

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS**  
**INSTITUTO DE ARTES – IA**  
**DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA - DAD**  
**GRADUAÇÃO EM TEATRO LICENCIATURA**

RITA DE CÁSSIA SANTOS SPIER

**DISPOSITIVO CRIATURA:** o uso de quinquilharias e soluções em gambiarras como abordagem pedagógica no ensino de teatro voltado para as formas animadas.

PORTO ALEGRE - RS

2021

Rita de Cássia Santos Spier

**DISPOSITIVO CRIATURA:** o uso de quinquilharias e soluções em gambiarras como abordagem pedagógica no ensino de teatro voltado para as formas animadas.

TCC apresentado ao curso de teatro licenciatura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do título de licenciada em teatro.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cláudia Müller Sachs

Porto Alegre

2021

## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

Rita de Cássia Santos Spier

**DISPOSITIVO CRIATURA:** o uso de quinquilharias e soluções em gambiarras como abordagem pedagógica no ensino de teatro voltado para as formas animadas.

TCC apresentado ao curso de teatro licenciatura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do título de licenciada em teatro.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cláudia Müller Sachs

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

Porto Alegre

2021

Dedico esse trabalho ao meu pai, Seu João Henrique, que nos deixou nesse ano tão cheio de perdas e devastado por um vírus e um governo genocida, mas que está muito vivo nesse trabalho, em mim e na minha irmã, Kamila; espero que ele esteja feliz e orgulhoso de nós onde quer que esteja. E a minha mãe, Sirlei, que bravamente sobreviveu e se não fosse ela eu não estaria concluindo essa etapa de uma trajetória tão sonhada.

## **AGRADECIMENTOS**

A realização deste trabalho só foi possível porque tive uma grande rede de apoio que foi meu alicerce durante essa pesquisa e toda sua escrita:

Primeiramente, quero agradecer a minha mãe Sirlei, a minha irmã Kamila, a minha sobrinha Joana e ao meu pai João (em memória), que são minhas bases e minhas fortalezas.

A minha orientadora, Cláudia Sachs, por realmente ter sido uma parceira nesse processo e com quem aprendi e aprendo muito.

A Alice Ribeiro que foi quem me apresentou o teatro de animação e juntas construímos uma bela parceria e muitas gambiarras.

Ao Paulo Balardim, com quem tive a oportunidade de trabalhar em diversos projetos na área do teatro de animação e quem me ensinou muito do que conheço hoje sobre a linguagem. Paulo e Alice foram duas pessoas fundamentais e inspiradoras no meu movimento para entrar na faculdade.

Ao Coletivo Eu Amo a Rua (RJ), composto por André Gracindo, Raquel Botafogo, Márcio Nascimento e Márcio Newlands (em memória), coletivo que me proporcionou experiências na elaboração de práticas pedagógicas e nas suas aplicações em oficinas de criação e construção de caixas de teatro lambe-lambe que conduzimos entre os anos de 2015 e 2017.

Às colegas que tive ao longo da faculdade, com quem pude estabelecer laços, relações de afeto e admiração que foram essenciais para conseguir trilhar essa jornada.

Às professoras e aos professores que inspiram nessa busca por um ensino mais plural, por uma sala de aula mais horizontalizada e que conseguem ensinar enquanto aprendem.

A minha companheira Rebecca Rodrigues, parceira para todas as horas que sem o seu apoio o caminho seria menos colorido.

A Thais Andrade, pelo apoio e escuta durante a jornada de escrita dessa pesquisa.

A Ana Luiza da Silva, pela parceria de sempre e que contribui para a realização da oficina cRiAtUrA.

Ao espaço Fora da Asa, que calorosamente abriu as portas da sua casa para acolher a realização da oficina.

A todas as forças criadoras que nos movem a nesse mundo, nos alimentando de fé, sonho e poesia. Que não nos deixam ressecar e nem enrijecer.

*Devido ao seu poder de mudar/recombinar as impressões armazenadas pela experiência, a imaginação é a fonte da invenção e da originalidade, fonte de visões mais profundas do que a compreensão lógica, por meio da qual podemos penetrar os sentimentos. (SOUZA, 2011, p.66)*

## RESUMO

Este trabalho apresenta uma pesquisa que pretende analisar o uso de quinquilharias e soluções em gambiarras como abordagem pedagógica para o ensino de teatro voltado para as formas animadas. Num primeiro momento discorro um pouco sobre minha trajetória pessoal e experiência com esse assunto, apresento alguns pressupostos do teatro de bonecos e suas técnicas. Trago também exemplos de trabalhos elaborados a partir de quinquilharias e gambiarras baseados em minhas vivências pessoais e experiências profissionais dentro dessa linguagem e algumas reflexões sobre a gambiarra. Além disso, apresento uma oficina prática e presencial, Criatura - construção experimental de bonecos, na qual foi aplicada uma metodologia elaborada a partir desses levantamentos. Nela proponho a construção de objetos para teatro de animação a partir de materiais de descarte e sucatas, ressignificando esses objetos e colocando-os em diálogo com princípios básicos para a criação dentro dessa linguagem teatral somada ao método da gambiarra, acreditando contribuir tanto na formação de estudantes e de artistas quanto no compartilhamento de um conhecimento previamente desenvolvido e que ao mesmo tempo possui um caráter experimental. Essa pesquisa busca estabelecer um diálogo com a abordagem apresentada pela pesquisadora brasileira Iara Souza da Universidade Federal do Pará (UFPA) que, ainda que enfoque a criação de luz, aborda a utilização da gambiarra como ferramenta para a criação.



## **ABSTRACT**

This work intends to analyze the use of trinkets and bricolage solutions as a pedagogical approach for teaching theater focused on puppetry. Based on my personal trajectory and experience with this subject, I present some assumptions on puppet theater, its techniques and examples of works made this way based on my personal and professional experiences within this language and some thoughts on the subject. In addition, I present the practical workshop, "Creature - experimental construction of puppets", in which I applied a methodology developed from these studies. There, I propose the construction of objects for puppetry from waste materials and scraps, reinterpreting these objects and putting them in dialogue with basic principles for creation within this theatrical language. In addition to the bricolage method, I hope to contribute for students and artists as well as in sharing previously developed knowledge, which has an experimental character at the same time. This research intends to establish a dialogue with the approach presented by the Brazilian researcher Iara Souza from the Federal University of Pará (UFPA), which, although focusing on the creation of theatre light, addresses the use of the bricolage as a tool for creation.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO – Memórias em quinquilharias .....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>O TEATRO DE ANIMAÇÃO .....</b>	<b>17</b>
<b>3</b>	<b>ALINHAVANDO SABERES .....</b>	<b>23</b>
<b>4</b>	<b>A GAMBIARRA.....</b>	<b>29</b>
<b>5</b>	<b>A OFICINA: cRiAtUrA.....</b>	<b>34</b>
	5.1 METODOLOGIA .....	34
	5.2 PLANEJAMENTO DAS AULAS E APLICAÇÃO DA METODOLOGIA..	35
	5.2.1 AULA 1: Introdução teórica sobre o teatro de animação e suas técnicas + princípios básicos de manipulação de bonecos.....	35
	5.2.2 AULA 2 E 3 - Continuação da prática de princípios básicos de manipulação + início da confecção.....	38
	5.2.3 AULA 4 - a criatura .....	41
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>42</b>
	6.1 ANÁLISE DA PRÁTICA.....	42
	6.2 DESDOBRAMENTO.....	48
	6.3 ARREMATE .....	48
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>50</b>

## 1 INTRODUÇÃO – Memórias em quinquilharias

Homem e objetos vivem entre si tão ligados que os objetos fazem parte do universo afetivo, não existem independentes do homem, mas o homem também não vive sem eles. Estão ligados por funções e por afetos. (AMARAL<sup>1</sup>,1996, p. 208)

Amanhã será o dia das crianças e acho curioso esse dado por, neste momento, estar iniciando a escrita dessa introdução que vai ser um retorno às memórias de infância que estão vivas na minha cabeça e que agora serão registradas aqui em palavras. Quando volto meu olhar para a criança que fui, na busca de acontecimentos e vestígios que me fazem ser quem sou hoje e lembrando de quase tudo que percorri de lá até então, surge minha avó materna sentada ao meu lado com um retalho de tecido, tesoura, linha e agulha nas mãos me ensinando a fazer roupa para minhas bonecas. Recordo de, num primeiro momento, apenas observar atentamente o traçado que a linha, com a ajuda da agulha, marcava no tecido e o movimento que as mãos da dona Teresa faziam para que a mágica da roupinha nova acontecesse. Foi o não poder comprar as roupinhas que via nas lojas e feiras que fez com que minha avó me ensinasse a costurar. Dessa forma, compartilhava sua técnica manual comigo e seu olhar de quem reaproveitava o que tinha a sua volta, transformando uma coisa em outra, como por exemplo: os tecidos de roupas e lençóis velhos que passei a guardar para seguir inventando roupinhas novas, e assim o que seria colocado fora, já não o era mais.

Esse hábito de não colocar coisas fora e de guardar quinquilharias era algo em comum entre a minha avó Teresa, o meu avô materno Pedro – que fazia pés de lata, estilingue, reco-reco de taquara para as crianças brincarem – e o meu pai, o João. Uma vida sustentada na luta diária contra a escassez fez meu pai ser essa pessoa que acumulava bugigangas, quinquilharias e sucatas, pois tudo poderia servir para alguma coisa. Em nossa casa, tinha uma peça, muito pequena, onde ficavam todas as quinquilharias como eletrodomésticos estragados, cadeiras quebradas, restos de fios, arames, canos pvc, caixa de ferramentas com parafusos, porcas, arruelas e outros tantos volumes que não me recordo com precisão o tanto de coisas que tinha

---

<sup>1</sup> Ana Maria Amaral é Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. Diretora, dramaturga e uma importante pesquisadora do Teatro de Animação.

ali. Meu pai guardava, tanto coisas de casa que estragavam para depois arrumar, quanto coisas que resgatava do lixo, mas que estavam praticamente novas, como ele dizia. Mecânico de máquina de costura e com apenas o ensino fundamental incompleto, meu pai passou sua infância trabalhando e talvez por isso carregava dentro de si uma criança que vibrava com coisas aparentemente bobas, que chorava de rir vendo Chaves até os seus 66 anos. Enquanto mecânico, além de prestar serviço de manutenção e assistência técnica em ateliês e fábricas, ele também frequentava leilões para comprar máquinas de costura industrial que estavam estragadas e velhas para restaurar, deixar funcionando e revender, pois assim o retorno financeiro era melhor. Só que nessas idas a leilões, ele acabava sempre voltando com alguma bugiganga a mais com o argumento de que estavam muito baratas e que poderia restaurá-las para também revender. As ideias eram boas, mas na prática elas raramente se concretizavam e isso só deixava minha mãe, a Sirlei, indignada por ser mais um trambolho sem serventia dentro de casa. Eram engraçadas essas situações; os dois, mesmo na preocupação constante com a falta de dinheiro para as nossas necessidades básicas, conseguiam manter o bom humor não deixando transparecer, nem para mim e nem para minha irmã mais nova, as angústias vividas naquela época.

Em meio ao amontoado de quinquilharias, minha irmã Kamila e eu brincávamos. Lembro-me da gente carregando de um lado para o outro uma mala de madeira, pesada, cheia de relógios de pulso dentro. Brincávamos muito com essa mala e esses relógios que nosso pai trouxe de um leilão, assim como uma lousa escolar gigante que acabou ficando escorada numa parede do lado de fora da casa – onde outros trambolhos que não cabiam mais no quatinho também ficavam – e que transformou nosso quintal em sala de aula onde eu era a professora e minha irmã a aluna. Minha mãe também ajudava meu pai na parte administrativa. Ela manuseava uma calculadora grande e uma máquina de escrever que, quando não estava usando, eu pegava para brincar. Como não ficar impressionada com os números que apareciam na tela da calculadora - em uma época que a caixa da televisão era de madeira - e com as hastes de metal da máquina de escrever que se lançavam no papel para carimbar as letras que eram acionadas pelos nossos dedos? Foi com a minha mãe que conheci a máquina de escrever e juntas, inventamos uma história que datilografei com a orientação dela. Lembro até hoje o quanto essa situação, e ter tido

a minha mãe ao meu lado me incentivando, fez eu me sentir realizada e acreditando em mim mesma.

Vejo que o brincar nos fazia acessar uma inventividade extremamente semelhante ao ato de criar para o teatro de formas animadas, justamente pela ressignificação desses elementos que não tinham a função de brinquedo, mas nós os inseríamos no nosso universo do faz de conta. Como observa Ana Maria Amaral:

A criança naturalmente dá vida a tudo que toca. Relaciona-se igualmente com o mundo vegetal, mineral, animal ou material. Anima objetos e se comunica com a natureza. Fala com as plantas, com as árvores, com as pedras, colheres e cadeiras, com seu gato, ou com um macaco selvagem criado em sua imaginação, conversa com o vento e com as nuvens. É naturalmente animista. É como se o seu pensamento, ou a sua consciência, estivesse ainda ligada a uma vida anterior, mas a medida em que vai atingindo a idade da razão, vai dela se afastando. (AMARAL, 1996, p. 170)

Nessa mesma época em que aprendi a costurar a mão e brincava com as quinquilharias do pai, começou a despertar em mim uma certa curiosidade por uma máquina de costura que ficava no alto da estante da sala. Mais um trambolho que minha mãe colocou na sala como um objeto decorativo. Ela era de ferro, preta, pesada e com uma manivela na sua lateral. Quando descobri sua função, e que eu poderia costurar os retalhos de tecidos com aquela engenhoca, não sosseguei até que alguém me ensinasse a usá-la. Então com a assistência da minha avó materna e do meu pai aprendi a costurar na máquina movida a manivela. O contato precoce com essa máquina de costura passou a chamar a minha atenção para a materialidade e todo o mecanismo daquele artefato. O brincar com a costura foi evoluindo para uma investigação que foi acontecendo de forma natural. Na memória trago viva a sensação mágica de perceber o curioso trajeto que a linha fazia, passando por hastes e buracos entre os mecanismos da máquina, saindo do rolo e finalmente chegando na agulha; e que ao girar a manivela da máquina, a agulha descia e subia furando o tecido com a linha.

Mais tarde, quando já tinha aproximadamente 10 anos de idade, de manhã ia para a escola e de tarde ficava na oficina com meu pai. Tudo que vivi nessas tardes, acredito ter fortalecido ainda mais meu vínculo com a artesanaria da confecção de formas animadas e elementos da cena teatral. Ali tive meu primeiro contato com

ferramentas e com a dinâmica de uma oficina. Tinha curiosidade por tudo que ali acontecia, pelo nome das ferramentas e das máquinas, suas partes, finalidades e os movimentos que elas faziam. Até que um dia meu pai perguntou se eu queria ajudá-lo e prontamente respondi que sim. Ele então me colocou sentada num banco alto que dava para uma bancada. Em frente a essa bancada, na parede em que ficava encostada, tinha um painel de ferramentas que ficavam penduradas de forma extremamente organizada com seus respectivos contornos desenhados no painel. Perguntei o porquê dos desenhos das ferramentas e meu pai explicou que era para que todos soubessem o lugar de cada uma delas quando fossem penduradas nos seus lugares depois de utilizadas. Em seguida, colocou na minha frente uma máquina de costura industrial e disse que eu poderia desmontá-la utilizando as ferramentas do painel. E ali fui aprendendo o que era uma chave de boca, chave Philips, alicates, etc. Além de pular sapata e elástico, meu brincar também era desmontar máquinas estragadas e desbravar o universo das ferramentas. Ali o mundo das engrenagens começou a me hipnotizar enquanto o mestre da gambiarra estava sempre buscando soluções nas tantas marés de perrengues que atravessávamos. Nossa casa era um grande depósito de quinquilharias e fui aprendendo com minha família que aquelas “coisas” não eram lixo pois poderiam servir para alguma coisa e ficava fascinada observando meu pai, minha avó, meu avô materno inventando soluções para tudo que quebrava ou dava errado, com coisas absurdas; e vibrava quando pediam para eu ajudar.

O olhar engenhoso que meu pai tinha, aos poucos foi sendo estimulado em mim em função de acontecimentos como esses narrados acima, que num primeiro momento são situações casuais, mas que têm uma importância imensa quando reconhecemos que essas vivências são ensinamentos. São conhecimentos estratégicos que burlam a ordem e na desordem faz ampliar os sentidos ofertando um leque de possibilidades a soluções de problemas. Acho que, quando criança, brincava de imitar meu pai, e hoje percebo que tenho tanta coisa dele em mim que sou tomada por um misto de dor, por termos perdido ele agora no ano de 2021 por causa desse vírus mortal e desse governo assassino e genocida que não paga pelos crimes cometidos. Dor por um tipo de saudade que ainda estou tentando lidar, pela raiva de ver que tudo podia ter sido diferente, pela alegria teimosa que vinha do meu pai principalmente nos momentos difíceis como foram seus últimos dias, teimando para

sobreviver, pelo afago do olhar sereno e sincero que ele tinha e pelo orgulho que tenho de ter sido sua filha. Nele e na minha mãe, que bravamente sobreviveu à COVID, tento buscar forças para seguir. É preciso muita força para escrever um trabalho de conclusão de curso em meio a tudo que estamos vivendo. O desistir está logo ali, ao nosso lado. Mas quando lembro da alegria que minha família sentiu ao me ver passar no vestibular e ser a primeira de nós a entrar na faculdade, faço o desistir se afastar de mim e me agarro nessa alegria, na esperança de que ela volte a ser como antes.

E é assim, revisitando minha trajetória pessoal, que percebi o meu passado se religar com o meu fazer teatral na via adulta a partir do meu encontro com o teatro de animação e com as gambiarras elaboradas na construção de manufaturas<sup>2</sup> de formas animadas e de outros elementos cênicos. Isso me provocou a fazer um breve levantamento sobre o que é o teatro de animação, refletir suas técnicas a partir do ponto de vista das materialidades que as compõem e identificar pontos de convergência entre materialidades, quinquilharias e gambiarras na confecção de bonecos e formas animadas.

Para a elaboração dessa pesquisa, além de Ana Maria Amaral como disparadora teórica, trago Iara Souza<sup>3</sup> e sua dissertação de mestrado intitulada ``A Gambiarra na Cena: uma poética de iluminação para ativação de obras de arte em Belém do Pará``, que aborda a utilização da gambiarra como ferramenta para a criação em luz. A seguinte citação de Iara, me fez querer vasculhar vestígios das gambiarras e quinquilharias na minha infância:

Quando escolhi como tema desta dissertação de mestrado a gambiarra em luz, eu acreditava que a relação com esse procedimento havia começado junto com os meus quinze anos de trabalho com iluminação. Percebi como esta relação é bem anterior, está fincada na minha infância. (SOUZA, 2011, p.19)

---

<sup>2</sup> Poderia definir como manufaturas, mas sonoramente essa palavra me parece não dialogar com a artesanaria do trabalho manual que se executa na área do teatro e mais especificamente do teatro de animação. Na qual, praticamente, não se aplica a mesma lógica de produção industrial de produtos manufaturados. Proponho “manufaturas”, porque sonoramente essa palavra me transporta para algo feito a mão e de forma muito singular e única, como grande parte dos elementos de cena (figurinos, cenários, adereços, etc.) são concebidos.

<sup>3</sup> Iara Regina da Silva Souza é iluminadora, diretora, atriz, cenógrafa, professora da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA) e do programa de pós-graduação em Artes. Iara também é coordenadora do projeto de pesquisa “Tatear Mundos Imprevistos” e Doutora em Estudos Culturais.

Mesmo se tratando de outra linguagem técnica, sua pesquisa veio ao encontro a muitos aspectos que busquei neste trabalho de conclusão de curso e serviu de grande estímulo para que eu reconhecesse em minha própria trajetória a busca e a aplicação de saberes caseiros e técnicos. Esse reconhecimento é a validação de que o saber adquirido no cotidiano manuseio de quinquilharias e gambiarras ao longo da vida também pode ser material de trabalho, de pesquisa e de metodologia.

Então, neste momento da conclusão do curso de graduação em licenciatura em teatro, proponho investigar uma metodologia relacionada às quinquilharias, a gambiarra e ao trabalho com formas animadas, possibilitando seu compartilhamento e documentando-a como uma pesquisa acadêmica e validando uma trajetória conquistada fora da academia – na esfera pessoal e profissional.



## 2 O TEATRO DE ANIMAÇÃO

O teatro de animação é uma linguagem das artes cênicas que se comunica através da inserção de formas animadas na cena. Essas formas animadas variam desde os tradicionais bonecos de luva<sup>4</sup>, de fios<sup>5</sup>, de sombras<sup>6</sup>, até os desdobramentos mais contemporâneos onde bonecos e encenação se hibridizam com outras áreas das artes, permitindo que uma forma qualquer ou um objeto faça a vez do boneco. *A priori*, existem três denominações possíveis para essa prática: teatro de bonecos, teatro de animação e teatro de formas animadas. O primeiro, em ambientes profissionais e de pesquisa, acabou entrando, relativamente, em desuso visto que essa definição, teatro de bonecos, acaba sugerindo que os espetáculos dessa linguagem sejam compostos apenas por bonecos<sup>7</sup>. Na prática, e na atualidade, os bonecos fogem cada vez mais dos padrões pré-estabelecidos até então, dando lugar a investigações cênicas que passam a dar vida a formas que vão além de uma representação antropomórfica ou zoomórfica, por exemplo. São investigações em formas animadas que passam a ser concebidas e construídas experimentalmente, ressignificando e reinventando técnicas mais tradicionais da linguagem. Em função disso abordaremos aqui nessa pesquisa as denominações: teatro de animação ou teatro de formas animadas.

O objeto-personagem, é um ser inanimado, sem vida própria. Para que ele seja uma forma animada é necessário que alguém o manipule simulando essa autonomia. Como afirma Ballardim<sup>8</sup> (2004), “animar é produzir ânima, vida, simular um complexo autônomo”, e se metamorfosear com esse objeto-personagem; “É tornar-se outro, fazendo interpretar pelo objeto os sentimentos pessoais que se transformam

---

<sup>4</sup> Técnica em que o boneco se envolve na mão de quem o manipula através das articulações de duas mãos. É uma das técnicas mais tradicionais do teatro de animação pelo mundo composta, por exemplo, pelos clássicos Mamulengo (Brasil), Guignol (França), Pulcinella (Itália), Punch (Inglaterra), etc.

<sup>5</sup> Aqui no Brasil é comum chamarmos essa técnica de marionete. Na França, o termo *Marionnette* é mais genérico e se refere ao teatro de bonecos como um todo, independente da técnica utilizada em cena. Sua especificidade é a manipulação por meio de fios que saem do corpo do boneco e são fixos numa estrutura que pode ser denominada de *cruzeta* ou *avião* por onde a(o) atriz(or) o manipula.

<sup>6</sup> Essa técnica é composta basicamente por bonecos em 2d, iluminação e um anteparo para que a sombra dos bonecos seja projetada. A sombra chinesa e javanesa são umas das mais tradicionais em que se utilizava o couro desidratado para a confecção dos bonecos e lamparinas de fogo como fonte de luz.

<sup>7</sup> E esse boneco acaba sugerindo, conforme nosso imaginário, que seja a representação de um corpo antropomórfico.

<sup>8</sup> Paulo Ballardim é ator, diretor, dramaturgo e professor, doutor na área de Prática Teatral - Teatro de Animação, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes - CEART da UDESC

automaticamente dentro do jogo em sentimentos simbólicos.” (Ballardim, 2004, p.43-45). Até aqui, identificamos duas importantes figuras estruturantes, necessárias para a realização do teatro de animação: o objeto-personagem e a atriz/ator manipuladora/manipulador. Poderíamos daqui em diante discorrer sobre os demais elementos que fazem parte da estrutura dessa linguagem, tais como: princípios de manipulação, neutralidade do corpo de quem manipula a forma animada, direção e a vasta capacidade de se explorar signos em cena. Enfim, elementos que conduzam nosso olhar a pontos importantes para se conceber uma encenação com formas animadas. Porém, vou propor que voltemos algumas casas nessa investigação em teatro de animação.

Antes de qualquer coisa, para se realizar ensaios e criar cenas, é necessário que já exista o boneco ou a forma animada que irá compor a encenação, mesmo que seja um protótipo e sua construção ainda esteja em andamento. Geralmente, sem o objeto-personagem o processo de criação de cena e de preparação da manipulação não avança. É evidente que em alguns casos a construção do objeto só acontece depois de um caminho já percorrido na investigação dramatúrgica, conceitual e da estética. Mas aqui nessa pesquisa vamos dar o enfoque ao objeto-personagem e sua confecção para falar sobre o teatro de animação. Segundo Ballardim (2004, p.82), “um objeto ao ser utilizado em cena adquire o valor de signo, angariando sentido. O objeto-personagem faz sentido, pois transporta uma mensagem. Transporta uma linguagem através da matéria que o constitui”. São inúmeras as matérias capazes de constituir uma forma animada hoje em dia. Leandro Silva<sup>9</sup>(2019), em sua dissertação de mestrado intitulada “Teatro de Animação e Tecnologias: um olhar a partir da Interface sobre o trabalho de algumas companhias do Rio Grande do Sul”, traz uma reflexão importante. O autor questiona essas tentativas de se classificar as diferentes práticas e técnicas do teatro de animação, nomenclaturas e definições que às vezes são tentativas que não contemplam todas as complexidades que atravessam a evolução dos processos criativos em formas animadas na contemporaneidade:

---

<sup>9</sup> Artista bonequeiro, diretor teatral, consultor de projetos culturais e sociais e pesquisador. Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduando em História da Arte no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA UFRGS). Filiado à Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) e à União Internacional dos Marionetistas (UNIMA INTERNACIONAL). Artista Colaborador do Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo e membro da Associação Espiritualidade em Saúde, onde coordena o Departamento de Arteterapia.

Existem muitas formas ou tentativas de se classificar as diversas práticas no Teatro de Animação. De pronto, esclarecemos que estes esforços são meramente didáticos ou ilustrativos. Primeiro, porque nenhuma destas tentativas é capaz de abarcar o universo total destas práticas em todo o mundo, ficando sempre alguma expressão de fora ou transbordando. Segundo, porque se trata de uma manifestação teatral viva e em constante transformação, em que o desenvolvimento de novas técnicas, descobertas de materiais e, na atualidade, o uso de aparatos tecnológicos digitais e as novas mídias geram o rompimento de fronteiras entre os diversos tipos e produz um ambiente cada vez mais heterogêneo na cena do Teatro de Animação. (SILVA, 2019, p. 35)

Diante desses apontamentos me senti provocada a olhar para o teatro de animação a partir do ponto de vista da materialidade que compõe os bonecos e as formas animadas, incluindo a descoberta de novos materiais como cita Silva (2019). A grande maioria das técnicas mais tradicionais dessa arte possuem na sua origem procedimentos de confecção com materiais específicos (madeira, modelagem em argila, couro desidratado, etc.) e com métodos de construção já consolidados, alguns são uma verdadeira engenharia “bonecânica”. As formas animadas da atualidade não deixam de empregar um procedimento engenhoso na sua construção. Entretanto, sua concepção acaba sendo atravessada pela junção de novos elementos e essa inserção de uma materialidade que até então não era utilizada provocando uma certa ruptura com o tradicional. A escolha do material a ser utilizado influenciará tanto na concepção estética quanto na funcionalidade e na dinâmica de movimentações do elemento construído.

Abaixo, listo algumas técnicas que proponho classificá-las como:

Técnicas tradicionais:

- bonecos de luva;
- bonecos de vara;
- bonecos de fio ou marionete;
- bonecos de varão ou tringle;
- bonecos de sombra ou silhuetas;
- teatro de brinquedo ou teatro de figura;

- máscara;
- bunraku;

Menciono aqui não todas as técnicas tradicionais do teatro de animação, mas algumas das quais tenho algum conhecimento. Ressalto aquelas que me instigam por serem historicamente importantes nessa tradição, por sua perpetuação ao longo dos tempos, e por quanto os materiais utilizados nas suas confecções também datam visualmente essas formas como pertencendo a outro tempo mais remoto. É possível identificar em algumas dessas técnicas, por exemplo, materiais que tradicionalmente são utilizados na construção de bonecos como: a madeira utilizada na construção dos bonecos de luva para se esculpir a cabeça e as mãos - em alguns casos, as mãos também podem ser modeladas em couro - e o tecido que serve como estrutura para o corpo e conseqüentemente o figurino. A utilização da madeira nesse tipo de boneco traz uma curiosidade visto que geralmente o enredo das suas encenações é sempre recheado de pancadaria – bandidos batendo com uma panela na cabeça do policial, esposa batendo no marido com um porrete, etc. – e assim conferindo mais resistência e durabilidade ao objeto-personagem. A madeira também aparece na construção dos bonecos de fios e, nesse caso, todo o corpo do boneco é esculpido em madeira maciça, pois além de contribuir na durabilidade, ela também serve como um excelente contrapeso que contribui na manipulação dos membros do boneco que ficam suspensos por fios. Outro exemplo que trago para essa análise é o boneco de sombras ou silhuetas, técnica bastante tradicional que se originou no Oriente, onde costumava ser confeccionada a partir do couro animal desidratado. Com o passar do tempo, as silhuetas de sombras também passaram a ser feitas de madeira, papelão e acetato (elemento extremamente contemporâneo). Os bonecos de luva também foram passando por modificações e hoje em dia podem ser concebidos a partir de outros materiais. Alternativas como uma garrafa pet servindo de base para a construção da cabeça, podendo se utilizar do próprio plástico (pedaços recortados para serem colados na estrutura base da cabeça) para a composição dos volumes desse rosto - olhos, nariz, orelhas, boca, etc -, assim como a mesma cabeça e seus detalhes e volumes podem ser feitos de isopor, papel machê, papelão, etc. Essas transformações evolutivas podem ser percebidas no teatro de animação como um todo.

Para Silva (2019, p.16), o teatro de animação é uma linguagem “que se equilibra no binômio tradição-inovação”. Hoje podemos beber na fonte de técnicas tradicionais do teatro de animação e investigar experimentalmente como construir essa forma animada partindo de materiais que temos disponíveis ao nosso alcance, interferindo estética e estruturalmente no boneco. É a partir desses atravessamentos que a modernidade provocou na materialidade que compõe o teatro de formas animadas, que proponho classificar como:

Técnicas contemporâneas:

- teatro negro (relativo à luz negra);
- teatro de objetos;
- bonecos marotes;
- bonecos siameses ou híbridos;
- formas animadas a partir do próprio corpo;
- bonecos de manipulação direta;
- teatro lambe-lambe;

Atualmente, cada vez mais os bonecos e objetos animados estão assumindo formas mais abstratas e imagéticas, alterando a forma tradicional com que os corpos desses bonecos eram concebidos.

Essa transformação pela qual passam os bonecos na constituição dos seus corpos tem uma relação direta com o processo de hibridismo da cena do Teatro de Animação contemporâneo, que vai buscar em outras fontes materiais novas possibilidades de corpos para os objetos animados. (SILVA, 2019, p. 40)

Silva (2019, p.41) ainda ressalta que esse hibridismo e a inserção de novas fontes de materiais na construção das formas animadas tem uma notável aproximação “com a engenharia, as artes plásticas, as tecnologias digitais e a pesquisa constante de materiais que, tradicionalmente, não eram vistos como basilares para as técnicas de construção de bonecos e formas animadas”. A gambiarra será abordada mais adiante aqui nessa escrita, mas quero abrir um parêntese e compartilhar uma citação de Lara Souza, apresentando argumentos que fundamentam um importante diálogo

entre teatro de animação e gambiarra, visto que ela também se relaciona com as consequentes hibridações mundo moderno e ao mesmo tempo não abre mão de alguns aspectos tradicionais:

Considero que a gambiarra é um forte indício das hibridações geradas no cerne da modernidade e/ou da pós-modernidade, porque é fruto de uma maneira de se relacionar com as tecnologias que remontam à organização tradicional do pensamento na elaboração de um objeto/solução a partir de sínteses tecnológicas. (SOUZA, 2011, p.68)

As palavras de Leandro e Lara se costumam e tecem investigações feitas em alguns momentos da minha trajetória nas quais a construção das formas animadas e outros elementos de cena só foi possível graças ao acúmulo de quinquilharias e de restos materiais como pedaços de canos pvc, sombrinhas estragadas, retalhos de mdf, caixas de papelão, blocos de isopor de embalagens de materiais eletrônicos e a aplicação da gambiarra como ferramenta de conexão desses materiais tão diversos. A pesquisa de novos materiais na construção de bonecos tem atravessado os processos de criação de muitas bonequeiras e bonequeiros dos últimos tempos. E esse atravessamento se dá por diferentes razões, tanto pela subversão de conceitos mais tradicionais, quanto pela necessidade de se reinventar em meio a escassez de recursos materiais para poder se viabilizar minimamente no ofício teatral.

### 3 ALINHAVANDO SABERES

Dentro de uma arte já efêmera como o teatro, o de bonecos é ainda mais efêmero. (AMARAL, 1996, p. 75)

Comecei a fazer teatro em 1995 quando ainda estudava no ensino fundamental, mas meu primeiro contato com o teatro de animação foi em 2005. Esse encontro foi como abrir uma caixa de ferramentas que estavam guardadas desde a minha infância e a partir de algumas experiências vivenciadas nessa área. Fui resgatando essas ferramentas e aprimorando a aplicação delas no meu fazer teatral. Alice Ribeiro<sup>10</sup> foi quem me apresentou o teatro de animação, ao me convidar para substituir uma atriz-manipuladora no espetáculo A Máquina do Tempo, que ela produzia na época e que trazia para a encenação bonecos de manipulação direta, de vara e de sombras. Fiquei surpresa e encantada quando assisti a um ensaio do grupo. Não sabia que existiam espetáculos assim, com bonecos e objetos sendo protagonistas da cena. Tampouco sabia que, para lhes dar vida, era necessária muita dedicação para compreender e assimilar a prática de manipulação e que cada tipo de boneco e forma animada exigia um registro de movimentação diferente e bem específica na execução dessa prática. Fui tomada pelo encantamento e magia que só o teatro de animação é capaz de provocar e ali percebi que queria conhecer mais daquela arte e fazer dela o meu ofício e estudo.

Depois de alguns anos trabalhando nesse espetáculo, Alice me convidou para integrar uma nova montagem da companhia que teria a direção de Paulo Balardim<sup>11</sup>. Foi então que tive o primeiro contato com Paulo, com quem nos anos seguintes tive a oportunidade de trabalhar em outros projetos atuando, manipulando formas animadas e fazendo parte dos processos de construção tanto de bonecos quanto de cenários e figurinos. Conviver e trabalhar com Alice e Paulo durante anos foi uma escola. A cada compartilhamento que Paulo fazia sobre o teatro de animação, durante os processos de criação e ensaios dos espetáculos, me fazia querer saber mais e mais sobre essa linguagem. Foi o conhecimento prático me instigando a buscar mais conhecimento

---

<sup>10</sup> Alice Ribeiro é artista visual, atriz, palhaça, oficinaira, performer e diretora, além de gestora cultural. Fundadora da Cia de Teatro Entre Linhas. Graduada em Artes Visuais com Especialização em Poéticas Visuais. Pesquisa as formas animadas, desde 2003, com ênfase no teatro miniatura, em especial as Caixas de Teatro e o Teatro de Sombras.

<sup>11</sup> Paulo Balardim, nessa época era um dos fundadores e diretores da Companhia Caixa do Elefante de Porto Alegre/RS.

teórico. Numa época em que a internet não era fonte de pesquisa e os celulares tinham apenas a função de ligação e mensagens sms, Balardim sempre propunha alguns encontros teóricos nesses processos trazendo textos, leituras sobre as técnicas que iríamos explorar em determinada montagem, registros de vídeo em dvd para analisarmos. Esses encontros aguçavam ainda mais minha busca por esse saber. Além da teoria, Paulo compartilhava toda sua bagagem de exímio construtor de formas animadas, ensinando um precioso conhecimento técnico durante o manuseio dos materiais e das ferramentas e o tal olhar engenhoso ao ter que resolver imprevistos que surgiam durante os processos de confecção e surpreendia com soluções com gambiarras sofisticadas<sup>12</sup>.

Alice e eu compartilhávamos esses ensinamentos entre nós. Tínhamos uma rotina de trabalho diária, elaborando projetos e em busca de oportunidades para os viabilizar, ensaiando, produzindo, construindo e estudando referências da área das formas animadas. Durante alguns anos foi possível trabalhar e receber dignamente com a aprovação de projetos em editais de montagem e circulação de espetáculos, tanto com a Cia. Entre Linhas<sup>13</sup> como com a Companhia Caixa do Elefante com Balardim. Mas houve um período em que as dificuldades, que sempre batem nas portas de artistas, bateu na nossa. Foi quando juntas começamos a elaborar estratégias para reverter a situação em que nos encontrávamos. Na época, a companhia tinha um galpão que servia tanto como sala de ensaio quanto como oficina de construção. Um galpão cheio de frestas e goteiras, mas cuidado com muito afeto, pois ter um espaço de trabalho próprio, para nós artistas, era e ainda é um luxo. Era em meio aos plásticos e lonas que protegiam os cenários e bonecos em dias de chuva e aos baldes estrategicamente posicionados nos pontos das goteiras que armazenávamos nosso acúmulo de quinquilharias e sobras de materiais utilizados em confecções anteriores. Materiais como, por exemplo, diferentes tipos e retalhos de madeira, tubos de alumínio, isopor, canos pvc, acetatos, espumas, etc. Ali demos início a processos de criações independentes que contribuíam para a nossa não

---

<sup>12</sup> Quando me refiro a “gambiarra sofisticada”, não estou querendo “gourmetizar” ou classificar a gambiarra como se existisse uma gambiarra melhor ou pior que a outra. Acredito que toda gambiarra é admirável por nascer de um pensamento estratégico e experienciado na aplicação prática dessa formulação mental, transformando pensamento em concretude. Vejo a gambiarra como sofisticada, quando na sua execução existe uma preocupação com a sua durabilidade e resistência. Sendo assim, uma gambiarra sofisticada é quando ela assume um papel importante na elaboração de procedimentos de construção.

<sup>13</sup> Companhia teatral de Novo Hamburgo/RS da qual Alice Ribeiro é diretora/fundadora.



paralisa diante das dificuldades. Um ato de resistência, lutando para não desistir da arte como sustento das nossas subjetividades e necessidades financeiras.

Na época, tínhamos dois espetáculos em repertório, porém ambos foram concebidos para serem apresentados em salas de teatro; não eram tão flexíveis quanto ao local de apresentação devido a questões técnicas. Em função disso, os espetáculos tinham um custo alto (transporte de cenário, alimentação, equipe técnica) e não compensava produzirmos apresentações que não nos dariam ao menos uma garantia de que essas despesas seriam minimamente custeadas evitando que tivéssemos prejuízo. Investíamos bastante tempo na busca por editais e festivais, e quando surgia uma oportunidade realizávamos suas inscrições. Mas nada. Foi então que tivemos uma clássica ideia de criarmos um breve número musical com bonecos e assim surgiu: Vanda e Reginaldo, uma esquete teatral concebida com o intuito de ser um trabalho fácil de ser apresentado em eventos e escolas, prático de ser armazenado, transportado e montado. A esquete era composta por pequenos números musicais com os bonecos dublando e dançando algumas trilhas de filmes clássicos do cinema internacional que serviam como fio narrativo de uma história de amor. Os bonecos e a cenografia foram construídos de forma experimental. Propusemo-nos a confeccionar dois bonecos, de manipulação direta<sup>14</sup> com articulação na boca, que possui um método de construção com algumas especificidades técnicas que na época era desconhecida para nós, principalmente para mim. Buscamos estudar meios de confeccionar esses bonecos de forma autônoma em livros, imagens, registros de trabalhos com essa técnica e experimentando na prática, testando e investigando caminhos possíveis para essa construção. Algumas tentativas davam certo, outras nem tanto. Acredito que o fato de termos experiência tanto como atrizes manipuladoras quanto como bonequeiras confeccionando objetos animados, colaborou significativamente naquela investigação. Manipular bonecos ajuda a(o) artista a compreender a forma animada, suas necessidades e possibilidades.

[...] esse tipo de interpretação exige dos atores um contato maior com o seu personagem, além de pedir maior habilidade no seu manuseio. O ator tem que estudar as possibilidades técnicas do seu boneco, pois a essência de

---

<sup>14</sup> Essa técnica possui tal denominação pois o contato de quem manipula o boneco é direto através do toque, ou seja, sem a intervenção de fios ou varas.

sua ação está no seu movimento e no seu visual. (OBRAZTSOV *apud* AMARAL, 1996, p. 142)

Assim, destaco aqui a importância de sermos artistas múltiplas(os), de dar vida a esses seres inanimados dentro e fora de cena. Foi assim, na base do experimentar uma técnica de construção apenas com os materiais que tínhamos disponíveis, que esse número teatral foi concebido e rendeu muitas apresentações em escolas e eventos diversos, garantindo nossa permanência na labuta teatral. Experiência que me provocou a buscar em objetos/formas em desuso um potencial inventivo, subvertendo a escassez, a falta de recursos, a paralisia e o bloqueio criativo. É cada vez mais importante ver no inusitado a possibilidade de produzir e de se viabilizar artisticamente. A necessidade de se reinventar rodeia quem vive e sobrevive da sua arte. Fenômeno que também se equilibra no “binômio tradição-inovação” como disse Silva (2019). Segundo Ana Maria Amaral:

Diante do perigo de perderem a sua sobrevivência, os marionetistas profissionais abandonaram os teatros e os salões e passaram a atuar nas ruas, praças e feiras, buscando outro tipo de público. E foi aí, como ganhapão, que o teatro de bonecos teve o seu maior desenvolvimento e ganhou maior popularidade. Foi esse o teatro que sobreviveu ao tempo e chegou aos nossos dias. [...] E também por razões econômicas começaram a surgir bonequeiros que trabalhavam sozinhos. (AMARAL, 1996, p. 113)

Outra experiência que dialoga com esses atravessamentos é a de quando criei e confeccionei minha primeira caixa de teatro lambe-lambe<sup>15</sup> que permite a criação e a construção de um trabalho artístico que, além de levar consigo sutileza, poesia e sensibilidade na sua concepção, confere autonomia a(o) artista bonequeira(o) por conta do seu formato itinerante e enxuto. Não existe um manual de instruções para a sua confecção, apenas a necessidade de acontecer dentro de uma caixa, podendo essa ser quadrada, retangular, triangular ou redonda. Na sua construção reaproveitei materiais como: sobras de papelão, arame, palitos de picolé, hastes de metal de sombrinhas estragadas, retalhos de tecido (lençol velho e rasgado), isopor retirado do lixo, chapas de raio-x que foram doadas e que também seriam descartadas. Os

---

<sup>15</sup> Trata-se de um trabalho itinerante com cenas curtas que podem ser compostas de diferentes técnicas e que são apresentadas dentro de caixas. A peculiaridade dessa técnica é que tudo é reduzido: o tempo de duração das cenas que variam de 2 a 5 minutos, o espaço cênico e as formas animadas em escala reduzida e o número de espectadores podendo ser de 1 a 3 pessoas. Essa técnica recebe o nome de teatro lambe-lambe, por terem uma estrutura muito semelhante às máquinas fotográficas do século XX.

materiais comprados, foram: caneta permanente preta, tubo de cola branca e led, fios e bateria de 9v para iluminação. Por contemplar a utilização de diferentes técnicas do teatro de animação, a caixa de teatro lambe-lambe transforma nosso olhar para as coisas que nos cercam. Claro que o teatro de formas animadas como um todo estimula em quem o investiga, esse olhar que percebe o seu entorno a partir de outros pontos de vista que não o seu. Conforme Balardim:

Desenvolvemos uma habilidade em movimentar coisas a partir de uma competência inata que propicia recriar nossa percepção da relação do corpo com o meio espaço-temporal. Nosso corpo passa a “habitar” um outro corpo, que se torna o corpo referencial. Com o objeto manipulado, passamos a existir fora de nosso próprio corpo, ou seja, a perceber o ambiente a partir do ponto de vista do objeto. (BALARDIM, 2004, p. 63)

Como atriz/ator manipuladora/manipulador podemos ter contato com diferentes formas animadas. E quando esse contato se soma a experiência de confeccionar esses objetos, nosso olhar passa a perceber as coisas não só a partir do ponto de vista do objeto manipulado, mas também, a partir do ponto de vista da materialidade que compõe esse objeto, o que faz ele ser quem ele é. Podendo ampliar ainda mais nossos sentidos e percepções.

Ter experiências como essas e poder compartilhar os conhecimentos que vamos adquirindo ao longo das nossas trajetórias é onde vejo toda essa labuta fazer sentido. Graças ao Coletivo Eu Amo a Rua<sup>16</sup> pude vivenciar a realização desse “fazer sentido”. Entre os anos de 2015 e 2017 elaboramos projetos de formação em teatro lambe-lambe, conduzindo workshops e oficinas nas cidades do Rio de Janeiro/RJ e Paraty/RJ, resgatando histórias, mitos, fofocas, curiosidades e lendas locais para mantê-las vivas dentro das caixas de teatro. Cada integrante do coletivo possuía uma trajetória e, portanto, uma bagagem de conhecimento específico contribuindo na

---

<sup>16</sup> Coletivo de investigação, ensino e produção de teatro de animação. Formado no ano de 2015 para a realização do projeto *O Rio de João*, no qual foi desenvolvida uma oficina de formação em criação e confecção de caixas de teatro lambe-lambe a partir dos contos do jornalista João do Rio. Nessa oficina foram confeccionadas 9 caixas de teatro que tiveram suas estreias nas ruas e praças do Rio de Janeiro em pontos por onde João transitava. A partir da realização desse projeto o coletivo seguiu viabilizando apresentações das caixas do *O Rio de João* e oficinas e workshops também com abordando a mesma linguagem e metodologia. O coletivo era formado por André Gracindo, Raquel Botafogo, Márcio Nascimento e Márcio Newlands (em memória).

construção dessa metodologia. Raquel Botafogo<sup>17</sup>, por exemplo, foi quem metodicamente me inspirou nessa caminhada. Sua presença, sua atenção e seu estado de jogo conduzindo as aulas serviu e ainda servem de inspiração na minha prática.

Na condução dessas oficinas que fui aprendendo a lidar com a importância de equilibrar um planejamento de aula detalhado com uma abertura para imprevisibilidades assim como qualquer processo criativo-educativo. Pois como diz Souza (2015, p.104): “O imprevisto é também um novo ponto de vista sobre o trabalho, e dele emergem as poéticas que não só o assumem, como o transformam num método de trabalho”.

---

<sup>17</sup> Raquel Botafogo é atriz e bailarina, com formação em teatro licenciatura pela UNIRIO e em dança pela Escola Angel Viana (RJ). Integrante da Cia. PeQuod de Teatro de Animação e uma das fundadoras do coletivo Eu Amo a Rua.

## 4 A GAMBIARRA

A gambiarra é uma maneira de sobrevivência, de burlar o sistema e ter nas mãos as condições de sobrevivência social, cultural e política. (SOUZA, 2011, p. 69)

Identificar qual é o nosso próprio método de trabalho é extremamente necessário. Tudo que foi percorrido até aqui só reforça a importância dessa incansável busca para entender que artistas somos e como nos movemos. Um meio para encontrar algumas respostas é revisitando as vivências que nos compõem. Para isso, é fundamental que tenhamos o hábito de registrar nossos processos criativos. “O Teatro de Animação, no processo de criação, sempre valorizou o acervo, uma vez que a elaboração, construção e animação de bonecos e outras formas, bem como os elementos cenográficos e mecanismos que lhe dão suporte em cena, estão na base desta arte” (SILVA, 2019, p.23).

Durante minha trajetória sempre que possível fui registrando os processos de criação em formas animadas, seja em cadernos que usava – e ainda mantenho esse hábito – como diário de processo, rascunhos, rabiscos, cálculos de medidas para construção de bonecos, tentativas de esboços e até pensamentos, citações e referências, também em registros de imagem em foto e vídeo. Adquiri esse hábito ao perceber que todos com quem trabalhei registravam ao máximo cada detalhe e todas as elucubrações que surgiam em reuniões, ensaios e processos de construção. Durante essa pesquisa, compreendi melhor a importância de olhar para si e para esses registros como um acervo de nossa prática autoral, de assumir nossa própria forma particular de criar para que, posteriormente, ela sirva de inspiração tanto para nós mesmas quanto para outras artistas. Além disso, fazer esse exercício de voltar para si e validar seus saberes, ajuda a resgatar nossa autoconfiança e assumir para nós mesmas que somos capazes de seguir criando, imaginando e ressignificando nossa arte.

Digo isso, pois como já mencionei anteriormente, foi através da pesquisa de Lara Souza que me senti provocada a vasculhar minhas lembranças de infância e colocá-las em diálogo com minhas experiências no teatro. Agora, para além dessa provocação, a pesquisa de Lara toca em um ponto no qual também me identifico: a gambiarra na cena, como tática de movimento, de inventividade e de resistência.

Em uma entrevista ao Lighting Studio<sup>18</sup>, Lara elenca importantes definições, reforçando que “a gambiarra é um processo de inventividade e, em função disso, uma produção de resistência, uma alternativa para o não recurso e o não acesso”. A gambiarra atravessa os corpos e mentes de quem constantemente precisa solucionar problemas no seu cotidiano e isso automaticamente acaba gerando um potencial inventivo peculiar, único e subversivo nessas pessoas, visto que a tecnicidade da gambiarra é fundamentada a partir de uma lógica individual, pois cada pessoa pode elaborar soluções distintas para um mesmo problema, lhe conferindo uma heterogeneidade criativa; e de uma não lógica contrariando as funções dos objetos que possuem uma finalidade, mas que ao serem aplicados em uma gambiarra tem automaticamente suas funções ressignificadas subvertendo suas formas e sentidos. Como afirma Lara, a gambiarra é um “jogo que envolve ressignificações, em uma dinâmica de cognições, memórias profundas e coletivas”. (SOUZA, 2011, p.63).

No meio teatral quando nos referimos a gambiarra ela sempre é evocada em situações que nos pegam de surpresa e a acessamos para rapidamente improvisar uma solução. Na maioria das vezes, essa gambiarra feita assim às pressas pode quebrar ou se desgastar logo, pois o seu objetivo nessas ocasiões é o de resolver o problema o mais rápido possível e não o de elaborar uma recombinação de materiais meticulosamente pensada para que a gambiarra seja o produto final em si e não um conserto dentro do produto final. É nessas “soluções práticas de problemas cotidianos, nascidas da tríade necessidade, intuição e criatividade, e que às vezes tornam-se definitivas” SOUZA (2011, p.63), que me debrucei para investigar a aplicação da gambiarra na construção de formas animadas de modo que ela seja a ferramenta condutora no processo de construção e criação juntamente com as quinquilharias. Para isso vou compartilhar alguns princípios da gambiarra, definidos por Souza (2011), que vem ao encontro de minhas vivências em gambiarra e em formas animadas; e que ajudam a organizá-las conceitualmente para a elaboração de seus desdobramentos e de sua aplicabilidade como uma pedagogia. Os princípios são: o da DESMONTAGEM (tanto de objetos, quanto de sentidos), o de COLECIONAR (tanto técnicas quanto materiais) e o da CONEXÃO (elaborar novas formas de religar coisas, sentidos, técnicas e/ou materiais).

---

<sup>18</sup> É um canal do youtube que disponibilizou entrevistas com profissionais da área da iluminação, incluindo uma entrevista com Lara Souza. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=6mP2PQxV-2w>

Souza (2011) traz em sua pesquisa a gambiarra relacionando-se com dois importantes sentidos que vou abordar aqui nessa pesquisa: o sentido da bricolagem<sup>19</sup> e o sentido tátil. Gambiarra e bricolagem são duas ferramentas que caminham juntas:

Considerando que o engenheiro cria os meios para a realização do seu trabalho, o *bricoleur* rende-se aos meios que possui. Ele utiliza um inventário de elementos colecionados, que são ao mesmo tempo abstratos e concretos e que carregam um significado, dado a eles por seus usos e pelo conhecimento do *bricoleur*, suas experiências e habilidades. (SOUZA, 2011, p. 60)

Quando me deparei com essa reflexão, minha mente concebeu o ambiente de uma sala de aula na minha imaginação. Foi como se tivesse visualizado a cena de uma aula acontecendo como uma bricolagem de princípios pedagógicos que contribuem para a manutenção das subjetividades de quem ocupa esse ambiente e de uma aprendizagem mais humana e diversa. Ser professora é ser *bricoleur*, ser estudante é ser *bricoleur*, ser artista é ser *bricoleur*, ser brasileiro é ser *bricoleur*. “O *bricoleur* não precisa do equipamento e do conhecimento de todas as profissões, mas do suficiente para subverter cada elemento que tem um uso preciso e determinado” (SOUZA, 2011, p.61).

Assim, introduzir a gambiarra numa prática de ensino pode ser um ótimo meio para alcançar uma certa horizontalidade na relação entre professora e estudantes, pois ambos irão se utilizar dos meios que possuem para a realização de um trabalho e reconhecerão em suas experiências e habilidades a validação de um saber próprio, de um conhecimento intuitivo. Proponho então a seguinte relação que foi me conduzindo na elaboração da metodologia dessa pesquisa: trata-se de uma dinâmica de aprendizagem (o teatro de animação) que conta com uma diversidade de experiências e habilidades individuais (táticas de gambiarra) e que acontecem dentro de um imaginário coletivo (as quinquilharias). De um modo geral, o que costura esses elementos são as mãos, o sentido tátil, segunda abordagem da pesquisa de Lara Souza que trago aqui para contribuir na construção poética e sensorial dessa pesquisa.

---

<sup>19</sup> Bricolagem, resumidamente, é uma palavra que vem do francês *bricolage* que é usada para definir a prática de pequenos reparos, trabalhos feitos a mão. Também tem relação com a expressão “faça você mesmo”.

As possibilidades do que a mão pode realizar nos levam a participar ativamente do mundo e sonhar que podemos conquistar o que for necessário. A mão é capaz de nos dar a confiança de podermos superar qualquer dificuldade. O mundo está repleto de trabalhos esperando para serem feitos, e o destino da obra está presente em nossos corpos. (SOUZA, 2011, p. 65)

Criar formas e objetos, manusear materiais para dar vida a coisas inventadas que estão na nossa cabeça e, simultaneamente, nos materiais a partir do ponto de vista singular de quem os vê e manipula, toca em algum lugar da nossa autoestima. Diria até autoconfiança, pois é a materialização de algo inventado na imaginação a partir das nossas mãos. “No embate entre a mão e a matéria se apreende o mundo, e ao mesmo tempo, o reinventamos” (SOUZA, 2011, p.64). Então, o pensamento de Lara Souza surge como uma evocação de experiências e sentidos para que a gambiarra seja elaborada também como ferramenta pedagógica. E nessa elaboração a poética da gambiarra não é evocada apenas para ser aplicada meramente com um objetivo estético ou para cumprir e executar uma tarefa, mas sim, é aplicada para dialogar não só com os objetos, as quinquilharias e o teatro de animação, “mas também através das escolhas feitas entre as possibilidades limitadas, o repertório e a vida do criador. Alguma coisa de si sempre é colocada na gambiarra”. (SOUZA, 2011, p.63).

Assim como o teatro de animação e as quinquilharias carregam consigo um imaginário do sagrado, a gambiarra também, pois tem uma memória sendo vasculhada e uma energia sendo movimentada e direcionada aos objetos e às ferramentas manuseadas durante sua elaboração. Quinquilharias são um amontoado de memórias projetadas em objetos e sucatas; e cada pessoa tem uma relação muito singular com suas quinquilharias e o que elas evocam. O teatro de animação é uma arte que transita “entre o ser e o não-ser, entre céu e terra, entre homens mortais e as almas dos seus antepassados; é fenomênico e ao mesmo tempo é energia divina; está entre a realidade e a fantasia” (AMARAL, 1996, p.76).

Do mesmo modo, a gambiarra também é sagrada, vai muito além de um conceito estético e por isso tenho muito respeito por ela. A palavra precariedade deve ser respeitada. A palavra da gambiarra deve ser respeitada. Ela não é apenas tendência. É evocada para solucionar problemas que vão além da materialidade; sua origem é essa. Ela também é forma de agir, estratégia de sobrevivência, dona de um



saber muito precioso e caro para quem convive com ela desde que ganhou um corpo de carne e osso e passou a frequentar esse plano terreno. Não consigo lidar com a gambiarra de outra forma. Vejo ela como uma entidade e tenho muito cuidado e respeito ao acessar ela que já me ajudou a solucionar problemas reais, de vida, não só em processos cênicos. Algo como: você não escolhe a gambiarra. É ela quem escolhe você. Quem também tem a gambiarra nas veias, introjetada na base da necessidade, sabe do que estou falando. Por isso não consigo reduzir a gambiarra definindo-a apenas como um conceito estético ao ser aplicada em processos de construção. Partindo desses pressupostos, também acredito ser importante resignificar o lugar que a gambiarra ocupa no imaginário coletivo<sup>20</sup>, sem diminuir sua genialidade nesse contexto, mas inserindo-a numa aplicação metodológica voltada para o teatro de formas animadas, colocando-a em lugar de destaque, que ela seja não só reconhecida como um mecanismo inventivo na hora da construção e das suas soluções de problemas, mas que também que seja visivelmente protagonista nas criações onde ela é aplicada e, nesse caso, juntamente com as quinquilharias, na tentativa de estabelecer uma comunicação de significados tanto pra quem cria na cena teatral quanto para quem aprecia nossa arte.

---

<sup>20</sup> O famoso “jeitinho brasileiro”, que muitas vezes é interpretado como “feito de qualquer jeito”. E quando se cresce escutando isso e mesmo durante a vida adulta os discursos são os mesmos sobre ela. Fica difícil de assumir a gambiarra na sua vida, pois sempre vamos esperar que menosprezem a sua existência. Me lembro de muitas situações em que dissimulei a gambiarra, para que ela não fosse vista. A aplicava, experimentando e investigando seus caminhos tão únicos e sem manual de instruções; e quando chegava no resultado que queria a encobria e muitas vezes não compartilhava o que tinha feito, pois se mostrasse, achava que iam ridicularizar, duvidar, olhar para a gambiarra feita e dizer “vamos ver se vai dar certo...” sem ter a mínima noção do que eu fiz para chegar naquela resolução, naquele estudo que faz a cabeça não descansar porque fica olhando tudo a sua volta caçando o objeto perfeito para tal solução, tal encaixe. Então para evitar passar novamente por situações como essa, a gambiarra ficava ali escondida. Por que a gente não quer ser vista como alguém que faz e resolve as coisas de forma capenga. Na maioria das vezes o que pode estar capenga não é a gambiarra em si, mas sim o olhar de quem a julga e tem dificuldade de aceitar tudo que fuja da ordem.

## 5 A OFICINA: cRiAtUrA

A magia do Teatro de Animação surge desta autonomia ficcional do objeto animado em cena, que produz no espectador o encantamento ou, mais propriamente, um estranhamento. Muitas vezes, quanto mais irreal são os bonecos, objetos e outras formas animadas, mais eficazmente se produz essa sensação no público. (SILVA, 2019, p. 32)

A partir de tudo que foi levantado até então, chegamos na *cRiAtUrA – oficina experimental de construção de formas animadas*. Fazendo um breve apanhado do que foi abordado até aqui, compartilho os principais dispositivos que nortearam a elaboração dessa abordagem pedagógica:

$$\begin{array}{c}
 \text{o teatro de animação} \\
 + \\
 \text{as quinquilharias} \\
 + \\
 \text{a investigação pessoal e coletiva das materialidades, formas e composições} \\
 + \\
 \text{a gambiarra} \\
 = \\
 \text{cRiAtUrA}
 \end{array}$$

### 5.1 METODOLOGIA

Período de realização: outubro de 2021

Carga horária: 12h (4 encontros de 3h)

Público preferencial: mulheres, pessoas lgbt's, negras e/ou indígenas a partir dos 18 anos de idade.

Inscrição: via preenchimento de formulário.

Participantes: foram 4 participantes (Luiz Manoel, Railin Gonçalves, Rebecca Rodrigues e Renata Pessoa)

Local: Fora da Asa - ONG de ações educacionais plurais e totalmente gerida por mulheres (Porto Alegre/RS)

Sinopse: cRiAtUrA – oficina de construção experimental de formas animadas é uma pesquisa que propõe a criação e a confecção simultânea de bonecos para teatro a partir de materiais de descarte e quinquilharias, ressignificando elementos do nosso cotidiano e investigando como a junção desses elementos, por meio de soluções com gambiarras, permite gerar um corpo/forma/boneco.

Necessidades técnicas:

- uma sala com janela para garantir a circulação de ar.
- duas ou três mesas de apoio,
- tomadas 110v na sala.
- algumas cadeiras (se possível)
- acesso a torneira/pia
- disponibilidade de um espaço para armazenar os materiais utilizados durante a oficina

## 5.2 PLANEJAMENTO DAS AULAS E APLICAÇÃO DA METODOLOGIA

5.2.1 AULA 1: Introdução teórica sobre o teatro de animação e suas técnicas + princípios básicos de manipulação de bonecos.

### **O teatro de animação**

Para introduzir o teatro de animação propus iniciar o primeiro encontro com o compartilhamento de uma aula teórica-expositiva sobre essa linguagem teatral e suas técnicas, que foi compartilhada no formato de apresentação de slides. Já havia utilizado esse recurso nas oficinas elaboradas e conduzidas em parceria com o Coletivo Eu Amo a Rua (RJ). Nessas ocasiões, as oficinas eram voltadas para a

técnica de teatro lambe-lambe, porém, mesmo abordando uma área específica do teatro de formas animadas, percebemos que era de suma importância proporcionar um conteúdo introdutório que resumisse basicamente o que é o teatro de animação, exemplificando as diferentes técnicas que compõem essa linguagem. Então, antes de darmos início a qualquer trabalho prático, no primeiro dia de aula, apresentávamos esse panorama geral dos bonecos e as formas animadas, como um painel de registros expositivos (fotos e vídeos), na tentativa de transmitir toda a magia que essa arte pode alcançar e de alimentar o imaginário e o potencial inventivo de quem participava dessas oficinas. Trouxe esse método aqui para a elaboração do planejamento pedagógico, porém com algumas alterações, pois revisitando esse material didático, preferi adotar uma outra organização.

Antes, esse material era um grande apanhado de imagens demonstrativas com as principais técnicas do teatro de animação. Aqui para a metodologia desta pesquisa, optei por dividir o apanhado das técnicas do teatro de animação, conforme a reflexão de propus no capítulo 2, sobre o teatro de animação, propondo um referencial teórico-visual classificado pelos tópicos: técnicas tradicionais e técnicas contemporâneas, com o intuito de já ir conduzindo o olhar da turma para as materialidades que compõem as formas animadas. Além disso, esse também é um momento que pretende aguçar a percepção que cada participante tem sobre o teatro de animação, como por exemplo: instigando o seu interesse e seu olhar curioso sobre determinada técnica, sugerindo que ali a pessoa já entre em contato com uma autoinvestigação, buscando perceber por qual forma animada ela se sente mais atraída, o que chama mais sua atenção, o compartilhamento de dúvidas, observações e algumas memórias que são ativadas quando alguém se depara com uma foto de alguma técnica que por ventura já tenha visto em cena, enfim, a ideia aqui é provocar um encantamento semelhante ao que senti quando vi o teatro de animação pela primeira vez.



(foto: Rebecca Rodrigues)

Em seguida, partimos para a prática com exercícios de princípios básicos para a manipulação de formas animadas. Optei por realizar essa prática antes de entrar na construção das criaturas, por dois motivos. O primeiro porque quis seguir como cronologicamente se deu meu contato com o teatro de animação, no qual primeiramente vivenciei a manipulação, o estudo do meu corpo como atriz-manipuladora em cena que é completamente diferente do corpo de atriz fora dessa linguagem desdobrando em um estudo meticuloso da movimentação do meu corpo, para ser o mais neutro possível, e do corpo do objeto-personagem para simular vida em um ser inanimado. Resumidamente, o intuito foi introduzir todo um campo perceptivo do interno e do externo que é desenvolvido a partir dessa prática. O segundo motivo que me fez abordar a prática de manipulação logo no primeiro encontro foi por acreditar que compreender tudo que envolve esse estudo físico dos princípios básicos de manipulação pode, conseqüentemente, reverberar na prática da construção de formas animada. Pois entender minimamente as dinâmicas de movimentação de um corpo-objeto em cena, faz com que no ato da confecção nosso olhar esteja atento a essas convenções de manipulação, contribuindo na elaboração de uma forma animada que permita ser movimentada a partir das partes que compõem e articulam esse corpo-objeto e lembrando que um objeto-personagem é carregado de sentido e subjetividades que comunicam algo.

Os princípios básicos para a manipulação de formas animadas, abordados, foram os seguintes:

- Eixo e ponto-fixo: trabalhados com bastões;
- Foco: a partir de cones de papel;
- Simular vida/forma a partir de lenços de tecido;
- Deslocamento de um único objeto animado (um avião feito de papel) sendo transferido das mãos de uma pessoa para outra;
- Boneco de manipulação direta: uma técnica que exige ser manipulada por três pessoas e que permite sintetizar os princípios abordados até então.



(fotos: Rebecca Rodrigues e acervo pessoal)

5.2.2 AULA 2 E 3 - Continuação da prática de princípios básicos de manipulação + início da confecção.

Neste segundo encontro, utilizamos a prática dos bastões como aquecimento e em seguida voltamos no exercício de manipulação do boneco de balcão<sup>21</sup> pois as participantes demonstraram bastante curiosidade e envolvimento por essas práticas.

<sup>21</sup>Essa é uma outra forma de se referir a um boneco de manipulação direta.

Na sequência, demos início ao momento da construção das criaturas, partindo para o primeiro contato com as quinquilharias.

### **As quinquilharias:**

Para começar o processo de construção, dispus em uma mesa todas as quinquilharias e materiais de descarte que coleciono e tenho como acervo pessoal, para então dar início a investigação de cada participante a partir da sua percepção e do seu manuseio em relação a esse amontoado de materiais tão distintos. A ideia era que cada pessoa imaginasse o que ou quem seria a sua criatura ao estabelecer esse contato com as quinquilharias, por acreditar que:

[...] o gesto criador que está ligado à imaginação do cientista, do artista e do operário. Entendendo-se por imaginação a capacidade de evocar objetos ou fatos sob a forma de imagens daquilo que já foi experienciado, como também a articulação mental e representativa de seres, coisas e situações com as quais não se teve uma experiência direta. (SOUZA, 2011, p.65)

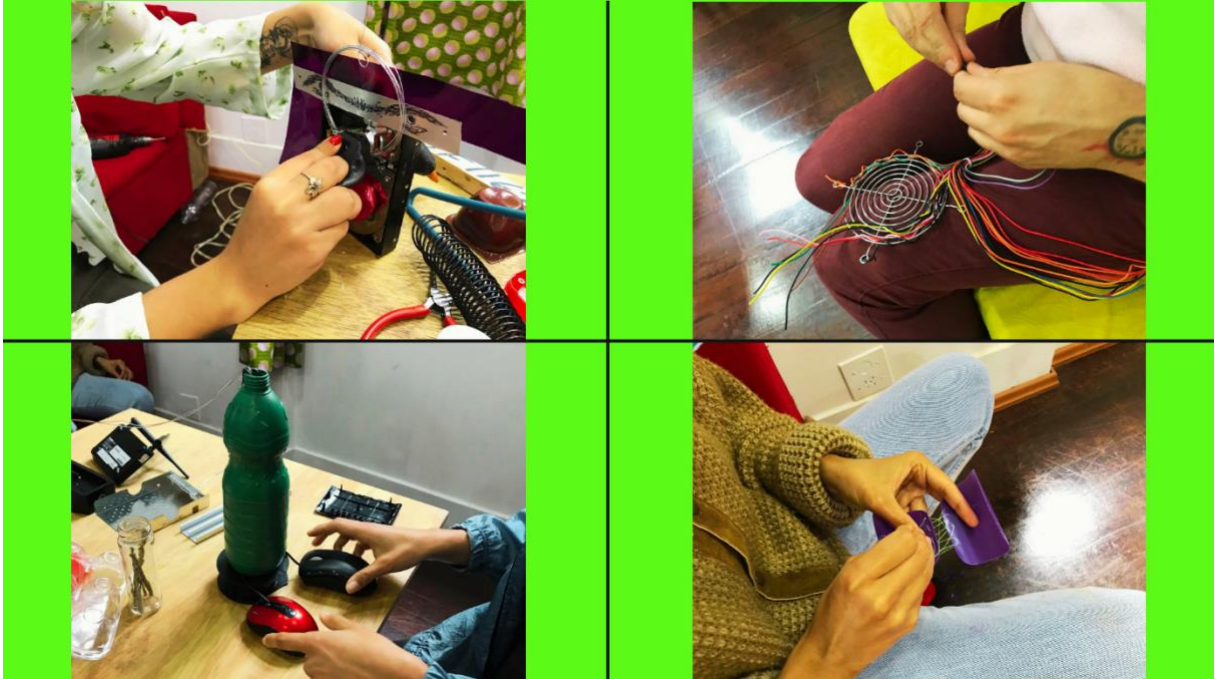
Portanto, foi proposta a observação, o manuseio e o contato com esses objetos, que de um modo geral fazem parte do imaginário coletivo, disponibilizados com o intuito deles ativarem esse modo de criação intuitiva em cada participante.

### **A investigação pessoal e coletiva das materialidades, formas e composições:**

Nos procedimentos da gambiarra, o caminho é prático e retrospectivo: é preciso recorrer a um conjunto já constituído, formado por ferramentas e materiais; tomar, ou reexaminar, o seu inventário; finalmente, e acima de tudo, envolver-se em uma espécie de diálogo com o índice, antes de escolher entre eles, a possível resposta que o conjunto pode dar ao seu problema. (SOUZA, 2011, p. 61)

Esse dispositivo pedagógico é o desdobramento provocado pelo tópico anterior, as quinquilharias. É o início do processo criativo em quinquilharia e gambiarra que se dá a partir da escolha dos materiais disponíveis a serem utilizados na construção, na investigação das suas formas, volumes, encaixes e suas sobreposições; e conseqüentemente na criatura resultante dessas conexões levando em consideração sua finalidade que é ser um boneco que irá para cena e não um boneco meramente decorativo.





(foto: acervo pessoal)

## A gambiarra

Na gambiarra, um elemento pode interagir com todos os outros elementos e com a organização geral do artefato que é construído. Os resultados dessas interações nunca são o esperado. A decisão de usar um elemento depende da possibilidade de colocar um outro em seu lugar, de modo que cada escolha implica uma completa reorganização da estrutura, que nunca será nem mesmo vagamente imaginada. [...]. O resultado é único e imprevisível. (SOUZA, 2011, p. 62)

A gambiarra acaba sendo o elemento principal desse processo de construção pois depende dela a costura dos materiais. Ainda mais quando se trata da acoplagem de elementos de naturezas tão distintas, como por exemplo: plástico, metal, madeira, espuma, etc. Cada conexão a ser feita precisa ser inventada e esse estudo se dá de forma experimental.

Além disso “na gambiarra, o signo pode ser manipulado alterando formas, conteúdo e função/contexto” (SOUZA, 2011, p.62), servindo não só como uma ferramenta que viabilizará a montagem da estrutura que irá compor o corpo de uma forma animada como também viabilizará a construção dos sentidos e subjetividades que essa forma carregará consigo. Essa função também tem relação com a



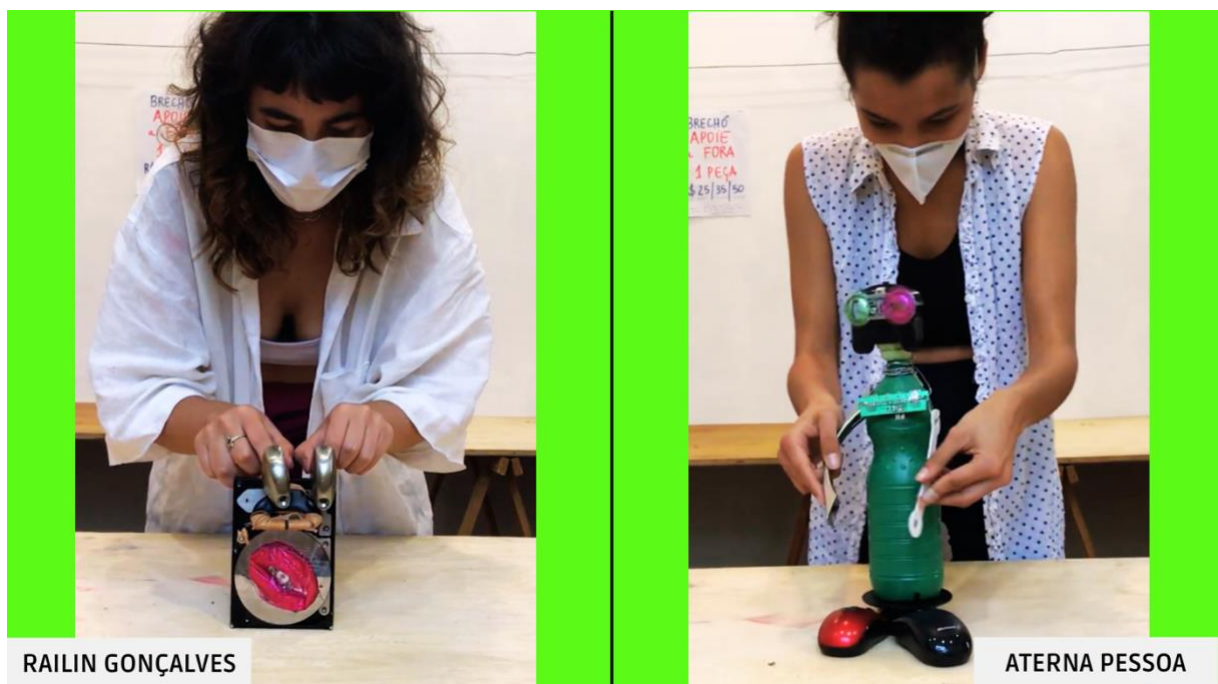
bricolagem mencionada anteriormente; segundo Souza(2011, p.60), “a *bricolage* manipula significantes, alterando assim o conceito, desapropriando o objeto da sua função”, interferindo tanto na sua função quanto na forma do objeto.

Esse foi um importante momento da oficina no qual cada participante pode acessar seu potencial inventivo, estudando maneiras de conectar “gambiarristicamente” as quinquilharias e investigando as formas que resultam desse estudo.

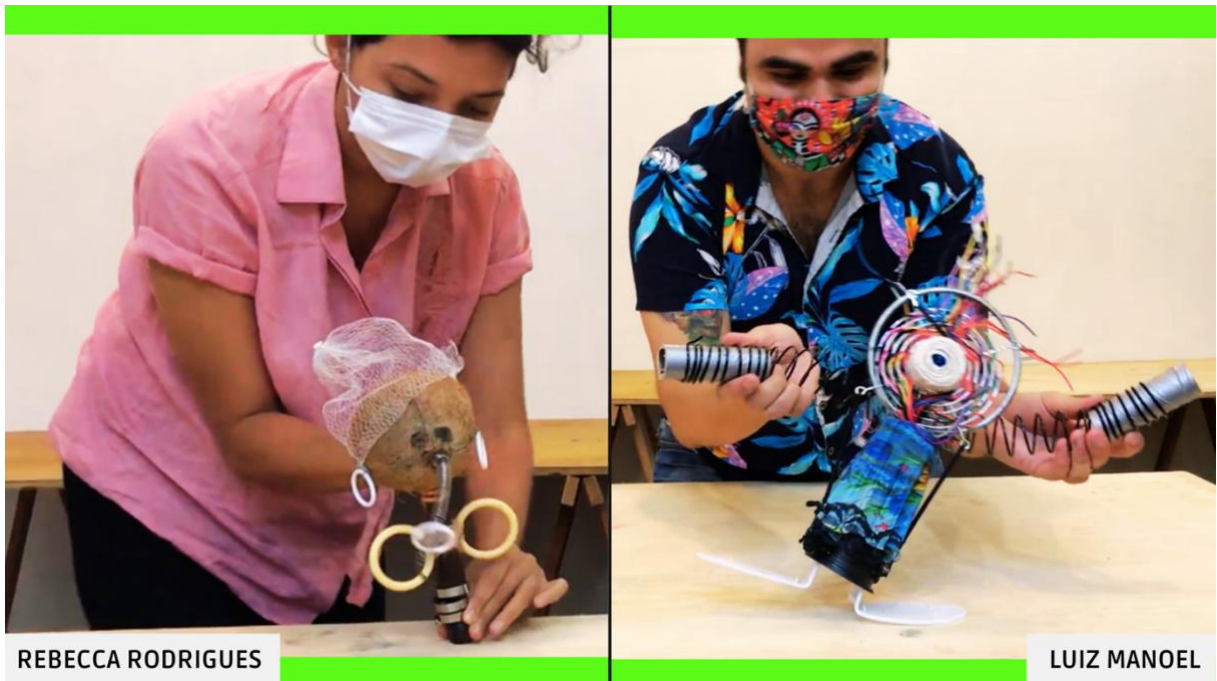
### 5.2.3 AULA 4 - a criatura

Realismo não é a linguagem do teatro de bonecos. E o que nos prende a um boneco é diferente daquilo que nos atrai a um ator. (AMARAL, 1996, p. 72)

As criaturas ficaram prontas no último dia da oficina, conforme o planejado. E para darmos vida a esses objetos-personagens foi realizada uma prática de manipulação na qual cada participante pode escolher uma música e improvisar uma apresentação da sua criatura para a plateia, que nos mostrasse quem era aquele ser. Em seguida abri um espaço para conversarmos sobre cada apresentação analisando não só tecnicamente a manipulação das criaturas, como também as várias camadas de sentidos que cada ser-criatura comunicou a partir do olhar sensível de quem estava como plateia.



Registro da prática de manipulação das criaturas (foto: acervo pessoal)



Registro da prática de manipulação das criaturas (foto: acervo pessoal)

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

### 6.1 ANÁLISE DA PRÁTICA

#### Planejamento e metodologia

Começo essa análise salientando a extrema importância da preparação de um plano de ensino e do planejamento minucioso de cada aula, pois a desorganização metodológica pode gerar algumas pontas que ficam soltas e difíceis de atá-las no decorrer das aulas. É sabido que a sala de aula é um “festival da imprevisibilidade”, mas é preciso jogar com ela e não contra. Se faz extremamente necessário ter um envolvimento real sobre tudo que está sendo abordado e aplicado em uma metodologia para conseguir ter jogo de cintura e estar atenta a aplicabilidade da metodologia proposta. Também conseguir perceber se ela está fazendo sentido e propor flexibilizações e readequações ao que foi planejado quando necessário. É

desafiador administrar tudo isso enquanto uma aula está em andamento. Um planejamento bem amarrado e consolidado não significa que a aula deverá ser conduzida de forma limitante. Sua estrutura deve ser bem elaborada e constantemente ser revisitada antes e durante sua aplicação justamente por se tratar de um recurso que a qualquer momento poderá ser subvertido e reordenado conforme a necessidade, levando sempre em consideração que a aula seja a manutenção de um espaço de troca de experiências e compartilhamento de saberes de forma horizontal.

### **Organização espacial**

No momento do primeiro contato com as quinquilharias para confecção das criaturas senti que o ambiente havia ficado um tanto bagunçado devido a minha falta de organização prévia. Me dei conta disso alguns dias depois dessa aula, mas a tempo de propor alterações para o encontro seguinte. Percebi que acabei conduzindo esse momento de forma muito livre e que deveria ter planejado melhor a organização do espaço de trabalho nesse importante momento do início da confecção. Também percebi que deveria ter compartilhado mais informações sobre algumas dinâmicas no uso do ambiente de uma oficina de construção coletiva, onde todos acabam utilizando as mesmas ferramentas. Também senti falta de uma fala introdutória sobre as ferramentas, seus manuseios e a suas aplicabilidades nos diferentes tipos de materiais e quinquilharias. Diante dessas constatações, listo aqui os tópicos que me guiaram e que foram compartilhados no encontro seguinte:

- A reorganização do ambiente distribuindo 3 mesas no espaço: 1 para o apoio das ferramentas, 1 para concentrar todos os materiais disponíveis para serem utilizados, 1 para as pessoas trabalharem;
- Explicar essa dinâmica de organização;
- Mostrar todas as ferramentas a serem utilizadas e seus devidos manuseios;

Antes:



(foto: acervo pessoal)

Depois:



(foto: acervo pessoal)



## Procedimentos de abertura para um processo criativo em construção de formas animadas

O fato mencionado anteriormente, sobre o início do processo de confecção ter sido conduzido de forma mais livre observando a falta de organização espacial, também me levou a perceber que faltou uma condução abordando pontos importantes para se levar em consideração enquanto se cria e se constrói uma forma animada no teatro. Compartilho aqui os tópicos abordados no mesmo encontro citado acima:

- A confecção de qualquer elemento para a cena teatral requer um olhar que busque a durabilidade desse objeto levando em consideração não apenas o seu constante manuseio e manipulação nas apresentações, mas também construí-lo pensando no seu melhor armazenamento e transporte, minimizando a necessidade de reparos e também garantindo que esse elemento não se desmontará em cena;
- Importante ter registros dos seus processos, servindo como um acervo de uma prática autoral. A construção de uma trajetória particular, registros que fazem com que a própria artista busque em si mesma inspiração e compreensão do seu modo de criar.
- Para ajudar nas escolhas dos objetos, no estudo das suas formas e na investigação dos elementos que vão compor e dar vida a cada criatura compartilhei as seguintes citações com a turma:

Existem algumas diferenças entre o ator e o boneco. Emile Copfermann observa:

"O ator é; sua essência é ser." Mas ele não é o personagem, ele apenas representa um papel. O boneco, ao contrário, não é, sua essência é o não-ser. Mas ele não interpreta um papel, ele é o personagem o tempo todo. (AMARAL, 1996, p. 73)

Massimo Schuster faz também uma comparação entre o ator e o boneco dizendo que:

"A força do boneco está em seus próprios limites, na sua incapacidade de poder fazer qualquer coisa que não seja estritamente aquilo para o qual foi feito". (AMARAL, 1996, p. 73)

- Ressaltar que devem levar em consideração que suas investigações materiais e suas escolhas são uma tentativa de construir formas animadas

conduzindo paralelamente: a mecanicidade dos objetos e uma proposta de concepção estética.

- Citações compartilhadas sobre a importância do olhar autoral a ser empregado na criação de cada criatura:

A energia, o elã vital do boneco é dado pelo ator-manipulador através do movimento. Movimento e imagem fazem o teatro de bonecos. E, como toda arte que se baseia na imagem e no movimento, o teatro de bonecos está mais ligado à direção. E, nesse aspecto, o teatro de bonecos se afasta do teatro clássico tradicional e encontra maiores afinidades com o teatro contemporâneo. (AMARAL, 1996, p. 73)

Sendo o boneco, por essência, imagem e movimento, ele exige uma dramaturgia específica. Esta não reside em ações e palavras, mas se apoia muito mais em gestos e em momentos de não ação, seguidos de movimento, nas pausas e nos momentos de silêncio. Mas desse tipo de dramaturgia pouca coisa se tem documentado, e as razões são várias. (AMARAL, 1996, p. 74)

- Compartilhar que tem um lugar do sagrado relacionado a esse tipo de processo. Estamos criando formas que irão transitar entre a realidade e a fantasia. É importante um olhar de respeito em relação ao manuseio desses materiais durante a confecção, antes mesmo da criatura ficar pronta. Criar um ser e dar vida a ele é um ato divino. Citação compartilhada:

No oriente caracteriza-se pelo sobrenatural, é a busca do ser humano por uma outra realidade, é a sua relação com o divino. No ocidente, reflete a busca do ser humano em si mesmo, em sua realidade terrena. Principalmente trata das suas relações sociais. (AMARAL, 1996, p. 76)

### **Onde intervir?**

Esse questionamento surgiu durante as aulas de construção das criaturas. Enquanto cada participante estava estudando as quinquilharias e experimentando as formas de conexão desses elementos percebi a importância de saber identificar em quais momentos eu poderia ajudar nas soluções de confecção e também saber quando não intervir no processo de elaboração da gambiarra de quem está investigando a recombinação de materiais e sentidos.

## **A carga horária**

Percebi que para um melhor aproveitamento dos conteúdos abordados na oficina, sua carga horária poderia ter sido um pouco maior. Faltou tempo para a repetição das práticas de manipulação, para possibilitar uma melhor fixação dos seus princípios no corpo de cada participante. E também faltou tempo para aprofundar mais a elaboração de movimentações de cena de cada criatura e seus possíveis desdobramentos.

## **Retorno dos participantes**

No último dia de oficina, lancei as seguintes perguntas disparadoras para conduzir a uma reflexão sobre como foi esse processo partindo do ponto de vista de quem participou da prática. As perguntas foram as seguintes?

- A oficina contemplou tuas expectativas?
- Teve algum momento da oficina que te tocou e que tu acreditas ter contribuído para tua formação? Qual?
- É possível relacionar o que trocamos durante esses quatro dias com outras esferas da tua vida, não só no teu fazer teatral.

Compartilho aqui abaixo dois trechos das respostas de Luiz Manoel e Railin Gonçalves que me enviaram no formato de vídeo relato:

Eu consigo me identificar, hoje, como uma pessoa bastante ansiosa. E percebi que esse trabalho com o teatro de animação traz um cuidado, uma atenção, uma calma, um deixar acontecer e como isso é importante tanto na minha formação teatral quanto na minha própria vida, pois me faz pensar na presença, no estar aqui e agora. (Luiz Manoel - participante da oficina)

A utilização da gambiarra lembrou bastante a minha infância. Meu pai era muito acumulador e a gente era muito pobre, então a gambiarra vinha como uma forma de estratégia para consertar algo que a gente não teria como comprar novo. E ver teu carinho, teu cuidado, tua esperteza e teu jogo de cintura com esses objetos que normalmente vão pro lixo, me trouxe uma afetividade que eu não prestava atenção, que existe isso em mim e isso se relaciona com meu pai. (Railin Gonçalves - participante da oficina)

Diante desses retornos, percebo o quão potente foram esses encontros e a aplicação dessa metodologia, pois “neste sentido as gambiarras são no final de tudo, conexões de memórias acumuladas, uma prática do tateio, de experimentação, e é nessa experimentação que se dá o choque, mais ou menos esperado com a matéria”. (SOUZA, 2011, p.68)

## 6.2 DESDOBRAMENTO

Todo levantamento realizado com essa pesquisa e colocado em prática na oficina *cRiAtUrA*, me despertou uma possibilidade de desdobramento ao ver a experimentação cênica realizada ao final da oficina com cada participante e suas criaturas: Como seria a aplicação da materialidade como fio condutor de criação cênica em formas animadas. Considerando que, primeiro surgiriam as criaturas e a partir delas e de tudo que as compõem, que se desdobrariam as narrativas abordadas, a dramaturgia, a trilha, etc.

## 6.3 ARREMATE

Ser dotado de uma mão e poder sonhar que o mundo cabe nela. Sonhos de poder começam a se formar na imaginação. Esses devaneios avançam em direção ao fortalecimento da personalidade ou para a ação de embate com o mundo. (SOUZA, 2011, p.65)

Enfim, acredito na importância dessa pesquisa diante do ato de resistência que é seguir criando em meio a escassez de recursos financeiros existente no fazer teatral que se contrapõem a fartura dos dispositivos criativos que somos capazes de produzir para se reinventar constantemente. Cada vez mais, em meio ao cenário político e social que estamos inseridos, se faz necessário transformar a escassez em abundância, em potencial inventivo, na não paralisia diante de imprevisibilidades e na subversão da lógica do caos.

Neste momento da conclusão do curso de graduação de licenciatura em teatro também acredito que foi importante propor a investigação de uma metodologia relacionada ao trabalho com formas animadas, quinquilharias e gambiarras possibilitando o compartilhamento de experiências e conhecimentos; e documentando



esse processo em uma pesquisa acadêmica. Validando um espaço de trocas de vivências, tanto da esfera pessoal quanto profissional, como um saber. Visto que, conforme Luiz Rufino<sup>22</sup>:

[...] é nas relações e no universo como um todo que somos afetados pelo fenômeno da experiência, vindo assim a produzir memórias, conhecimentos e aprendizados. A tessitura dessas experiências e as suas circulações alinhavando uma infinita rede de significações e aprendizagens é o que penso como educação. (RUFINO, 2019, p. 79)

Assim como Rufino, Bell Hooks<sup>23</sup> sensivelmente dialoga com essa pesquisa e trago ela para me ajudar a amparar a reflexão sobre a importância dessa pesquisa, pois Hooks também aborda a educação como uma prática libertadora e de transgressão baseada na horizontalidade das relações que se estabelecem dentro de um ambiente de ensino, também acreditando que "se a experiência for apresentada em sala de aula, desde o início, como um modo de conhecer que coexiste de maneira não hierárquica com outros modos de conhecer, será menor a possibilidade de ela ser usada para silenciar"(HOOKS, 2017, p.114).

---

<sup>22</sup> Luiz Rufino - Pedagogo, escritor, Doutor em Educação pela UERJ. Professor do Departamento de Ciências e Fundamentos da Educação na UERJ.

<sup>23</sup> Gloria Jean Watkins, mais conhecida pelo pseudônimo Bell Hooks, é uma autora, professora, teórica feminista, artista e ativista antirracista estadunidense

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos**. 3ª ed. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SOUZA, Iara Regina da Silva. **A Gambiarra na Cena: uma poética de iluminação para ativação de obras de arte em Belém do Pará**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2011. Link:

SOUZA, Iara Regina da Silva e LIMA. Wlad, **Luz, gambiarras e copo nômade**. Revista Sala Preta, Vol. 15, nº 2, 2015.

BALARDIM, Paulo. **Relações de Vida e Morte no Teatro de Animação**. Ed. do Autor, 2004.

SILVA, Leandro Alves da. **TEATRO DE ANIMAÇÃO E TECNOLOGIAS: Um olhar a partir da Interface sobre o trabalho de algumas companhias do Rio Grande do Sul**, 2019.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editora, 2019.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. tradução de Marcelo Brandão Cipolla. – 2 ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

## Internet

Entrevista com Iara Souza. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=6mP2PQxV-2w>