia por querer fazer algo que ainda não existisse. A grande questão é que as simbologias vigentes seguem rumos muito parecidos, mesmo com poderes diferentes, os personagens estão na mesma seara conceitual. Em um esforço de possibilidades dialogadas, ponderei que ela não necessariamente precisava criar um poder parecido com o que já existe.

Um consegue voar, o outro consegue percorrer arranha-céus produzindo teias, o outro fica invisível e por aí vai. Aqui você pode ir além disto, fazer algo diferente, talvez algo que esteja mais próximo da convivência com seus familiares. Por algum motivo, veio na cabeça dela a ideia de comida e com isso criou um personagem que tinha o poder de transformar qualquer alimento que considerasse “ruim” em uma coisa “gostosa”. Ela detestava legumes e contou que sua mãe insistia que ela tinha que comer alguns destes alimentos com outros de sua preferência como carnes e ovos. Por conta própria associou a transformação do paladar como algo diferente e próximo ao seu contexto familiar.

---

<sup>1</sup> Tradicional Centro Cultural público municipal localizado na região oeste da cidade de São Paulo.

Surge então a provocação de brincar de “caras e bocas” imaginando as expressões faciais quando come um chuchu como criança comum e como é quando se transforma na “garota digestão”, nome batizado por ela própria. A máscara se tornou elemento secundário? Na realidade, não. A máscara está inserida na totalidade do processo, ela é ativadora e mantenedora da brincadeira. Ainda que outros elementos sejam incorporados, a máscara conecta todas as teatralidades que surgem. A informalidade do diálogo estabelecido entre educador e educando fortalece o jogo das relações presentes na educação não formal. É possível prever tal fato durante a elaboração do cronograma do conteúdo programático? Certamente que não, mas já temos uma ideia de que o percurso é promissor, orgânico e intuitivo.

**Imagem 2:** Máscara Garota Digestão



Autor: Renato Renda

No caso da garota digestão, o desenvolvimento do artístico pedagógico foi potencializado pelo jogo do diálogo na busca de uma solução para algo que o educando queria, mas que ainda não tinha sido externalizado. Estava dentro dela, mas tinha a necessidade da mediação pura e simplesmente dialógica. Em outras situações a mediação direcionou-se para o desafio físico, e em outra para a disposição de não salvar o mundo, mas salvar animais abandonados no bairro.

## **1.2 Oficina de Brinquedos de Sucata: Maquete do SESC Jundiaí**

O SESC SP é uma entidade de caráter privado sem fins lucrativos que desde 1946 promove o bem-estar e qualidade de vida aos trabalhadores e seus dependentes do comércio,

serviço e turismo. Tem dezenas de unidades espalhadas pelo estado de São Paulo, abarcando em cada uma delas estrutura e programação variada, relacionada com a arte, esporte, lazer, turismo social, alimentação saudável, saúde, meio ambiente, inclusão e diversidade cultural, dentro da perspectiva da educação não formal. Desde 2016, desenvolvo oficinas e vivências que atendem diversas pautas, programas e projetos como Ateliê Aberto para a Família, Artes Visuais, Manualidades, Socioeducativo, Espaço de Tecnologias e Artes, Programa Curumim, Trabalho Social com Idosos, Espaço de Brincar, Desenvolvimento Social e Centro de Educação Ambiental.

As oficinas realizadas na rede SESC SP têm uma estrutura e organização diferente da SMC SP. São oficinas pontuais de curta duração, que procuram por uma harmonização com as propostas das pautas, programas e projetos da instituição, mas também com ampla liberdade de criação por parte dos proponentes. Em termos de espaço, oferta uma excelente infraestrutura e organização, potencializando o bem-estar dos arte educadores.

Enquanto os equipamentos culturais públicos tenham como foco uma adesão a determinada oficina, as unidades do SESC SP promovem uma experiência mais amplificada, onde o público espontâneo tem contato com diversas ações artísticas, culturais e educativas no mesmo dia. Suas unidades reúnem em seus espaços piscinas, quadras, espaços de convivência, lanchonetes, restaurantes, espaços de brincar, bibliotecas, consultórios odontológicos, salas multiuso para cursos e oficinas, teatros e auditórios. Em um dia, o público pode percorrer esta diversidade de programação, combinando sua disponibilidade e interesse, de forma gratuita ou com preços bem acessíveis.

Cresci na unidade do SESC Pompéia, localizado na região oeste da cidade de São Paulo, um dos mais importantes centros culturais brasileiros, reconhecido pelo IPHAN em 2015 como Patrimônio Cultural Brasileiro. Desta relação como frequentador me tornei parceiro através das diversas oficinas e cursos ministrados em seus espaços desde 2015, além de ter o Conjunto Arquitetônico do SESC Pompéia como objeto de investigação da minha pesquisa de Especialização em Educação e Patrimônio Cultural e Artístico (UnB, 2018). Seguramente, o SESC SP foi o grande responsável pela minha formação como pessoa, artista e educador.

Seguindo a mesma linha da sustentabilidade das oficinas explanadas anteriormente, no SESC SP não é diferente. Ali, desenvolvo de longa data a oficina de Brinquedos de Sucata. Esta é uma das mais democráticas formas de reaproveitamento de materiais diversos, pois literalmente qualquer objeto de descarte pode ser utilizado, desde que não ofereça riscos à saúde

dos participantes. Os referenciais de brinquedos estruturados tão consagrados entre as crianças também estão presentes.

Carrinhos, embarcações, personagens são produzidos pelas crianças e seus responsáveis em grande escala. Observa-se que diferente da máscara, os adultos são mais participativos, inclusive na criação de brinquedos para si próprio. Reside aí uma lembrança afetiva dos seus tempos de infância. É uma oportunidade de colocar na mesma brincadeira aquilo que mais fazia sucesso décadas atrás com as novidades do momento. Aqui já vislumbramos um primeiro brincar, pois no jogo das lembranças, esta exposição de repertórios incide em algumas teatralidades compartilhadas entre a criança e o adulto.

A imaginação é fundamental para a pesquisa pois está presente em todos os níveis do processo: dramaturgia, concepção física (bonecos e cenário), oficina de criatividade pós espetáculo, culminando na imaginação da criança arrebatada com a experiência. Segundo BARBOSA (1991, p. 29) a imaginação permite “possibilitar ao indivíduo perguntar-se sobre o que pode ser, livre das amarras do certo e do errado, para que aquilo que é real seja significativo para quem pergunta”.

Em 2022 realizei a oficina de Brinquedos de Sucata na unidade do SESC Jundiaí. Um menino de 7 anos acompanhado de sua mãe mostrou bastante entusiasmo com a proposta. Bastante criativo, produziu inicialmente alguns bonecos e como havia tempo juntou muitos objetos em uma mesa. Observei que começou com algo que lembrava um edifício, optei por não intervir ainda, era um momento inicial e bastava o meu olhar. Conforme avançava identifiquei um possível lugar, seu bairro ou algum ponto da cidade de Jundiaí. Sua construção avançava e era perceptível a segurança dele em conceber objetos determinados com o espaço que tinha escolhido e neste caso, visualmente parecia se tratar de uma maquete.

E, embora estivesse bastante focado em sua produção, emitia sonoridades, risadas, conversas típicas consigo mesmo de uma criança no seu momento de brincar. Lembrei de minha própria infância, em que passava horas brincando com carros miniatura em cima de uma coberta com desenhos e linhas retas, perfeita para representar ruas e avenidas.

A criança que tiver as oportunidades certas experimentará, no jogo pessoal e projetado, muitos fragmentos de pensamento e experiência entre as idades de um e cinco anos e, embora a absorção esteja muito na frente da sinceridade, as duas qualidades combinadas serão bastante fortes para mesmo os menos observadores perceberem momentos de inconfundível atuação (representação) (SLADE, 1987, p. 20).

Costumava narrar o que acontecia, emitir sons dos carros, o que era mais veloz tinha um som mais agudo, freadas bruscas e por aí vai. Muita coisa já havia sido feita e quando decidi conversar, ele revelou que seu pai estava na unidade, mas estava trabalhando, ele era o dentista do SESC Jundiaí. Sua produção era o SESC Jundiaí e seu entorno, com muitas riquezas de detalhes. Refleti o quanto foi importante não intervir de imediato, visto que poderia ter influenciado para isto ou para aquilo.

**Imagem 3:** Maquete do SESC Jundiaí



Autor: Renato Renda

É fundamental no processo criativo um momento de isolamento, somente seu, em que as ideias e inspirações possam ser afloradas. Um instante em que os referenciais imagéticos possam ser trazidos. Aquela maquete nada mais era do que uma representação do referencial imagético, mas acima de tudo, a representação de uma afetividade. Ao apontar para o local que representava o consultório odontológico de seu pai, o menino apontava para a construção de uma simbologia intuitiva de carinho, de uma temporária ausência que em poucas horas seria preenchida com a presença dele.

A teatralidade do brincar esteve presente a todo momento, desde a seleção dos materiais necessários para simbolizar o SESC Jundiaí, durante a construção, na oralidade da criança em que somente ela sabia do que se tratava, criando diálogos próprios, de si ou talvez de seu pai com ela, e culminou em narrativas diversas que ele criou, dentre elas uma em que um monstro gigante e terrível invadia o SESC Jundiaí e destruía tudo.

A teatralidade e o brincar neste caso, ocorreu de forma espontânea, sem interferências, auxílio, sugestão, provocação. Naquele dado momento, uma criança experimentou a colagem

de vários objetos presentes, fazendo arte, fazendo teatro, fazendo artes visuais, fazendo o brincar, fazendo sua própria felicidade.

### **1.3 PIÁ na Biblioteca Marcos Rey: Boneca *Abayomi*, um encontro precioso**

O Programa de Iniciação Artística (PIÁ) é um programa de educação não formal da Divisão de Formação da SMC SP que tem como objetivo o desenvolvimento de encontros formativos voltados para crianças e adolescentes de 7 até 14 anos. Mediado por artistas educadores de linguagens distintas (artes visuais, música, dança, teatro, literatura, cinema e circo), atuam em duplas ou quartetos em encontros semanais, com uma abordagem dinâmica e inclusiva, respeitando os diversos tempos e espaços das crianças, valorizando os seus territórios e repertórios e estimulando seus familiares para outros olhares e possibilidades de vivências do brincar. Participei como artista educador de Artes Visuais das edições de 2018 e 2019.

Diferente de uma oficina, o PIÁ (Programa de Iniciação Artística) promove encontros formativos. Uma oficina de criatividade também é um encontro formativo, mas a nomenclatura neste caso parece mais adequada ao PIÁ, exatamente para distinguir o caráter conceitual das duas. Uma oficina é orgânica, mas segue certa linearidade nas suas intencionalidades, no PIÁ a organicidade é uma premissa e por vezes, exagerada. Nas duas edições que participei em 2018 e 2019, artistas educadores das linguagens artes visuais, teatro, música, dança e literatura formavam quartetos ou duplas, desenvolvendo atividades nos equipamentos culturais públicos da cidade de São Paulo como bibliotecas, casas de cultura, centros culturais e CEUs<sup>2</sup>. Cada artista educador com sua expertise e especificidade artística procura conciliar seus repertórios, atendendo crianças e adolescentes divididos em turmas etárias: de 5 até 7 anos, de 8 até 10 anos e de 11 até 14 anos. Ao final da edição, os artistas educadores apresentam um registro do itinerário realizado, denominado Ensaio Pesquisa Ação, que pode ser em forma de texto, poesia, arte visual ou híbrido, tanto individual como coletivo.

Em 2018 como artista educador das artes visuais, fazia dupla com uma artista educadora da música, atuando na Casa de Cultura do Campo Limpo, localizada na região periférica sul da cidade de São Paulo. Foi um momento de conhecer de perto o programa, exercitando o desprendimento de algumas amarras conceituais ainda muita conectadas com oficinas e cursos, até então grande parte da minha experiência como arte educador. Ali o artista educador pode ter um roteiro ou cronograma para direcionar os encontros, mas isto não é um item obrigatório.

---

<sup>2</sup> Centros Educacionais Unificados, equipamentos educacionais implantados na cidade de São Paulo desde 2002.

A estratégia principal é a troca de repertórios diária com os seus pares imediatos e semanalmente com artistas educadores de outros equipamentos. São três dias da semana para os encontros, uma reunião semanal regional e uma reunião geral mensal para tal. Mas, então o que se faz no PIÁ? Caindo na tentação de elencar uma palavra que defina os muitos PIÁs possíveis, entendo o brincar como a mais assertiva. Brincamos com as crianças e adolescentes. O “como” este brincar acontece é a grande chave para entender o programa. O ponto de partida é estar situado no território do equipamento.

Conhecer a realidade do entorno favorece o entendimento do perfil de público que você terá contato. Muitos equipamentos estão localizados exatamente em regiões mais remotas do centro, de modo a oportunizar o acesso e a inclusão cultural. A captação das crianças ocorre pela publicidade dos equipamentos e da SMC SP, mas principalmente pela efetividade do trabalho de campo dos artistas educadores presentes nas escolas públicas e particulares da região, promovendo o programa. É curioso que um programa de educação não formal estabeleça um diálogo direto com um público-alvo proveniente da educação formal.

O PIÁ não acontece nas escolas, mas os estudantes das escolas são seus convidados. Na edição seguinte em 2019, fiz dupla com o bailarino e coreógrafo Érico Santos, desta vez na Biblioteca Marcos Rey, também localizada no bairro do Campo Limpo. Tivemos uma simbiose muito interessante, trocando repertórios diariamente, mas o principal ponto de conexão residiu na disposição mútua para conhecer as crianças em suas raízes e com base nisto, trazer propostas aos encontros partindo delas. E foi exatamente isto que enriqueceu o percurso.

Os mundos das crianças são imensos! Sua sede não se mata bebendo a água de um mesmo ribeirão! Querem águas de rios, de lagos, de lagoas, de fontes, de minas, de chuvas de poças d'água. (ALVES, 2010, p. 27)



Imagem 4, 5, 6 e 7: Ensaio Pesquisa Ação, PIÁ 2019



Autor: Renato Renda e Érico Santos

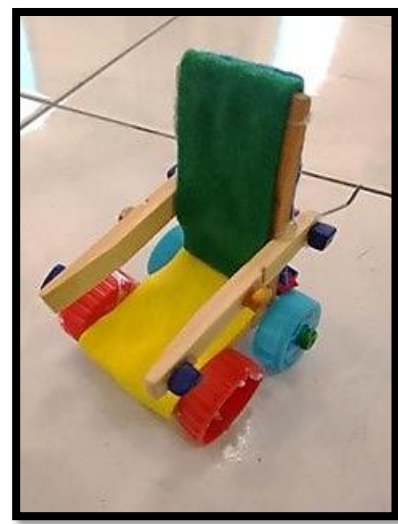
Após alguns diálogos, surgiu a ideia de apresentar para elas a boneca *Abayomi*.<sup>3</sup> Símbolo da ancestralidade, resistência e poder feminino, são produzidas apenas com amarras de tecidos, inspirada nas mãos escravizadas que durante as viagens transatlânticas dos navios

<sup>3</sup> Abayomi é um termo linguístico da etnia africana lorubá que significa encontro precioso.

negreiros, arrancavam pedaços de suas vestes para a confecção de um objeto de acalento com suas filhas e filhos em meio a tanta violência e sofrimento. Assim como em outros momentos, um objeto torna-se disparador para tantos outros acontecimentos e, neste caso, a percepção das crianças era de algo especial, não apenas de um brinquedo estruturado tradicional como as bonecas Barbie.

O envolvimento com a história da boneca foi intenso, as crianças fizeram uma associação simbólica daquele objeto com algo que poderia de certa forma trazer o bem. Uma contextualização intuitiva do grupo de crianças que decidiram fazer cadeiras de rodas para a boneca pois entenderam a fragilidade de sua origem e a necessidade de acolhimento e suporte. A partir deste momento, a boneca não era mais um brinquedo, mas parte integrante em momentos diversos dos encontros. Na visão da dupla, houve o entendimento que a *Abayomi* trazia narrativas para dentro das narrativas produzidas pelas crianças. E claro, narrativas carregadas de teatralidades. Todo encontro tem uma pausa para a alimentação em roda. Todos compartilham o que é trazido individualmente e o grupo desta forma consome coletivamente, um podendo olhar para o outro.

**Imagem 8, 9 e 10:** Boneca Abayomi e cadeira de rodas



Autor: Renato Renda

A *Abayomi* fazia parte deste momento, não como um adorno, mas como membro. Esta transfiguração de brinquedo objeto para “alguém” que deve sempre estar presente, partiu do próprio imaginário daquelas crianças que se apropriaram do faz de conta de uma outra maneira. Ao indagar sobre o que era teatro para elas, algumas respostas ainda carregavam traços da

escolarização das apresentações de fim de ano de suas escolas. É muito forte o imagético do Chapeuzinho Vermelho e Romeu e Julieta.

Teatro tem a questão do espaço: palco e plateia, ingresso e cartaz, pipoca e bala, ensaio e apresentação. Mas, em um espaço da Biblioteca Marcos Rey, nada disto foi necessário para que a teatralidade do brincar ocorresse. *Abayomi* foi um encontro preciso e precioso entre um artista educador das artes visuais com um artista educador da dança, *Abayomi* foi um encontro preciso e precioso entre as crianças e uma história de afeto, *Abayomi* foi um encontro preciso e precioso entre a teatralidade e o brincar.

#### **1.4 Educação Formal: escola escolarizada**

Desde junho de 2022 atuo como professor contratado de Linguagens, responsável pela disciplina Artes (fundamental II anos finais) pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo (SEE SP) no Programa de Ensino Integral (PEI). O PEI visa o desenvolvimento do autoconhecimento dos estudantes em torno de suas potencialidades relacionadas com a autonomia, solidariedade e competência com uma grade curricular composta pelas disciplinas da base<sup>4</sup> e pelas disciplinas da parte diversificada<sup>5</sup>. Esta recente experiência reforça alguns de meus entendimentos no que se refere à educação formal, especialmente no que se refere à Arte Educação.

Minha saudosa lembrança da escola remonta aos anos 1980. Prevalencia nas aulas de Educação Artística a pintura com guache de panos de prato riscados com desenhos de frutas. Da mesma forma, folhas soltas com cheiro de álcool por conta do mimeógrafo<sup>6</sup> também traziam desenhos diversos prontos para que os estudantes apenas colorissem sem qualquer tipo de contextualização. O contato da professora com a turma era o mínimo possível, seguia o roteiro da chamada, entrega da atividade e no final, um visto no caderno de desenho. Arquitetonicamente falando, a escola pública paulistana era muito parecida (e ainda é) com um posto de saúde, até as cores das paredes são iguais, verdes. Salvo algumas exceções de escolas com sala ambiente<sup>7</sup>, os espaços não são apropriados para as Artes, visto a impossibilidade de

---

<sup>4</sup> Artes, Língua Portuguesa, Língua Inglesa, Educação Física, Matemática, Ciências, Geografia e História.

<sup>5</sup> Projeto de Vida, Protagonismo Juvenil, Eletivas, Orientação de Estudos, Tecnologia e Práticas Experimentais.

<sup>6</sup> Considerado o antecessor das impressoras de papel, o mimeógrafo foi um aparelho utilizado na educação para reproduzir cópias de papel em grande escala, a partir de uma matriz, utilizando de materiais de carbono, álcool e tinta. [grifos meus]

<sup>7</sup> Espaços projetados com recursos pedagógicos que atendem fins específicos.

transformação em sala multiuso, carência de recursos, materiais e insumos, falta de isolamento acústico, entre outros pontos de atenção.

O professor de Artes geralmente era o responsável pela ambientação decorativa de datas comemorativas (Dia do Índio, Dia das Mães, Páscoa). É importante considerar o entendimento, vocabulário e semântica de uma época pouco preocupada com os estereótipos, preconceitos e com a diversidade de configurações familiares. Sempre teve a menor quantidade de aulas por turma (geralmente 2 aulas semanais), pois Arte é vista como atividade extracurricular ou mera recreação. Em outras realidades, se desdobra em mais de uma escola para conseguir cumprir a carga horária mínima contratual, com mais despesas de transporte e alimentação, diferente dos docentes de outras disciplinas que conseguem cumprir a jornada na mesma escola.

Se pensarmos atualmente, em linhas gerais uma aula com 45 minutos, e mesmo com uma “dobradinha”, aumentando para 90 minutos semanais, pouco se pode trabalhar da forma como gostaríamos. Situações de aprendizagens relacionadas com Artes são complexas. Conciliar teoria com a prática de 35 ou 40 estudantes não parece uma tarefa fácil, principalmente porque ainda temos que atender a uma demanda de documentos, leis e orientações técnicas, pedagógicas e curriculares concebidas por pensamentos e ideologias diversas em décadas de governos, nem sempre tendo como preocupação primordial o estudante e seus familiares, tampouco com os profissionais da educação.

Lamentavelmente, foram duas décadas de uma ditadura militar no Brasil (1964 até 1985), contrária ao pensamento crítico, a liberdade de expressão, a diversidade cultural e criatividade artística. E, claro, os reflexos de uma hierarquização vertical, ainda são percebidos nos conselhos de classe em que a régua de todas as medidas fica a cargo da Língua Portuguesa e da Matemática, predominantes na maior quantidade de aulas semanais, principal foco das avaliações externas e menina dos olhos das secretarias municipais e estaduais da educação.

Percebo então, um sistema educacional configurado para preparar futuros trabalhadores, mas sem antes, padecer nos vestibulares (ALVES, 2010, p. 37) “Escola é máquina de destruir crianças. Nas escolas as crianças são transformadas em adultos. É isso que todos os pais querem: que os filhos sejam produtivos. Como ficam felizes quando eles passam no vestibular!” E, no pensamento de Vinicius Carvalho da Silva, emprestando do filósofo italiano Nuccio Ordine, uma profunda reflexão da vulnerabilidade da educação formal.

Ordine identifica que vivemos uma profunda crise cultural, que assola a Escola e a Universidade. Ambas padecem diante do avanço de uma mentalidade utilitarista, praticista e produtivista, motivada pela lógica implacável do lucro. Tais espaços, que deveriam ser de formação intelectual

e humanística, se convertem em empresas especializadas em formar não cidadãos críticos e livres pensadores, mas mão de obra especializada para o mercado de trabalho e consumo. (SILVA, 2019, p. 1)

Concluo, portanto, com duas preocupações na forma de indagações. A primeira delas é até que ponto a educação formal tem condições de estabelecer uma mediação cultural sólida e sustentável, compreendendo o valor da arte para o desenvolvimento emocional, cognitivo e social da criança? Considerando a mediação cultural como importante instrumento nas relações entre o educador e seus educandos, antes de tudo pressupõe-se a própria arte como mediadora entre o ser humano e a coisas. Atualmente muitos estudantes com questões socioemocionais tem a arte como forma de expressão dos seus sentimentos, como forma de comunicação com as pessoas e, principalmente, como forma de compreender o mundo caótico que vivemos, buscando algum sentido de sua existência. Conferir a arte no espaço escolar papel coadjuvante não me parece razoável, pelo contrário, doutrina estudantes e seu familiares para uma direção equivocada. Quantas vezes um professor de Artes teve que responder se sua disciplina pode reprovar um estudante? Para tal, costumo responder que o enfoque é outro, quantos estudantes esta disciplina resgatou de volta a vida?

E, finalmente, como é possível trabalhar em sala de aula uma pedagogia do teatro decolonial? Minha experiência como estudante e agora professor de escola pública me leva para um caminho na qual a escola não deveria ser escolarizada, ou seja, não deveria se prender aos modelos e referenciais históricos a qual foi constituída. Escola escolarizada é aquela preocupada com os cartazes pendurados sobre o setembro amarelo, mas que não dialoga com seriedade sobre depressão, autoestima, bullying com seus estudantes. Escola escolarizada é aquela que diz ser laica e que coloca presépio na entrada da secretaria em dezembro. Escola escolarizada é aquela com severas restrições na vestimenta feminina, mas é permissiva com os meninos, reafirmando o privilégio masculino. Escola escolarizada é aquela que tem em sua retórica o discurso da igualdade e da equidade, mas que na prática tem suas afinidades eletivas. Escola escolarizada é aquela que não quer deixar de ser escolarizada.

Me parece justo a busca por outras respostas, mas neste caso, somente é possível assistindo uma aula nas tantas escolas espalhadas pelo Brasil e conversar com aqueles que sempre estarão na linha de frente, os professores de Artes.

## 2. BREVES APONTAMENTOS SOBRE TEATRO DE BONECOS

A construção de um personagem dentro do teatro, é um exercício de transformação. Mediante as intencionalidades de um diretor e com base na poética escrita do dramaturgo, o ator em seu abismo solitário, atribui vida a tudo isto. O produto final observado na apresentação de uma encenação é o resultado de todo um processo de transformação. Transformação de pensamentos, delírios, desejos, signos, mas acima de tudo de si mesmo.

Uma vez personagem construído, criador e criatura dividem um mesmo corpo, mas talvez não a mesma alma. É difícil saber em que medida o “eu pessoa”, ou seja, o ator no seu estado de pessoa criadora, empresta para seu “eu personagem” elementos de sua essência. A mesma dificuldade também aparece quando o “eu pessoa” enseja aquela vida poética para a sua vida real. Esta dualidade também é observada no teatro de bonecos, entretanto, temos aqui uma situação mais complexa, pois não se trata de um conceito de personagem criado e representado por uma pessoa, aqui estamos lidando com um objeto inanimado que ganha vida.

O teatro de bonecos está inserido dentro do teatro de animação, que de acordo com Ana Maria Amaral é “o gênero teatral que inclui bonecos, máscaras, objetos, formas ou sombras, representando o homem, o animal ou ideias abstratas” (2007, p.15). Partindo deste conceito, Joana Vieira Viana, reforça o termo *ânim*<sup>8</sup> de suma importância para atualizarmos a função do ator “desta forma unificam-se as especificidades elencadas por Amaral em um termo abrangente, que não faz referência à presença de um determinado elemento, como o boneco ou objeto, mas à ação de animar” (2014, p.3). Assim, chegamos ao ator animador, responsável pela manipulação, gestual e voz do objeto, ou seja, responsável por atribuir vida para algo inanimado.

**Imagem 11 e 12:** Atores animadores em cena, BuZum!



Autor: Renato Renda e BuZum!

<sup>8</sup> Palavra latina que significa alma, advinda do grego *psykhé*.

Das muitas interpretações que podemos fazer do termo animar, sem nos distanciarmos do conceito de alma e vida, me parece adequado o sentido de entusiasmar, divertir, alegrar até finalmente chegarmos ao brincar.

Nas últimas duas décadas, aqui no Brasil, a discussão sobre o corpo do ator animador e o corpo do boneco ganha novos contornos com encenações de grupos como o XPTO, Grupo Sobrevento, Cia. Pia Fraus, Cia. PeQuod, Cia. Caixa do Elefante, entre outros. Alguns espetáculos destes grupos mesclam o corpo do ator e o corpo do boneco, possibilitando vê-los ora separadamente como dois corpos, ora como um só corpo híbrido. Eles brincam com o público estimulando-o a se perguntar sobre quem é o boneco e quem é o ator, o que provoca uma substancial ampliação de significados. (BELTRAMI, MORETTI, BALARDIM, 2018, p. 13)

Bastante característico do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, o termo brincante sintetiza muito bem como aquele que além de dar vida para algo inanimado, faz do brincar o seu ofício. Catarina Calungueira, Mestre Dadi, Mestre Zé de Vina e Mestre Zé Doido, nomes emblemáticos entre tantos outros da nossa riquíssima cultura popular, e que são referências concretas quando pensamos em teatralidades do brincar.

## **2.1 Recortes sobre a origem**

Os registros históricos mais antigos de manifestações artísticas remontam milhares de anos atrás, através da arte pictórica rupestre. Cenas de caças, rituais sagrados, e outras atividades do cotidiano podem ser vistas por meio de pinturas e gravações nas paredes de cavernas e em rochas espalhadas em diversos pontos da Terra.

O ser humano, ao perceber que a manipulação de certos elementos naturais como o barro, plantas e raízes, além de pedras, possibilitava tais registros, sentiu-se motivado a manifestar os seus pensamentos e os seus sentimentos por meio de representações simbólicas. Mesmo sem uma intencionalidade artística inicial, fez uso da arte para uma espécie de comunicação daquilo que desejava expressar ou ainda como forma de conexão com o sobrenatural (LAMINGEMPERAIRE, 1962; PESSIS, 1987).

Mais tarde, percebeu que a manipulação dos elementos naturais permitia uma nova categoria de registro, desta vez na forma tridimensional. Bidimensional ou tridimensional seguindo um mesmo caminho de intencionalidade, a representação de alguma coisa. Se conferirmos à dança, uma forma de representação da fertilidade, do sagrado, da colheita, da guerra, é fascinante pensar como este sujeito não satisfeito, imprime uma representação dentro



de outra, ou seja, quando observamos uma pintura da dança, temos uma comunicação de que aquele simbolismo gestual é representado agora pelo simbolismo pictórico.

Pela lógica, o próximo passo seria adotar uma representação que ultrapassasse as limitações do visual pictórico, algo que proporcionasse textura, peso, dureza, volume, além de podermos contornar sua materialidade. Chegamos desta forma, a uma representação física, a escultura.

Dentro do contexto desta representação, a escultura figurativa na forma humana ou divina, inaugura o desejo de transformação de um objeto em alguma coisa, de atribuir vida a um objeto inanimado. O ser humano de períodos históricos muito antigos, tinha um *modus operandi* de vida adequado com a realidade de seu cotidiano: sobrevivência na constante relação entre vida e morte. No oriente, as produções escultóricas tinham um caráter místico, através de manifestações relacionadas com o divino. No Egito, estatuetas de servos foram encontradas em algumas tumbas, representando aqueles que em outra vida serviriam os faraós. Enquanto um registro pictórico nas paredes apresentava limitações, era estático e não poderia deslocar-se para outros lugares, com uma estatueta era diferente. Representando um inimigo poderia ser atingida, derrubada, presa. Representando uma divindade poderia interagir em volta da fogueira, ser levada para o topo de uma colina, vigiar, proteger.

Seja em períodos remotos ou na contemporaneidade, a humanidade sempre buscou por representações simbólicas, construindo um extenso e fecundo repertório imagético através da comunicação, da expressividade e da criatividade. Apropriou-se da natureza a seu favor transformando diversos elementos e ao mesmo tempo incorporando-os em sua vida prática.

No entanto, não estacionou sua capacidade criativa na mera função utilitária. Quando percebeu os riscos de dividir um rio com outros animais mais fortes que ele, juntou barro, modelou em uma rocha, deixou secar até endurecer criando assim um jarro. Agora, não só podia transportar, mas principalmente armazenar água.

Diante de uma necessidade, buscou por uma solução prática. Problema superado e um pouco mais confortável em seu abrigo, por alguma razão arranhou o jarro, fazendo linhas e formas. Nada mudou sua funcionalidade, tampouco esta ação alterou o gosto da água. É pouco provável também que não tenha direcionado sua intencionalidade com vistas para uma determinada representação.

Então, por que o fez? Como já dissemos, vivia os contextos de seu tempo e de acordo com o seu cotidiano. Não pensou naquele momento em divindade, guerra ou sobrevivência, pensou em que? Se absolutamente nada mudava, qual a razão em adornar aquele objeto? Estas



indagações nos direcionam para a reflexão filosófica, na busca pelo sentido da existência das coisas. Seja através da própria filosofia, religião ou ciência, mas neste caso através da arte.

O sujeito percebeu-se como um ser que existe e que faz coisas. Espantou-se. Olhou para si e questionou por que ele próprio existe, mas na sequência questionou por que ele próprio faz certas coisas. Alcançava com certa facilidade respostas para questões de cunho utilitário, fazia armas para caçar, construía seu abrigo para se proteger do calor e do frio. Mas, quando refletiu sobre a necessidade da arte, talvez não tenha encontrado respostas até hoje.

## 2.2 Recortes sobre as categorias

O teatro de bonecos tem uma riqueza estética imensa, com diversas configurações de manipulação e de materiais. O manipulador pode agir de forma direta no boneco, segurando em seu corpo, membros e cabeça, executando os movimentos. Pode fazê-lo sozinho ou com a ajuda de outros atores em um mesmo boneco, inclusive.

Os fantoches ou títeres são bonecos de luva. O manipulador encaixa sua mão pela parte de baixo do corpo como se estivesse vestindo uma luva e assim consegue executar os movimentos dos braços e cabeça, além de fazer o abre e fecha da boca. Geralmente são utilizados tecidos e espumas em sua confecção.

**Imagem 13:** Fantoche, BuZum!



Autor: Renato Renda

Uma variação do fantoche é o mamulengo, bastante característico da região nordeste brasileira. A cabeça e os braços são feitos com madeira ou papel machê, conectados em um corpo feito de tecidos. O fantoche é uma categoria de teatro de bonecos que intuitivamente já é incorporado nas brincadeiras de infância.

O signo mais forte que temos é a meia da criança. Ao perceber o encaixe em suas mãos, o colorido do tecido, o fácil manuseio pela elasticidade do material, a forma animada criada, as diversas possibilidades de personagens, a criança desenvolve narrativas do seu universo lúdico.

A mesma canetinha de desenhar no papel, desta vez pode servir para fazer três bolinhas na meia branca, pronto, já tem olhos e nariz. E se colocar outra meia, desta vez preta na parte de cima, virou cabelo ou touca? Um carrinho cabe em sua mão, então o abre e fecha da boca do fantoche pode representar um monstro faminto pronto para devorá-lo.

Também pode servir como abrigo quentinho para quem está dentro do carrinho, utilizando o mesmo referencial de afeto que recebe dos seus pais na estação mais fria do ano. Trata-se de uma simbologia que se desenvolve dentro de casa. Uma simbologia que avança para a representação, fomentando desde já algumas teatralidades do brincar. Tudo isto em uma unidade de criação, espaço, cenários, movimentos, ações, ideias, construções, experimentações, mimese.

**Imagem 14:** Mamulengo, BuZum!



Autor: Renato Renda

As marionetes são bonecos de articulação. Cabeça, membros e corpo são movimentados através de fios conectados em uma estrutura de madeira denominada avião ou manopla, que

tem a função de controlar os movimentos. Exige muita técnica e treinamento, pois trabalha as articulações do boneco de forma mais realista com os movimentos humanos. Além da madeira e do papel mache, a marionete utiliza em sua confecção uma variedade de matérias como o plástico e a resina. O conceito do fio como suporte para o movimento também está presente nos diversos brincades da infância. Ele permitiu por exemplo que uma tira de borracha com linhas coloridas entrelaçados pudesse fazer os mesmos movimentos de uma cobra. Bastava amarrar um barbante em uma de suas pontas e na outra puxar lateralmente e em zigue zague.

**Imagem 15:** Marionete, BuZum!



Autor: Renato Renda

Uma linha com a ajuda do vento faz uma vareta e folhas de seda voarem como pássaros, e o melhor a criança pode controlar seus movimentos. Da mesma forma que pode controlar os movimentos de um carrinho ou de um cachorrinho. Uma solução técnica, mas que permite a aproximação com uma realidade de forma lúdica.

Os bonecos de vara têm conectados em seus membros e cabeça varas. Sua origem vem da Ilha de Java na Indonésia, onde o manipulador fica escondido, fazendo os movimentos de baixo para cima. Dependendo da configuração do personagem são necessários mais manipuladores. Predominam encenações sem falas, onde a riqueza das narrativas reside na qualidade gestual proporcionada pelo manipulador.

Seguindo a mesma linha dos bonecos de fio, a vara torna-se uma ferramenta indispensável para o manipulador, que neste caso tem uma vantagem, os movimentos podem ser bem rápidos pois diferente de fios, a vara tem dureza proporcionando melhor aerodinâmica na empunhadura. Como um brincar na infância, remetemos aos desenhos de personagens em folhas coladas em palitos de sorvete.

Para uma melhor aproximação com a realidade, costumava-se recortar o formato da silhueta dos personagens. Outra variação era colar com fita crepe no palito, pequenos brinquedos (estruturados) como soldados, bonequinhas e animais. Para esconder as mãos da criança manipuladora, eram usadas almofadas ou mantas esticadas.

**Imagem 16:** Boneco de Vara, BuZum!



Autor: Cia BuZum!

O teatro de sombras utiliza o jogo de luz e sombras como técnica e estética ao mesmo tempo, ideia advinda da China. Geralmente são utilizados bonecos de vara, entre uma fonte de luz e uma tela, com isso, o observador vê apenas o movimento de sombras. Quanto mais detalhes esculpidos no boneco, maior a riqueza dos detalhes da silhueta refletidos através da sombra.

Este é um teatro que no mundo do brincar não precisa necessariamente do boneco convencional, pois as próprias mãos transformam-se em personagens. As diversas combinações

de entrelaçamento dos dedos formam seres ou animais bastante dinâmicos e carregados de muita poética visual.

**Imagem 17:** Teatro de Sombras, Cia Lumiato



Autor: Cia Lumiato

O que há de comum entre estas categorias e outras não mencionadas, pois trata-se de um recorte, é a materialidade lúdica de objetos que são transformados em artefatos teatrais. No caso da criança criadora e manipuladora do seu brincar, a seu modo também perpassa pela materialidade lúdica, visto todo o conjunto de inventividades realizadas no seu desenvolvimento.

Começando do mais simples em direção ao mais elaborado, o brincar na forma de narrativa do que está acontecendo por meio de representações simbólicas, atinge inúmeras formas de teatralidades.

Mesmo em seu primeiro contato com uma encenação de teatro de bonecos, aquelas ações em certa medida não são tão estranhas para a criança, pois no chão do quarto ou na rua algo parecido já aconteceu. Entretanto, a atmosfera do espaço teatral especialmente configurado para a criança, potencializa o encanto e levando para um outro lugar o faz de conta.

### 2.3 Recortes sobre Teatro de Bonecos no Brasil

A teatralização feita através de bonecos foi uma prática utilizada pelos jesuítas em solo brasileiro no século XVII. Tinha como principal objetivo a catequização em vistas a dificuldade de estabelecer comunicação com os povos originários.

Neste sentido, temos uma representação simbólica de caráter divino conforme o personagem, em conjunto com a praticidade de dramatização, instrumento de sobreposição religiosa e ética. Os poucos registros que temos deste período, indicam denominações variadas dos bonecos como Engonço, Bonifrate, Tourinha e Presepe.

Na Europa, o teatro de bonecos já era bastante tradicional, presente em festas e celebrações variadas. Esta influência foi difundida no Brasil, entre o século XVII e XVIII, com o Teatro de Bonifrates, que eram casas de espetáculos para estas apresentações. No Rio de Janeiro havia os Títeres de Porta, com uma estrutura bem simples, um pano era colocado em frente a porta das casas, escondendo os manipulares para deixar a vista apenas os fantoches.

Para apresentações de caráter mambembe com a necessidade de circulação em mais de um local, havia os títeres de capote e homem palco, que concentravam toda a concepção visual em seu próprio corpo. Os presépios de fala tinham como conceito a animação dos personagens comuns de um presépio, muito utilizados nas festas mais tradicionais da igreja.

É notório como o teatro de bonecos neste período tornou-se uma forma eficiente de difusão do pensamento religioso, exatamente pelo forte apelo visual e emotivo naqueles que assistiam os espetáculos. Conforme aumentava sua popularidade, gradualmente foi abrindo espaço para propostas mais descontraídas e de caráter profano, abrangendo assim outras regiões do país.

O Grupo de Teatro de Bonecos Giramundo, foi fundado em 1970 na cidade de Belo Horizonte (MG). Álvaro Apocalypse, Tereza Veloso e Madu, seus fundadores, reuniram um acervo de mais de 1500 bonecos, que circularam por milhares de apresentações.

O grupo se destaca pela preocupação com a rigorosa qualidade plástica de seus personagens, diversificadas técnicas de construção e de manipulação, além do lirismo de seu repertório imagético com base em um complexo processo de criação. Movidos em direção ao potencial expressivo de suas histórias, o Giramundo transitou por abordagens em torno dos contos de fadas e da mitologia brasileira.



**Imagem 18:** Cia Giramundo



Autor: Cia Giramundo

O grupo se destaca pela preocupação com a rigorosa qualidade plástica de seus personagens, diversificadas técnicas de construção e de manipulação, além do lirismo de seu repertório imagético com base em um complexo processo de criação. Movidos em direção ao potencial expressivo de suas histórias, o Giramundo transitou por abordagens em torno dos contos de fadas e da mitologia brasileira.

Após a morte de Teresa e Álvaro, o grupo reuniu forças para seguir em frente, a montagem Pinocchio (2005) marca uma nova fase, encabeçada por Beatriz Apocalypse, Marcos Malafaia e Ulisses Tavares. No espetáculo, foi incorporado o teatro de sombras com projeções pré-gravadas, fato que serviu como base conceitual para outros espetáculos do grupo.

Expandiram-se para o universo da televisão, através do longa inspirado no programa infantil Castelo Ra-Tim-Bum (1999), dirigido por Cao Hamburger e da minissérie da Rede Globo, Hoje é Dia de Maria (2005). Apesar da longa trajetória de sucesso e reconhecimento, o grupo sempre se manteve atento para novas experimentações, navegando também por produções de animação digital.

Em meados da década de 1980, Henrique Sitchin e Verônica Gerchman faziam apresentações gratuitas de fantoches em escolas paulistanas. Tinham como estratégia um contato mais próximo com os responsáveis das crianças e desta forma, abrir espaço para as apresentações em festas particulares.

Por conta da qualidade das apresentações foram convidados pelo então professor de artes da escola e presidente da Associação Paulista de Teatro de Bonecos, Toninho Macedo, para participarem de alguns festivais de teatro de bonecos. Com o enriquecimento cultural no

contato com outras companhias, surge em Henrique e na Verônica uma necessidade de ampliar os horizontes e fazer deste ofício uma profissão.

A literatura infantil possibilitou uma formação baseada na dramaturgia, fundamental para o desenvolvimento qualitativo de seu repertório. Participaram de uma oficina de literatura infantil com a professora da PUC SP, Maria da Graça Mendes Abreu, figura de grande destaque na trajetória da dupla, incentivando e orientando sempre em um caminho onde o ponto de partida da criança eram as imagens e não as palavras.

Cláudio Saltini, artista e educador, juntou-se com a dupla no começo dos anos 1990, desta vez com a proposta de manipulação direta no boneco, surgindo assim a Cia Truks. Ao longo de décadas, conceberam encenações emblemáticas como A Bruxinha, O Senhor dos Sonhos, Vovô, Zoo-Lógico, Sonhatório, Big Bang, Cidade Azul, entre outras.

**Imagem 19:** Cia Truks



Autor: Cia Truks

Um ponto de convergência entre o Grupo de Teatro de Bonecos Giramundo e a Cia Truks é o seu constante aprendizado conforme os cenários que se apresentaram para eles durante suas trajetórias. Trata-se de pessoas que compreenderam a importância da formação do artista na perspectiva daquilo que melhor poderia ser oferecido para o seu público-alvo, as crianças.



Adultos de hoje que experimentaram na década de 1970 e 1980 espetáculos de teatro de bonecos sob a perspectiva da preocupação estética, mas acima de tudo a preocupação com o repertório qualitativo do universo da criança, certamente inauguraram junto com eles uma importante fase da nossa história com as artes cênicas, e tiveram o privilégio de serem crianças e adolescentes quando tudo isto começou.

O brincar deste período, certamente não é o mesmo dos dias atuais. As inovações tecnológicas eram um porvir distante, hoje é uma realidade presente de maneira muito precoce, talvez até encobrendo possibilidades mais lúdicas e espontâneas. A criança olhou para tudo isto e espantou-se com o brinquedo que se mexe, que fala, que chora e que dá gargalhadas. Diante deste espanto, os artistas perceberam que mais importante do que se fazer teatro infantil, era fazer um teatro que trouxesse para perto da criança um brinquedo que brinca com ela.

### 3. CURUMIM MANI A ORIGEM DA MANDIOCA

#### 3.1 BuZum!

Em 2010, o ator Beto Andreetta escreveu um projeto para a lei de fomento de teatro da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo (SMC SP) idealizando a transformação de um ônibus em teatro. Inicialmente, denominado Teatro sobre Rodas, tinha como objetivo produzir encenações de teatro de bonecos, e de forma itinerante, levá-los até outras cidades brasileiras, especialmente em escolas públicas de forma gratuita.

Junto com ele, a atriz Mari Gutierrez e Jackson Íris fundaram o BuZum! nome concebido pela agência de design Sato do Brasil, fazendo uma referência ao vocabulário popular da gíria, relacionada com o termo ônibus: *buzão* ou *bumba*. Toda estrutura necessária de um espaço cênico foi adaptada para a realidade física do ônibus, de modo a permitir as ações de forma qualitativa e dinâmica.

O processo de criação segue um percurso muito bem definido, tendo como primeiro questionamento o valor artístico, que independente de transitar pelas escolas que seja uma encenação que possa ser assistido por qualquer pessoa e em qualquer circunstância. Uma vez que a encenação está próxima à escola, é importante ressaltar que a criança não sai da casa dela para ir ao teatro, pois geralmente está em horário de aula, com isso, a necessidade de um fechamento da proposta onde a criança sai da escola, assiste e volta para a sala de aula, absorvendo tudo aquilo que viu.

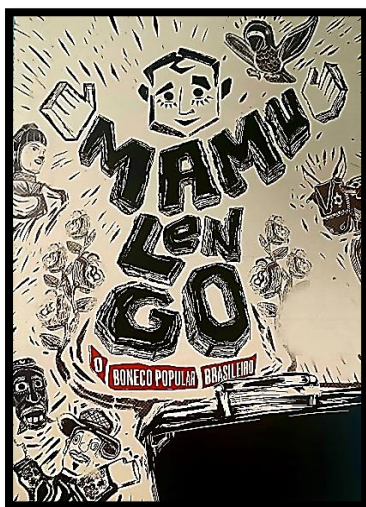
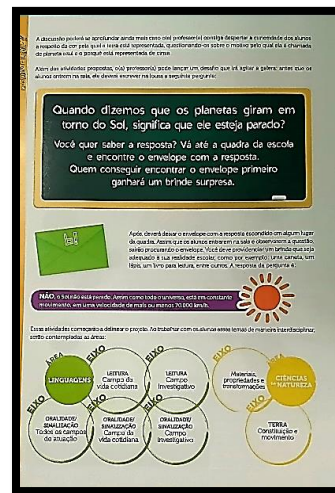
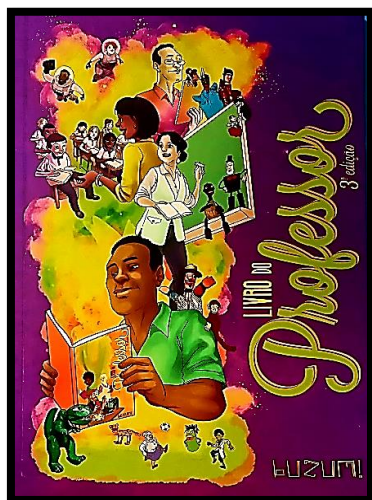
**Imagem 20:** Ônibus do BuZum!



Autor: Cia BuZum!

Além disso, o objeto boneco tem uma facilidade maior de aproximação com a criança e atrai mais sua atenção, daí o poder de comunicação, que estrategicamente é feito com encenações que tem duração de vinte minutos. Dentro do projeto, além da apresentação existe um material educativo impresso no formato de um Livro do Professor, que é entregue de forma gratuita para os professores das escolas. As atividades oferecidas neste livro têm caráter pedagógico sempre conectado com a temática da apresentação assistida e que podem ser utilizados ao longo do ano letivo, pois a criança já carrega consigo a lembrança do teatro de bonecos. O material ainda oferece histórias em quadrinhos e divulgação de outros espetáculos do BuZum!

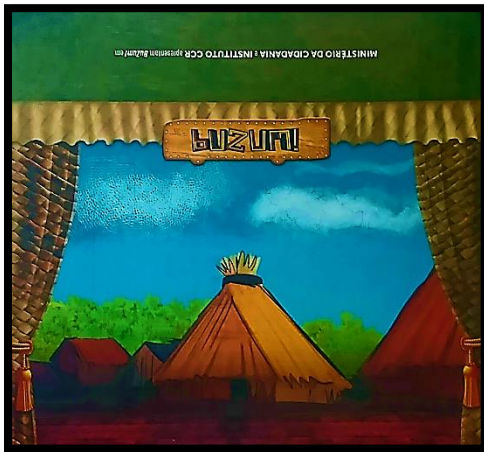
Imagem 21, 22, 23 e 24: Livro do Professor, BuZum!



Autor: Cia BuZum!

Cada criança também recebe um encarte com os personagens que se transformam em um dedochê<sup>9</sup> de papel, incluindo a boca de cena<sup>10</sup> de um teatro, para que desta forma possam experimentar o brincar da manipulação e fazer suas próprias narrativas. Então, tudo começa no pensamento de um tema, que necessariamente deve ser de interesse para a infância, para as escolas e para as empresas patrocinadoras.

**Imagem 25, 26 e 27:** Encarte que vira dedochê, BuZum!



Autor: BuZum!

<sup>9</sup> Fantoche adaptado para manipulação através dos dedos.

<sup>10</sup> Espaço frontal no palco teatral onde as ações cênicas acontecem.

Como o BuZum! participa de captação de patrocínio através de leis de incentivo, tudo tem que estar muito bem integrado. Este tema ainda está em uma fase mais ampla, pois do contrário, perde aderência com as exigências destes editais. Uma vez que projeto for aprovado, seguem para a etapa do desenvolvimento do roteiro, feito pelo Beto ou pela Mari, mas com a possibilidade de contratação de um autor, delimitando o tema e indicando quais caminhos vão seguir.

Na sequência, é pensado quais os tipos de bonecos e manipulações que melhor se encaixam dentro do roteiro. Nesta fase também já é pensando em quais atores animadores que se encaixam com determinado tipo de manipulação e personagem. Começam os ensaios com um diretor e dois atores animadores criadores, com o propósito de erguer a encenação, dando vida a toda intencionalidade inicial, traduzidos no gestual, entonação, marcação, ritmo etc. Ao mesmo tempo, os bonecos são confeccionados, os cenários são produzidos junto com a arte, que é incorporada em cartazes e banners. Por último é acrescentada a trilha sonora original. Os dois atores animadores criadores replicam para outros atores, pois existe um revezamento para as apresentações. Geralmente são dez atores sempre em duplas, atuando uma vez por dia.

A estrada trouxe muitos aprendizados, a começar pelo desafio de constantemente estar em itinerância com todos os riscos e complexa logística de produção. Participar de um projeto com leis de incentivo requer todo um cuidado com a organização de cronograma, destinação de recursos e prestação de contas, manutenção da infraestrutura física, humana e operacional, relação com as secretarias de educação e de cultura dos municípios e patrocinadores.

Outro ponto de destaque é como motivar uma equipe que já tem uma rotina frenética de viagens, apresentações, hospedagens, deslocamentos. De tudo isto, a vantagem da superação, a qual uma diversidade de obstáculos serve como referência para o próximo projeto, que certamente terão uma fluidez maior e um jeito de fazer teatro de bonecos mais lúdico, criativo e divertido.

Mari Gutierrez foi a grande responsável pelo meu acolhimento e direcionamento ao trabalho de campo realizado com o BuZum! para esta pesquisa, e sua relação com o teatro vem desde sua infância. Nascida em Campo Grande (MS) ainda criança começou a fazer teatro com a Andreia Freire do grupo de teatro de animação Sobrevento. Andreia contribuiu de forma significativa para que ela passasse no vestibular da Unirio e ali cursar teatro.

Depois a Andreia apresentou para ela o ator Miguel Vellinho que estava saindo da Sobrevento para abrir sua própria cia de bonecos, PeQuod. Convidada por ele para fazer parte de sua equipe, Mari atuou e produziu espetáculos viajando pelo Brasil, através de inúmeros



festivais. Em um destes festivais conheceu o Beto Andreetta da Cia Pia Fraus. Mari já tinha interesse em morar em São Paulo e aceitou o convite de Beto para trabalhar com ele.

**Imagem 28:** Mari Gutierrez



Autor: Renato Renda

Fez muitos eventos e produção, fato que lhe deu uma bagagem significativa, até que em 2010 o Beto comentou sobre a ideia do BuZum! Mari tinha um sonho de adolescência, que era ter uma Kombi para levar teatro para o interior de São Paulo, até que finalmente com o Jackson Íris fundam a BuZum! Mari é uma grande entusiasta do teatro de bonecos e acredita na sua capacidade de facilitador e potencializador da educação.

### **3.2 Curumim Mani, a Origem da Mandioca**

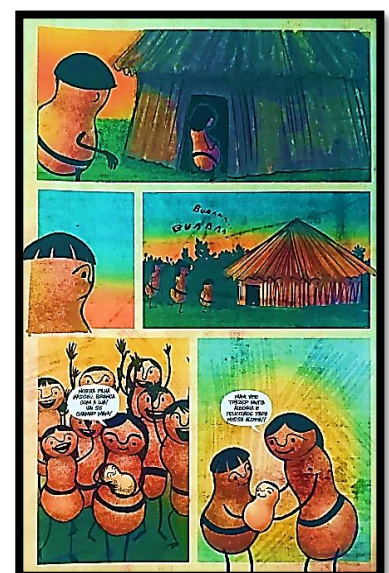
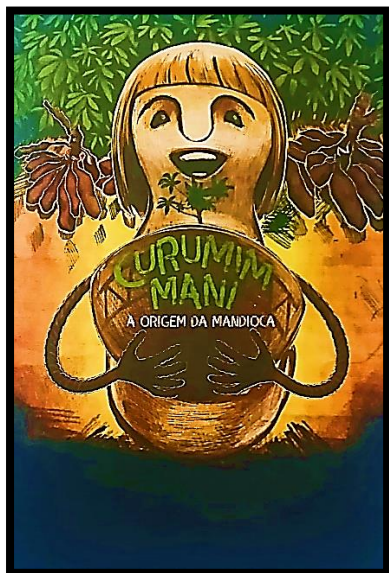
O BuZum! conta com dois ônibus que são utilizados nas itinerâncias, além de uma sede na cidade de São Paulo no bairro da Vila Romana. Ali está o Galpão dos Bonecos, espaço que abriga todo seu acervo de bonecos e da Cia Pia Fraus, uma loja que comercializa produtos do BuZum! e de outros artistas brasileiros e internacionais e um teatro, atuando, desta forma, em duas frentes muito bem definidas. A primeira é inserir na programação cultural da cidade de São Paulo, as produções itinerantes, e a segunda é ofertar para a rede de escolas particulares um itinerário formativo e lúdico.

Curumim Mani a Origem da Mandioca é um texto adaptado, escrito pelo Beto Andreetta em 2022, inspirado por uma história indígena sobre a origem da raiz mandioca. A ideia surge dentro de um projeto da Mari Gutierrez sobre cultura popular, culminando em três encenações para teatro de bonecos.

O primeiro foi Mamulengo, uma homenagem aos bonecos populares do Nordeste, o segundo foi Caipira, inspirado na cultura sertaneja com a presença de figuras do folclore brasileiro como o Curupira, o Saci e o Lobisomem e o terceiro Curumim Mani, que tinha como objetivo abordar a cultura indígena. Nesta época, Mari estava fazendo um curso com o professor e ator indígena Daniel Mundurucu, que inclusive sugeriu que não se utilizasse o termo lenda indígena, mas sim história indígena, até como uma forma de respeito ao entendimento da realidade dos povos originários sobre sua cosmologia.

A história gira em torno do nascimento de Mani, uma criança indígena tupi de pele clara, diferente de todas as outras da aldeia. Esta condição de Mani, corresponde a uma antiga profecia que mais tarde seria revelada de forma surpreendente. Mani foi crescendo e criou um forte laço de amizade com outras crianças, que adoravam brincar com ela. Ela era tão especial que conseguia conversar com os animais e sabia exatamente quais eram as plantas que poderiam servir como remédio para curar doenças.

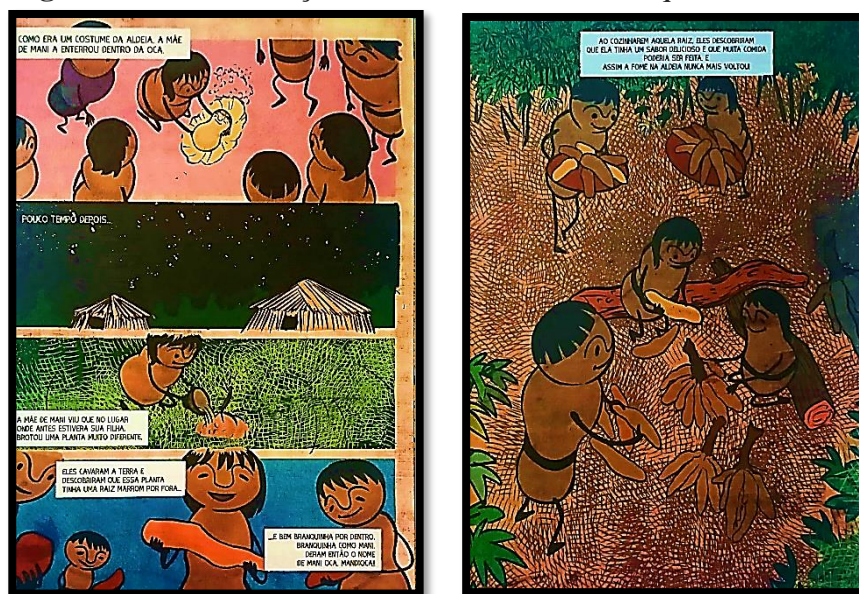
**Imagem 29, 30 e 31:** Ilustrações de Curumim Mani em quadrinhos, BuZum!



Autor: BuZum!

Até que um dia, misteriosamente não havia mais caças, os peixes desapareceram e as frutas apodreceram, não restava mais nenhum tipo de alimento. A fome chegou até a aldeia, mas Mani sempre otimista, procurou acalmar a todos dizendo que tudo isso iria passar. Em uma noite, Mani deixou de existir, para a tristeza de todos. Era um costume da aldeia, a mãe enterrar seus filhos dentro da oca e assim o fez. Alguns dias se passaram e a mãe de Mani observou que no lugar onde a havia enterrado, começou a brotar uma raiz, que por fora era marrom e por dentro bem clarinha, como ela.

**Imagem 32 e 33:** Ilustrações de Curumim Mani em quadrinhos, BuZum!



Autor: BuZum!

Desta forma, deram o nome de mandioca em homenagem a filha, afinal tratava-se de uma junção de Mani + oca. Todos perceberam a versatilidade daquele alimento, que também era muito saboroso. A profecia estava cumprida, Mani veio até este mundo para contagiar as pessoas e os animais com sua alegria e inteligência e depois partiu para que todos daquela aldeia nunca mais tivessem fome.

De acordo com Mari, a mandioca é um alimento riquíssimo da culinária brasileira e de suma importância para os povos indígenas, os primeiros a cultivá-la. A partir daí concebeu a ideia de utilizar para a confecção dos bonecos, materiais vegetais como cabaças, palhas e buchas e inspirada por uma técnica da Marionete Siciliana, onde a vareta fica na cabeça do boneco e a manipulação é feita de cima para baixo.



**Imagem 34, 35 e 36:** Cenas da apresentação de Curumim Mani, BuZum



Autor: Renato Renda

A encenação foi muito bem recebida pelas crianças e seus responsáveis e pelos educadores e educadoras, pois aborda a questão da morte, que pensando na criança, ainda é um tabu. Por esta razão, tudo é conduzido com muita delicadeza fazendo da personagem uma figura muito querida, provocando o sentimento de tristeza, mas na sequência vem a alegria ao perceberem que um alimento surge no lugar dela salvando a todos. Com isso, o processo de criação foi feito de forma simples, dando fluidez ao desenvolvimento das ideias a partir do conceito inicial de falar sobre a cultura indígena.

**Imagem 37, 38 e 39:** Bonecos e cenário de Curumim Mani, BuZum!



Autor: Renato Renda

É importante destacar que a idealização desta dramaturgia está em consonância com a lei 11645 de 10 de março de 2008, que trata da obrigatoriedade da temática História e

Cultura Afro-brasileira e Indígena no currículo da rede ensino, ainda que neste caso, trata-se de uma abordagem da educação não formal.

O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil. (BRASÍLIA, 2008, p. 1).

Após a encenação as crianças participam de uma oficina de construção de bonecos articulados, uma forma lúdica de manter o encanto com o que acabaram de assistir. Por questões de segurança e de preservação, não é possível o contato direto com os bonecos da encenação que acabaram de assistir, daí a importância da oficina em também preencher esta expectativa, oportunizando para a criança a possibilidade de criarem seu próprio boneco.

**Imagem 40 e 41: Oficina de Bonecos, BuZum!**



Autor: Renato Renda

Foi muito interessante notar que toda equipe presente do BuZum! realiza a mediação da oficina. Produtores, artistas e técnicos dividem as tarefas: preparam o espaço, distribuem o material, orientam as crianças e seus responsáveis, manipulam as ferramentas sempre com

muita atenção e disposição. As crianças se envolvem com muita alegria, experimentando inúmeras possibilidades de construções. O material é feito com papelão rígido na cor branca, na forma de figuras geométricas, com furação em cada uma das peças. Nesta furação, posteriormente é inserida uma peça de conexão, chamada rebite, que prensada com uma ferramenta própria, permite que o boneco tenha movimentos articulados. Assim, é possível testar tanto o formato do boneco de acordo com a combinação das peças, bem como colorir com giz de cera.

**Imagem 42 e 43:** Materiais da Oficina de Bonecos, BuZum!



Autor: Renato Renda

Durante este processo, observei que a teatralidade do brincar está presente principalmente na linguagem corporal das crianças através do desejo de se comunicar entre elas quais são os personagens criados, de que maneira se movimentam, como se integram os brincadores, porque fizeram daquela forma, como vão continuar a brincadeira em casa, que histórias querem contar. Muitas ideias, inclusive, dialogam com a encenação apreciada, inspirando para a tentativa de representar personagens encenados. Ao término, levam seus bonecos consigo, além dos encartes de dedoche e a revista em quadrinhos do BuZum!

No itinerário formativo e lúdico ofertado para as escolas particulares o BuZum! idealizou um roteiro de atividades muito bem estruturado. As crianças iniciam sua jornada com uma visita patrimonial guiada, conhecendo de perto o acervo de produções anteriores do BuZum! e da Pia Fraus. A Mari Gutierrez e as artistas do BuZum! são as responsáveis por esta mediação, percorrendo todo o espaço expositivo do Galpão dos Bonecos e contextualizando o



conceito de algumas produções, como por exemplo a importância das temáticas escolhidas, a categoria que se encaixa a proposta e o tipo de material utilizado na confecção dos bonecos.

**Imagem 44 e 45: Visita Patrimonial, BuZum!**



Autor: Renato Renda

Neste caso, as crianças podem experimentar a manipulação dos bonecos, fato primordial se pensarmos que em um processo artístico pedagógico significativo, a prática artística promove estimula o potencial criativo e o apreço por um ofício.

**Imagem 46, 47 e 48: Acervo BuZum! e Pia Fraus**



Autor: Renato Renda

O BuZum! pretende ampliar este projeto para escolas públicas, entretanto, é necessário a conquista de uma lei de fomento, que viabilize esta ação.

O trabalho de campo realizado com o BuZum! durante a investigação possibilitou uma visão mais próxima da dinâmica de uma companhia de Teatro de Bonecos. Com isso, asseguro que os seus processos artísticos pedagógicos utilizaram de uma maneira bem-sucedida a mediação cultural como instrumento de valorização da cultura popular brasileira. Neste sentido, em cada ação dentro do Galpão dos Bonecos ou nas itinerâncias de seus ônibus, reside uma profunda preocupação com a formação de público, em uma relação de afeto com os artistas e com a arte.

Assim, vislumbramos as tantas teatralidades e os tantos brincares possíveis no Teatro de Bonecos, lugar mágico e misterioso em que artistas dão vida a objetos inanimados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando falamos sobre educação não formal e utilizamos a educação formal como contraponto, estamos necessariamente recorrendo a todo um contexto cultural, histórico, social e político da escola tradicional e do Brasil, que criou uma engrenagem bastante complexa de sobrevivência. Até mesmo quando falamos que a atmosfera de um espaço de educação não formal é diferente da escola, naturalizamos de certa forma um problema consolidado.

Sabemos, pensamos e agimos dentro disto tudo, pisamos neste solo. A educação não formal não é perfeita, longe disto, também possui suas dificuldades. Um arte-educador não tem apenas esta função, não se dá a este luxo, pois em termos de remuneração e reconhecimento não é possível. Quando questionado sobre “o que faço?”, costumo dizer que o mais adequado é perguntar “quais as coisas que faço?”. Ainda temos muitos profissionais em arte e cultura no Brasil com poder decisório que não são do ramo.

Há ainda muita dificuldade de entender o que é arte, artista, produção cultural, formação de público, estética, arte educação. Estamos sob a batuta de uma cultura de massa, bastante satisfeita com o *status quo*. Também reside uma complexidade no reconhecimento e valorização das pessoas, complexidades relativas à contratação, difusão e circulação artística e cultural, nos critérios adotados em editais e fomentos.

Até aqui esta investigação evidenciou o brincar como elemento condutor da construção do conhecimento, mas acima de tudo o brincar como forma natural de inserir a criança em um mundo que se apresenta inconstante a cada momento. Quando uma criança ressignifica objetos, faz uso da materialidade das coisas de forma instrumental para algo que a leva para a felicidade e para o afeto. Neste sentido, concluímos que o teatro e suas teatralidades no contexto da pedagogia, assume um papel concreto de ativação do conhecimento pela estesia e fruição. Vai muito além de uma linguagem, promovendo a expressividade que passa primeiro pelo autoconhecimento e depois incide nos fluxos de relações entre indivíduos. Quando a teatralidade surge é quando percebemos o quanto nossa existência não dá conta de tantos brincares.

A história do teatro de bonecos se confunde com a história da arte e da própria humanidade. As diversas formas de representações de uma intenção de expressão e comunicação tiveram sua trajetória com base em tudo aquilo que diz respeito ao ser humano a partir do momento em que se percebeu como alguém que existe e que faz coisas. Em dado momento, um objeto sem vida, faz parte de seu modo de ser a agir, toma o lugar de outra coisa,

ainda que esta seja uma divindade, muitas vezes distante ou inacessível. Através deste objeto, coisas invisíveis são exteriorizadas, sentimentos são materializados e ideias são compreendidas.

O objeto que inicialmente tinha um caráter pragmático totalmente inserido no contexto adulto da representação sagrada, subverte a lógica e nas mãos de uma criança vira brinquedo. Neste sentido seria um equívoco pensar numa transição hierárquica vertical, visto que para o universo da infância o brincar está no topo de qualquer coisa e é isso que importa. E é exatamente nesta linha de pensamento que fechamos este capítulo com a reflexão de quanto o teatro de bonecos possibilita nossa transformação.

Teve sua construção realizada ao longo de séculos sempre se reinventando e se adaptando ao meio na qual estava inserido. Começou como uma coisa e aos poucos se transformou em outra, assim como as histórias, contos e narrativas. Apesar disto, manteve a força da representação simbólica, que embora mutável em meio às inúmeras possibilidades de seu uso, tem sua solidez conceitual. Daí seu grande valor como uma arte de igual relevância de qualquer outra. Uma arte que encontra na teatralidade do brincar a conexão lúdica da criança com suas descobertas, sonhos e de seu encontro consigo mesma.

Quando olhamos para a história do BuZum! e de seus idealizadores percebemos a riqueza de caminho que foi desenvolvido ao longo de anos dentro da artesanaria do teatro. Beto, Mari e Jackson são pessoas do teatro, conhecem cada canto, cada cheiro, cada poeira deste espaço. Falar sobre o lado artesanal do teatro é falar na entrega a uma arte que se constrói junto com as pessoas, mediante seus saberes e seus fazeres. Dos sonhos de infância até o domínio de técnicas artísticas, passando pelo teatro de repertório, o BuZum! se consolida como um dos mais bem sucedidos projetos artísticos brasileiros, com largo alcance de um sem-número de pessoas.

Responsabilidade conquistada de forma justa, na medida que crianças residentes em cidades que sequer tem um parque, descobriram que existe uma outra forma de ver as coisas, um outro jeito de brincar, uma vida para além daquela que estão acostumadas. Durante vinte minutos não percebem que ônibus está parado pois como uma nave percorrem por inúmeras paisagens, cores, formas, tudo muito dinâmico, tudo em movimento constante. Aqui a teatralidade do brincar é manifestada quando o imaginário desta criança após a partida do ônibus, começa a instigá-la de diversas formas. Se aquela cabaça contou uma história indígena, por que não posso usar uma pedra para contar a minha história? Se aquela palha representava uma oca, porque a poça d'água não pode ser meu lago.

Esta é a genuína teatralidade do brincar, tomar qualquer objeto ao seu alcance e a partir dele criar a sua melhor versão do seu brincar. Mas, chegar até esta simplicidade, um longo caminho de experimentações e superações foi percorrido. Um projeto artístico no Brasil por razões óbvias não é fácil de se manter, ainda mais se considerarmos que tem treze anos de existência e sobrevivente de uma pandemia e de um governo contrário à cultura.

O valor artístico do BuZum! começa na expertise de captação de recursos para sua sustentabilidade. Se já é difícil para uma companhia de teatro adulto, o que dizer de uma companhia de teatro de bonecos? Para além do palco, o BuZum! já faz parte de tantas iniciativas que fazem dos processos artísticos pedagógicos uma forma eficiente de educação não formal. Estacionado na parte de fora do muro da escola, mas circulando freneticamente nas tantas salas de aula Brasil afora. Durante as visitas guiadas das escolas, fala-se sobre teatro com as crianças, desde explicações pontuais como os três toques da campainha, passando pelos detalhes técnicos de confecção dos bonecos e seus materiais, até chegar na razão de se falar sobre determinadas temáticas nas encenações, como sustentabilidade, animais em extinção, valorização da cultura e dos artistas brasileiros, e por aí vai.

Dentro de todo este contexto, o teatro não deve ser visto apenas como um entretenimento, tamanha sua capacidade de transformação social. Teatro na escola é uma urgência, um grito de possibilidades principalmente para aqueles com grandes questões socioemocionais tão precoces nestas últimas gerações. Teatro é uma linguagem, uma maneira de se expressar, mas acima de tudo uma forma diferente de falarmos sobre nós mesmos, sobre nossas vidas. Em um momento excessivamente dominado pela cultura de massa, desinformação e cultura do ódio, o teatro no espaço escolar promove a pesquisa multicultural, a tolerância nas relações com o outro, amplia o horizonte de possibilidades de construções criativas, estimula o afeto, situa o sujeito em um mundo caótico e descontrolado.

A teatralidade do brincar deve ser estimulada a todo momento, em casa, na escola, no parque, na casa de amigos e de familiares. A teatralidade do brincar evoca as tantas representações simbólicas, mas acima de tudo, resgata a essência da formação e do desenvolvimento na infância fazendo da criança um ser brincante.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Rubem. Conversas sobre educação. 12ª edição. Campinas-SP: Papirus, 2010.

AMARAL, Ana Maria. Teatro de Animação: da teoria à prática. 3ª. Edição. Cotia, S.P, Atelie Editorial, 2007.

BARBOSA, Ana Mae. A imagem no ensino da arte. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BELTRAME, Valmor Nini; MORETTI, Gilmar Antônio; BALARDIM, Paulo. Corpos no Teatro de Formas Animadas: à guisa de apresentação. MÓIN-MÓIN Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. UnB, 2018. Disponível em

BENATTI, Bárbara Duarte; VIANA, Joana Vieira. Mulheres no Teatro de Animação, tecendo afetos em rede. MÓIN-MÓIN Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. UnB, 2021. Disponível em

BUZUM. Livro do Professor 3ª. Buzum Produções Artísticas, 2017.

GOMES, Marcelo Bolshaw. A cultura como dupla mediação social e a tese das três mudanças estruturais na sociedade contemporânea. UFPB: Revista Temática, 2012. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/22858/>

KOWZAN, T. “O signo no teatro.” O Signo Teatral: a semiologia aplicada à arte dramática. Porto Alegre: Globo, 1977. Coleção Teoria & Crítica. (p. 62-76)

LAMING-EMPERAIRE, Annette. Art rupestre et organisation social. In: SIMPOSIUM INTERNACIONAL DE ARTE RUPESTRE, 1972, Santander. Separata de Actas. Santander, 1972.

\_\_\_\_\_. La signification de l’art rupestre paleolithique: méthodes et applications. Paris: Picard, 1962.

ORDINE, Nuccio. A utilidade do inútil – um manifesto. Trad. Luiz Carlos Bombassaro. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

SILVA, Vinicius Carvalho da. Contra o utilitarismo na educação e na ciência. Educação e Filosofia, UFU: 2019. Disponível em <https://seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/47305>

SLADE, Peter. O Jogo Dramático Infantil. São Paulo: Summus, 1987, pp. 17-24.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VON SIMSON, O. R. M.; PARK, M. B.; FERNANDES, R. S. (Orgs.). Educação Não-Formal: Cenários de criação. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Centro de Memória, 2001. p. 9-39.

VIANA, Joana Vieira. Iroco e relações entre ator e ator animador. Rio Grande do Norte: UFRN; Mestrado em Artes Cênicas; Orientador: Robson Haderchpek. Bolsista Mestrado CAPES,

2014. Disponível em  
<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1942>

### **SITES CONSULTADOS**

<https://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/>

Plano B de Bonecos | Módulo 1 - História do Teatro de Bonecos no Brasil. Disponível em  
<https://www.youtube.com/watch?v=SSw7SK119hw>

<https://www.truks.com.br/>

<https://www.giramundo.org/>

<https://www.cialumiato.com/inicio>

<http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/87>