

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

A Oficina e a Sala de ensaios

Discussões sobre Criação Compartilhada no Teatro de Animação

Angie Mendonça

Uberlândia

2015

ANGIE MENDONÇA

A Oficina e a Sala de ensaios

Discussões sobre Criação Compartilhada no Teatro de Animação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes – Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal de Uberlândia como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes

Orientador: Professor Dr. Mário Ferreira Piragibe

Uberlândia

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M539o Mendonça, Angie, 1986-
A oficina e a sala de ensaios [recurso eletrônico] : discussões sobre criação compartilhada no teatro de animação / Angie Mendonça. - 2015.

Orientador: Mário Ferreira Piragibe.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.3023>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Arte. I. Piragibe, Mário Ferreira, 1972-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

Ata da defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO junto ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Defesa de dissertação de mestrado: PPGAR/095

Discente: Angie Mendonça N° Matrícula: 11312ART003

Título do Trabalho: A oficina e a sala de ensaios. Discussões sobre Criação Compartilhada no Teatro de Animação.

Área de concentração: Artes

Modalidade cursada: Teatro

Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes

Projeto de Pesquisa: Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas.

Às dezenove horas do dia vinte e seis de junho do ano de dois mil e quinze, no Auditório do MUa – Museu Universitário de Artes, reuniu-se a Comissão Julgadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes, assim composta, pelos professores doutores: Paulo César Balardim Borges – UDESC, Mara Lúcia Leal – UFU e Mario Ferreira Piragibe, orientador da aluna. Iniciando os trabalhos o presidente da mesa Drº. Mario Ferreira Piragibe, concedeu preliminarmente, a palavra à discente para uma breve exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da aluna e o tempo de argüição e resposta transcorreram conforme as normas do programa estabelecidas pelo colegiado. A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, os quais passaram a arguir a candidata, durante o prazo máximo de (30) minutos, assegurando-se à mesma igual prazo para resposta. Ultimada a argüição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a comissão, em sessão secreta, atribuiu o conceito e emitiu o parecer final.

PARECER: *A banca destaca a originalidade do trabalho e o rigor com que a pesquisa foi conduzida, por meio de relato e análise de experiências.*

Em face do resultado obtido, a Comissão Julgadora considerou a candidata **aprovada**. As correções observadas pelos examinadores deverão ser realizadas no prazo máximo de trinta dias. Esta defesa de dissertação de mestrado é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme os artigos de número 46 a 52 do Regulamento do Programa, legislação e a regulamentação interna da Universidade Federal de Uberlândia. Para constar, lavrou-se a presente ata que será assinada pelo presidente e demais membros da banca.

Profº. Drº. Mario Ferreira Piragibe – Orientador/Presidente

Profº. Drº. Paulo César Balardim Borges – UDESC

Profº. Drª. Mara Lúcia Leal – UFU

Dedico este trabalho à minha mãe (*in memoriam*), que me transmitiu o gosto pelos bonecos,
E à minha família Mendonça/Faz de Conta, que me regalaram com os prazeres do convívio.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é resultado do empenho de muitas pessoas. É difícil agradecer a todas elas. A memória às vezes falha. Tentarei fazer menção àquelas que mais me auxiliaram. Faço desde já um agradecimento à todos que participaram de algum modo deste mestrado, mesmo que não sejam aqui citadas. Sou toda gratidão!

Agradeço ao meu orientador querido, que cordialmente fez piada com meus erros, fazendo com que eu o admirasse ainda mais. Agradeço também pela paciência que sempre apresentou e não me deixou abalar pelos meus próprios desastres. Agradeço ao professor Mário Ferreira Piragibe por essa maravilhosa parceria e pelas outras que, espero eu, ainda faremos.

Agradeço aos professores membros da banca de defesa, Mara Leal e Paulo Balardim, que, pacientes, me fizeram acreditar na possibilidade de conseguir finalizar este trabalho. Agradeço muito pela generosidade em ler, entender e discutir este trabalho.

Agradeço profundamente ao Alex Miyoshi, meu muito mais que revisor, que me estimulou até quando eu já não queria mais. Agradeço pela maneira gentil de conduzir nossas conversas e trabalhos, sua grande generosidade por ter me estendido a mão.

Agradeço aos meus professores e colegas de mestrado, especialmente ao Rafael Lorrán e ao Raphael Brito, que compartilharam comigo dessa estrada, que com suas próprias pesquisas tanto colaboraram na minha.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa de Formas Animadas da UFU, pelas bem vindas reflexões sobre o teatro de animação, pelo espaço de diálogo e prática, pelo companheirismo. Agradeço à Valéria Gianechini, por ter escutado e entendido as minhas angústias.

Agradeço a todos os meus amigos que me ajudaram a superar meus momentos de desatino, que, sem cobranças, entenderam a minha ausência. Vinício Coeli, Camila Merola, Renata Sanchez, Rafael Michalichem, Marcella Prado, Clara Bevilacqua, Gustavo Mazer, entre tantos outros, compreenderam o tempo deste mestrado.

Agradeço ao grupo Giramundo, que abriu suas portas tão generosamente para mim. Agradeço ao Ulisses Tavares pela acolhida fraterna no grupo, agradeço muito ao Paulo Emílio Luz e ao Márcio Miranda, que tanto me ensinaram sobre o construir (Paulo Emílio) e o animar (Márcio). Agradeço a Beatriz Apocalypse, Marcos Malafaia, Ana Fagundes,

Endira Drummond, Glauber Apicela, Daniel Bowie e a tantos outros do coletivo que se dispuseram a conversar comigo sobre os processos de criação.

Agradeço ao Grupo Faz de Conta e a todos que passaram por ele, construindo, criando, animando, sorrindo, enfim, pelo que são. Agradeço a essa escola pela liberdade que sempre me deu de expressar, falar e escutar, pelos nossos momentos de criação e risadas por ter acolhido tão bem a proposta desta pesquisa e tê-la estimulado. Agradeço aos que responderam carinhosamente às questões sobre o processo de criação. Espero que as sementes plantadas pelo grupo continuem germinando!

Agradeço aos meus grandes parceiros de jornada Rafael Mazer e Rafael Naufel que, em toda a nossa caminhada, se apresentaram como amigos, companheiros e irmãos, e sempre serão. Agradeço pelas nossas intensas trocas, refletindo e investigando o ato da criação.

Agradeço à minha família, que me apoiou incondicionalmente desde os tempos de “Mixirida”, compartilhou comigo quintal e palco. Agradeço imensamente às minhas irmãs, Pollyana e Tayná Mendonça, pelo companheirismo e por estar nesse mundo encantado comigo. Agradeço aos que diariamente perceberam minha aflição e me auxiliaram com toda a compreensão e amor neste trabalho. Agradeço também à minha irmã Hallana e ao meu pai Alberto Rubens, que brincaram conosco sempre que puderam.

Agradeço à pequena Aurora, pelo seu entendimento das brincadeiras que não pude com ela compartilhar, pelo carinho, pela risada e pelas covinhas. Amplio meus agradecimentos à Violeta, que me presenteou com o sorriso mais doce que já vi.

Por fim, meu maior agradecimento é para a minha mãe, Maria Inês Mendonça (*in memoriam*), que não só me mostrou os caminhos do teatro de animação como foi sempre uma grande fonte de inspiração, por sua força e criatividade. Agradeço muito por ter me iniciado na vida de bonequeira. E agradeço ainda mais por continuarmos juntas nela.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES

MENDONCA, Angie. A Oficina e a Sala de Ensaios. Discussões sobre Criação Compartilhada no Teatro de Animação. Uberlândia, 2015.

Resumo

Esta dissertação se propõe a investigar o trânsito do boneco em fase de criação entre a oficina e a sala de ensaio – nomeado para esta discussão como criação compartilhada – decorrendo em possíveis contribuições que a montagem de uma cena pode oferecer para a construção do boneco e as melhorias que a engenharia e plasticidade do boneco podem angariar à cena/espetáculo. Por meio de uma pequena historiografia que visa reconhecer a trajetória dos grupos de teatro de animação contemporâneos brasileiros Giramundo (Belo Horizonte) e Faz de Conta (Uberlândia) serão analisados o surgimento e o estabelecimento de métodos para criação. Para tanto será feito um levantamento dos seus principais espetáculos, das possibilidades de concepção e produção dos bonecos e cenas, das linhas de pesquisa e das características mais marcantes para cada um deles no entendimento do teatro de animação. Não obstante, será considerada a integração das equipes de construção e animação, as dinâmicas de relação entre esses profissionais e o resultado dessa interação.

Palavras-chave: Criação compartilhada. Teatro de animação. Construção de bonecos. Animação de bonecos. Grupo Faz de Conta. Giramundo.

Abstract

This dissertation aims to investigate the relationships between the workshop and the essay room in the Puppet Theatre, that could generate a principle named here as *shared creation*. Eventually the scene assemblage as well as the puppet's engineering and plasticity can contribute to the puppet construction and to the shows' improvement. A short historiography of the Puppet Companies Giramundo (Belo Horizonte, MG, Brazil) and Faz de Conta (Uberlândia, MG, Brazil) will be analyzed from their beginnings till the most recent shows. Their methods and chief shows will be related since the puppet scene's conception and production to the research lines and remarkable features from each one, according to an Animation Theatre's perception. Especially the staff integration, mostly the construction and animation teams integration and their professional relationships will be considered in this research.

Keywords: *Shared Creation. Puppet Theatre. Puppet's construction. Puppet's animation. Grupo Faz de Conta. Giramundo.*

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo investigar el tránsito del títere en fase de creación entre el taller y la sala de ensayo - nombrado para esta discusión como creación compartida - transcurriendo sobre posibles contribuciones que el montaje de una escena puede ofrecer para la construcción del títere y la mejoras que la ingeniería y plasticidad del títere pueden brindar a la escena / espectáculo. A través de una pequeña historiografía que busca reconocer la trayectoria de los grupos de teatro de animación contemporánea brasileños *Giramundo* (Belo Horizonte) y *Faz de Conta* (Uberlândia) serán analizados el surgimiento y el establecimiento de métodos para la creación. Para eso será hecho un levantamiento de sus principales espectáculos, de las posibilidades de concepción y producción de títeres y escenas, de las líneas de investigación, y de las características más llamativas para cada uno de ellos en la comprensión sobre el teatro de animación. Todavía será considerada la integración de los equipos de construcción y animación, las dinámicas de relación entre estos profesionales y el resultado de esta interacción.

Palabras-clave: *Creación compartida. Teatro de animación. Construcción de títeres. Animación de títeres. Grupo Faz de Conta. Giramundo.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1:	<i>A Bela Adormecida – Boneco de 1970</i>	p. 31
Figura 2:	<i>A Bela Adormecida – Bonecos de 2006</i>	p. 31
Figura 3:	<i>O Baú de fundo fundo</i>	p. 34
Figura 4:	<i>El Retablo de Maese Pedro, Dom Quixote</i>	p. 36
Figura 5:	<i>Cobra Norato</i>	p. 41
Figura 6:	<i>Cobra Norato</i>	p. 42
Figura 7:	<i>Cobra Norato</i>	p. 42
Figura 8:	<i>As Relações Naturais</i>	p. 43
Figura 9:	<i>As Relações Naturais</i>	p. 43
Figura 10:	<i>Auto das Pastorinhas</i>	p. 44
Figura 11:	<i>O Guarani Bonecos da 1ª versão (1986)</i>	p. 45
Figura 12:	<i>O Guarani Bonecos da 2ª versão (1996)</i>	p. 45
Figura 13:	<i>Giz (2008) – Família</i>	p. 50
Figura 14:	<i>Giz (2008) – Boneco e ator-animador em cena</i>	p. 50
Figura 15:	<i>Giz (2008) – Luz colorindo boneco e atores</i>	p. 50
Figura 16:	<i>Tiradentes, uma história de títeres e marionetes</i>	p. 52
Figura 17:	<i>Pedro e o Lobo</i>	p. 53
Figura 18:	<i>Pedro e o Lobo – O ator-animador em cena</i>	p. 53
Figura 19:	<i>Antologia Mamaluca</i>	p. 54
Figura 20:	<i>Carnaval dos Animais</i>	p. 55
Figura 21:	<i>Carnaval dos Animais</i>	p. 55
Figura 22:	<i>O Diário de um Louco</i>	p.57
Figura 23:	<i>O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá</i>	p.58
Figura 24:	<i>Os Orixás</i>	p.59
Figura 25:	<i>Os Orixás</i>	p. 59
Figura 26:	<i>Miniteatro Ecológico – Caatinga</i>	p.60
Figura 27:	<i>Miniteatro Ecológico – Caatinga</i>	p.60
Figura 28:	<i>Miniteatro Ecológico –Cerrado</i>	p. 60
Figura 29:	<i>Pinocchio – Policena</i>	p. 62
Figura 30:	<i>Pinocchio – Boneco e vídeo</i>	p. 62
Figura 31:	<i>Vinte Mil Léguas Submarinas – Ator em cena com boneco</i>	p.63

Figura 32:	<i>Vinte Mil Léguas Submarinas</i>	p. 63
Figura 33:	<i>Vinte Mil Léguas Submarinas</i>	p. 63
Figura 34:	<i>Vinte Mil Léguas Submarinas</i>	p. 63
Figura 35:	<i>Aventuras de Alice no País das Maravilhas</i>	p. 65
Figura 36:	<i>Aventuras de Alice no País das Maravilhas – Algumas Alices e Lewis Carrol</i>	p. 66
Figura 37:	<i>Aventuras de Alice no País das Maravilhas – Diferentes técnicas de manipulação</i>	p. 67
Figura 38:	<i>Aventuras de Alice no País das Maravilhas – Policena</i>	p. 67
Figura 39:	<i>Aventuras de Alice no País das Maravilhas – Alice e projeção mapeada</i>	p. 68
Figura 40:	<i>Vovó Caximbó contando histórias em 1988</i>	p. 77
Figura 41:	<i>Museu da Emilia</i>	p. 78
Figura 42:	Maria Inês Mendonça (como Vovó Caximbó), Lilia Pitta e Brenda Marques brincando com os primeiros bonecos da companhia.....	p. 79
Figura 43:	<i>O Leão e o Ratinho (1994)</i>	p. 83
Figura 44:	<i>O Leão e o Ratinho (2011)</i>	p. 84
Figura 45 (A) e (B):	<i>O Leão e o Ratinho (2011)</i>	p. 84
Figura 46:	<i>A Floresta que era Verde (2004)</i>	p. 85
Figura 47:	<i>A Floresta que era Verde (2010)</i>	p. 85
Figura 48:	<i>Uma História de Sexta Feira (1996)</i>	p. 86
Figura 49:	<i>Uma História de Sexta Feira (1996)</i>	p. 87
Figura 50:	<i>Barata Tonta (1998)</i>	p. 89
Figura 51:	<i>Barata Tonta (2006)</i>	p. 89
Figura 52:	<i>Uma História de Amor (2006)</i>	p. 90
Figura 53:	Seu Lima e Luiz Salgado (2010).....	p. 92
Figura 54:	<i>História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada (2008)</i>	p. 93
Figura 55:	<i>História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada (2008)</i>	p.93
Figura 56:	<i>História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada (2010)</i>	p.93
Figura 57 (A):	<i>História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada (2008)</i>	p. 94
Figura 57 (B):	<i>História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada (2010)</i>	p. 94

Figura 58:	<i>História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada</i> (2008).....	p. 95
Figura 59:	<i>História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada</i> (2008).....	p. 95
Figura 60:	<i>História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada</i> (2008).....	p. 95
Figura 61 (A)		
e (B):	<i>O Casamento da Dona Baratinha</i> (2009).....	p. 97
Figura 62:	<i>O Casamento da Dona Baratinha</i> (2009).....	p. 97
Figura 63 (A),		
(B) e (C):	<i>O Casamento da Dona Baratinha</i> (2009).....	p. 98
Figura 64:	Projeto dos bonecos na oficina improvisada.....	p. 99
Figura 65:	Estrutura dos bonecos.....	p. 100
Figura 66:	Boi Pacífico, recebendo pintura de base.....	p. 101
Figura 67:	Boi Pacífico depois da pintura.....	p. 101
Figura 68:	Dona Baratinha dando sugestões.....	p. 101
Figura 69:	Dona Baratinhas.....	p. 102
Figura 70:	<i>Um Natal para Pedrinho</i> (2010). Pedrinho.....	p. 104
Figura 71:	<i>Um Natal para Pedrinho</i> (2010). Maria.....	p. 104
Figura 72:	<i>Um Natal para Pedrinho</i> (2010). Velhinho.....	p. 104
Figura 73:	Maria – o boneco e o projeto.....	p. 105
Figura 74 (A)		
– (J):	Cabeça de papel machê.....	p.107
Figura 75:	<i>Um Natal para Pedrinho</i> (2010) – ensaio.....	p. 110
Figura 76:	Boneco em construção.....	p. 110
Figura 77:	<i>Um Natal para Pedrinho</i> (2010) – apresentação.....	p. 110
Figura 78:	Rafael Naufel implantando o imã nas mãos do Velhinho.....	p. 111
Figura 79:	<i>Um Natal para Pedrinho</i> (2010)	p. 111
Figura 80:	Braço com pitão.....	p. 112
Figura 81:	Braço com codornê.....	p. 112
Figura 82:	<i>Um Natal para Pedrinho</i> (2010).....	p. 113
Figura 83:	Boneco com pega nas mãos.....	p. 114
Figura 84:	<i>Um Natal para Pedrinho</i> (2010)	p. 115
Figura 85:	<i>Um Natal para Pedrinho</i> (2010) – apresentação.....	p. 116
Figura 86:	<i>Um Natal para Pedrinho</i> (2010)	p. 116
Figura 87:	Boneco Pedrinho observando seu projeto.....	p. 117

Figura 88:	Dum Dum Cererê.....	p. 118
Figura 89:	Mariana.....	p. 119
Figura 90:	Dona Antônia e Mitz, a gatinha.....	p. 119
Figura 91:	Mariana pulando de um pé só.....	p. 121
Figura 92:	<i>Cerrado, entre cascas e raízes</i> – apresentação. Sombras com <i>pantins</i> e com ramagem natural.....	p. 125
Figura 93:	<i>Cerrado, entre cascas e raízes</i> – apresentação. Sombras com ramagem natural.....	p. 126
Figura 94:	<i>Cerrado, entre cascas e raízes</i> – apresentação. A Ema e o Palhaço Pequi.....	p. 127
Figura 95:	<i>Cerrado, entre cascas e raízes</i> – apresentação. Mulher Barro e Lobo Guará.....	p. 128
Figura 96:	Carcará – o desenho da cabeça.....	p. 130
Figura 97:	Carcará – o mecanismo dos olhos.....	p.130
Figura 98:	Carcará – estrutura para um manipulador.....	p. 131
Figura 99:	Carcará – estrutura com dois manipuladores.....	p.131
Figura 100:	Carcará – sistema de rodas “atropelando” manipulador.....	p. 132
Figura 101:	Carcará – asas caídas.....	p. 133
Figura 102:	Carcará – sistema de rodas sob haste traseira.....	p. 134
Figura 103:	Carcará – cavalete usado para sustentação do colete na ausência do manipulador.....	p. 135
Figura 104:	Carcará – montagem do boneco.....	p. 135
Figura 105:	Carcará – cenário montado camuflando o boneco.....	p. 136
Figura 106:	<i>Cerrado, entre cascas e raízes</i> – apresentação.....	p. 136
Figura 107:	<i>Cerrado, entre cascas e raízes</i> – apresentação.....	p. 137
Figura 108:	<i>Cerrado, entre cascas e raízes</i> – apresentação.....	p. 137
Figura 109:	<i>Cerrado, entre cascas e raízes</i> – apresentação.....	p. 138

SUMÁRIO

Introdução.....	p. 12
Trajetória de uma artista e de uma pesquisa	
1 Giramundo.....	p. 30
Uma história iniciada no desenho – Período Lagoa Santa	
1.1 A tríade: Forma, movimento e fala	p. 37
1.2 Período Universitário	p. 41
1.3 Período Institucional.....	p. 59
1.3.1 A partida do mentor	p. 61
1.3.2 Alice: Aventuras de Giramundo no País do Reinventando-se.....	p. 65
2 Grupo Faz de Conta.....	p. 77
Brincadeira de quintal	
2.1 Renascimento.....	p. 91
A segunda fase do grupo	
2.1.1 De coração aberto.....	p. 109
2.1.2 Imã nas mãos.....	p. 110
2.1.3 Pitões por cordonês.....	p. 111
2.1.4 Pega nas mãos.....	p. 114
2.1.5 Pernas.....	p. 115
2.2 Cerrado, entre cascas e raízes.....	p. 123
2.2.1 O Carcará.....	p. 129
3 Conclusão.....	p. 139
Referências.....	p. 147
ANEXOS.....	p. 150

Introdução

Trajetória de uma artista e de uma pesquisa

Este trabalho é fruto da minha pesquisa prática como bonequeira, e da minha vontade de compreendê-la e estruturá-la de forma acadêmica no intuito de contribuir para os estudos acerca do Teatro de Animação.

Solicito a compreensão de quem lê essas rotas linhas para o fato de que utilizarei um estilo de escrita mais afeito às figuras de linguagem, aos devaneios linguísticos da prosa literária, ao invés da dura objetividade da escrita acadêmica mais tradicional. Como artista, sinto a necessidade de deixar brincar as palavras soltas, fazendo uso da livre criação e da intuição, assim como o faço em meus processos de criação. Os resultados dessa pesquisa serão apresentados a partir da subjetividade dos traçados importantes, que o caminho faz.

Para fazer entender esse trabalho autobiográfico como processo de análise da questão-problema, relato, primeiramente, um pouco da minha história nos dois grupos de teatro de animação contemporâneos abordados nesta dissertação – o Giramundo, de Belo Horizonte, e o Faz de Conta, de Uberlândia –, bem como a minha pesquisa prática como bonequeira. Ao final, partirei para a reflexão sobre o ofício do construtor e do animador de bonecos, sobretudo considerando a ideia de criação compartilhada, que veremos adiante.

Filha de uma bonequeira autodidata, vi surgir o Grupo Faz de Conta, em 1993, em Uberlândia. Fundado por minha mãe, a atriz e bonequeira Maria Inês Mendonça, eu tinha sete anos de idade e foi o primeiro contato com meu futuro material de trabalho e profissão: bonecos!

Com o passar dos anos, meu entendimento se ampliou e iniciei minhas brincadeiras dentro do grupo. Vivenciamos processos de criação nos quais a intuição bastava para a construção de um boneco, ou para a produção de um espetáculo. Observei, por muitos anos, que o “fazer bonecos” é algo espontâneo, dedutivo e experimental.

Sob o mote de diversão, construí meus primeiros bonecos e minhas primeiras encenações. Tomei tanto gosto por tudo, tanto que levei a sério. Deixei a cidade interiorana e fui me especializar e profissionalizar em Belo Horizonte.

No curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) me formei atriz. No entanto, não pude encontrar uma disciplina ou atividade ligada ao teatro de animação que fossem oferecidas pelo curso, ou mesmo pela vizinha Escola de Belas Artes, onde anos antes o Grupo Giramundo oferecia estágios para os alunos. Assim, como atriz

bonequeira, fui diretamente ao Giramundo oferecer meus préstimos e solicitar formação, de modo que esse grupo, para minha felicidade, se tornou a minha segunda escola. Iniciava-se uma nova fase no meu envolvimento com o teatro de animação.

Trabalhei por três anos na companhia; dividia meu tempo entre apresentações, sala de ensaio e oficina; inteirei-me do método de trabalho do grupo, inclusive do procedimento de criação e produção de um boneco e das etapas de montagem de um espetáculo. Recebi grandes ensinamentos dentro do Giramundo que contribuíram muito para minha formação de bonequeira.

Nesse período, experimentei uma maneira de trabalho diferente da que eu praticara no Grupo Faz de Conta. Em um processo menos dedutivo e mais formalizado, descobri o projeto técnico de um boneco. Vivenciei as etapas de construção e animação, às vezes, de forma conjunta, em outras separada e não cumulatória. Aprendi novos conceitos sobre a criação de formas animadas.

Após esse intenso aprendizado, voltei para Uberlândia, minha cidade natal, e retornei ao Faz de Conta. Este grupo para além de ter sido minha primeira escola, é e sempre foi minha casa, minha morada, onde eu estou completamente à vontade para criar, sugerir e intervir em qualquer processo.

Assim que retornei ao Faz de Conta, com um olhar mais maduro para a pesquisa, trabalhei unindo a prática que vivenciei no Giramundo aos métodos de produção do Faz de Conta. Com meus companheiros de lida, descobrimos novas possibilidades para a criação e produção de um espetáculo de teatro de animação.

Hoje, como bonequeira pesquisadora, investigo um dos caminhos mais efervescentes e constantes nos experimentos e práticas do Grupo Faz de Conta: a criação compartilhada, o trânsito de um boneco em fase de criação entre a oficina e a sala de ensaio, decorrendo em possíveis contribuições que a montagem de uma cena pode oferecer para a construção do boneco, as melhorias que a engenharia e plasticidade do boneco podem angariar à cena/espetáculo e as possibilidades de diálogo entre construtores e animadores.

Nesta dissertação, apresentarei uma pequena historiografia dos dois grupos, o Giramundo e o Faz de Conta. Farei um levantamento dos seus principais espetáculos, dos métodos de concepção e produção dos bonecos e cenas, das linhas de pesquisa, e das características mais marcantes para cada um deles no entendimento e criação no teatro de animação.

No intuito de estabelecer diálogos enriquecedores para a pesquisa no teatro de animação, embasamos este trabalho em referências teóricas que dialogam com a prática vivenciada nos grupos citados.

A primeira dessas referências é o trabalho de Josette Féral (2004), que apresenta uma “teoria da produção” em contraponto à análise do resultado artístico (teoria analítica). Féral explicita a abordagem:

Existe um segundo tipo de aproximações, mais empíricas, que poderíamos chamar de teorias da produção, cujos objetivos são compreender o fenômeno teatral como processo e não como produto. Elas buscam promover ferramentas ou métodos para que o teatrista desenvolva sua arte. Apontam ao saber fazer. Desenhadas quase exclusivamente pelos mesmos teatristas, estas teorias da prática teatral são úteis aos diversos artesãos do espetáculo: atores, diretores de cena, cenógrafos. Não apontam a compreender melhor, senão ao melhor fazer. Constituem uma maneira de teorizar a prática. (FÉRAL, 2004, p. 22, tradução nossa)

Segundo Féral, essas teorias iniciadas a partir da prática teatral podem ser utilizadas por diversos “artesãos” do espetáculo. Me entendendo como tal, aproprio-me desse apontamento para refletir sobre determinada prática do teatro de animação. Analiso assim, o fazer artístico com eixo temático nos dois usuais espaços de trabalho durante o processo de montagem no teatro de animação: a oficina para a etapa de construção do boneco¹ e a sala de ensaio, para a montagem de cenas/espetáculos.

Considerando a prática vivenciada entre construtores e animadores no fazer teatral, eis a primeira questão: como arbitrar esse jogo? Quais referências e métodos podem ser adotados nessa pesquisa? Féral levanta as perguntas que impulsionam o desafio:

Uma vez reconhecida esta necessidade de ter uma relação com a produção, como abordar seu estudo de modo que não seja impressionista? Que metodologia adotar? Como eleger suas referências? Seus corpos? Sobre que pegadas operar? (FÉRAL, 2004, p. 29, tradução nossa)

Para guiar esta discussão, buscamos diferentes referenciais, que se entrecruzam e dialogam com o objetivo de refletir sobre os procedimentos artísticos dos grupos Giramundo e Faz de Conta. Observando os métodos processuais de ambos os coletivos, foram delineadas algumas instâncias de criação desenvolvidas em cada grupo, ao mesmo tempo, como essas camadas de criação poderiam sugerir algumas concepções de autoria.

¹ Apesar do termo boneco ter sido substituído pelo termo formas animadas, empregarei neste texto o primeiro, pois nos dois grupos objetos de estudo o foco maior de trabalho são os bonecos antropomorfos e zoomorfos em detrimento de objetos e outras formas animadas.

Para esta pesquisa, é fundamental saber quem são esses grupos criadores, o que faz esses coletivos aproximarem-se daquilo que Dubatti identifica como “indivíduos poéticos” (DUBATTI, 2011). Por meio da discussão de Jorge Dubatti sobre as tipologias poéticas – neste trabalho serão referendadas as poéticas demarcadas e as micropoéticas –, investigamos as camadas do movimento de criação que tornam coesas cada uma dessas companhias. Por meio do trabalho de Dubatti, podemos ainda perceber quais características desses grupos mantêm-se constantes em seus trabalhos, bem como os traços identificáveis em seus processos e resultados que podem estabelecer uma “autoria”. Nesse ponto, nos foi importante a reflexão de Michel Foucault sobre a função do autor (FOUCAULT, 1993). Por outro lado, entendendo que este estudo não está centrado na discussão sobre a autoria, no ato da apresentação teatral e tampouco na recepção do público (apesar de compreendermos o valor desses enfoques), abordaremos com mais profundidade os processos das montagens espetaculares.

O momento da apresentação teatral é posto por Dubatti como acontecimento. Dubatti reflete sobre a importância de pesquisar os caminhos antecedentes e consequentes ao acontecimento, que estão diretamente relacionados ao mesmo. Esta análise se propõe a traçar os procedimentos de criação que terão interferência e resultado direto nas cenas e nos espetáculos, ou o que vem antes do acontecimento:

Se o teatro é acontecimento, devemos estudar o acontecimento ou aqueles materiais que, sem constituir o acontecimento em si, estão vinculados a ele antes ou depois da experiência do acontecimento. Geralmente, os estudos teatrais não investigam o acontecimento teatral propriamente dito, se não seus entornos, instâncias prévias ou posteriores: os materiais *anteriores ao acontecimento*, como as técnicas, os processos de ensaio, a literatura dramática, as discussões de equipe, os diários de bordo, os figurinos, o desenho de plantas técnicas, os metatextos, etc. (DUBATTI, 2011, p. 47, tradução nossa)

Considerando-se os materiais que antecedem o acontecimento teatral no caso específico do Teatro de Animação, temos os desenhos dos bonecos, os projetos, fotos do processo e outros. Esses materiais são recorrentes nos dois grupos em questão e também em muitos outros coletivos, mas o caminho da criação não é sempre o mesmo. A experiência artística pode ser diversa ainda dentro do mesmo coletivo, no qual cada espetáculo pode apresentar inovações em seu próprio trajeto criativo – o que veremos ser muito frequente. Salles (2009) afirma que esse movimento nem sempre é passível de ser reduzido a fórmulas;

de ser tratado como receita: mesmo que os ingredientes sejam os mesmos, o resultado pode ser diferente.

Assim, quais são os procedimentos que identificam e definem o método para criação artística e o traduzam em teoria? A partir dessas questões, Josette Féral sugere o seguinte:

Existe já desde algum tempo, no horizonte da análise literária, um setor de investigação particularmente promissor e interessante que leva por nome “A análise genética dos textos literários”. Criado em 1968 por Louis Hay, quem naquele momento trabalhava com manuscritos de Heinrich Heine, dos quais descobriu um baú repleto, encontrando ali indícios que aclaravam o funcionamento do pensamento desse autor. Louis Hay teve a ideia de deslocar o foco da análise literária da obra acabada à obra ainda em processo de produção, a saber, do estudo da obra tal como o público a recebe ao estudo da obra ainda em gestação. (FÉRAL, 2004, p. 30, tradução nossa)

Reconfigurando o termo de análise genética e transpondo-o do campo literário para o desta pesquisa, o utilizaremos como ferramenta de análise do trabalho artístico através das ações e dos materiais produzidos na execução de uma obra. Segundo Cecília Almeida Salles, a crítica genética se interessa pelo movimento da criação, seus ímpetos e seus trajetos:

A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção. (SALLES, 2009, p. 17)

Sem fórmulas pré-estabelecidas para a criação, o processo pode ocorrer com inúmeras variáveis. Oscilações, divergências e convergências nos procedimentos entre um trabalho e outro influenciam a prática artística, configuram o resultado cênico e constroem uma identidade conceitual para cada companhia. Jorge Dubatti apresenta essa relação entre a criação e o espetáculo:

A poética (...) é o conjunto de componentes constitutivos do ente poético em sua dupla articulação de produção e produto, integrados no acontecimento em uma unidade material-formal ontologicamente específica, organizados hierarquicamente, por seleção e combinação, através de procedimentos. (DUBATTI, 2011, p. 39, tradução nossa)

A produção artística, objeto de estudo da crítica genética, pode ser vista de forma ampla, considerando o trabalho de criação e o resultado; Dubatti traz a discussão sobre poíesis: “O termo *poíesis* envolve tanto a ação de criar – a fabricação – como o *objeto criado* – o fabricado –. Por isso preferimos traduzir *poíesis* como produção, (...) produção é o fazer e o feito.” (DUBATTI, 2011, p. 38, tradução nossa) Compreendo que a ação de criar abarca diversos procedimentos: análise do texto, construção dos bonecos e cenário, confecção de figurinos, gravação da trilha sonora, ensaios, etc. O espetáculo vem a ser o objeto criado, o produto, que ainda pode sofrer interferência durante suas execuções, tanto por influência do público, quanto da crítica, quanto dos próprios criadores.

É interessante perceber que, se o espetáculo (o objeto criado) pode sofrer interferências e modificar-se durante a execução, se torna a partir desse ato a ação de criar, ou seja, a apresentação teatral – o acontecimento, segundo Dubatti – o objeto criado e a ação de criar ao mesmo tempo. Essa reflexão será válida para entendermos como, em alguns casos, a criação permaneceu durante o ato teatral. Salles defende que a obra considerada finda, o espetáculo já em cartaz, pode ser reconfigurado, tornando-se uma produção em movimento: “O objeto considerado acabado, representa, também de forma potencial, uma forma inacabada. A própria obra entregue ao público pode ser retrabalhada ou algum de seus aspectos – um tema, um personagem, uma forma específica de agir sobre a matéria – pode ser retomado.” (SALLES, 2009, p. 83)

Tentando estabelecer um paralelo entre a poíesis apresentada por Dubatti e o foco específico desta pesquisa, escolhemos nos deter especialmente em duas etapas processuais – que podem ocorrer simultaneamente ou não – no teatro de animação: a construção dos bonecos e a montagem das cenas são ações de criar.

Em alguns casos, quando é concluída a ação de criar o boneco, este é tido como objeto criado, e a ação de criar as cenas podem começar a partir de então. Em outros casos, as duas ações criativas desenvolvem-se simultaneamente, então o boneco, ainda em fase de construção, é introduzido nos ensaios, passa por testes e promove descobertas, podendo voltar à oficina, para ajustes, reparos ou uma nova construção. Assim, o objeto criado torna-se novamente o ato de criar. De alguma forma, esse movimento é cíclico, uma vez que o boneco pode interferir na montagem da cena e a cena pode interferir na construção do boneco.

Essa possibilidade de intercâmbio entre a construção do boneco e a criação da cena é definida neste trabalho como criação compartilhada. Para situar a criação compartilhada nesta pesquisa, é pertinente a ideia sobre poética demarcada, de Dubatti:

A poética *incluída* ou *poética demarcada* implica a inscrição de uma poética dentro da micropoética (que adquire o valor de poética marco). Pode funcionar, em seu caráter de poética de segundo grau, de maneiras muito diferentes: como *estrutura em abismo* (o todo na parte) que reproduz em escala, concentradas, as regras de organização da poética marco.(DUBATTI, 2011, p. 127, tradução nossa)

Dubatti apresenta uma cadeia de poéticas que pode se iniciar a partir de um pequeno detalhe, seja prévio, concomitante ou posterior ao acontecimento. Esse recorte menor é a poética demarcada, que está inserida em uma esfera maior – as micropoéticas, que por sua vez reúnem características da criação que retratam o indivíduo poético. Dentre os quatro níveis de poéticas elencados por Dubatti, citaremos duas delas pertinentes a esta pesquisa:

(...) podem distinguir-se ao menos quatro tipos básicos de poéticas:
 -as micropoéticas ou poéticas de indivíduos poéticos (a poésis considerada em sua manifestação concreta individual). (...)
 - as poéticas incluídas ou poéticas demarcadas de segundo grau (poéticas dentro das micropoéticas). (DUBATTI, 2011, p. 126, tradução nossa)

A poética demarcada é, portanto, o menor recorte das poéticas que Dubatti apresenta; é justamente nesse recorte que percebemos a incidência das diferentes maneiras que se instauram no processo de criação compartilhada. O desafio desta pesquisa é investigar como a criação compartilhada acontece em alguns casos específicos, com enfoque nos espetáculos mais recentes de cada grupo; tentar perceber quais são os recursos que essa dinâmica oferece e se há influência sobre a poética de cada um deles, e também como a criação compartilhada pode ser o resultado do diálogo entre os profissionais de cada etapa, construção e animação, quando diferenciados ou unificados nessas funções.

Existem infindáveis possibilidades de combinação das etapas de criação no teatro de animação durante a montagem de um espetáculo, assim como em qualquer outra área artística. A todo momento, o criador se depara com escolhas. Na perspectiva da poética demarcada – criação compartilhada –, uma possível escolha seria a de primeiro construir o boneco e depois criar as cenas, ou fazer os dois concomitante. Essa decisão influenciará todo o processo artístico e, logo, o resultado. Existem trajetórias a escolher, cada uma das opções poderá levar a um resultado completamente diferente do outro. Salles comenta que

De uma maneira bem geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento enfrentam um “texto” em permanente revisão. É a estética da continuidade, que vem dialogar com a estética do objeto estático, guardada pela obra de arte. (SALLES, 2009, p. 29)

Esses dois termos postos em diálogo por Salles – a estética da continuidade e a estética do objeto estático – podem ser percebidos no teatro de animação. O boneco, depois de todas as alterações, caso ocorram, pode ser definido como objeto estático, a figura escultórica que se torna material para uso em cena, contudo inserido no espetáculo. O espetáculo teatral, durante a sua montagem e ainda depois de apresentado ao público, pode sofrer interferências, está em constante movimento, se criando e recriando a partir de estímulos diversos, inclusive da interferência do próprio boneco, ou seja, o espetáculo pertence à estética da continuidade.

Antes de ser considerado objeto finalizado, o boneco pode requerer modificações para se adequar à cena: pode ser um ajuste no mecanismo que possibilite o movimento idealizado pelo animador, ou uma mudança na plástica que atribui características para o personagem descobertas durante o processo, ou a construção de um novo boneco que favorece o ritmo necessário para o desenvolvimento da ação. Assim, são infindáveis as possibilidades de alteração do boneco que a montagem das cenas pode solicitar, em tipos de redes ou cadeias, conforme Salles observa:

O percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações, formando uma rede de operações estreitamente ligadas. O ato criador aparece, desse modo, como um processo inferencial, na medida que toda ação, que dá forma ao sistema ou aos “mundos” novos, está relacionada a outras ações e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo. Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado quando nexos são estabelecidos. (SALLES, 2009, p. 92)

Ao mesmo tempo, as modificações realizadas no boneco podem interferir diretamente na produção do espetáculo. Existe, no âmbito da criação compartilhada no teatro de animação, um movimento cíclico, uma vez que a montagem da cena pode sugerir

alterações na construção do boneco, assim como a construção do boneco pode influenciar a criação da cena.

A criação compartilhada pressupõe que a produção da obra esteja intimamente ligada nas etapas de construção e encenação. Sendo assim, essas etapas não serão analisadas separadamente neste trabalho. Salles aborda o assunto sendo enfática no entendimento do todo: “A combinação de crescimento e execução, que caracteriza o trabalho artístico, conduz a procedimentos que não podem ser descritos como uma elaboração sucessiva de fragmentos. A construção de cada aparente fragmento atua dialeticamente sobre a outra.” (SALLES, 2009, p. 80)

Quando existe a liberdade no trânsito do boneco entre oficina e sala de ensaio, um processo agrega-se constantemente ao outro. O boneco, que ainda em fase de construção, entra em cena pode apresentar problemas mecânicos, não realizar movimentos que o ator-animador deseja, estar fisionomicamente incoerente com a personalidade construída, não obedecer ao ritmo da cena proposto, recomendando ajustes para a oficina. Da mesma forma, o boneco pode sugerir modificações na cena, quando o animador descobre que o boneco tem movimentos que levam a outra dinâmica, ou a fisionomia indica ao animador outras nuances para elaborar o personagem, ou estimula um ritmo a ser incorporado à cena.

Se a liberdade da criação compartilhada contribui para o processo, não podemos deixar de entender as possibilidades que as limitações instauram nas duas etapas. A cena pode constantemente ser delimitada pelo alcance do boneco. Em certos momentos, não há como alterar o boneco para que se realize a cena idealizada. O limite do boneco torna-se o limite da cena. Por outro lado, a cena pode delimitar a construção do boneco, exigindo um tipo específico de manipulação ou algum material particular.

As limitações impostas pelas duas vias podem propor outras possibilidades de criação. Quando existe uma barreira, faz-se necessário descobrir novas formas para transpô-la. Se o boneco não realiza o movimento idealizado pelo ator-animador, e se não há possibilidades de reformá-lo, esse profissional deverá procurar outros modos de atingir o necessário para a cena, transformando a movimentação do boneco, por exemplo. Essa dinâmica gera a criação de novas estratégias para a animação. Se o diretor entende como imprescindível certa dinâmica para a cena, o boneco será construído em função dessa orientação, e poderá conduzir o construtor a novas maneiras de criar o boneco. Salles explica liberdade e limite: “Poderíamos afirmar, em termos bastante gerais, que a criação realiza-se

na tensão entre limite e liberdade: liberdade significa possibilidade infinita e limite está associado a enfrentamento de leis.” (SALLES, 2009, p. 66)

Podemos imaginar que o construtor é o limite do animador, e que o animador é o limite do construtor². A relação entre essas duas funções define a criação compartilhada na medida em que um criador pode interferir no trabalho do outro, e a liberdade de criação se efetiva não só quando o profissional transgride os limites como também ao respeitá-los propondo-se novos caminhos.

Se o trabalho de animação é limitante ao trabalho de construção, a matéria de feitura do boneco também impõe limites à sua construção. Podemos assim considerar que o material – seja a matéria-prima para o construtor, e finalmente o boneco para o animador – também geram limites à oficina e à cena. Quanto mais o construtor e o animador dominam suas matérias de trabalho, seus comportamentos físicos e mecânicos, maiores as chances de superação dos limites:

O conhecimento das leis dadas pela natureza da matéria age sobre essa tendência concretizada no projeto poético do artista, gerando possíveis adaptações diante da impossibilidade de superação. Esse contato com os limites da matéria faz parte do processo de conhecimento da matéria. (SALLES, 2009, p. 72)

Os limites da construção podem ser minimizados à medida em que o animador entende o boneco enquanto matéria. Essa discussão será desenvolvida ao levantarmos as possibilidades dessas duas funções convergentes ou não no mesmo profissional: 1) quando o construtor e o animador são a mesma pessoa (quem construiu o boneco o anima); 2) quando o construtor e o animador são pessoas diferentes, mas entendem funcionalmente ou intimamente a função do outro (o animador também constrói e o construtor também anima); e 3) quando são pessoas diferentes e que não tem qualquer relação com a função do outro (o animador não constrói e o construtor não anima).

A criação compartilhada, enquanto método ou qualidade processual no teatro de animação, produz efeitos perceptíveis diretamente nos espetáculos apresentados. Os métodos de criação e estruturação da montagem, ainda que não sejam totalmente perceptíveis ao público, contribuem não só para desenhar o espetáculo como são o efeito e a causa dos acordos, das vontades e capacidades que determinam a dinâmica de um grupo ou coletivo teatral. As etapas de construção e animação somam-se para delinear a estrutura do

² Podemos prever que outros profissionais, tais como o diretor, o dramaturgo, o iluminador, o cenógrafo, etc., também sejam agentes delimitadores da criação. Porém, não abordarei a interação com esses profissionais, pois eles não são o foco da pesquisa.

espetáculo, assim como a soma dos espetáculos esboçam as características do grupo, conferindo-lhe uma identidade. A poética colabora com essa análise ao entender as partes em consonância com o todo, de acordo com Dubatti:

Toda poética se movimenta entre o universal e o particular, entre o abstrato e o interno, entre o geral e o concreto, “entre o um e o diverso” [Guillén]; em termos de teatro comparado e cartografia teatral, entre a supraterritorialidade de um e a diversidade da territorialidade. Isto permite discernir diferentes tipos de poéticas segundo o grau de abstração e de participação de seus traços em um indivíduo ou em um grupo de entes poéticos: micropoéticas, macropoéticas, arquipoéticas e poéticas demarcadas. A relação entre essas poéticas estabelece trajetos de análises dedutiva e indutiva, dentro de uma tarefa dialética que busca desenhar comunidades e cânones. (DUBATTI, 2011, p. 125, tradução nossa)

A criação compartilhada está presente em alguns processos de montagem dos grupos abordados. Algumas vezes a criação compartilhada acontece de forma intuitiva na experiência de algo novo, seja um material, uma técnica, uma escala etc. Os registros e a repetição consciente desses experimentos possibilitam a criação de novos métodos ou a reinvenção de outros. Segundo Salles:

Outra função desempenhada pelos documentos de processos é a de registro de *experimentação*, deixando transparecer a natureza indutiva da criação. Nesse momento de concretização da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo testadas. Encontramos experimentação em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, *story-boards*. Mais uma vez, a experimentação é comum, as singularidades surgem nos princípios que direcionam as opções. (SALLES, 2009, p. 22)

Os materiais produzidos durante os processos de montagens dos grupos nos levam a identificar como essas experimentações sugerem o método de trabalho de cada grupo, bem como a variedade desses métodos de um espetáculo para outro e até mesmo dentro de um mesmo espetáculo. É possível encontrar variáveis na criação de determinada cena, ou na construção de algum boneco específico.

É importante notar que a criação compartilhada é um conceito involuntário aos grupos aqui estudados (isto é, ambas as companhias trabalham até hoje sem se pautar conscientemente nesse conceito) e não é sempre a principal guia de trabalho desses grupos. A criação compartilhada pode ser para eles um dos tantos componentes das etapas de criação, construção e montagem de um espetáculo de teatro de animação. Ainda assim, essa

pesquisa é pautada na criação compartilhada, pois acredita na importância dessa análise para o estudo dos possíveis métodos de cada grupo, que serão refletidos no resultado espetacular.

Em suma, o que consideramos aqui como criação compartilhada, por sua natureza de compartilhamento de criação entre profissionais de áreas distintas, pode gerar um ambiente propício para o diálogo, divergências e convergências em torno do mesmo objeto – o boneco –, mas em duas ações diferenciadas: a de construir e a de animar.

Dubatti pondera sobre esse local de confronto como pertinente ao campo da micropoética. Nas palavras dele:

A micropoética é a poética de um ente poético particular, de um “indivíduo” poético. Se trata de uma série de espaços poéticos de heterogeneidade, tensão, debate, cruzes, hibridez de diferentes materiais e procedimentos; espaços de diferença e variação, (...) A micropoética propicia a complexidade e a multiplicidade interna, e costuma conter em suas combinações surpresas que contradizem e desafiam os modelos lógicos, (...) A espessura individual de cada micropoética deve ser analisada em detalhe: cada indivíduo poético está composto de infinitos detalhes. (DUBATTI, 2011, p. 126, tradução nossa)

É também nesse espaço da criação compartilhada que surgem importantes debates entre o construir e o animar. Nesse momento de diálogo, são duas qualificações de artistas se confrontando e contribuindo reciprocamente, dialogando com a hibridez de diferentes materiais e procedimentos citados por Dubatti.

Esse local de tensão, aliado a outros possíveis métodos e outras características plásticas e cênicas, torna esses coletivos de artistas um só indivíduo poético. Faz-se necessário refletir sobre quais possíveis manifestações criariam essa unidade particular, que permite reconhecer os trabalhos variados de diferentes profissionais como de um mesmo grupo.

Se a micropoética pode ser compreendida como a poética de um indivíduo, e se entendemos que, no caso de um coletivo de artistas, tal somatória de pessoas pode produzir um indivíduo poético, parece viável, portanto, considerar cada um dos dois grupos de teatro de animação como sendo indivíduos poéticos produtores, cada um em sua micropoética.

Ponderando que a micropoética é um lugar de heterogeneidade, onde se permite confrontos, diálogos, experimentações, hibridez, e ao mesmo tempo tem em si uma unidade que a torna identificável, faz-se necessário descobrir quais são os desencadeamentos que tornam os diversos espetáculos de um coletivo integrados em um mesmo conceito.

A repetição é um dos aspectos que podem fazer parte das micropoéticas desses grupos, pois está em vários momentos em seus trabalhos, seja na repetição do tema, do conceito, da estrutura dramaturgica, da composição sonora, da plástica, do método, do tipo de manipulação, da paleta de cores escolhida, da forma de entalhe dos bonecos, dos materiais utilizados, enfim, na persistência de determinados aspectos que expõe a singularidade do grupo ao longo de seus espetáculos.

O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparentes redundâncias que se podem estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização. Não seriam modelos rígidos e fixos que, normalmente, mais funcionam como fôrmas teóricas que rejeitam aquilo que nelas não cabem. São, na verdade, instrumentos que permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar as possibilidades de discussão sobre o processo. (SALLES, 2009, p. 25)

Por meio da repetição pode-se configurar a identidade de cada companhia, que se encontrará impressa nos espetáculos, assim como em todo o processo de criação. De acordo com Michel Foucault, o autor pode se revelar em cada obra específica (ou mesmo nos fragmentos) e, ao mesmo tempo, no conjunto de sua obra: “Em suma, o autor é uma espécie de foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos, etc.” (FOUCAULT, 1993, p. 53)

Assumindo um grupo de teatro de animação como autor de seus trabalhos, podemos entender que no processo de criação coletiva coexistem diversos profissionais atuantes que também possuem autoria sobre os seus trabalhos. No caso da criação compartilhada, o construtor é autor de uma etapa do processo, assim como o animador é autor de outra, e juntos constroem uma autoria maior, a identidade da companhia. Foucault corrobora com essa análise da autoria maior como a função autor, que pode contar com muitos indivíduos. “De facto, todos os discursos que são providos da função autor comportam esta pluralidade de ‘eus’.” (FOUCAULT, 1993, p.55)

Ainda sobre a autoria na criação compartilhada, quando esta se estabelece, ou seja, quando há um diálogo proveitoso entre a oficina e a sala de ensaio, apresenta-se uma nova autoria resultante da combinação desses dois autores. Foucault aborda também a complexidade dessas relações: “Terceira característica desta função autor. Ela não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo. É antes o resultado de

uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos autor.” (FOUCAULT, 1993, p.50) As relações entre construtor e animador, dentre outros fatores, podem ser identificadas, portanto, na função autor.

Entendemos ser necessário, antes de iniciar os capítulos sobre a trajetória dos grupos, abordar de forma clara as conceituações dos ofícios de bonequeiro, construtor, ator-animador, animador e manipulador, que são de suma importância ao longo deste trabalho.

Não tenho o intuito de julgar ou contestar esses termos, nem de caracterizá-los rigorosamente. Desejo apenas elucidar as nomenclaturas que utilizo para facilitar o cumprimento da finalidade desta pesquisa.

O primeiro conceito, bonequeiro, denomina o artista que é autor das diversas etapas de criação do teatro de animação. Steven Tillis considera que

No teatro de bonecos o artista pode desempenhar todas as funções necessárias à produção da peça, e frequentemente é exatamente isso que acontece. David Currel, um artista de bonecos inglês vangloria-se de que ‘o marionetista é... uma combinação rara de escultor, modelador, pintor, costureiro, eletricitista, carpinteiro, ator, escritor, produtor, desenhista e inventor’ (1987 [1985]:1). (TILLIS, 2012, p. 253)

Entendendo então esse artista múltiplo, Tillis dá a sua versão para o surgimento do termo *puppeteer*, traduzido para “marionetista” por Mário Piragibe, e fala da importância dessa denominação:

A palavra é certamente mais maleável do que locuções tais como construtor de bonecos, operador de bonecos, vocalizador de bonecos e assim por diante. E, assim sendo, como indica Currel, como todas essas funções, há ainda outras, que são usualmente desempenhadas por um única pessoa. Com isso, o surgimento do termo marionetista era algo provavelmente inevitável. (TILLIS, 2012, p. 253)

Tillis apresenta o termo *puppeteer* para o artista que cumpre todas as etapas do fazer teatro de animação. Apesar de entender o significado e uso da nomenclatura, faço uma ressalva, pois, no meu entendimento para esta pesquisa, o termo marionetista não será o mais adequado. Marionetista é derivado da palavra marionete, boneco de técnica específica, na qual o objeto é controlado por fios. Assim, considero que o termo marionetista será esclarecedor, neste trabalho, quando o artista se adequar exclusivamente a essa técnica.

Para o artista que se ocupa de outras diversas técnicas de construção e animação, faço uso do termo bonequeiro; que no Brasil, em 1979, de forma consensual entre vários pesquisadores do Teatro de Animação, foi estabelecido para batizar esse profissional:

[...] em janeiro de 1979, na cidade de Ouro Preto, durante o Congresso da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB, os artistas presentes ao evento decidiram que “bonequeiro” era a palavra que melhor definia este profissional. Naquela época, o teatro de bonecos produzido pelos grupos no Brasil já fazia rupturas estéticas visíveis em relação ao teatro de bonecos tradicional, o nosso “mamulengo”, e com o teatro produzido em escolas bastante conhecido como “teatro de fantoches”. E “bonequeiro” passou a ser a nomenclatura corrente. Mas este consenso não durou muito. Logo, apareceram outros nomes com a justificativa de que “bonequeiro” é expressão mais adequada para quem trabalha com boneco do tipo antropomorfo e, por isso, não aglutina outras importantes tendências mais contemporâneas desta linguagem. (BELTRAME, 2007, p. 34)

Piragibe, por outro lado, alude ao termo bonequeiro como sinônimo de marionetista para exemplificar o uso comum da definição do artista que exerce todas as etapas da animação. Mário Piragibe aplica o termo ao profissional tradicional, conforme reside no imaginário popular:

Termos tais como bonequeiro e marionetista podem ser empregados indefinidamente para determinar o artista de teatro de bonecos no exercício da função da idealização, da produção, da construção dos bonecos e cenários, bem como das atividades relacionadas à operação dos bonecos à apresentação de espetáculos. Essa indefinição possui um motivo evidente, pois o emprego desses termos se dá de modo a fazer referência a uma certa qualidade de artista de teatro de animação que, apesar de bastante difundido e presente em nosso imaginário como encarnação emblemática e tradicional desse artista, não está presente em todas as manifestações do teatro de animação. (PIRAGIBE, 2012, p. 93).

Assumo a aplicação do termo bonequeiro que descreve esse artista múltiplo conforme a resolução do termo de 1979, por refletir, a meu ver, a posição que melhor se ajusta ao profissional do teatro de animação incumbido de realizar todas as funções do espetáculo.

Ora, é necessário considerar que nem sempre o artista cumpre as etapas descritas por Currel, citado por Tillis, que de acordo com Piragibe não reflete todas as manifestações do teatro de animação contemporâneo. Muitas vezes, o profissional que constrói o boneco não é o mesmo que anima, e ainda podem existir vários construtores para o mesmo boneco, ou ainda vários animadores tanto para os movimentos quanto para a fala. Tillis também aborda a existência dessa separação de tarefas:

No entanto, a palavra [marionetista] traz em si a pressuposição do artista multi controlador. Se, como se pode perceber no nosso

exemplo japonês, algumas pessoas projetam e criam a cabeça, a peruca, e o figurino do boneco, ao passo que outras pessoas operam a figura que resulta dessa combinação em cena, ao mesmo tempo em que outras lhe concedem a voz, o termo marionetista não seria, nesse caso, impreciso? [...] Podemos de fato falar de uma união inseparável entre o boneco e qualquer um desses operadores, sem mencionar os diversos construtores, e, especialmente, o vocalizador, que fornece uma contribuição vital à apresentação do boneco; podemos falar, como grande validade, do marionetista no sentido que Currel dá ao termo? (TILLIS, 2012, p. 253)

Entendendo a variedade de profissionais que podem trabalhar na criação de um único boneco, definirei alguns termos para relacionar cada um deles.

Para o caso exclusivo de construtores do boneco, quando não são animadores nem desempenham outras funções, utilizo somente o termo construtor, doravante referindo-se sempre a construtor de bonecos.

Para os artistas que animam os bonecos, seja com movimentos e/ou voz, faço uso da nomenclatura de ator-animador, considerando a análise de Valmor Beltrame.

Certamente por isso, mais recentemente é freqüente o uso de nomenclaturas como “ator-manipulador”, “ator-bonequeiro”, “ator-animador”. São duas as novidades postas nessas expressões: a primeira é a idéia de “animar” o objeto inanimado, a idéia de dar vida a algo; e a segunda diz respeito à presença do bonequeiro como ator, como compositor da cena. É neste momento que se configura, de modo mais visível, a concepção de que este artista é ator, é intérprete. (BELTRAME, 2007, p. 34)

Há ainda outros dois termos que serão amplamente utilizados neste trabalho: animador e manipulador. Mário Piragibe abarca o entendimento desses dois conceitos:

A essa heterogeneidade de formas e materiais alia-se a colaboração voluntária e específica de alguém que insere em contexto espetacular essas formas num ato relacional, não obrigatoriamente manipulativo, de transformação dos significados originais do material utilizado para o interior de uma cena teatral. Este seria o animador, ator-manipulador, ou simplesmente: o ator. (PIRAGIBE, 2012, p. 16)

Faz-se necessário ressaltar dois pontos fundamentais. O primeiro é sobre a separação entre as funções de construtor e animador que se encontra na bibliografia existente sobre o tema. Nas pesquisas sobre teatro de animação, essas duas funções aparecem dissociadas.

Há uma vasta bibliografia sobre o trabalho do animador, seja enquanto ator ou manipulador, sobre preparação corporal, treinamento, presença cênica etc. Para o construtor, a bibliografia é menor; existem textos sobre as possibilidades de construção de formas

animadas, apresentando materiais, técnicas, estruturas, mecanismos e outros assuntos pertinentes ao ato de construir no teatro de animação.

Essas duas disciplinas de uma mesma área teatral permanecem ilhadas bibliograficamente. De acordo com Féral: “As diversas disciplinas acabam sendo arquipélagos que têm poucos laços entre si.” (FÉRAL, 2004, p.19, tradução nossa) O objetivo deste trabalho é justamente promover o entendimento da intersecção existente nestas duas áreas de conhecimento, e abordar o que resulta desse encontro.

A segunda característica que define este trabalho é o meu lugar de enunciação. Estou discorrendo sobre uma prática que vivenciei. Logo, as reflexões desta dissertação estão amplamente permeadas não só pelo meu próprio fazer artístico como também pelas minhas opiniões e críticas em relação ao trabalho presenciado. Ressalto a consideração de Féral sobre a incursão e a responsabilidade do autor que teoriza a prática:

Tal reflexão nos recorda também que o investigador não deve esquecer que todo ato teórico o coloca, antes de mais nada, como sujeito de enunciação, estando ele mesmo necessariamente inscrito no discurso social e político que transmite. (FÉRAL, 2004, p, tradução nossa)

Procuro neste trabalho “desmontar” os processos de criação dos grupos Giramundo e Faz de Conta, conforme define Ileana Dieguez:

Desmontar esses processos implicou desvelar entre investigação e criação, pois não são princípios repetidos ou conhecidos que se demonstram, se não os labirintos que se experimentam às custas do chamado *éxito*. Optar por compartilhar processos de trabalho, é não só mostrar resultados, é empreender itinerários arriscados, em uma direção muito distinta da montagem ou representação de um texto prévio. O que se decide compartilhar ou mostrar não é uma técnica ou regra de como fazer o *trabalho de mesa* para interpretar o texto ou como repartir os papéis entre os atores e marcar-lhes um traçado cênico. Talvez por isso estas experiências contribuem a estender o horizonte de estratégias poéticas, põe à prova os tradicionais cânones, abrem portas, oxigenam os marcos e, muito especialmente, propõe novos caminhos para os que estudam e refletem em torno da cena. (DIÉGUEZ, 2009, p. 10, grifos do autor, tradução nossa)

Abordaremos no primeiro capítulo o processo de criação do Giramundo, analisando um possível método do grupo guiado pela ideia do desenho que parte dos esboços até o projeto técnico ou executivo do boneco, uma característica de grande relevância para o grupo (que considera o boneco o elemento central da cena) e pertinência neste trabalho. Para

tanto, será importante apreciar, ainda que muito resumidamente, a trajetória de 44 anos de existência do grupo.

No segundo capítulo, discorreremos sobre o percurso do Grupo Faz de Conta, seus processos que identificamos estar pautados também em seu processo de criação de grupo, na pesquisa e na investigação indutivas coordenadas pelos seus integrantes. Considerando a integração das equipes, será o capítulo em que mais será compreendida a criação compartilhada.

Com esta dissertação, para além do desejo de ampliar os postulados acadêmicos na área, desejo também homenagear o meu quintal – minha escola, minha mãe, a grande mestra –, minha família Faz de Conta, meus companheiros de jornada.

Na conclusão deste trabalho, faremos uma análise sobre as possibilidades de interação que podem surgir entre o construtor e o ator-animador dentro das etapas de produção de um espetáculo de animação. Buscamos o entendimento sobre o processo de integração e dissociação entre as funções de construir e animar, e a relação deles com o trabalho de pesquisa e criação dos artistas envolvidos.

Foi em tempos de brincadeira que Álvaro Apocalypse iniciou o grupo Giramundo. Foi com pequenas travessuras que Maria Inês Mendonça criou o Grupo Faz De Conta. Talvez, não por coincidência, são chamados de brincantes os mamulengueiros de nordeste e norte do país. Não tinha como ser de outra forma e, dessa mesma maneira, é com grande alegria que apresento este trabalho.

1. Giramundo

Uma história iniciada no desenho – Período Lagoa Santa

Mas, desde já, a marca que faria do Giramundo um estilo e uma referência importante no Teatro de Bonecos: o desenho que antecipa e a concepção do boneco como obra de arte.

Marcos Malafaia

O grupo Giramundo se inicia em 1970 sob a batuta de Álvaro Apocalypse, que desde pequeno esteve envolvido com o universo dos bonecos. Sua mãe, professora, fazia bonecos para lecionar e brincar com os filhos. Álvaro seguiu seus passos. Tornou-se professor da Escola de Belas Artes da UFMG e também fez bonecos, mas não necessariamente para lecionar. Ficou o propósito da brincadeira e brincando construiu o grupo Giramundo, detentor do maior acervo de bonecos da América Latina.

Segundo Marcos Malafaia (2006), componente atual do corpo de diretores do grupo, Apocalypse queria mesmo era fazer cinema³, mas diante de tantas impossibilidades, a total falta de recursos, resolveu construir bonecos de verdade e exibí-los em forma de teatro. O próprio Álvaro Apocalypse relata sua vontade e a decisão pelo teatro de bonecos:

Eu tentei primeiro fazer o boneco para mover quadro a quadro, pra fotografar quadro a quadro, mas eu não tinha técnica pra isso, de jeito nenhum. Aí eu resolvi fazer teatro de bonecos, que aí a gente fazia os bonecos e não precisava filmar, a gente repetia todas as vezes possíveis. (APOCALYPSE, 2001)

Confeccionou os primeiros bonecos em casa, com o propósito de entretenimento para a família. Uma princesa que de tão feia virou um soldado inaugurou os traços do grupo. Mais tarde, esse boneco entraria para o elenco de *A Bela Adormecida*, que foi a primeira diversão a virar trabalho sério. Junto a Apocalypse, no processo de construção dos bonecos e montagem desse espetáculo, estavam Terezinha Veloso, sua esposa e também professora na EBA/UFMG, e Maria do Carmo Vivácqua (Madu), amiga e aluna que mais tarde ocuparia o cargo de professora na mesma escola.

Naquela época, Julio Varella era produtor do Festival de Inverno da UFMG e assistiu a função, que ainda se dava no quintal da casa dos Apocalypse, em Lagoa Santa.

³ Acredito que esse desejo de Álvaro Apocalypse possa ter certa influência sob seu trabalho. Assim como no cinema de animação inicia-se o trabalho pelo *storyboard*, Apocalypse também inicia seus bonecos pelo desenho, que guia a construção. Verifica-se igualmente o uso do *storyboard* em muitos dos seus espetáculos.

Varella se encantou. Insistiu que *Apocalypse* tornasse a brincadeira em forma de espetáculo, que estreou no dia 05 de maio de 1971 no Teatro Marília, em Belo Horizonte.

A Bela Adormecida foi baseada no conto de Charles Perrault e narra a “história de uma princesa e de um reino amaldiçoado por uma bruxa má. Fadas, um dragão, soldados e castelos compõem a aventura.”⁴ (GIRAMUNDO, 2013) Foram três montagens, a primeira em 1970/1, a segunda em 1976, com os bonecos e cenários refeitos, e a terceira em 2006, quando o cenário foi reformulado e os bonecos ganharam réplicas melhor elaboradas no trato visual e nos mecanismos para manipulação.

Figura 1: *A Bela Adormecida* – Boneco de 1970



Fonte: (<http://www.asminasgerais.com.br/?item=ARQUIVO&tipo=IMAGEM&codalbum=103&codArquivo=459>)

Figura 2: *A Bela Adormecida* – Bonecos de 2006



Fonte: (<http://circuitoculturalliberdade.com.br/plus/modulos/listas/index.php?tac=agendaver&id=84&layout=programação>)

A primeira montagem do espetáculo utilizava bonecos de vara estruturalmente simples, se comparados aos bonecos que o grupo desenvolveria nos próximos anos. De acordo com Malafaia,

⁴ Trecho retirado do site da instituição. www.giramundo.org

Nada mais que cabeças espetadas em cabos de vassoura. Assim eram os primeiros bonecos do Giramundo, máscaras de papel copiadas a partir de modelagem em argila e pintadas como quadros. Braços e mãos pendentes sem controle, puro couro e varetas. Figurinos simples, verdadeiras saias, cuidadosamente costuradas, e só. Mas, desde já, a marca que faria do Giramundo um estilo e uma referência importante no Teatro de Bonecos: o desenho que antecipa e a concepção do boneco como obra de arte. (MALAFAIA, 2006, p. 183)

Desde o início do Giramundo, portanto, surge o método que o conduziria – e a outros grupos de animação brasileiros que puderam ter contato com a companhia – sobretudo em duas de suas qualidades: a estrutura, entendida como obra de arte anterior à cena, e o desenho, que orienta a construção do boneco. Nesses primeiros trabalhos, os desenhos eram meras orientações acerca da forma. Foi a partir de necessidades vindouras que o desenho se consagrou como projeto, o que será discutido amplamente neste trabalho em ocasião oportuna.

É possível perceber nessa conduta do grupo o caminho para a elaboração de um método, que passa a ser experimentado de diversas maneiras e modificado para se encontrar novos procedimentos e resultados. Através dos traçados da crítica genética, podemos compreender o processo do artista em estabelecer um sistema de produção. Salles explica:

Não se pode negar, no entanto, que a produção da obra vai se dando por meio de uma sequência de gestos e, ao se acompanhar um processo, vão se percebendo certas regularidades no modo de caráter prático. [...] Sob esse prisma, todo artista tem um método que pode diferir de um processo para outro. (SALLES, 2009, p. 63)

A Bela Adormecida, com graça e leveza, surpreendeu público e crítica. Chamou a atenção da imprensa e, entre risadas e aplausos, iniciou o Giramundo. “Parece que eram tempos de rir, pois o texto do espetáculo é cheio de um espírito jovial, com o entusiasmo e inexperiência gravados nas vozes dos criadores do Giramundo e de seus amigos.” (MALAFAIA, 2006, p. 183)

Passado o sucesso da primeira empreitada, o grupo se dedicou ao próximo espetáculo, *Aventuras no Reino Negro* (1972), escrito por Álvaro Apocalypse. A peça problematizava questões ecológicas, tema pouco comum para a época. Apocalypse explica um pouco de sua pesquisa, onde é notável o interesse em descobrir alternativas técnicas para a manipulação, levando inovações para a cena:

Nós introduzimos pela primeira vez um coro que era fácil de manipular, tudo espetado em pau. Ficávamos eu, Madu e Tereza a manipular.

Nós introduzimos muitas técnicas interessantes, como uma ponte pênfil, em que o fundo era de espelhinho picado. Os personagens pisavam na ponte, a ponte balançava e refletia neles o espelho e dava ideia que a ponte estava suspensa sobre a água mesmo. (APOCALYPSE, A. 2013)

Naquele mesmo ano (1972), o grupo participou do Festival Mundial de Teatro de Bonecos em Charleville-Mézières⁵, na França, fazendo uma criação coletiva com participações de Israel, Japão, EUA, Inglaterra, Alemanha e França. Ficou um mês na cidade, imerso no processo e no Festival. Apocalypse conta que a participação no evento orientaria, a partir de então, o trabalho do grupo.

E nesse festival vimos uma exposição alemã que foi definitiva para o Giramundo, para nós valeu como um curso. Apresentava as estruturas dos bonecos, os bonecos sem roupa, como construir mãos, olhos, pés.⁶ Todos os que participaram desse festival disseram que foi o maior dos últimos anos. Nunca mais houve um como aquele. Trinta e três países e a presença impressionante dos países do Leste, Polônia, Checoslováquia, Bulgária e Rússia. Foi uma coisa extraordinária do ponto de vista de confecção, de música, de mise-en-scène. Na volta, aprimoramos muito a técnica com todo o conhecimento do festival e montamos o Saci Pererê. Eu e a Madu escrevemos o texto. Fizemos a descoberta de que a mitologia grega é o folclore grego. Resolvemos então trabalhar o nosso folclore, que foi o caso do Saci Pererê. (APOCALYPSE, A. 2013)

Influenciado pelas técnicas de manipulação e possibilidades de encenação vivenciadas no Festival, o grupo lança-se à terceira montagem em 1973, o *Saci Pererê*. Nesta, passa a utilizar bonecos de manipulação direta, diferentemente dos espetáculos anteriores, com bonecos de vara. Abordando pela primeira vez tema da cultura brasileira, o *Saci Pererê* contou a lenda do personagem homônimo, que pregava peças em um casal interiorano.

A partir da ampliação das possibilidades de animação angariadas pela experiência em Charleville, pode-se acreditar que o grupo ajusta a sua visão de modo a entender o boneco como elemento central da cena, esmerando-se no impacto visual e na movimentação

⁵ O Festival Mundial de Teatro de Bonecos é evento de grande importância no universo do Teatro de Animação. Em 1961, teve sua primeira versão sob o título de *Festival Mondial de la Marionnette*. Organizado por Jacques Félix, em 1972, a terceira edição é renomeada *Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes*, e amplia seu alcance para companhias de diversos países; neste mesmo evento aconteceu o XI *Congrès UNIMA (Union Internationale de la Marionnette)*. O Festival, que agora é bienal, teve sua mais recente edição em 2013, contando com cerca de 30 países participantes, 130 companhias, 150 espetáculos chegando a um público de 150.000 pessoas.

⁶ O grupo Giramundo, talvez por interferência do Festival em questão, expõe no Museu Giramundo estruturas inacabadas, croquis e partes de bonecos em processo. Disponibiliza ainda, em suas oficinas e workshop, um manual com passo-a-passo de como construir bonecos de variados tipos de manipulação.

dos bonecos. De acordo com Apocalypse, “O Saci era uma peça ingênua, mas com grande aceitação pela criançada e, desta vez, com uma técnica já apurada. Começamos a caprichar muito no acabamento e no gesto.” (APOCALYPSE, A. 2013).

Acompanhando a linha do *Saci Pererê*, o grupo cria *O Baú de fundo fundo*, em 1975. Com o espetáculo, o Giramundo amadurece sua técnica e sua linguagem teatral, e monta uma peça para adultos. Inserido no folclore mineiro, *O Baú* dialogava com a situação política da época.

Figura 3: *O Baú de fundo fundo*



Fonte: (<http://www.guiabh.com.br/evento/um-bau-de-fundo-fundo>)

O Baú foi um acontecimento na história do Giramundo. É a história de um palhaço que chega para fazer uma apresentação numa cidade e é proibido por um delegado, que representa toda a repressão que existia na época (1974). Não podia cantar, não podia ler poesia, não podia fazer coisa nenhuma. E ele acumulava todos os cargos, uma alusão aos oficiais do exército que estavam por toda parte. Aonde você ia o diretor era tenente. Em todos os lugares tinha um militar ocupando um cargo.

O Baú já começou a andar e viajar. Foi o primeiro espetáculo do Giramundo a se apresentar fora de Belo Horizonte. A vocação do grupo de girar por vários lugares começava. (APOCALYPSE, A. 2013)

O próximo espetáculo, de 1976, foi *El Retablo de Maese Pedro*, ópera de Manuel de Falla baseada em passagem da obra de Cervantes que narra o encontro de Pedro, um titeriteiro⁷, com Dom Quixote de La Mancha, assistindo a um pequeno teatro de bonecos. O

⁷Titeriteiro pode ser entendido como sinônimo de bonequeiro. Mário Piragibe soma outros sinônimos para descrever esse mesmo profissional: “Alguns dos diversos termos empregados para descrever o artista do teatro de animação em português são: bonequeiro, marionetista, fantocheiro, titeriteiro – ou titereiro – (derivado do castelhano)”. (PIRAGIBE, 2012, p. 93)

Giramundo fora convidado pelo maestro Sergio Magnani para fazer os pequenos bonecos que participariam da ópera. Mas Apocalypse (2013) sugeriu: “Vamos fazer tudo de boneco e colocar os cantores ao lado. Nós colocaríamos a orquestra na frente, os bonecos no meio do palco e os cantores nas laterais.” Foi uma inovação para a época. O Giramundo aperfeiçoou suas habilidades escultóricas para tornar os bonecos tão expressivos quanto os cantores que a eles cediam espaço. Os bonecos enquanto, obras de arte tiveram o reconhecimento do maestro Magnani (2001), que descreve o trabalho da seguinte forma “Os bonecos eram de uma beleza, de uma expressividade, de uma força, que pareciam pessoas verdadeiras.”⁸

O grupo fez um alto investimento na criação dos bonecos, colocando suas formas em destaque, privilegiando seu acabamento, e registra o fato nas atas do Teatro de Animação Brasileiro. Para além de contar com bonecos muito expressivos, o espetáculo contou também com primorosa manipulação, que impressionou a crítica e fez Yan Michalsky⁹ escrever o seguinte comentário.

Na roupagem que o grupo lhe deu, a pequena ópera de Manuel de Falla é antes de mais nada obra de artistas plásticos, adotando como ponto de partida uma imagem realista da figura humana, mas submetendo-a a uma estilização intensamente expressiva e poética e chegou-se a um resultado fascinante em termos de criação visual: a cor, a forma, a expressão facial, a valorização através da luz e do movimento juntam-se harmonicamente para fazer surgir em cena uma emoção estética em estado puro. Por outro lado, a qualidade técnica da movimentação chega a ser impressionante. Os bonecos são dotados de uma agilidade e de uma capacidade de executar com naturalidade e precisão movimentos complexos que lhes conferem um poder de convicção profundamente humano. (MICHALSKY, 1979 apud MALAFAIA, 2006, p. 185)

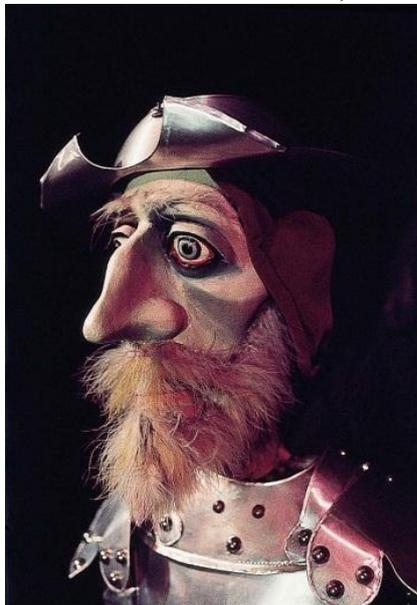
O boneco agora, e não o ator ou cantor, é o centro da cena. O grupo se consagra neste feito pela qualidade da expressão plástica e dos movimentos dos bonecos. Inicia assim seu caminho nas alterações da dinâmica entre a criação e a montagem de um espetáculo. Nesse caso, esperavam-se encontrar cantores como personagens principais de uma ópera; o grupo Giramundo propôs bonecos no lugar dos cantores, surpreendendo o público. A companhia promoverá intervenções semelhantes nos próximos espetáculos, seja na temática criada pela expectativa de um grupo que antes se apresentava para uma plateia infantil, e

⁸ Depoimento retirado do vídeo *Giramundo: uma história de títeres e marionetes*.

⁹ Yan Michalsky (1932-1990) foi um destacado teatrólogo, crítico teatral e ensaísta. Por vinte anos, manteve a coluna de teatro do *Jornal do Brasil*. Depois de desvinculado desse jornal, continuou com grande espaço de crítica teatral em diversos periódicos, utilizando sua escrita não só para comentar os espetáculos como também para contextualizá-los no cenário teatral. Suas críticas tinham tal poder de reverberação que foram capazes de lançar ao interesse da sociedade vários grupos de teatro, inclusive do teatro de animação.

depois se desdobra em irreverências, seja no processo de criação e montagem do espetáculo, para o qual se inventam novos métodos de se compor uma peça.

Figura 4: *El Retablo de Maese Pedro*, Dom Quixote.



Fonte: (http://www.asminasgerais.com.br/qf/cult_uai_s/09teatro/giramundo/index.htm)

Álvaro Apocalypse credits the spectacle *El Retablo de Maese Pedro* with a somatopia of arrojo and excellence:

Então foi uma experiência muito boa, juntando músicos do mundo inteiro, professores do Festival de Inverno, a regência genial do maestro Magnani, o Giramundo e os cantores. Foi um acontecimento. A coisa mais emocionante que eu já tive na minha vida foi ver uma orquestra parar para um boneco dar seus passos: era o Dom Quixote. (APOCALYPSE, A. 2013)

This montage closed a cycle within the group's history. Marcos Malafaia (2006) called this stage of *Período Lagoa Santa*, which in total encompasses these six montages already described. For all this era the workshop was based in Lagoa Santa, and was financed by the founders, who continued to be the main artists of the company, but counted on some important collaborators.

1.1. A Tríade: Forma, movimento e fala

Malafaia aponta que nessa etapa de criação do grupo surgiram algumas características que seriam importantes e recorrentes no desenvolvimento do Giramundo:

Três outras características, que se tornariam influentes em fases seguintes do grupo, se salientam neste momento: a produção e adaptação dos textos por Álvaro Apocalypse, a ênfase na cultura popular e o uso da trilha sonora gravada. (MALAFAIA, 2006, p. 184)

As características citadas por Malafaia merecem interrupção no fluxo historiográfico, pois duas delas são objetos de discussão desta dissertação: a trilha sonora gravada e a produção e adaptação dos textos por Álvaro Apocalypse.

A maioria dos espetáculos do Giramundo é realizada com a trilha e a voz do boneco gravadas, sendo raros os casos de trilhas e/ou vozes executadas ao vivo. Mesmo considerando-se a complexidade da sonoplastia de um espetáculo, optamos aqui por analisar somente a voz dos personagens previamente gravada. O Giramundo defende a utilização da voz gravada, assumindo o *play back*. Com isso, o grupo acredita que o animador pode concentrar sua atenção para o ato de manipular. Há também a necessidade da voz gravada quando existe troca de animadores para o mesmo boneco, pois essa troca dificulta o uso da voz de um só ator para o personagem em tempo real.

Podemos verificar outro aspecto advindo dessa escolha: a quebra na composição do personagem. O personagem, apesar de ser apresentado por meio do boneco em cena, é compartilhado por dois indivíduos que animam o boneco: o animador dos movimentos ou manipulador, e o animador da voz, ou vocalizador, responsáveis por criar a ilusão de autonomia no objeto. Ainda que seja a mesma pessoa responsável pelas duas ações (animar vocalmente e animar fisicamente o boneco), no caso da voz gravada há uma distância temporal entre a ação de vocalizar e a ação de manipular, não sendo um processo simultâneo.

Ora, no teatro realizado somente com atores, um indivíduo empresta seu corpo, seu movimento e sua voz ao personagem. No teatro de animação também temos um sujeito que dá voz ao personagem – o vocalizador –, enquanto outro (que pode ser o mesmo, em tempos diferentes ou não) o anima, criando o movimento – é o manipulador –, e há também um terceiro sujeito, que dá ao boneco a sua apresentação visual, suas formas e possibilidades de movimentação – o construtor.

Essa reflexão é feita tendo-se o artista como parâmetro para análise. Com a mesma discussão, mas utilizando a recepção do público como referencial, Tillis aborda os signos que o boneco apresenta à percepção da plateia:

Os elementos básicos da arte do boneco [...] são mencionados nessa passagem: a figura esculpida, o movimento e a fala atribuídos a essa figura, e a plateia que reconhece como um instrumento do teatro, e que ainda assim participa da ilusão que este cria.

Vamos olhar por um momento para os elementos relativos ao próprio boneco que tornam possível a resposta da plateia. O exame de tais elementos pode ser considerado um estudo da semiótica do boneco, um estudo dos signos por meio dos quais o boneco comunica.

Como sugere a passagem acima, [...] três tipos de signos montam, ou constituem o boneco: signos de forma, de movimento e de fala. Pode-se dizer que esses signos, qualquer que seja a sua natureza específica, emergem dos sistemas sógnicos gerais de forma, movimento e fala. Os signos específicos que constituem o boneco relacionam-se com signos que são geralmente reconhecidos como signos de vida; ou seja, com signos associados à presença de vida. (TILLIS, 1992, p. 234)

Apreendendo dessa forma os signos gerais do boneco como os signos de forma, movimento e fala, há ainda outro composto de significados: os signos específicos, que de acordo com Tillis são os “signos associados à presença de vida”.

Essa “presença de vida” que Tillis sugere pode ser entendida como a ilusão da autonomia do boneco. Para que o boneco tenha atributos de movimento e fala próprios, é firmado certo acordo entre atores-animadores e plateia. Os signos específicos podem ser variados: a maneira como o boneco se relaciona com outro boneco, com os objetos de cena, com o texto, o cenário e a iluminação, entre outras, da mesma forma que faz o ator em ação. O envolvimento do boneco com a cena e o espetáculo como um todo podem possibilitar a criação da ilusão de autonomia.¹⁰

Retornando à tríade que compõe o personagem no teatro de animação – o animador de voz, o animador de movimento e o construtor –, advirto que neste trabalho não se dividem as funções de vocalizador e manipulador, pois analisam-se também espetáculos onde a voz do boneco é feita ao vivo, ou nos quais, por escolha dos diretores, não há voz para os bonecos. Será pertinente, então, o uso do termo ator-animador, refletindo a somatória, quando for o caso, desses dois profissionais envolvidos, o animador de voz e o animador de movimento. Resta, nesse caso, a dupla que oferece forma e movimento e/ou

¹⁰ Mesmo considerando-se a discussão sobre a “presença de vida” ou a ilusão de autonomia um aspecto importante na pesquisa em teatro de animação, ela não será prolongada no momento, pois não é o foco deste mestrado. Existem trabalhos que abordam essa discussão com maior profundidade, tais como em BALARDIM, 2004, e PIRAGIBE, 2007.

voz ao personagem, composta pelo construtor e pelo ator-animador, que podem estabelecer diferentes formas de combinar as suas funções.

Em grande parte dos espetáculos do Giramundo, o trabalho começava pela adaptação do texto feita por Álvaro Apocalypse. Mais que roteirista, Apocalypse, desde o princípio e em toda a sua vida, centralizou as decisões sobre quase todas as etapas da montagem. Em alguns espetáculos Apocalypse assinou o roteiro, o projeto dos bonecos, a construção, o figurino, o cenário, a luz e a direção geral. Para integrantes do Giramundo, a sobrecarga de funções era resultado das habilidades plurais e energia de Apocalypse, que conferia aos espetáculos uma identidade própria. Madu Vivácqua observa dois fatores de sucesso do grupo; um deles devido ao fato de serem (os fundadores) artistas plásticos, conhecedores de desenhos, escultura, cores e luz; o outro aspecto seria o conhecimento de Apocalypse de todos os passos da montagem:

Nós somos artistas plásticos, desenhistas conhecemos cor, conhecemos luz, como ela atua no objeto. Outra é realmente a cabeça privilegiada do Álvaro, em relação a criar essas formas. E, também, o fato de dirigir, criar e muitas vezes interferir na luz, na escolha dos atores, traz uma unidade muito grande para o espetáculo. Então a gente trabalha o espetáculo como se fosse um quadro. (VIVÁQUA, 2001)¹¹

Marcos Malafaia faz coro a essa fala, ressaltando a importância de Apocalypse ser o centro das produções, de modo a garantir a unidade do grupo e a coesão visual dos espetáculos:

Álvaro assumiu sem equívocos a função de Diretor do Giramundo, chamando para si a responsabilidade por todas as decisões relativas à condução do grupo. Sua palavra era a final. Esta autoridade se originou no envolvimento incondicional em todas as atividades do Giramundo, não apenas as criativas, sobretudo estas. Sua força e qualidades artísticas provocaram uma submissão natural de todos os integrantes a seu comando, e garantira, ao trabalho do dia-a-dia, não apenas uma estabilidade de funcionamento, baseada numa estrutura hierárquica estável, mas uma coerência estilística.

Esta unidade de estilo foi consequência do caráter centralizador de Álvaro Apocalypse. De fato, desde o início do Giramundo, ele se ocupou de modo crescente de toda a cadeia de processos das montagens, da concepção à encenação. (MALAFAIA, 2006, p. 194)

A multiplicidade artística de Álvaro Apocalypse colocava como referência prática e criativa do grupo. Dentre as várias funções que ele desempenhava, a mais pertinente para

¹¹ Depoimento retirado do vídeo: *Giramundo: uma história de títeres e marionetes*.

este trabalho é a de desenhista, que mais tarde se configuraria como projetista dos bonecos. Nos primeiros espetáculos, Álvaro Apocalypse fazia a concepção dos bonecos por meio de desenhos que não constituíam propriamente um projeto executivo, e delegava para os demais integrantes da equipe a construção.

Na década de 70, quando o Giramundo era composto exclusivamente por artistas experientes, os projetos dos bonecos eram simples e incompletos desenhos, mais preocupados em indicar traços fisionômicos e descrever figurinos do que volumes precisos e mecanismos e estruturas de construção.

(MALAFAIA, 2006, p.195)

Nesses primórdios, os desenhos feitos por Apocalypse eram guias para os construtores, artistas experientes e que demandavam poucas instruções de projeto, na criação dos bonecos. Álvaro Apocalypse orientava quanto aos traços fisionômicos e o acabamento, sem se preocupar com o refinamento e exigências do desenho técnico. Mas essa realidade foi se alterando com o passar dos anos, conforme verificaremos nos espetáculos seguintes, da próxima fase do grupo descrita por Marcos Malafaia (2006, p. 185) como o *Período Universitário*.

1.2 Período Universitário

Após o sucesso de *El Retablo de Maese Pedro* (1976), o grupo Giramundo recebeu o convite da Escola de Belas Artes da UFMG para que se instalassem em um galpão anexo à escola. A parceria durou 22 anos. No novo espaço, iniciaram a montagem de *Cobra Norato*, usando integralmente o poema modernista de Raul Bopp.

Com 60 bonecos, o espetáculo estreou no VIII Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos¹², em Ouro Preto, em 1979, após dois anos de trabalho. Logo viajou por Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. O sucesso foi tamanho que rendeu ao grupo, dentre outros, o Prêmio Molière, pela primeira vez concedido a uma peça de Teatro de Bonecos.

Os bonecos de *Cobra Norato* eram uma mistura da composição plástica concebida pelo Giramundo com as formas escultóricas da cerâmica popular brasileira, especificamente de Pernambuco e do Vale do Jequitinhonha. Nesse trabalho, radicaliza-se o conceito do boneco como obra de arte. Álvaro Apocalypse conta sobre o significado do boneco nesse espetáculo. “Pela primeira vez, eu não sei se outros grupos já fizeram isso ainda, nós aplicamos um princípio estético de que aqueles bonecos eram uma verdadeira manifestação da arte popular brasileira.” (APOCALYPSE, 2001).

Figura 5: *Cobra Norato* – Bonecos que fazem alusão à cerâmica do Vale do Jequitinhonha



Fonte: (<http://lucianodiretor.com/2009/10/21/antropofagia-mesticagem-identidade-e-nacionalismo-nocobra-norato-do-giramundo-teatro-de-bonecos/ceramicas-ii/>)

¹² Concomitante ao Festival, a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) promoveu o seu V Congresso, realizando um profícuo diálogo sobre os rumos do Teatro de Animação no Brasil. De acordo com o editorial da *Revista Mamulengo*: “Pelo nível dos espetáculos apresentados, assim como pelo aprofundamento das discussões efetuadas no Congresso, o VIII Festival tornou-se o mais importante do ponto de vista artístico, de todos os festivais já realizados. [...] O que se pode observar em parte significativa dos espetáculos apresentados é que, de repente, o teatro de bonecos coloca toda a poética, a sua empatia e contagiante irreverência a serviço de uma participação efetiva e consciente no dia a dia de nossa realidade. Dentro da programação do Festival, os bonecos não somente divertiram, como também denunciaram, trazendo à cena valores de nossa cultura popular assim como problemas sociais e políticos da mais viva atualidade.” (MAMULENGO, 1979, p. 5) Podemos perceber a importância que os espetáculos tiveram para o Festival, assim como o Festival e o Congresso foram decisivos para a pesquisa do Teatro de Animação brasileiro.

Figura 6: *Cobra Norato*

Fonte:
(<http://ciagoitacateatro.blogspot.com.br/2012/05/projeto-raizes-referencias.html>)

Figura 7: *Cobra Norato* – Apresentação no Parque Municipal, Belo Horizonte.

Fonte:(<https://www.ufmg.br/online/arquivos/001447.shtml>)

Outro aspecto relevante nessa produção foi a integração dos diferentes sistemas de composição da cena. A música, a iluminação, a manipulação somada às vozes gravadas estavam intimamente ligadas. Ditando um perfeito ritmo para o espetáculo. Parece que, com surpresa, Álvaro Apocalypse constata o sucesso da empreitada: “Tudo saiu com uma perfeição que não esperávamos. Aonde a gente ia se falava do absoluto profissionalismo, da manipulação perfeita. Não havia um ruído, uma luz errada, nada caindo em cena. Todos nós trabalhávamos em êxtase, em transe.” (APOCALYPSE, A. 2013)

O espetáculo gerou marcas profundas no Giramundo, trouxe um entendimento da potencialidade do Teatro de Animação que o grupo até então apenas imaginara, mas não sentira de fato:

Cobra Norato foi uma mudança fundamental na visão do Giramundo. Antes de iniciar o espetáculo, era um silêncio, uma concentração absoluta. Foi uma revolução interior da gente. Nós passamos a entender o teatro de bonecos, que ele poderia alcançar níveis de expressão que nós podíamos imaginar, mas que ainda não tínhamos sentido, e estávamos sentindo. Cobra Norato fez uma grande carreira. (APOCALYPSE, A. 2013)

Cobra Norato foi muito além de sucesso absoluto de público e crítica, ampliando os conceitos no Teatro de Animação. Ganhou lugar honorário na cena teatral brasileira. Malafaia discorre sobre a importância desse espetáculo:

Cobra Norato foi uma unanimidade de público e crítica, recolhendo prêmios, representando o Brasil no exterior em várias excursões e

tornando-se um clássico. Sua principal virtude: a ampliação dos limites e mudança dos parâmetros do Teatro de Bonecos brasileiro por meio de uma equilibrada e sensível mescla entre qualidade técnica e elementos tradicionais e populares da cultura do Brasil. (MALAFAIA, 2006, p. 186)

Quatro anos após a estreia do espetáculo, o grupo lança-se a uma empreitada nova. Em 1983, escolhe encenar a peça *As Relações Naturais*, de Qorpo Santo, dramaturgo polêmico que levava a alcunha de louco. O texto é repleto de relações cruéis e incestuosas, critica a estrutura familiar e não determina personagens para as falas, deixando a cargo do diretor escolhê-los. O grupo saía do eixo, da rotina, entrava em lugares obscuros. Para tal, sugeria nos seus bonecos tantas deformações físicas quanto as que os personagens tinham como morais.

A peça era subversiva na temática: dificilmente se esperava de um grupo de Teatro de Bonecos, cuja carreira fora iniciada para o público infantil, que realizara espetáculos refinados como *Cobra Norato* e laureado de prêmios, fizesse algo tão grotesco. O Giramundo se reinventava por meio do absurdo.

Figura 8: *As Relações Naturais* – Boneco disforme



Fonte: (http://gritoacreano.blogspot.com.br/2008_05_01_archive.html)

Figura 9: *As Relações Naturais* – Boneco grotesco



Fonte: (http://www.asminasgerais.com.br/qf/cult_uai_s/09teatro/giramundo/index.htm)

Malafaia conta que essa experiência abriu a oportunidade para o grupo se desprender dos parâmetros visuais a ele consagrados:

As Relações Naturais foi recebido com entusiasmo pela crítica e com reserva pelo público, surpreendido e confuso por um espetáculo áspero, moralmente controverso, com bonecos monstruosos e narrativa não-linear. Estava aberto o campo experimental do Giramundo, descompromissado com resultados plásticos convencionais. (MALAFAIA, 2006, p. 187)

No espetáculo seguinte, contrapondo-se à violência de *As Relações Naturais*, o Giramundo escolhe por tema um auto natalino. Coloca em cena, em 1984, o delicado *Auto das Pastorinhas*, fruto de uma pesquisa que uniu elementos da cultura popular às concepções do presépio.

Figura 10: *Auto das Pastorinhas*



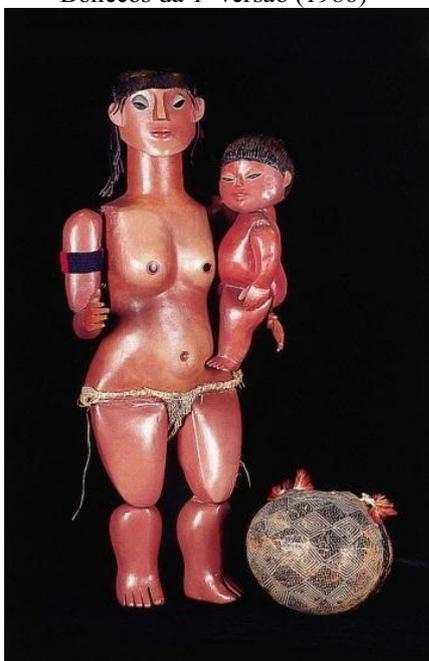
Fonte: (http://www.teatrodebonecos.org/2011/espeticulos/auto-das-pastorinhas-2/attachment/10057650906_54cdf08ce6_b)

O próximo espetáculo do grupo a causar impacto foi *O Guarani*, baseado na ópera de Carlos Gomes. Essa peça teve duas versões. A primeira, de 1986, continha forte conteúdo político. Criticava o processo de colonização das Américas e desvestia o índio de suas roupas nativas estereotipadas, vestindo-o com shorts, sandálias e boné, enquanto soava o sino da igreja, aludindo ao batismo. Álvaro Apocalypse também inseriu nessa montagem críticas aos gêneros da ópera e do teatro. Dez anos depois, perceberam que a crítica política e artística, presente no espetáculo, havia se esvaziado. Apocalypse conta como a segunda

versão virou a tradicional história de amor entre Peri e Ceci, ao mesmo tempo em que o grupo fazia as pazes com a ópera e o teatro:

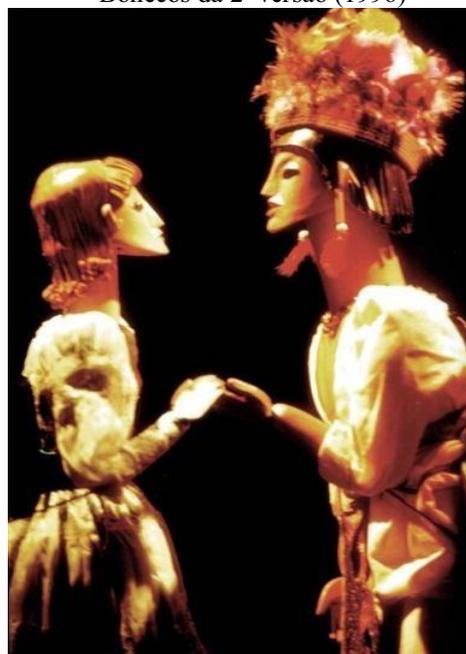
Tudo que tinha de combativo da primeira versão, acabou. A política acabou. Eu senti que as reivindicações da primeira montagem estavam defasadas. Então tiramos tudo que tinha de combativo e fizemos do Guarani uma história de amor. E, na verdade, é uma história de amor. E na primeira versão nós criticamos o teatro. A segunda versão é a aceitação do Guarani tal qual ele é. Nós aceitamos a teatralidade, Carlos Gomes, José de Alencar... Fizemos as pazes com todos esses aspectos. (APOCALYPSE, A. 2013)

Figura 11: *O Guarani*
Bonecos da 1ª versão (1986)



Fonte: (http://www.asminasgerais.com.br/qf/cult_uai_s/09teatro/giramundo/index.htm)

Figura 12: *O Guarani*
Bonecos da 2ª versão (1996)



Fonte: (http://www.asminasgerais.com.br/qf/cult_uai_s/09teatro/giramundo/index.htm)

Mais uma vez, o trabalho de Álvaro Apocalypse é descrito como o de um artista plástico que cria e monta o espetáculo, cuidando de todas as etapas do processo. Dessa vez, quem o descreve é Marcos Malafaia:

Álvaro Apocalypse organizou a montagem das cenas, a cenografia e a iluminação como um pintor, deliberadamente buscando a composição, cor e luz de uma pintura neoclássica. Este intercâmbio entre o Teatro de Bonecos e correntes das artes plásticas tornou-se o novo eixo de pesquisa do Giramundo, um verdadeiro modo de trabalho, que seria aplicado a várias montagens, produzindo o que poderíamos chamar de “espetáculos estilizados”. (MALAFAIA, 2006, p.188)

É possível perceber que, o processo de criação é construído pela somatória de informações. Perpassando pela Crítica Genética, Cecília Almeida Salles orienta a discussão:

O percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações, formando uma rede de operações estritamente ligadas. O ato criador aparece, desse modo, como um processo inferencial, na medida em que toda ação, que dá forma ao sistema ou aos “mundos” novos, está relacionada a outras ações e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo. Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado quando nexos são estabelecidos. (SALLES, 2009, p. 92)

Tal movimento de conceber o boneco como capaz de ser entendido como obra de arte independente da sua função cênica, a meu ver, pode ter gerado uma dramaturgia complementar à cena. Os bonecos são construídos para ter uma linguagem própria. A escolha visual é criteriosamente talhada em suas formas. Marcos Malafaia (2013), em entrevista, revela o momento de decisão do grupo quanto à plasticidade do boneco: “Aí que é o momento de se escolher, de fazer escolhas conceituais e estéticas, aí nessa hora que se decide se o espetáculo é de madeira; a qual corrente artística ele vai se aproximar, que tipo de abordagem plástica ele vai ter.”¹³

Assim, é possível entender que, de modo complementar às adaptações do texto feitas por Álvaro Apocalypse, cria-se uma dramaturgia do boneco que tem em seus traços plásticos e na escolha de materiais que o compõem uma narrativa própria e ao mesmo tempo integrada à dramaturgia do espetáculo.

Analisando o boneco como obra de arte e os métodos de criação do grupo, entendendo que os bonecos eram concebidos para revelarem um conceito visual próprio, pode-se constatar que a sua confecção era abordada separada e previamente à criação cênica. Eram feitos, primeiramente, os desenhos artísticos, contendo os traços fisionômicos, as características visuais e, em seguida, os projetos técnicos; depois, eles eram encaminhados para a oficina, para o início da construção. Após a construção ou na fase de acabamento, os bonecos eram levados para os ensaios e montagem das cenas. Malafaia avaliza esse procedimento de trabalho na seguinte fala:

Uma vez que a gente tem o projeto técnico pronto, a gente passa para a fase seguinte que é desaguar esse projeto técnico nas oficinas. Aí começa a

¹³ Entrevista concedida por Marcos Malafaia, participante do corpo de diretores do grupo Giramundo, (Belo Horizonte-MG), em 28 de jul. de 2013.

produção mesmo, aí ligam-se as máquinas. [...] Ali a gente converte madeira em bonecos, madeira e outras coisas, ali a gente trabalha como Hades, transformando a natureza em cultura, é a fase das oficinas. Depois que é feito isso, isso de modo clássico. Aí quando os bonecos vão ficando prontos, a gente passa para a fase dos ensaios. (MALAFAIA, 2013)

Nessa ponderação de Marcos Malafaia podemos observar alguns pontos importantes sobre o método de trabalho do Giramundo e cruciais para esta pesquisa.

O primeiro deles é o projeto técnico. Até o final da década de 70, o grupo era composto por artistas experientes em artes visuais e no teatro de animação; não havia projetos, mas sim desenhos com instruções gerais. Com a mudança do Giramundo para dentro da universidade, surgiram novas demandas; o grupo começou a receber mais força de trabalho, foram inseridos familiares, voluntários e estagiários. Ora, os alunos e familiares não tinham conhecimento suficiente para decodificar os desenhos de Álvaro Apocalypse e transpô-los para o boneco como o criador tinha imaginado. Na proporção em que sua equipe crescia, Apocalypse passou a elaborar projetos técnicos que especificavam detalhadamente a construção do boneco. Malafaia explicita as dificuldades advindas com o procedimento:

À medida em que, nos anos 80 e 90, estes artistas foram substituídos por familiares e aprendizes, com pouca ou nenhuma experiência no trabalho plástico exigido pelo Giramundo, Álvaro passou a ter problemas práticos que o perturbavam profundamente: a falta de correspondência entre o imaginado e o realizado. Além disto, alguns bonecos não apresentavam o desempenho de movimento ideal, por problemas de construção da estrutura, e nunca puderam ser consertados, transformando-se em monumentos dedicados às falhas humanas de processo. (MALAFAIA, 2006, p. 195)

Com a qualidade artística do grupo em jogo, Álvaro Apocalypse começou a se dedicar longamente ao trabalho da prancheta. Seus desenhos eram cada vez mais completos, preenchidos de instruções para os novos construtores, tornando-se projetos técnicos e deixando claro desde o material a ser utilizado até o acabamento esperado:

Assim, Álvaro Apocalypse passou a criar projetos técnicos cada vez mais elaborados e minuciosamente detalhados, trazendo referências completas como vistas e cortes. Sua intenção era orientar completamente o construtor, restringindo suas intervenções pessoais e consequentes erros. Isto consumiu um tempo enorme de seu trabalho, obrigando-o a passar longos períodos na prancheta, desenhando e projetando, acompanhado apenas do papel, lápis, régua, esquadro e compasso, sem nenhum auxílio de recursos tecnológicos. Como resultado deste aprendizado autodidata, Álvaro Apocalypse desenvolveu um método de planejamento e projeto, conhecido por todos no Giramundo, e utilizado até hoje. (MALAFAIA, 2006, p. 195)

O projeto do boneco torna-se o método de criação-construção que será empregado no Giramundo até a atualidade. Nomeio-o criação-construção, pois é no momento do projeto que são tomadas as decisões de criação do boneco, da estrutura até a superfície, ficando a construção subjugada a esse processo. O projeto é a figura bidimensional que salta do papel, seguindo seus traços, formas e cores, esculpindo um corpo tridimensional; um desenho que tem por ordem se materializar em volume. O projeto de um boneco consiste na orientação do idealizador para o construtor através do desenho, que se divide em dois campos: o primeiro é o desenho artístico, onde cabe a plasticidade do boneco, o conceito e a fisionomia; o segundo é o desenho técnico, que é feito por cima do primeiro, e encampa todas as dimensões, a volumetria, eixos, articulações e materiais.

O projeto técnico como principal ferramenta do Giramundo ditaria todos os trabalhos subsequentes do grupo, mesmo após a morte de Álvaro Apocalypse. Marcos Malafaia(2006, p.185) confirma essa prática: “Nestes 10 anos, o Giramundo consolidou sua linguagem e desenvolveu a metodologia de trabalho que influenciaria toda sua produção posterior.”

Reconhecida a excelência do projeto técnico para o trabalho do grupo, analiso o segundo apontamento feito por Malafaia (2013): “[...] a gente passa para a fase seguinte que é desaguar esse projeto técnico nas oficinas [...] Aí quando os bonecos vão ficando prontos, a gente passa para a fase dos ensaios”.

Se nas etapas de processo do grupo a primeira é o projeto técnico e a segunda a construção, a terceira são os ensaios. Sendo assim, podemos considerar que o ator-animador terá contato com o boneco somente depois que o boneco estiver pronto. Por outro lado, se o ator-animador relaciona-se com o boneco só na etapa de montagem de cenas e ensaio, pode-se pressupor que o criador-construtor é encarregado de toda a confecção do boneco, desde a definição visual até à sondagem de possibilidades de movimentação.¹⁴A formatação do corpo do personagem, seu peso, sua amplitude gestual, seu eixo gravitacional e outras características que sugerem a qualidade de movimento – o “signo de forma”, como nomeou Tillis –, estariam a cargo somente desse profissional. Para o ator-animador restaria manipular o boneco sem interferência na estrutura física, criar o movimento com as possibilidades e restrições que o boneco proporcionasse. Essa maneira dificulta ou impossibilita o processo de criação compartilhada entre construtor e ator-animador.

¹⁴ É necessário considerar que, apesar de ter sido explicitado que Álvaro Apocalypse comandava o trabalho do construtor através do projeto técnico, acredito que o construtor, enquanto artista, tem a capacidade de decisão sobre o boneco que está confeccionando, ainda que necessitasse do aval de Apocalypse para fazer modificações no projeto durante a construção.

Mas esse é o “modo clássico”, como Malafaia especificou anteriormente. Considero o “modo clássico” como o desencadear cronológico das etapas de construção e animação descritas. Para toda regra há exceção, e as ressalvas podem ser tantas até o ponto de se tornar novas regras. O Giramundo é um grupo afeito às experimentações e também nesse aspecto faz juz à sua forma de atuar. Por muitas vezes, o “modo clássico” foi modificado, extrapolado, invertido. E essas alterações podem provocar um novo tipo de relação entre construtor e ator-animador; podem abrir possibilidades para a criação compartilhada. Malafaia preconiza o procedimento e a reinvenção:

O Giramundo promoveu um nítido campo de experiências, algumas delas de grande poder inovador, não apenas numa infinidade de resultados práticos, mas, principalmente, no que se refere a metodologia. Invenção brotando da repetição, variação derivando da ordem, aperfeiçoamento desprendendo-se do hábito. (MALAFAIA, 2006, p. 199)

Veremos mais mudanças nas etapas de trabalhos e espetáculos posteriores do grupo.

Também em caráter de experimentação, após *O Guarani*, surge o *Giz*, em 1990, próximo trabalho do grupo. Contrariando todos os trabalhos até então, *Giz* iniciou-se não de um texto literário, mas sim na própria construção dos bonecos. Álvaro Apocalypse criou previamente os bonecos pertencentes ao espetáculo e, depois, a partir deles, foi concebido o roteiro de cenas. Apocalypse afirma “Então foi a primeira peça que saiu do desenho, eu fiz uns desenhos, dos desenhos nós fizemos os bonecos.” (APOCALYPSE, 2001) Subvertendo a ordem de criação, Álvaro Apocalypse investigou a possibilidade do boneco sugerir o texto, criar a dramaturgia a partir da sua proposição estética. Essa inversão de fatores produziu um espetáculo composto por cenas isoladas, sem linearidade de roteiro.

Outra inovação proposta com *Giz* foi a coloração dos bonecos, de todo o material cenográfico e do figurino dos atores-animadores. Todos quase totalmente brancos recebiam a cor a partir da iluminação, êxito reconhecido por crítica e público. Ainda como pesquisa, inseriu-se, pela primeira vez na história do grupo, o ator em diálogo explícito com o boneco. Apocalypse, por anos, relutou com a ideia de expor o ator-animador contracenado com o boneco, mas obteve sucesso a cada vez que a experimentava. Em 2008, o Giramundo remontou o espetáculo, mantendo a concepção original.

Figura 13: *Giz* (2008) – Família



Fonte: (<https://www.ufmg.br/online/arquivos/009714.shtml>)

Figura 14: *Giz* (2008) – Boneco e ator-animador em cena (Atriz-animadora: Endira Drummond)



Fonte: (<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/giramundo-remonta-pe%C3%A7a-atemporal-1.292951>)

Figura 15: *Giz* (2008) – Luz colorindo boneco e atores (Atores-animadores: Israel Silva e Gabriela Reis)



Fonte: (<http://naomateomensageiro.blogspot.com.br/2009/09/giramundo-teatro-de-bonecos.html>)

Na década de 90, o ritmo de trabalho aumenta e, conseqüentemente, a produção: foram feitos, em dez anos, doze espetáculos. Usando leis de incentivo para as montagens, o grupo inicia sua fase de profissionalização; para além da família, cresceu a equipe, o que gerou grandes conflitos internos. Os integrantes se desdobravam em setores artísticos e administrativos. A demanda de espetáculos, turnês e exposições pôs o grupo em um compasso acelerado e desgastante.

Em 1991, o Giramundo foi convidado a montar *A Flauta Mágica*, ópera composta por Mozart, com libreto de Emanuel Schikaneder. O espetáculo do grupo teve estreia no Theatro Municipal de São Paulo. Passava-se em uma idade média fictícia e contou com

bonecos de tamanho natural. Dessa vez, a crítica desaprovou a ópera feita somente com bonecos.

No ano seguinte, o grupo é convidado a se apresentar no *Festival Musiqueen Mouvement*, novamente em Charleville-Mézières, na França. O evento propôs um encontro entre o Teatro de Bonecos e a música. A coordenação do Festival inscreveu, sem a aprovação de Álvaro Apocalypse, o *Diário de um tímido forasteiro*, espetáculo produzido pelo Giramundo em 1990, que de tão tímido não foi sequer mencionado até agora nesta dissertação. Apocalypse acreditava que o público de Charleville não entenderia o espetáculo, que fazia crítica aos Centros Culturais do Brasil e aos críticos de arte. Propôs então uma remontagem quase sem qualquer relação com *Diário de um tímido forasteiro*, que ganhou o título de *Le Journal*.

Le Journal fazia uma sátira à psicanálise e contava com trilha sonora executada ao vivo pelo grupo *O Grivo*. Álvaro Apocalypse relata um pouco desse trabalho:

Foi uma experiência interessante e, outra coisa, nós colocamos os músicos no palco. Colocamos os três músicos disseminados pela cena, e os bonecos, os manipuladores passavam por perto, na frente deles. Foi um espetáculo de vanguarda. Limpo, bonito e um pouco incompreensível, porque era estranho.

(APOCALYPSE, A. 2013)

Nesta obra, o Giramundo apresentou um novo tipo de boneco, o “boneco de bureau”, denominação criada pelo próprio grupo. Esse boneco, esqueleto do marionete, revelava toda sua estrutura, propondo formas cubistas. Era manipulado em mesas deslizantes que continham toda a estrutura necessária para a execução do espetáculo, desde a mesa de som e luz até o texto escrito.

Ainda em 1991, o grupo monta *Tiradentes, uma História de Títeres e Marionetes*. Encomendado pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (APOCALYPSE, A. 2013), o espetáculo contou com mais de setenta bonecos de tringle¹⁵. A história levava à cena a saga da Inconfidência Mineira, a articulação do movimento, a traição e a repressão aos inconfidentes.

¹⁵ Tringle é um tipo de boneco de vara. A vara é ligada ao boneco na parte superior da cabeça, sendo a manipulação realizada por cima. Pode conter fios para auxiliar nos movimentos.

Figura 16: *Tiradentes, uma história de títeres e marionetes*



Fonte: (http://arcoirisgerais.blogspot.com.br/2007_04_01_archive.html)

Foi um espetáculo projetado para acontecer em teatro fechado, com várias mudanças de cenas e telões. Desastrosas as primeiras apresentações, o grupo resolveu deslocá-lo para a rua. Dominaram os mecanismos de troca de cenário, mais de dez telões, e obteve-se sucesso nas apresentações seguintes, em Belo Horizonte e Ouro Preto. Esse espetáculo inaugurou a visão do grupo para o teatro de rua. Álvaro Apocalypse relata o processo de se apresentar na rua e as mudanças que isso gerou no grupo:

A montagem deslanchou o processo do grupo de montar espetáculos em qualquer lugar. O Giramundo desenvolveu, por exemplo, o urdimento móvel, e trouxe diversas inovações, como o sistema de troca de telões. O grupo se preocupa até hoje em obter bons resultados cênicos na rua. Porque o que a gente tem visto são espetáculos “na rua”, mas sem acréscimos técnicos. Sem iluminação, efeitos ou truques. Geralmente é feito um teatro cru na rua. E o Giramundo queria levar um tipo de “teatro mágico”. Tanto o simples, despojado, mas também o mágico. Procuramos então obter resultado de palco, com montagem rápida, uso de estruturas desmontáveis, som e luz autônomos e portáteis. Tiradentes foi a iniciação do Giramundo nesses espaços. (APOCALYPSE, A. 2013)

Ganhando o espaço da rua, Giramundo monta, em 1993, *Pedro e o Lobo*, baseado na obra de Sergei Prokofiev, conto sinfônico que inicia a criança no universo da música. Com uma estrutura simples, *Pedro e o Lobo* é a montagem mais encenada do grupo.

Beatriz Apocalypse conta que Álvaro Apocalypse, nesse processo, fez questão de que cada ator-animador construísse seu próprio boneco:

Antigamente, o papai gostava muito disso, quem fazia o boneco, manipulava. Então no Pedro e o Lobo aconteceu isso, então eu fiz o Lobo,

foi assim, um espetáculo que a gente curtiu pra fazer, era um tal de ficar lixando, tudo pequenininho, bonitinho. Então eu fiz o Lobo, manipulei o Lobo, o Ulisses fez o Gato, ele manipulou o Gato, o Gustavo fez o Pato, ele manipulou o Pato; o Pedro, eu e Ulisses que fizemos de meia e acaba que nós dois manipulamos o Pedro. Então você tem mais cuidado. (APOCALYPSE, B. 2013)¹⁶

Figura 17: *Pedro e o Lobo*



Fonte:
(<http://www.giramundo.org/teatromovel/impressao.html>)

Figura 18: *Pedro e o Lobo* – O ator-animador em cena (Atores-animadores: Gustavo Noronha e Ulisses Tavares)



Fonte: (<http://www.defatoonline.com.br/noticias/ultimas/21-07-2011/quando-os-bonecos-ganham-vida>)

Em 1994, o grupo rompe novamente com a linha de espetáculos lúdicos e produz a *Antologia Mamaluca*, compilada de poemas de Sebastião Nunes. Os poemas, recheados de escatologias, pornografias e críticas políticas, tinham como personagens poetas, bêbados, prostitutas, intelectuais e políticos corruptos. Parece que o termo que melhor define essa montagem é escândalo. Álvaro Apocalypse constata: “Ela foi levada inclusive no encontro ‘Libertinos & Libertários’, no Rio de Janeiro, onde causou um escândalo tremendo, e também no Festival de Teatro de Canela, onde também causou escândalo, por causa do texto e de certas cenas do espetáculo”. (APOCALYPSE, A. 2013)

Uma característica importante desse espetáculo para o grupo foi a união do universo literário com o do teatro, que, de acordo com Álvaro Apocalypse, constituiu “um espetáculo no limite da literatura e das artes cênicas. Porque cada um dos dois se une, mas cada um caminha, existe a leitura do poema, a voz, a palavra e existe o gesto, a cor e o movimento”. (APOCALYPSE, 2001) O segundo aspecto importante foi a descoberta de novas técnicas de criação e construção dos bonecos. Dentre as utilizadas anteriormente, fio, bonecos

¹⁶ Entrevista concedida por Beatriz Apocalypse, participante do corpo de diretores do grupo Giramundo, (Belo Horizonte-MG), em 28 de jul. de 2013.

habitáveis e de sombra, foram criadas próteses e bonecos de arame. Apocalypse explicita o processo de construção.

Introduzimos uma nova técnica, que chamamos de “prótese”, que consiste em objetos colados no manipulador, extensões de seu corpo, que deformam a forma humana e transformam o ator num objeto de grandes dimensões. E iniciamos também uma técnica nova de construção, que é a armação de arame revestida de trapo, de pano. (APOCALYPSE, A. 2013)

Figura 19: *Antologia Mamaluca* – Bonecos de fio, o poeta é construído com arame e revestido por tecido.



Fonte: <http://www.asminasgerais.com.br/?item=ARQUIVO&tipo=IMAGEM&codalbum=103&codArquivo=457>

Em 1995, o grupo segue na trilha dos bonecos habitáveis e próteses, na montagem de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, que por problemas técnicos não aconteceu como o esperado, sendo guardado nos arquivos do grupo tão logo estreado.

Na intenção de ser uma alternativa para *Pedro e o Lobo*, a companhia cria *O Carnaval dos Animais*, em 1996. O intuito era obter uma estrutura tão simples quanto a de *Pedro e o Lobo*, o que não ocorreu; o cenário resultou enorme, com dois pavimentos, os bonecos ficaram pesados e houve a necessidade de mais marionetistas. *O Carnaval dos Animais* é a maior coleção de bonecos de fios do Giramundo e seu maior sucesso foi o aprimoramento da manipulação. Álvaro relata a dificuldade e o êxito desse processo:

Mas, pela natureza do Carnaval dos Animais foi impossível levar a simplicidade. O espetáculo se complicou, mas também resultou numa série notável de bonecos de fio, onde o pessoal se exercitou, apurou demais a manipulação. Ao ponto de agora a gente poder enfrentar qualquer festival que tiver boneco de fio. (APOCALYPSE, A. 2013)

O marionete, boneco manipulado por meio de fios que se ligam a uma estrutura em geral de madeira, que pode ser nomeada de cruz ou avião, é um dos tipos no teatro de animação, no meu entendimento, exemplar para distinguir as etapas da construção e da animação. Esse tipo de boneco necessita quase sempre de uma afinação rigorosa dos controles e, portanto, antes deve estar finalizado ou em fase de acabamento, para ser ligado à cruz por fios. Sendo assim, pode-se supor que esse boneco passou para a etapa de ensaios depois de sua completa feitura, dificultando o trânsito entre sala de ensaio e oficina. Alguns marionetistas desse espetáculo contam que os bonecos, de tão pesados, inibem a manipulação. Talvez por isso Apocalypse se refira acima ao “exercício do pessoal”. Acredito que, se a criação pudesse ter sido efetivamente compartilhada, se os manipuladores pudessem intervir na etapa de criação-construção dos bonecos, teria sido possível requerer bonecos mais leves, ou de manipulação menos árdua.

Figura 20: *Carnaval dos Animais* – Boneco pesando mais que 5 kg



Fonte: (<http://www.caetenews.com.br/blog/?itemid=5021>)

Figura 21: *Carnaval dos Animais* – (Atores-animadores: Raimundo Bento e Gustavo Noronha)



Fonte: (<http://www.giramundo.org/tmov2013/fotos/nova-lima/fotos.html>)

Outro diferencial dessa montagem foi que, pela primeira vez, o grupo teve um patrocínio formal via Lei de Incentivo, inaugurando essa forma de busca por recursos para a companhia e que continua sendo a principal até hoje.

Em 1996, Madu Vivacqua se despede do grupo, rompendo com o trio fundador e deixando Álvaro Apocalypse como força centralizadora de todo o processo. Malafaia discorre sobre o período, no qual “Apocalypse concentra totalmente a criação – da adaptação de textos, concepção de bonecos, figurino, cenografia e iluminação, até o projeto gráfico, direção de atores e direção de cena – configurando um processo de trabalho praticamente sem colaboradores.” (MALAFAIA, 2006, p. 189)

Com esse novo perfil, o grupo monta *O Diário de um Louco* (1997), a terceira remontagem do *Diário de um Tímido Forasteiro*, que tinha se tornado, como vimos antes, *Le Journal*. Com receio de que o público continuasse sem entender a peça, ela foi adaptada na estrutura do texto de Nicolai Gogol, que descreve o processo de loucura de um funcionário público humilde, desprezado e humilhado.

A música foi executada ao vivo por Tim Rescala, parceiro do grupo em outras montagens, de modo a compor com o cenário gigante e manipulável. Em contraste com bonecos de 25 cm, que se moviam pelo palco por controle remoto, o cenário chegava a três metros de altura, com cabeças que piscavam, abriam a boca e se movimentavam pela estrutura cênica. Nas palavras de Apocalypse:

Nós fizemos uma adaptação, que eu considero um dos grandes trabalhos do Giramundo, e que merece ser mais divulgado. Foi o uso das dimensões dos elementos de cena e do cenário, de forma que uma pessoa que o personagem considerasse odiosa tinha dimensões imensas. As pessoas que ele desprezava, tinham pequenas dimensões. Então nós exercitamos muita técnica de bonecos habitáveis que se deslocam pelo palco. É um grande espetáculo. O cenário criado pelo Giramundo é vivo. Ele é composto de coisas vivas. Tem figuras incrustadas nele que respondem e podem participar do espetáculo. Este tipo de uso da cenografia foi utilizado pela primeira vez pelo grupo. (APOCALYPSE, A. 2013)

A variedade de tipos de manipulação nessa peça também chamou atenção. Mais uma vez o Giramundo empregava inúmeras possibilidades de manipulação em um mesmo espetáculo, o que foi bem aceito pela crítica:

Foi também uma experiência inteiramente nova, muito boa no Rio de Janeiro, críticas favoráveis e foi uma inovação em teatro de bonecos, onde o Giramundo usou bonecos de fio, de vara, de luva, sombra, balcão, habitáveis, controle remoto. Foi uma revolução. (APOCALYPSE, 2013)

Figura 22: *O Diário de um Louco* – Bonecos de várias dimensões e técnicas de manipulação



Fonte: (<http://www.jornaltudobh.com.br/tudo-mais/museu-giramundo-sera-reaberto/>)

O próximo espetáculo foi *A Redenção pelo Sonho*, que estreou em 1998, tendo como inovação, para o grupo, a pequena orquestra de presença ativa no espetáculo, manipulando bonecos ou se transformando no corpo de jurados. A ópera fazia uma homenagem a Monteiro Lobato, trazendo à cena trechos de sua vida e alguns dos seus principais personagens.

Após três anos de espetáculos voltados para adultos, o grupo retorna ao seu público originário com a montagem, em 1999, de *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, de Jorge Amado. Os bonecos desse espetáculo, criados a partir de desenhos feitos por Mário Apocalypse, neto de Álvaro, trazia referências de Niky de Saint-Phalle e Antoni Gaudí. Foram modelados em papel, como as luminárias japonesas. Novamente, os bonecos carregam em si a importância da apresentação visual além da função cênica. Para Álvaro Apocalypse, “é a forma se impondo à função [...] através da inspiração dos desenhos infantis, de um certo comportamento criativo da criança”. (APOCALYPSE, A. 2013) O espetáculo foi montado com a colaboração do grupo Coral Voz&Cia, de Belo Horizonte e se tornou, segundo Álvaro Apocalypse, um peça coral para marionetes.

Figura 23: *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* – Bonecos em exposição



Fonte: (http://blogdogiramundo.blogspot.com.br/2011_02_01_archive.html)

Ainda em 1999, o Giramundo é convidado a se retirar da UFMG, rompendo a parceria que durou frutíferos 22 anos. O grupo ficou sem lugar para o seu extenso acervo, passando por uma complexa fase. Malafaia conta o ocorrido:

A saída foi tensa e traumática, desgastante e decepcionante [...] O grupo passa a lidar com graves problemas, como a acomodação do enorme acervo de bonecos e a falta de infra-estrutura para manutenção de suas atividades normais. De repente, o Giramundo perdeu o chão: três caminhões abarrotados de bonecos sem lugar para onde ir. O acervo foi acolhido por caridade de pessoas do meio artístico que acompanharam as notícias nos telejornais. (MALAFAIA, 2006, p. 190)

1.3. Período Institucional

Após vagar um período sem rumo, locando-se e realocando-se onde era possível, o grupo se instalou no bairro Floresta, em local próximo à sua sede atual, em um imóvel adquirido havia tempos pelos fundadores para ser o Teatro Giramundo, que chegou a ser aberto em 2000, no intuito de sustentar financeiramente o grupo. A empreitada, contudo, mostrou-se dura: houve muito trabalho e pouco retorno. A companhia se reestruturou e dividiu-se em três eixos motores, Museu – Teatro – Escola, iniciando o *Período Institucional*, de acordo com Malafaia (2006, p. 191).

Em meio às mudanças, acertos e desacertos, o grupo, em parceria com a FIEMG, no ano de 2000, monta *Gira Gerais*, produzido com a intenção de conscientizar os trabalhadores sobre alguns temas da empresa e de contribuir para a manutenção do grupo.

Em 2001, com sua estrutura mais organizada, a companhia estreia *Os Orixás*, espetáculo que apresenta a mitologia dos deuses africanos. É importante ressaltar que *Os Orixás* se estruturou em pequenos esquetes, nos quais se apresentava o panteão africano, construído, principalmente, com narrações e cantos em português e na língua *Ioruba*.

Figura 24: *Os Orixás* – Bonecos tipo estátuas africanas



Fonte:(http://gomamg.blogspot.com.br/2008_10_19_archivo.html)

Figura 25: *Os Orixás*



Fonte:(<http://portalpbh.pbh.gov.br/ecp/ecp/contents.do?evento=conteudo&idconteudo=19466&chPlc=19466&viewbusca=s&termos=s>)

Em outra parceria com a iniciativa privada, o grupo lança sua coleção *Miniteatro Ecológico*. No ano de 2002, monta o primeiro episódio, *O Aprendiz Natural*, espetáculo infantil que viraria também coleção de livros. A peça aborda questões ambientais e o trato com a natureza, apresenta personagens folclóricos, músicas e mitos regionais. Em sequência

à coleção, a companhia monta *Mata Atlântica*, *Cerrado e Amazônia* em 2003, e completa essa série dos biomas com *Caatinga*, montagem de 2006.

Nesses cinco espetáculos, o grupo usa a mesma fórmula que remete, ao meu ver, ao procedimento de êxito usado em *Pedro e o Lobo*. São sempre três atores-animadores que contracenam com os bonecos de fio (no caso exclusivo de *Caatinga*, há mamulengos). Para cada episódio foi realizada uma extensa pesquisa acerca do bioma em questão e a cultura local, revelados nos livros de títulos homônimos.

Figura 26: *Miniteatro Ecológico - Cerrado*



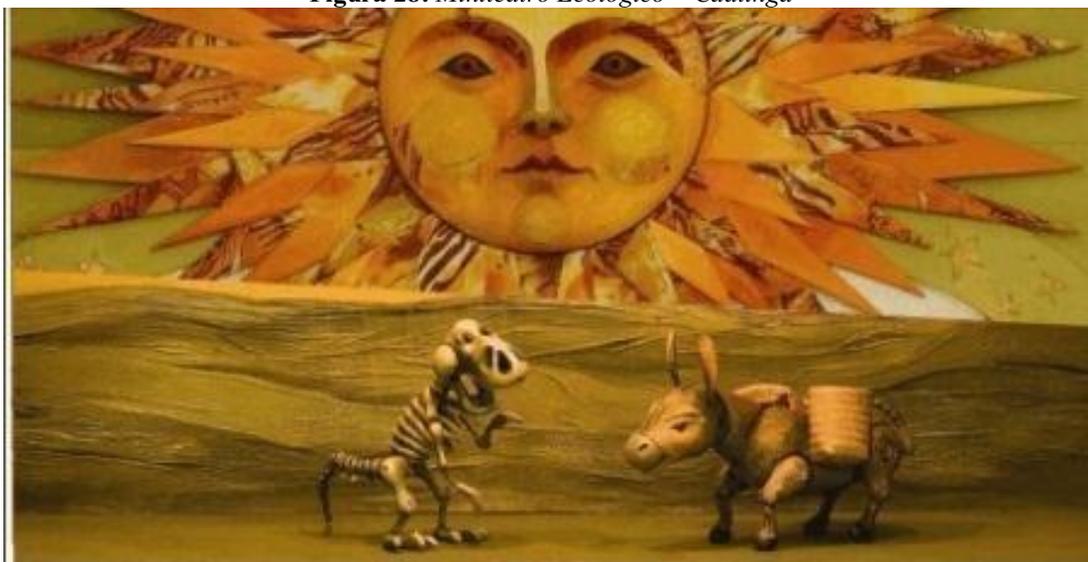
Fonte: (<http://www.festivalsaci.com.br/2011/espetaculos.html>)

Figura 27: *Miniteatro Ecológico - Caatinga*



Fonte: (<http://chc.cienciahoje.uol.com.br/meio-ambiente-em-cena/>)

Figura 28: *Miniteatro Ecológico - Caatinga*



Fonte: (<http://chc.cienciahoje.uol.com.br/meio-ambiente-em-cena/>)

1.3.1 A perda do mentor

Em 2003, durante a montagem de *Pinocchio*, o Giramundo recebe o grande golpe, o falecimento do seu mentor. Abalados pelo clima de desmoronamento, o grupo paralisa suas atividades e fica em dúvida sobre a continuidade do trabalho. Afinal, de acordo com Marcos Malafaia, Álvaro Apocalypse era muito mais que o fundador e diretor: era o idealizador de todas as ações do grupo, a liga de todo o trabalho e de todas as suas relações:

Mas o mais importante aglutinador foi a figura carismática de Álvaro Apocalypse, que atraiu e formou gerações de bonequeiros, ensinando, de modo exemplar, mais que ordenado e regular, procedimentos e condutas fundamentais para o ofício.(MALAFAIA, 2006, p. 193)

Tentando se restabelecer da perda, o grupo se ergue sob a direção de suas filhas e dois de seus assistentes mais próximos, Ulisses Tavares e Marcos Malafaia, ambos ainda hoje, juntamente com Beatriz Apocalypse, completando o quadro diretor do grupo.

Dois anos após a morte de Álvaro, o Giramundo consegue finalizar a obra *Pinocchio* (2005) e iniciar com ela o que chamariam de *Trilogia Mundo Moderno*. Essa trilogia é composta por *Pinocchio*, *Vinte Mil Léguas Submarinas* e *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, que marca um novo momento do grupo no âmbito do teatro de animação. São incorporados vídeos no espetáculo, o *stop motion* ganha espaço em meio às variedades de técnicas, novas experimentações são realizadas, pesquisas são iniciadas, passando por séries consecutivas de erros e acertos, segundo Malafaia (2013).

Os bonecos e vídeos do Giramundo são vertidos para a TV, sobem aos palcos para acompanhar músicos, o grupo se reinventa. “Experiências como Hoje é Dia de Maria, Minitatro Ecológico, Dango Balango, Trilogia Mundo Moderno, Teatro Móvel, Torres Andantes e Autômatos, detectam, já visível a olho nu, um Giramundo novo brotando, muito diferente do Giramundo do século XX.” (GIRAMUNDO, 2013).

Inaugurando a nova fase do grupo, *Pinocchio* é um espetáculo para adultos que une diversas formas de manipulação e vídeos. Conta a história do famoso personagem criado por Carlo Collodi, boneco de madeira, construído por Gepeto, que queria ser uma criança de verdade. Uma metáfora da criatura tomando vida para além do seu criador. Analogia interessante para o estado do grupo na ocasião: o Giramundo, a criatura, tomando vida para além do seu criador, Álvaro Apocalypse.

Os projetos de Álvaro Apocalypse para esse espetáculo, em conjunto com os bonecos iniciados, foram guardados no Museu Giramundo como memória. Criaram-se outros projetos, na maioria assinados por Beatriz Apocalypse, e assim foram construídos novos bonecos. Uma característica interessante: retomou-se a proposta de que cada ator-animador construísse o seu boneco. Mas o grupo tinha evoluído muito desde a época de *Pedro e o Lobo*, na qual essa qualidade fora instaurada. O boneco protagonista, Pinocchio, muitas vezes era manipulado por várias pessoas, que se desdobraram manipulando vários bonecos. Também, nesse espetáculo, cada boneco foi construído por duplas ou até trios que teriam contato com o objeto durante as cenas.

Outro aspecto importante que *Pinocchio* revelou foi a policena, nomeada por Marcos Malafaia (2013) para designar o acontecimento de dois focos ou mais de cena simultâneos, criando uma nova possibilidade de dramaturgia para o grupo. A produção de vídeo animações também foi de grande valia nesse processo, pois ocuparam grande parte do espetáculo, dialogando com cenas executadas ao vivo.

Figura 29: *Pinocchio* – Policena



Fonte: (<http://artenalinha.wordpress.com/2014/04/08/sesc-santana-tem-varias-mostras/>)

Figura 30: *Pinocchio* – Boneco e vídeo



Fonte: (<http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/25386-espetaculo-pinocchio>)

No espetáculo *Vinte Mil Léguas Submarinas* (da obra de Julio Verne), de 2007, o grupo conta as aventuras do Capitão Nemo. Na história, Nemo constrói Náutilus, submarino que mantém prisioneiros o Professor Aronnax, naturalista francês, Conseil, seu criado e Ned Land, arpoador de pouca compostura.

O processo de criação dessa peça aconteceu em mais de uma etapa. Depois de sua estreia, passou por duas remontagens. Insatisfeitos com o produto final, os diretores se lançavam na tentativa de resolver os problemas das cenas e dos bonecos.

Foram várias idas e vindas entre oficina e sala de ensaio na tentativa de adaptar os bonecos para as cenas. Algumas vezes, foi necessário construir novos bonecos, para se

chegar ao resultado esperado. O grupo Giramundo experimenta, efetivamente, em *Vinte Mil Léguas Submarinas*, a criação compartilhada entre construtores e atores-animadores. Beatriz Apocalypse elucida um exemplo desse trânsito de necessidades entre ensaios e construção:

[Em] *Vinte Mil Léguas* aconteceu isso com o Nemo. A gente estava fazendo um Nemo de balcão, e tinha uma cena assim, impossível fazer com o Nemo de balcão, e era uma cena importante que ele contracenava com bonecos de fio, então tivemos que fazer um Nemo de fio. (APOCALYPSE, B. 2013)

O boneco do Capitão Nemo ganhou três versões até a final. Isso aconteceu também com outros bonecos, nem todos ganhando novas versões, mas sendo adaptados para atender as demandas. Em meio às suas remontagens, *Vinte Mil Léguas* recebeu novos integrantes nas equipes de construção e de animação. Também por conta dessa mudança de artistas, das propostas que eles traziam para a cena, surgiram necessidades de alterações nos bonecos e espetáculo.

Figura 31: *Vinte Mil Léguas Submarinas* – Ator em cena com boneco (Atriz-animadora: Beatriz Apocalypse)



Fonte: (<http://www.viewmagazine.com.br/visao/foco?edition=122>)

Figura 33: *Vinte Mil Léguas Submarinas* – Nemo, boneco de balcão



Fonte: (<http://www.teatrodebonecos.org/2011/espeticulos/vinte-mil-leguas-submarinas>)

Figura 32: *Vinte Mil Léguas Submarinas* – Boneco com engenharia automotiva



Fonte: (<http://www.teatrodebonecos.org/2011/blog>)

Figura 34: *Vinte Mil Léguas Submarinas*



Fonte: (<http://guia.uol.com.br/belo-horizonte/noticias/2013/03/28/teatro-de-bonecos-faz-viagem-ao-universo-de-vinte-mil-leguas-submarinas.htm>)

Por vezes o grupo encontrou necessidade de retomar a obra, mesmo depois de entregue ao público, ao processo de construção. A crítica genética entende a dinâmica da obra como um fluxo inerente. De acordo com Cecília Salles:

O objeto considerado acabado, representa, também de forma potencial, uma forma inacabada. A própria obra entregue ao público pode ser retrabalhada ou algum de seus aspectos – um tema, um personagem, uma forma específica de agir sobre a matéria – pode ser retomado. (SALLES, 2009, p. 83)

Depois de dez anos da morte de seu fundador e cinco sem montar espetáculo inédito, o grupo Giramundo estreia *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, que, segundo Beatriz Apocalypse (2013), é um espetáculo que encerra um ciclo e começa outro.

1.3.2 Alice: Aventuras de Giramundo no País do Reinventando-se

Figura 35: *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*
(Atores-animadores: Endira Drummond, Bárbara Andalécio, Beatriz Apocalypse, Kadu dos Anjos, Beto Militani e Mário Apocalypse)



Fonte: (<http://www.giramundo.org/aventurasdealice/>)

No teatro, escuridão e expectativa. As cortinas se abrem e Charles Dodgson, sob o pseudônimo inventado por ele mesmo de Lewis Carroll, introduz a história. Ele a contará, um ator, que transita, interage e dialoga com os bonecos. Também há sua versão em marionete, que aparece em outras cenas, apreciando sua criação, ou tocando piano. Carroll tem uma boneca pequena à mão. Uma pequena Alice, que lê a própria história nas linhas do seu progenitor.

Alice vê o Coelho e cai... Alice, agora um boneco de tamanho natural, cai em uma infinidade de projeções, vídeo animações que representam tudo o que passa pela cabeça da menina. Ou serão as projeções que passam enquanto Alice é virada de cabeça pra baixo, e de novo pra cima, rodando lentamente, embalada por Fernanda Takai, vocalista da banda Pato Fu, que foi a animadora de voz da personagem?

Alice cai, e quando chega ao fundo é um pequeno boneco de fio, ou de manipulação direta, ou ainda de balcão, ou serão só as pernas da menina? Em um fluxo contínuo, as sete

versões de Alice são apresentadas ao público. Ainda vemos a animadora que entra em cena, jogando com Alice, sendo a animadora também Alice.

Figura 36: *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* – Algumas Alices e Lewis Carrol
(Atores: Beto Militani e atriz-animadora: Beatriz Apocalypse)



Fonte: (<http://www.jornaltudobh.com.br/tudo-mais/giramundo-estreia-trilogia-inedita-no-teatro-bradesco>)

São ao todo 55 bonecos de diversos tamanhos, formatos e técnicas de manipulação. Prossegue, de certo modo, a linha de *Cobra Norato*, precursor dos espetáculos do grupo a mesclar variadas técnicas de manipulação em uma mesma cena.

Figura 37: *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* – Diferentes técnicas de manipulação



Fonte: (<http://vejabh.abril.com.br/arte-e-cultura/teatro/grupo-giramundo-reestrea-aventuras-alice-paismaravilhas-746639.shtml>)

Nos bailados do espetáculo, surgem cenas diferentes e simultâneas. A policena, como já foi dito, aparece pela primeira vez em *Pinocchio*. Ainda em *Pinocchio* iniciou a pesquisa de vídeo animação que terá, em *Alice*, “um campo de experimentação da projeção mapeada, então a projeção mapeada, que é essa projeção com recortes, em áreas localizadas” (MALAFAIA, 2013).

Figura 38: *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* – Policena



Fonte: (<http://www.giramundo.org/aventurasdealice/>)

Figura 39: *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* – Alice e projeção mapeada



Fonte: <http://pt-br.facebook.com/Giramundo.Teatro.de.Bonecos>

As personagens da Duquesa e da Cozinheira são bonecos grandes, habitáveis e brancos, assim como no *Giz*; e o Coelho, boneco de luva é de armação coberta por tecido, perceptível também no *Antologia Mamaluca*.

É possível identificar no espetáculo *Alice* fragmentos de experimentações vivenciadas em outras peças do grupo: um resgate de informações, coletânea das pesquisas que obtiveram êxito na carreira do grupo, volta à cena em uma grande somatória dos seus 44 anos de existência. Beatriz Apocalypse relata que *Alice* está contida no espiral do Giramundo, no qual não é possível distinguir onde começa e acaba o processo de criar:

Está tudo resumido ali, tudo. A nossa história está ali. Então eu não sei se Alice é o fim desse processo ou se é o começo. Então, eu vejo muito como espiral, é do girar, é do Giramundo, eu não sei se começa, eu não sei se acaba. [...] Sintetiza tudo o que a gente aprendeu nesses anos todos, a sensação que eu tenho que, ali está a forma que a gente aprendeu, a estrutura, o projeto do boneco, a adaptação do texto, a movimentação em cena.

(APOCALYPSE B., 2014)¹⁷

O grupo cria, dessa forma, um espetáculo que está intimamente ligado a outras obras da companhia, reinventando o que fora criado, contextualizando na cena outros processos, resolvendo questões e problemas de trabalhos anteriores. Marcos Malafaia (2013), diretor do espetáculo, conta sobre o trabalho do grupo em *Alice*:

Alice está completamente ligada em *Pinocchio*, *Alice* está completamente ligada em *Vinte Mil Léguas*, *Alice* está resolvendo problemas que estão em outros espetáculos. As pessoas se surpreendem com as ideias ou com o desenvolvimento e acham que aquilo é uma geração espontânea e não é, se você for fazer um rastreamento, até é um trabalho curioso, de referências, de imagens; você vai encontrar diversos traços de diversos outros espetáculos dentro de *Alice*. [...] às vezes a gente faz um espetáculo

¹⁷ Depoimento retirado do filme: *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, 2014.

tentando resolver uma coisa e dá errado e a gente vai tentar em outro espetáculo e dá errado de novo, até que, chega um dia que dá certo. Então, *Alice*, essa explosão assim de coisas que deram certo, mas precisou de muita coisa dar errado em outros espetáculos para que desse certo em *Alice*. *Alice* é um telhado, mas não tem como você ter um telhado sem ter as fundações. (MALAFAIA, 2013)

Entendo que o acúmulo de informações em *Alice* o converte em um trabalho único, original, mas ao mesmo tempo múltiplo por concentrar todos os caminhos percorridos pelo grupo. Nas palavras de Salles, assim ocorre a transformação do percurso do ato criador em autenticidade:

O ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra. A originalidade da construção encontra-se na unicidade da transformação: as combinações são singulares. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos. A construção da nova realidade, sob essa visão, se dá por intermédio de um processo de transformação. (SALLES, 2009, p. 93)

Por meio dessa ideia de que todas as peças do grupo estão interligadas em *Alice*, Malafaia define um “pensamento macro” do grupo, que conduz o trabalho da companhia desde os tempos de Álvaro Apocalypse até *Alice*:

Baseado num tipo de pensamento macro que o grupo tem. Isso é bem importante. Esse pensamento macro, que as pessoas acham que os espetáculos são ilhas autônomas, eles não são ilhas autônomas, são arquipélagos[...] Acho que é isso que traz essa solidez para o espetáculo do Giramundo. O Giramundo trabalha em diversos tempos, o tempo principal, que é o tempo agora, que é aquele espetáculo que deve ser feito, mas um tempo ancestral, vamos chamar assim, onde a gente está dialogando com o Álvaro, onde a gente está resolvendo problemas nossos mesmos. Que é o que eu estou chamando de linha macro. Essa linha macro define muita coisa. (MALAFAIA, 2013)

O processo de montagem de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* iniciou-se da mesma maneira que nos outros espetáculos da *Trilogia Mundo Moderno*, a partir do estudo aprofundado do texto. Esse estudo vai para além do texto, incorporando também materiais correlatos. Segundo Malafaia (2013), para se construir a trilogia, a equipe foi buscar nos originais de *Pinocchio* (em italiano), *Vinte Mil Léguas Submarinas* (francês) e *Alice* (inglês) referências para a montagem. Consultaram-se também a biografia dos autores Carlo Collodi, Júlio Verne e Lewis Carrol, bem como o período histórico de concepção de cada obra. Com esse estudo, começaram a surgir outras áreas de interesse, por exemplo, as de engenharia e filosofia, que trouxeram demandas de novos estudos que precisaram ser feitos.

Depois do estudo preliminar, foram feitas listas, um extenso inventário sobre tudo o que é próprio do texto. Essas listas se agrupam, de acordo com Beatriz Apocalypse (2013), nas categorias de personagens, objetos de cena, cenografia, figurinos e manipuladores. A adaptação do texto começa somente a partir disso. Marcos Malafaia define o processo: “a adaptação basicamente é feita de cortes, o texto é enxuto na sua linha principal, que é uma escolha. É escolhido um caminho no texto, uma ênfase, vamos chamar assim. E tudo o que está fora dessa ênfase sai.” (MALAFAIA, 2013) Em seguida, as listas passam por um processo de cortes que foram sugeridos pela adaptação do texto.

No “processo clássico”, essas novas listas são passadas ao departamento artístico, e então são definidos o conceito e a plástica do espetáculo. Neste momento, inicia-se uma parte importantíssima do trabalho, segundo Malafaia (2013): a fase de estudos, realizada por meio do desenho. Essa fase de estudos tem a função de trazer para o campo visual a pesquisa feita através do texto. É onde o espetáculo começa a surgir e os traços criam as primeiras visões do que será realizado. Complementando essa fase do desenho, herança dos tempos de Álvaro Apocalypse, incluem-se os estudos feitos através de protótipos, que trazem para o campo tridimensional as primeiras referências dos bonecos. Sandra Biancchi, autora dos desenhos de alguns projetos e protótipos, conta como foi essa primeira experiência do grupo em criar mini esculturas que seriam bonecos: “Inicialmente nós começamos criando protótipos bem pequenininhos em plastilina, então, por exemplo, cada personagem ia nascendo em projetos de cinco a dez centímetros no máximo.” (BIANCCHI, 2014)¹⁸

Para completar o boneco, é feito o estudo do mecanismo necessário para o personagem em cena. Este então é o projeto técnico, que, segundo Malafaia (2013), é a marca registrada do Giramundo, ao qual atribui uma boa parcela do sucesso de *Alice* e do grupo como um todo:

O uso intensivo do desenho foi um dos principais fatores para a explicação da coerência, consistência e produtividade do Giramundo. A longa prática do desenho com lápis duro, marcou decisivamente o pensamento gráfico de Álvaro Apocalypse, aproximando-o da linguagem da gravura, seus fortes contrastes, suas linhas definidas e precisas, seu gesto decidido e incisivo. Assim, o desenho foi aplicado ao Giramundo, adquirindo funções instrumentais importantes como a previsão da forma e volumetria, de mecanismos e estruturas internas, do ensaio da distorção e proporção, organizando conjuntos, cores e composições, ou seja, assumindo funções complexas hoje executadas por meios eletrônicos. Exímio e experiente

¹⁸ Depoimento retirado do filme: *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, 2014

desenhista, amante da linha pura e influenciado pelo aprendizado junto a outro grande mestre, Alberto da Veiga Guignard, Álvaro Apocalypse se expressou com maestria compondo uma obra gráfica sem paralelo dedicada ao Teatro de Bonecos. (MALAFAIA, 2006, p.196)

No processo de *Alice* houve também algumas diferenças em relação às outras montagens. Após a morte de Álvaro Apocalypse, principal projetista do grupo, Beatriz Apocalypse, Marcos Malafaia e Ulisses Tavares assumiram a função. Para esse espetáculo, convidaram Sandra Bianchi (que está ligada ao Giramundo desde o início do grupo, fazendo contribuições esporádicas) para assinar os desenhos juntamente com Beatriz; para além das duas artistas no comando dos projetos, essa etapa foi amplamente colaborativa. Foram convidados alunos de Design da Universidade FUMEC, de Belo Horizonte, para estagiar no grupo durante essa montagem. Esses alunos, a partir dos desenhos artísticos realizados por Sandra Bianchi e Beatriz Apocalypse, criaram os projetos técnicos e os protótipos dos bonecos, marcando um novo direcionamento do grupo na descentralização dessa etapa.

Após finalizados, os projetos técnicos são distribuídos para os construtores e inicia-se a fase de construção dos bonecos, dos objetos de cena e cenografia. Ao mesmo tempo, os vídeo animadores iniciam seus trabalhos.

Em *Aventuras de Alice*, o uso de vídeo animação foi contundente. O grupo começou a pesquisá-lo em *Pinocchio*, de forma tímida e cautelosa, com vídeos mesclando animação e teatro de sombras. No segundo espetáculo da trilogia, *Vinte Mil Léguas Submarinas*, o Giramundo aprofundou a pesquisa no vídeo animação, criando cenas inteiras pautadas nesse recurso.

Depois da montagem desses dois espetáculos, o grupo Giramundo se dedicou a produzir uma minissérie para a televisão tendo como tema a mitologia grega, que por motivos desconhecidos nunca foi ao ar. Nessa produção, a companhia se dedicou intensamente no trabalho com vídeo animação, criando diversas cenas em *stop motion*¹⁹, correspondendo – ainda que sem intenção – ao desejo inicial de Álvaro Apocalypse em fazer cinema.

¹⁹ O *Stop motion* é uma técnica de vídeo animação feito com fotos quadro a quadro dos objetos.

Nesse último trabalho, o grupo ousou ir mais longe utilizando a técnica do *caption motion*²⁰somada à dos *Kinects*²¹. Para isso, desenvolveu um programa especial para a criação dos vídeos, ampliando os limites do teatro de animação para o próprio grupo. Endira Drummond, assistente de direção do espetáculo, relata essa experiência como um avanço para direções mesmo imprevistas: “O quê que o mundo pode dar a mais para o teatro de bonecos, é sair do tradicional e buscar novas fronteiras. Então eu vejo o kinects, também, como uma soma, uma nova tecnologia sendo usado para algo não esperado.” (DRUMMOND, 2014)²²

Antes disso, houve em *Alice* uma mudança ainda mais importante, substancial na verdade, uma inversão do “modo clássico” das etapas de montagem do Giramundo. Nos espetáculos anteriores, concomitantemente ao trabalho de oficina, a trilha sonora do espetáculo era gravada. Com bonecos e trilha prontos, os animadores entravam em cena, começando os ensaios. Mas com *Alice* não foi bem assim: “Quem ditou *Alice* foi a construção da trilha, a trilha ficou pronta primeiro, foi ao contrário.” (MALAFAIA, 2013)

Aventuras de Alice no País das Maravilhas alterou o processo de montagem na companhia. Mesmo que, como em outros espetáculos do grupo, *Alice* tivesse começado pelo estudo profundo do texto, como sempre, no Giramundo, adaptado para a dramaturgia, as fases de desenho, projeto técnico, construção dos bonecos e ensaios de animação foram posteriores à composição de uma “proto-trilha” sonora. Em uma atitude talvez arriscada, devido ao curto prazo, Marcos Malafaia alterou o processo desse espetáculo, abrindo assim uma nova frente de pesquisa para grupo:

Porque meu raciocínio é o seguinte, o raciocínio do pânico, do desespero, pra eu ter o espetáculo eu tenho que ter a trilha e os bonecos, pra eu ter os bonecos eu preciso ter a trilha pra saber quais bonecos eu preciso construir. Então eu construí a trilha, eu não tive escolha, eu fui pro estúdio e gravei todos os personagens, por isso que fica essa sobrecarga nos personagens que eu executo no espetáculo, gravei todos os personagens, selecionei as músicas e nós montamos uma proto-trilha completa, do início ao fim, com eu fazendo Alice e tudo, existe esse material gravado. Depois pedi auxílio pra Beatriz e Sandra Biancchi, elas desenharam os bonecos, aí eu senti segurança, agora eu tenho trilha e tenho boneco, então eu tenho o show. Então o que eu estou querendo dizer é que nem sempre é esse processo clássico. (MALAFAIA, 2013)

²⁰O *Caption motion* é outra técnica de vídeo animação feita com a captura dos movimentos de um ator transpostos para o personagem virtual.

²¹ O *Kinect* é um sensor de movimentos desenvolvido para jogos eletrônicos, que possibilita ao jogador interagir com a plataforma virtual sem necessidade de controles.

²² Depoimento retirado do filme: *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, 2014

A proto-trilha foi encaminhada para John Ulhoa, integrante da banda Pato Fu, que concebeu, com a dinâmica proposta, a trilha para o espetáculo, ou as várias trilhas (dez versões, de acordo com Malafaia). Tal variedade atesta o cuidado tanto do Giramundo quanto da banda Pato Fu no trabalho conjunto, estimulante, talvez, a uma criação coletiva no grupo.

Pois foi a partir da proto-trilha, espécie de roteiro base do espetáculo, que o grupo pode desenvolver o processo em vários setores. Baseado nela, foram elaborados os projetos técnicos, em seguida levados para as oficinas. Foi também a partir da trilha que iniciou-se a produção dos vídeos. Até mesmo os ensaios começaram depois da trilha pronta:

As equipes de ensaio já começavam a trabalhar porque já tinha a trilha, os bonecos começavam a ser construídos porque já tinha trilha, o vídeo começava a trabalhar porque já tinha trilha. Então, era ótimo, um modo de produtividade, vamos dizer, *work in flow*, um modo muito eficiente porque com um trabalho eu colocava dez equipes trabalhando. (MALAFAIA, 2013)

Além da dinâmica de produção ter sido facilitada por essas inversões, o método de trabalho do grupo levou a novas conquistas. Malafaia salienta ainda que existiu um ganho no ritmo do espetáculo.

Eu acho que essa inversão foi super positiva. Porque foi ela que permitiu esse *sinc* de todos, o ator que entra no momento correto a música está ali presente e ao mesmo tempo sem invadir, os bonecos entrando, os vídeos. Porque a trilha, ela gera um *timecoat*, vamos dizer assim, ela gera um *beat*, e esse *beat* é um *beat master*, ele espalha pra todos os outros setores. (MALAFAIA, 2013)

Outro salto evolutivo no método de produção do grupo refere-se finalmente à direção coletiva; até então, Álvaro Apocalypse comandou a direção total no Giramundo. Depois de sua morte, no processo da *Trilogia do Mundo Moderno*, Marcos Malafaia assumiu a direção dos espetáculos e Beatriz a direção das cenas. Ela conta que no início acreditava que sua função como diretora deveria ser de imposição, mas com o tempo foi abrindo espaço para os outros integrantes da equipe auxiliarem no processo de criação.

E eu acho que o importante, também dessa trilogia, foi a criação de todas as pessoas. No início eu ficava um pouco receosa, porque eu estava dirigindo ali, pela primeira vez, depois de perder papai e tudo, então: “Nossa eu tenho que me impor, eu tenho que dirigir”. Isso no início, em *Pinocchio*, e no decorrer dos anos, eu fui aprendendo [que] quanto mais a gente escuta as pessoas, quanto mais as pessoas viajam junto com a gente, melhor é. (APOCALYPSE, 2014)²³

²³ Depoimento retirado do filme: *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, 2014

A diretora ressalta que a montagem de *Alice* foi o ápice do processo coletivo, que contou com todos os colaboradores do Giramundo, internos e externos ao grupo, para criar novas cenas, reinventando o método inicial:

Que tem umas idéias que não cabem no papel. E é um processo coletivo, sabe? Está bem um processo coletivo, está bom de trabalhar, acho que todo mundo amadureceu bastante, então todos opinam, todos constroem a cena. Então eu faço a direção de cena, mas é pra direcionar pra onde a gente vai, porque eu tenho mais experiência, estou mais ligada no texto. Marcos, [com a] direção geral, a mesma coisa. Mas, o coletivo que constrói, é na hora da cena que um fala: “Podia ser assim, vamos fazer assado, quem sabe esse boneco não entra aqui”. Então Alice foi tudo isso, foi todo mundo construindo cena o tempo inteiro e dando palpite. E saindo um pouco [do método tradicional], que a gente era muito tradicional, a meu ver, assim, do ponto de vista de manipulação, e a gente resolveu brincar. (APOCALYPSE, A. 2013)

Ampliando as fronteiras da criação, o grupo também recebe a interferência dos atores-animadores para construir novos bonecos durante o processo de ensaio, ressignificando as etapas de construção e animação:

Então várias coisas que não estavam no papel, elas passam a acontecer depois que a gente testa. Por exemplo, Alice não tinha borboleta, mas a gente começou brincar com borboleta com ela aí fizemos duas borboletas. Ela só tinha um Coelho, a gente viu que precisava ter mais coelho, então fizemos mais um. Ela não tinha as pernas gigantes, mas a gente começou a brincar na cena: e se aqui tivesse uma perna gigante, aí a gente foi pra oficina e fez a perna gigante. Então muita coisa a gente não consegue pensar só no papel, apesar de estar muito bem organizado. (APOCALYPSE, A. 2013)

Aspecto importante de ser destacado na montagem de *Alice* é a separação de equipes. Se Álvaro Apocalypse tinha predisposição a que os animadores construíssem o próprio boneco, como foi relatado no processo de *Pedro e o Lobo*, nesse último espetáculo surgiu, por outro lado, uma nova divisão de trabalhos. O grupo optou pela divisão de funções no processo de construção. Beatriz conta como surgiu esse método.

Então, trabalhamos com 66 profissionais. Desses 66, cada um tinha destaque numa área. Trabalhamos com vários professores, com vídeo animação, gente que ia pra oficina, um carpinteiro que era específico pra cenografia, com companheiros nossos aqui do Giramundo de anos que ia direto pra oficina, gente que ia só pra modelagem, algumas pessoas só pro figurino, algumas pessoas só pro acabamento. (APOCALYPSE, A. 2013)

Ana Flávia Fagundes, construtora e animadora do grupo desde 2001, e assistente de direção de manipulação em *Alice*, relata que essa divisão tem ocorrido pelas habilidades dos construtores, possibilitando novos resultados:

Então, foi um processo de muita gente trabalhando junto e muita gente com experiências diversificadas. [...] O que a gente tem presenciado assim, é que a gente está ficando em setores específicos, porque tem muita gente boa trabalhando. [...] Então é assim: “Você é sensacional na madeira, faz aí meu filho, que você vai arrasar, e eu vou poder arrasar em outro lugar”. (FAGUNDES, 2013)²⁴

No processo de *Alice*, apesar das equipes de construção e animação serem diferentes, percebe-se que a criação compartilhada esteve presente. Nesse caso, a direção unificou os desejos das equipes. Assim, havia liberdade para o ator-animador requerer novos bonecos, ou pedir alterações nos existentes, mantendo-se uma comunicação aberta e fluente entre os espaços de oficina e sala de ensaio.

O tópico mais importante para análise do espetáculo, do ponto de vista desta dissertação, é a inversão das etapas de ensaio e construção dos bonecos. Os ensaios começaram antes que os bonecos estivessem prontos. Beatriz Apocalypse (2013) conta que os ensaios iniciaram sem nenhum boneco feito para *Alice*, e que foram tomados emprestados os bonecos do Museu Giramundo de acordo com a técnica de manipulação, o tamanho e o peso, substituídos depois pelos bonecos que foram construídos especialmente para o espetáculo.

Apesar de os ensaios começarem antes que os bonecos estivessem prontos, não foram necessárias grandes alterações tanto na construção quanto na manipulação dos bonecos do espetáculo. Endira Drummond conta que os bonecos do Museu Giramundo foram utilizados de modo satisfatório, principalmente, para a marcação de cenas:

A gente usou os outros bonecos, os outros personagens de outros espetáculos só pra ter algo pra compor a cena. Porque lógico que muda o peso, um boneco tem o braço mais comprido que o outro. Mas, a gente usou mesmo pra marcar a cena, boneco tal está aqui, o outro está lá, mais pra visualizar a movimentação no palco. (DRUMMOND, 2013)²⁵

Questionado sobre as possibilidades de inversão nas etapas de construção dos bonecos e montagem das cenas, Marcos Malafaia faz o seguinte depoimento avaliando esse processo:

²⁴ Entrevista concedida por Ana Flávia Fagundes, construtora e atriz-animadora do grupo Giramundo, (Belo Horizonte-MG), em 28 de jul. de 2013.

²⁵ Entrevista concedida por Endira Drummond, atelierista e atriz-animadora do grupo Giramundo, (Belo Horizonte-MG), em 28 de jul. de 2013.

Acho que, essa prática, esse método novo de Alice de começar com a música primeiro, ensaiar com outros bonecos, ele pode, se for repetido, ele pode se desenvolver e ele pode até anteceder a fase de criação plástica, aí nesse caso, ele vai interferir, porque se a gente fizer as experiências com bonecos, usando outros tipos de bonecos, nessa fase com a trilha pronta, antes de projetar o boneco, se a gente ensaiar antes de projetar o boneco, aí a cena muda. Essa é uma subversão importante do processo clássico do Álvaro, porque o Álvaro não começava da cena pra criar, ele começava da ideia pra construir a cena. Então, o Álvaro, como ele dominava muito bem o desenho, sempre o desenho precedia a cena, a gente perseguia na cena o que era visto no desenho. Mas se nós começamos da cena pra chegarmos ao desenho, a cena irá influenciar o desenho, então pode ser que a gente encontre soluções diferentes. Se você me perguntar se eu acredito nesse caminho, eu vou responder: Muito. Eu acredito muito. Porque a invenção da cena a partir do ensaio, ela gera muitos fatores completamente imprevisíveis, que não poderiam ser imaginados pelo desenho. Na verdade, eu acredito numa união desses dois caminhos, sabe? Que eu particularmente estou buscando. (MALAFAIA, 2013)

Foi durante os ensaios que muitos problemas foram resolvidos. Foi graças às inversões no método do Giramundo que o grupo aprofundou-se primeiramente na pesquisa da trilha e na sua funcionalidade, investigando a criação compartilhada. Abrindo suas possibilidades, o grupo Giramundo encerra, com o espetáculo *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, um capítulo da sua história, ao mesmo tempo em que inicia outro, imerso em experimentações.

2 Grupo Faz de Conta

Brincadeira de quintal

Peço a compreensão do leitor. Neste capítulo, em muitos momentos, a emoção me atravessa ao contar a história do Grupo Faz de Conta. Iniciei minha carreira de atriz, bonequeira, produtora, diretora e afins do ofício nesse grupo. Vi os seus primeiros passos e foi nos seus entremeios que dei os meus. Peço licença para certa informalidade. As recordações familiares são inevitáveis. Escrever o capítulo é abrir um antigo álbum de fotografias e encher os olhos e letras com lembranças. Não há como falar da trajetória do Faz de Conta de modo distanciado e em terceira pessoa.

Com muito afeto, começo o percurso do grupo por uma história narrada por sua criadora. No dia 22 de julho de 1988, Maria Inês Mendonça, dona de casa, mãe de três filhas, mudava a direção da sua vida. Em um concurso promovido pela Prefeitura de Uberlândia, Maria Inês subia ao palco pela primeira vez como Vovó Caximbó –a velhinha contadora de histórias que a acompanharia por toda a sua vida – depois desse dia, nunca mais desceu.

Figura 40: Vovó Caximbó contando histórias em 1988



Fonte: Arquivo Grupo Faz de Conta

Contava histórias na Biblioteca Pública Municipal e se inteirava do mundo dos pequenos, das suas brincadeiras e amplitudes para o faz de conta. No quintal da própria casa, com as crianças da vizinhança e com as filhas experimentava o teatro. Os Folgados foi o primeiro grupo dirigido por Maria Inês. Em 1990, montou *A Bonequinha Preta*, de Alaíde Lisboa de Oliveira; iniciando sua trajetória com o teatro infantil. Em 1993 produziu o espetáculo *Museu da Emilia*, apresentado na Semana do Livro e do Monteiro Lobato, evento realizado pela Biblioteca Pública de Uberlândia.

Figura 41: *Museu da Emilia* – Maria Inês Mendonça, suas três filhas e vizinhos



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Fui presenteada com a participação no segundo espetáculo, como estreia, interpretando o personagem Visconde de Sabugosa, já que no primeiro, pela minha pouca idade, com quatro anos apenas, só me deixavam subir ao palco no momento dos aplausos para declamar: “Eu sou a Angie e fiz o papel de ‘Mixirida’!”

Os Folgados teve curto tempo de duração. Após essas duas montagens o grupo se findou, servindo de laboratório para Maria Inês Mendonça no trabalho de direção de um grupo de crianças. Logo depois, ela realizou oficinas para o público infanto-juvenil na Biblioteca Municipal e criou outros espetáculos com o grupo Pano de Boca, que também teve breve período de existência.

Passados quatro anos desde sua imersão no universo infantil, entre histórias e cursos de teatro para crianças e adolescentes, Maria Inês Mendonça fez um curso de Fantoche ministrado por Mirtes Gomes Baleeiro, na Biblioteca Pública Municipal, em 1992. Maria Inês passou a denominar o tipo de boneco aprendido nesse curso como Fantolixo – boneco tipo *muppet*²⁶ que utiliza materiais descartados. Nesse tempo, Maria Inês e mais duas amigas, Lilia Pitta e Brenda Marques, brincavam de construir pequenas coisas para obter pequenas rendas, e no intuito de vender os bonecos em uma feira de artesanato iniciaram a sua própria coleção. Não conseguiram se desapegar das criações.

Maria Inês conta que um dia chegou com a novidade: tinha vendido um espetáculo de bonecos para uma escola (MENDONÇA, 2014)²⁷. Os bonecos, ela e as amigas já tinham; faltava só o espetáculo. Assim, com uma pequena travessura da fundadora, em 1993, iniciou-se o Grupo Faz de Conta, e nesse caráter, de pequenas e grandes travessuras da fundadora e de seus componentes, ele continua nos tempos atuais.

Figura 42: Maria Inês Mendonça (como Vovó Caximbó), Lilia Pitta e Brenda Marques brincando com os primeiros bonecos da companhia



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

²⁶ Utilizo o termo *muppet* para designar o fantoche manipulado por uma pessoa, com a mão inserida no boneco, onde quatro dedos movimentam a parte superior da cabeça, e o dedo polegar movimenta o queixo, fazendo o boneco abrir e fechar a boca. A palavra *muppet* é uma criação de Jim Henson, que uniu as palavras *mouth* e *puppet*, em inglês, boca e boneco respectivamente. Jim Henson foi um bonequeiro estadunidense que dentre outras criou as séries Vila Sésamo (1969), The Muppet Show (1976) e Família Dinossauros (1990).

²⁷ Entrevista concedida por Maria Inês Mendonça, diretora do Grupo Faz de Conta, (Uberlândia-MG), em 20 de mai. de 2015.

O primeiro espetáculo da companhia, produzido por esta travessura, foi um compilado de algumas histórias folclóricas e fábulas de Esopo, intitulado *Histórias Folclóricas*. Eram divertidas cenas alinhavadas com mensagens de respeito e companheirismo. A empreitada fez sucesso. Outras escolas compraram o espetáculo e as apresentações cresceram em quantidade e qualidade. O Grupo Faz de Conta dava seus primeiros passos.

No início o grupo encontrou várias dificuldades. Maria Inês Mendonça relata algumas delas, como o transporte e o espaço que tinham para construir e ensaiar:

As dificuldades sempre foram muitas, nós começamos com três pessoas, não tínhamos transporte, tínhamos que levar todo o material nos ombros, então carregávamos as estruturas de ferro para montar a empanada,²⁸ os tecidos, os bonecos e outros acessórios como perna-de-pau, figurinos, era tudo carregado nos ônibus, nos braços. Depois tivemos também a falta de espaço, temos esse problema até hoje, mas antes era maior. Nós nos reuníamos para fazer a confecção dos bonecos e ensaiarmos em um galinheiro na minha casa, reformamos o galinheiro, tiramos as galinhas e colocamos uma tela mais fechada, e trabalhávamos ali. Era um espaço bastante reduzido. Então, dificuldades foram muitas. (MENDONÇA, 2010)²⁹

Apesar das dificuldades iniciais, a companhia comemorou vinte anos em 2013, e o jornal Correio de Uberlândia homenageou-a com uma matéria que trata da sua história. Apesar de algumas datas e dados errôneos, a reportagem foi importante para Maria Inês Mendonça, que pode contar um pouco da trajetória do grupo, dos espetáculos realizados, dos prêmios conquistados e da inauguração do Museu de Bonecos do Faz de Conta. A matéria apresentou alguns dos pilares do grupo em seu percurso:

Com o lema “Contando histórias, plantando sementes”, o Grupo Faz de Conta se materializou em 1993, com o intuito de encenar peças e roteiros fundamentados na educação ambiental e na valorização da cultura popular do Triângulo Mineiro. Das primeiras apresentações, que tiveram o apoio da família, ao atual momento do grupo, Maria Inês orgulha-se dos 17 espetáculos apresentados nos últimos 20 anos. (PACHECO, 2013)

Desde seu surgimento, o grupo contou com fundamentos que o acompanhariam por toda a sua trajetória: a participação familiar, a cultura popular e a reutilização de materiais.

Entre idas e vindas, a fundadora sempre contou com a participação das filhas para o trabalho. Pollyana Mendonça, a primogênita, por anos esteve presente em quase todos os

²⁸ Empanada é uma estrutura típica do teatro de luvas. Dentre seus vários modelos, é característico pela armação de ferro, cano ou bambu, coberta por um tecido com um recorte, como uma janela, para apresentação dos bonecos.

²⁹ Entrevista concedida por Maria Inês Mendonça, diretora do Grupo Faz de Conta, (Uberlândia-MG), em 24 de fev. de 2010.

tipos de função: construiu bonecos, manipulou, atuou, fez trilha sonora e elaborou críticas. Após acompanhar a mãe pelos palcos, escolas e praças, se distanciou temporariamente da prática artística e se profissionalizou como antropóloga, especialmente após obter o mestrado em Antropologia Social e Cultural na Universidad de Barcelona.³⁰ Optou por uma contribuição ao grupo na forma contundente de assessoria antropológica, na produção e sobretudo na reflexão sobre temas a serem escolhidos, bem como nos modos de abordagem. Ela é a redatora de textos do grupo em projetos, pesquisa e algumas vezes na dramaturgia, ocupa ainda a posição de maior crítica do grupo. Apesar de não se especializar no teatro de animação, Pollyana consegue, com olhar distanciado da criação, pontuar questões importantes que os envolvidos no trabalho não percebem. Devido à sua grande proximidade com o coletivo, ela entende os desejos e ânsias de cada processo, traduzindo-os para a linguagem teatral com rigor e propriedade.

A segunda filha, Tayná Mendonça, também teve como primeira experiência a arena e os títeres, preferindo construí-los. Participou de quase todos os espetáculos do grupo, seja como construtora, seja como atriz-animadora. De muito perto viu o Faz de Conta crescer e se profissionalizar, sendo responsável por grande parte das descobertas do grupo na construção dos bonecos, pois se interessou e pesquisou amplamente o tema. Depois de anos no grupo, Tayná continuou seu envolvimento com as artes, mas longe do palco. Se formou em Artes Plásticas na Universidade Federal de Uberlândia e esteve distanciada do Faz de Conta enquanto morou no exterior. Retornou para Uberlândia e, de volta ao grupo, contribuiu na construção dos bonecos, principalmente em seus acabamentos e figurinos. Nos últimos anos, costuma fazer registros fotográficos das apresentações, contribuição importante para a autoavaliação e à memória do grupo. No último trabalho da companhia, brindou a relação com o Faz de Conta como figurinista, dessa vez não só dos bonecos como também dos atores.

A terceira filha, esta que vos fala, desde muito cedo tomou gosto por tudo e ficou. Se esbaldou nas diferentes áreas de criação, verticalizou suas raízes no grupo e se aprofundou em estudos e pesquisas. Compreendeu a importância do trabalho coletivo e, por isso, valoriza a contribuição dos muitos integrantes que passaram e especialmente dos que atuam até hoje no Faz de Conta, de alguma forma adotados pela família, preservando e reforçando essa característica presente desde a origem do grupo.

³⁰ Pollyana Mendonça é graduada em Psicologia pela Universidade Federal de Uberlândia. O título de mestrado foi obtido na Universidad de Barcelona e homologado na Universidade de Brasília.

O segundo fundamento é a cultura popular, que sempre habitou o terreiro de nossa casa. Inserida por minha mãe, ditou nossas brincadeiras, nossos costumes, nossos trabalhos. Pollyana ampliou o espectro de atuação do grupo quando trouxe referências de povos indígenas e comunidades quilombolas com os quais trabalha. Os espetáculos apresentam sempre, cada um a seu modo, com maior ou menor abrangência, traços da cultura popular brasileira.

O terceiro fundamento foi erguido como fruto da pesquisa dos integrantes e, ao mesmo tempo, como necessidade prática. Nos primeiros espetáculos, em decorrência do curso feito por Maria Inês Mendonça, os bonecos foram confeccionados de material descartado, isto é, produzido inicialmente para fins diversos, dispensado e reaproveitável a outros usos. O Fantolixo utiliza frequentemente embalagens, caixas de sapato, potes de margarina, vasilhames de água sanitária e afins. Por algum tempo, essa foi a matéria prima na construção dos bonecos no Faz de Conta. Somente depois, devido à influência que o grupo recebeu de outros participantes e da própria investigação de Maria Inês Mendonça, foram empregados materiais como isopor, espuma, látex e fibra de vidro, entre outros. Anos mais tarde, alguns integrantes voltaram a sugerir o uso do material descartado, dessa vez usando toda sorte de objetos encontrados no lixo. O uso desse recurso se insere, do ponto de vista deste mestrado, na segunda fase do grupo, que será abordada mais adiante na dissertação.

Em resumo, até aquele momento, raras vezes o grupo teve verba suficiente para produzir os espetáculos. A compra do material para a construção dos bonecos, um dos itens mais caros do orçamento, era o primeiro a ser cortado. A solução frequente era conseguir outros materiais que fossem baratos ou mesmo gratuitos. Sobre esse fundamento, o grupo também construiu suas identidade e proposta de pesquisa. Atualmente, apesar de abordar maneiras de construção e animação diferentes a cada montagem, privilegiam-se os materiais descartados para a feitura dos bonecos.

Apesar de a pesquisa sobre materiais descartados ser muito rica e promissora, ela não é o alvo deste presente trabalho. Outra pesquisa desenvolvida nos últimos anos pelo grupo nos importa: procedimentos que não possuíam um nome, mas que durante o desenvolvimento desta dissertação passaram a ser tratados como criação compartilhada. Abordamos o termo na introdução e o retomamos neste capítulo com alguns exemplos concretos. Além da criação compartilhada, nos interessa a investigação das interferências

recíprocas entre os profissionais em diferentes combinações nas etapas de construção e animação para o processo de criação do espetáculo.

Após a montagem do *Histórias Folclóricas*, ainda com o Fantolixo e a mesma temática, o grupo produziu *O Leão e o Ratinho*. Trata-se também de uma fábula de Esopo, que propõe a amizade independentemente de tamanho e força dos seres. Pela praticidade de montagem e locomoção dos bonecos e cenários, que podem ser transportados em duas sacolas de feira, como também pelo número reduzido de atores-animadores (de um a três), essa peça permanece no repertório do Faz de Conta e recebeu diversas versões dos títeres. Por muitas vezes, Maria Inês Mendonça atuava nesse espetáculo como Vovó Caximbó, do lado de fora da barraca de animação. Ela fazia um misto de narradora e mediadora da história, principalmente quando os atores-animadores se empolgavam nas brincadeiras e perdiam o foco do enredo. O recurso da Vovó Caximbó do lado externo da empanada foi também empregado em outros espetáculos.

Figura 43: *O Leão e o Ratinho* (1994) –
Vovó Caximbó no lado externo da empanada



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Figura 44: *O Leão e o Ratinho* (2011) –
O Leão e Vovó Caximbó, no lado externo da empanada



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Figura 45 (A): *O Leão e o Ratinho*
(2011) –
Mais recente versão do Leão



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de
Conta

Figura 45 (B): *O Leão e o Ratinho*
(2011) –
Mais recente versão do Ratinho



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de
Conta

Nesse espetáculo percebemos os primeiros traços daquilo que iríamos posteriormente compreender como criação compartilhada. Os bonecos foram desenvolvidos por Maria Inês Mendonça, Brenda Marques e Lilia Pitta, que se revezavam para animá-los. Com o passar dos anos, o elenco se alterou inúmeras vezes. Possivelmente, a grande maioria das pessoas que trabalhou no grupo passou por esse espetáculo. A cada novo ator-animador que participava da equipe, modificações na peça e nos bonecos eram propostas. Ao mesmo tempo, foram necessárias manutenções nos bonecos. A forma de construção do Fantolixo

não tem a pretensão de longa durabilidade e por isso era recorrente que os bonecos voltassem à oficina para reformas e, às vezes, em casos extremos, eram construídos novos bonecos buscando-se manter as características dos originais. Não se sabe ao certo quantas versões existiram desses bonecos. Os primeiros eram cabeças confeccionadas com embalagens coladas em um tecido e alguns acessórios, como cabelo, chapéu e olhos. Em tantas idas à oficina, os bonecos ganharam corpos, pernas e braços não manipulados. A indumentária ampliou-se e foram criados figurinos, como são vistos nas figuras 45 (A) e (B). A criação compartilhada existia de forma inconsciente, para atender as necessidades da cena e do grupo. Foi com a prática que surgiu a reflexão sobre a criação compartilhada.

O próximo espetáculo do grupo, *A Floresta que era Verde*, surgiu em 1994 para cumprir uma demanda externa solicitada pela Secretaria do Meio Ambiente. A peça tem por temática a educação ambiental e conta a história de um sapo jardineiro que se apaixona por uma flor. Com a ajuda de uma fada maluca, eles derrotam a bruxa Mocreia Poluição. Essa peça utiliza o mesmo tipo de bonecos das anteriores, o *muppet*, e pelas mesmas facilidades de *O Leão e o Ratinho* faz parte ainda hoje do repertório do grupo, passando por várias alterações, influenciadas pelos profissionais da equipe.

Figura 46: *A Floresta que era Verde* (2004)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Figura 47: *A Floresta que era Verde* (2010)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Em 1996, Brenda Marques se afastou do grupo e entraram novos integrantes. Rosângela Alves, irmã de Maria Inês Mendonça, colaborou durante alguns anos com a companhia. Nesse mesmo ano, o grupo recebeu Luiz Alberto Sousa, artista plástico. Sousa tinha feito uma oficina de construção de bonecos com o grupo Giramundo e trouxe as novidades aprendidas na capital mineira para o Faz de Conta. A partir de então, o grupo conheceu novas técnicas de construção e animação.

Ainda em 1996, o Faz de Conta montou *Uma História de Sexta-Feira*, baseado no livro de Maria Heloísa Penteado. É sobre a saga de Iraê Serelepe, um esquilo que não quer ir para a escola na sexta-feira, e se esconde de Dona Zuza, a coruja professora. Na fuga encontra o Saci Pererê à procura de fumo. O Saci, como não pode pedir fumo aos homens na sexta-feira, se não vira fumaça, decide ir até a casa da sua prima Cuca. De acordo com a lenda popular, se a Cuca vê o Saci numa sexta-feira, ela se transforma em pedra. O Serelepe vai atrás do Saci e, quando entra na casa da Cuca e a vê paralisada, acredita que ela tenha se transformado em estátua. O esquilo tripudia dela – que afinal não estava petrificada – e é pego pela Cuca. Serelepe é salvo de virar ensopado graças a Mefisto, o gato da Cuca. Retornando para escola, Serelepe encontra Dona Zuza que conta para ele a confusão feita com a folhinha do calendário, pois na realidade aquele dia era um sábado.

Figura 48: Uma História de Sexta Feira (1996) – Cuca e seu livro de receitas Bráulio
(Atrizes-animadoras: Maria Inês Mendonça e Lilia Pitta)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Luiz Alberto Sousa acreditava que o espetáculo era muito curto e propôs um acréscimo. De acordo com Maria Inês Mendonça, havia dois bonecos pertencentes a outra história e o grupo decidiu inseri-los em *Uma História de Sexta-Feira*. JuCaracol, um dos bonecos, entrava em diferentes momentos do espetáculo procurando por sua namorada Lucia, a lesma. Os dois não tinham nenhuma ligação direta com a história e davam um aspecto *non-sense* à montagem. A inserção desses personagens apresenta traços da criação compartilhada. O grupo sentiu que a peça carecia de elementos; a cena pediu outros bonecos. A sala de ensaio acabou solicitando à oficina a adaptação de bonecos existentes para a estrutura de um novo espetáculo.

Figura 49: *Uma História de Sexta Feira* (1996) – JuCaracol interpelando Iraê e Dona Zuza à procura de Lucia (Atrizes-animadoras: Lilia Pitta, Rosângela Alves e Maria Inês Mendonça)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Esses bonecos, tipo *muppet*, foram feitos majoritariamente de espuma e isopor, materiais que foram usados pela primeira vez no grupo. Percebe-se a influência da oficina realizada por Sousa com o grupo Giramundo. Antes da entrada desse membro, o Faz de Conta trabalhava somente com materiais descartados. Sousa trouxe para a companhia os materiais utilizados pelo Giramundo e, juntamente com os novos materiais, o coletivo experimentou alguns efeitos especiais nos bonecos: a Cuca tinha lâmpadas no lugar dos olhos, que acendiam no momento de maior suspense, e o Saci soltava fumaça pela boca quando fumava seu cachimbo. Tais soluções não haviam sido vistas pelos integrantes do grupo em outros espetáculos e, embora não sejam criações inovadoras, a construção desses

bonecos foi um rico laboratório. O grupo despertou para outras possibilidades de construção e se sentiu estimulado para mais investigações e pesquisas.

Alguns desses bonecos são tão emblemáticos que, apesar de o espetáculo não fazer parte do repertório há anos, continuam na oficina sendo desmontados e reconstruídos para experimentar novas técnicas. *Uma História de Sexta-Feira* marca o surgimento da percepção de criar novas possibilidades de construção no Faz de Conta. Até então, a companhia vinha repetindo a fórmula do Fantolixo; com o novo espetáculo, o coletivo e principalmente Maria Inês Mendonça reconheceram um potencial criador e investigativo. Depois da experiência, o grupo expandiu seus limites para a invenção.

O espetáculo *Coração de Vidro* (1997), realização subsequente, apresenta alguns traços de similitude com o processo anterior. Usando o mesmo material, isopor e espuma, o grupo se arriscou a experimentar diferentes possibilidades de construção-animação, levando para a cena bonecos de vara³¹, habitáveis³² e de luvas³³, todos inéditos no grupo. O tema da conservação ambiental voltava ao palco.

A delicada história de José Mauro de Vasconcelos, homônima à peça, conta a infância de Zezinho, que morava na fazenda e tinha por amigos os animais e uma árvore especial, uma mangueira que recebeu o nome de Dona Candoca. Ela era um boneco com proporções pouco menores que as reais, onde a atriz entrava em seu cerne para animar, deixando o rosto com as feições humanas aparentes ao público. A família decide se mudar da fazenda e o menino faz uma promessa para a árvore de que nunca iria esquecê-la. No final, Zezinho retorna adulto e a árvore está cortada. No local, havia apenas um toco. Ele tenta se recordar do que havia naquele lugar, mas não consegue. No desfecho trágico, a árvore agoniza. É o primeiro espetáculo em que o grupo se preocupa em conscientizar o público através da emoção, sem didatismo nem final feliz.

Após *Coração de Vidro*, Luiz Alberto Sousa se despediu do grupo, deixando um rico legado. Por meio do conhecimento dele e do interesse dos outros participantes, o Faz de

³¹ O termo boneco de vara pode ser uma denominação bastante ampla, envolvendo quase todo tipo de boneco que está preso de alguma forma a, minimamente, uma vara. Pode alterar a localização do animador em relação ao boneco, podendo manipulá-lo por cima ou por baixo, dependendo de quantas varas são manipuláveis, da localização delas no boneco e do material de construção, dentre tantas outras variáveis. Os bonecos de vara usados pelo Faz de Conta na ocasião foram animados por uma pessoa, que ficava embaixo dos bonecos, sendo que alguns deles tinham mais de uma vara para animação, enquanto outros tinham fios.

³² Bonecos habitáveis são aqueles em que o animador insere seu próprio corpo parcial ou totalmente dentro do boneco para manipulá-lo.

³³ O boneco de luva é considerado aquele que o animador “calça”. Em geral, o boneco tem mais ou menos o formato de uma luva, o dedo indicador é inserido na cabeça do boneco, os outros dedos se dividem em animar as mãos do boneco. Algumas vezes, o boneco pode apresentar um corpo feito de pano ou espuma, como é o caso dos bonecos do espetáculo citado.

Conta investiu nas experimentações na etapa de construção. A descoberta de muitas possibilidades de construção e a busca por novas técnicas foram e continuam sendo um grande desafio e um prazer para os integrantes.

Em 1998, a companhia montou *Barata Tonta*, homônima do livro de Maria do Carmo Brandão. O grupo trouxe novidades experimentando bonecos de manipulação direta³⁴ feitos de espuma e mesclando ao teatro de objetos. A peça conta a sina de uma baratinha em dia de dedetização e é mantida em repertório com os bonecos originais. Existe um apreço grande por esta historieta devido à singeleza dos bonecos, do tema e do modo como é contada.

Figura 50: *Barata Tonta* (1998) – Barata mãe, baratinha no chão e sapatos ao lado. Os atores ficam camuflados por um jogo de luzes.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Figura 51: *Barata Tonta* (2006) – Baratinha e sapatos. Nessa, os atores estão à vista do público. (Atores: Tayná Mendonça, Maria Inês Mendonça e Pedro Maciel.)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Até meados dos anos 2000, o Grupo Faz de Conta produziu e montou espetáculos de forma profícua. Maria Inês Mendonça se aventurou em monólogos para adultos com *A Moça Tecelã*, enquanto o grupo montou diversas cenas de palhaços, algumas somente com atores, sem bonecos. Do início de 1998 até o início de 2000, possivelmente, o grupo montou mais três espetáculos relevantes com bonecos. A data de montagem de cada um dos três é incerta, pois não existem arquivos sobre suas estreias.

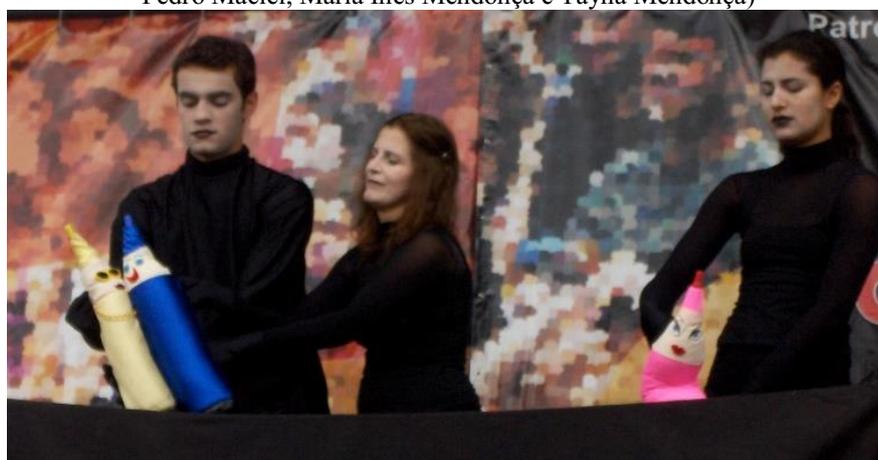
Desses espetáculos montados, talvez o primeiro tenha sido *Auto de Natal*, com bonecos de manipulação direta. Contava a história de Pedrinho, um garoto pobre que não acreditava em Papai Noel, já que ganhava sempre carrinhos quebrados. O espetáculo foi remontado em 2010, com novos bonecos e uma trama complexa. Com ele, o grupo

³⁴ A manipulação direta é feita com contato direto do animador no boneco. Ele pode ser manipulado por duas a três pessoas, uma controla a cabeça e braço direito, outra o corpo e braço esquerdo, e a terceira os pés. Assim como no Bunraku, boneco japonês que derivou o termo manipulação direta.

descobriu os bonecos antropomorfos, com proporções humanas aproximadas à escala real, e pela primeira vez criou coletivamente o roteiro original. Alberto Rubens Arantes Mendonça, naquele tempo casado com Maria Inês Mendonça, e pai de suas filhas, ousou entrar na brincadeira e fez pequenas participações na peça. Sua contribuição no Faz de Conta, mesmo curta, reforçou o sentido familiar do grupo.

Os outros espetáculos do período foram *Uma História de Amor*, de Regina Coeli Rennó, que empregou bonecos de espuma e contava a história de amor entre três lápis, e *Feliz Aniversário Lua*, adaptação da história de Frank Asch sobre um ursinho que tenta presentear a lua. Neste último, o grupo experimentou o teatro de sombras.

Figura 52: *Uma História de Amor* (2006) – Bonecos manipulados à vista do público (Atores-animadores: Pedro Maciel, Maria Inês Mendonça e Tainá Mendonça)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Após o que considero sua primeira fase, o Faz de Conta, por vários motivos, não montou peças de grande relevância. Maria Inês Mendonça, pivô da companhia, estava envolvida em outros projetos. Integrantes entravam e saíam do grupo sem acrescentar substancialmente nas produções. Alguns espetáculos foram reencenados, outros interrompidos e os bonecos guardados. Essa fase foi integralmente importante para agregar conhecimentos, encetar pesquisas e experimentações. Muitas vivências do período foram seminais e tiveram repercussão nos espetáculos da próxima fase do grupo.

2.1 Renascimento

A segunda fase do grupo

Depois de aproximadamente oito anos sem nenhuma grande estreia, Maria Inês Mendonça obteve auxílio por meio do Edital Municipal de Incentivo à Cultura e iniciou a produção do espetáculo *História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada*. Em maio de 2008, a peça entrou em cartaz no Teatro Rondon Pacheco. No total, foram cerca de 60 apresentações em oito cidades, com público estimado de 16.000 pessoas. O Grupo Faz de Conta renascia na cena cultural do Triângulo Mineiro.

O espetáculo foi elaborado a partir da tradição secular da contação de histórias. É apresentado pela personagem Vovó Caximbó e acompanhada por músicos ao vivo. A montagem foi precedida por uma pesquisa empreendida na região, sobretudo com pessoas idosas, visando compilar contos e narrativas de cunho oral, buscando referências nas festas populares e em manifestações tradicionais.

Foram coletadas histórias em praças, parques, bares e vendas. Das 156 histórias transcritas foram selecionadas cinco para a peça. Para contar as histórias, foram usados vários recursos do teatro de animação.

Nesse ano, estreitou-se um vínculo que seria fundamental para o retorno teatral do grupo. Para a direção do espetáculo, Maria Inês Mendonça convidou Marcelo Ribas, ator, bailarino e diretor. Apesar da ampla experiência de Ribas com o teatro, o espetáculo marcou a estreia dele, como diretor, no uso de bonecos.

Marcelo Ribas, a partir desse ano, dirigiu quase todos os espetáculos do Faz de Conta. Quando não o fez, contribuiu na direção. Ribas conseguiu um diálogo fino com os integrantes da companhia, que lhe renderam confiança e gratidão por sua contribuição.

Outro parceiro fundamental naquele momento e todos os outros vindouros é Rafael Naufel, que tinha participado do grupo anos antes e se afastara do Faz de Conta. Naufel retornou à cidade e à companhia na hora certa. O espetáculo estava em andamento, mas necessitava de força trabalho na oficina. Naufel embarcou na construção dos bonecos e cenário. Foi “adotado” pela família. Desde seu retorno, é peça chave nas criações do Faz de Conta.

O grupo ainda contou com a aproximação do músico Luiz Salgado, que participaria em outros trabalhos. Salgado atuou nessa peça junto ao percussionista Dedé Aires, executando a trilha ao vivo. Salgado também se descobriu no teatro de animação. No

espetáculo, uma das histórias foi contada por ele com o personagem Seu Lima. Foi tal o encontro do ator com o boneco que Salgado continua atuando com ele em shows e programas. Seu Lima ganhou personalidade com Luiz Salgado, assim como Salgado ganhou nova identidade com Seu Lima. Há um projeto em andamento para construção de mecanismos no boneco para que ele toque viola e cante, atendendo a um desejo do músico.

Figura 53: Seu Lima e Luiz Salgado (2010)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Colaborei de forma esporádica no *História Contada*, pois estava afastada do grupo. Morava em Belo Horizonte e fazia a graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Minas Gerais, ao mesmo tempo em que atuava com o grupo Giramundo. Minhas contribuições para a montagem do *História Contada* foram feitas durante minhas visitas a Uberlândia. Somente em 2010, melhorando e construindo alguns bonecos, pude participar do *História Contada*, quando então fizemos uma remontagem do espetáculo.

A primeira das cinco histórias selecionadas para o espetáculo era feita com alguns objetos que, acoplados à mão da atriz-animadora Maria Inês Mendonça, sugeriam a cabeça de um boneco. Essas formas animadas foram utilizadas na primeira montagem, mas considerados objetos muito pequenos e pouco visíveis. Em 2010, foram substituídos por cabeças construídas com arame e isopor. O grupo ainda não tinha experimentado o arame como material de trabalho. Foi Rafael Naufel que apresentou essa novidade. Naufel tem uma larga experiência com escultura de arames. Em meio à indagações da equipe de como criar essas cabeças, com alguns integrantes rascunhando projetos e outros tentando fazer protótipos, Naufel solucionou o problema apresentando as estruturas dos bonecos prontas. A partir desse momento, o arame entrou com grande eficiência para o rol de materiais para construção no Faz de Conta.

Figura 54: *História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada* (2008)– ensaio. Maria Inês Mendonça animando a cabeça.



Figura 55: *História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada* (2008)– apresentação. Maria Inês Mendonça, como Vovó Caximbó, animando o mesmo boneco. No chão, Gabriel Alves.



Figura 56: *História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada* (2010)– apresentação. A nova versão dos bonecos. Maria Inês Mendonça animando os bonecos como Vovó Caximbó.



Fonte: Arquivo Grupo Faz de Conta

Foi a primeira intervenção que a cena propôs para o boneco. Naquele momento, o diálogo não aconteceu durante a construção dos bonecos e a montagem da cena. Foi depois de testá-los em apresentações que houve a decisão de trocá-los por outros.

Na mesma história, o teatro de sombras foi usado como recurso. Também os *pantins*³⁵ foram refeitos: no início, eram figuras inteiriças e na remontagem as silhuetas foram reelaboradas, ganhando diversas articulações.

Figura 57 (A): *História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada* (2008) – ensaio. Silhueta da primeira versão do monstro.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Figura 57 (B): *História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada* (2010) – apresentação. Silhueta da segunda versão do monstro.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Os bonecos da segunda história do espetáculo não foram radicalmente modificados; ganharam pequenas melhorias no acabamento e para a ergonomia da manipulação. Eram um boneco habitável e um gigante. É interessante verificar que a Assombração (boneco gigante) desse espetáculo também tem luz nos olhos, assim como a Cuca de *Uma História de Sexta-Feira*.

³⁵*Pantins* são formas bidimensionais utilizadas no teatro de sombras.

Figura 58: *História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada* (2008) – ensaio. Assombração (boneco gigante) animado por Rafael Naufel.



Figura 59: *História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada* (2008) – apresentação. Seu Lima (boneco habitável) animado por Luiz Salgado.



Figura 60: *História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada* (2008) – apresentação. Gabriel Alves, Vovó Caximbó (Maria Inês Mendonça), Seu Lima (Luiz Salgado) e Assombração (Rafael Naufel) por cima do cenário.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Durante a montagem de *História Contada*, as intervenções que a cena poderia propor à construção dos bonecos foram poucas. Nesse tempo, talvez pela escassez do prazo para estreia ou de mais construtores, ou ainda pela lacuna entre as montagens de espetáculos, os bonecos foram construídos e levados imediatamente para a cena. Então a cena se ajustava ao boneco existente. As mudanças, já descritas, aconteceram durante a remontagem do espetáculo, que em 2010 ganhou o prêmio Cena Minas de Circulação.

Depois da itinerância não houve outras apresentações. Por ter uma complexa logística, transporte caro, equipe grande e insubstituível – no entendimento do grupo –, o espetáculo está desde então paralisado.

Essa montagem teve grande importância para o Grupo Faz de Conta pois, além de marcar sua volta à cena cultural da cidade, reuniu integrantes que ainda permanecem no grupo ativamente e reavivou em Maria Inês Mendonça o prazer de criar no teatro de animação. Estabeleceu ainda uma nova forma de produção da companhia, obtida por meio de editais públicos de fomento ao teatro.

Após a experiência bem vinda da primeira versão de *História Contada*, o grupo produziu o espetáculo *O Casamento da Dona Baratinha*, em 2009, novamente com o auxílio obtido por meio do Edital Municipal da Lei de Incentivo à Cultura.

Essa montagem foi a realização de um desejo anterior. Em 2005, com imprecisão da data, Maria Inês Mendonça, Rafael Naufel e Tayná Mendonça iniciaram os bonecos para a peça. Porém, inúmeras adversidades se interpuseram e somente em 2009 o grupo pode retomar o projeto.

O Casamento da Dona Baratinha é uma releitura da fábula homônima de domínio público. Mas no espetáculo do Faz de Conta, ao invés de achar apenas uma moeda, Dona Baratinha ganha na loteria e se torna milionária. Outra mudança: tanto a protagonista quanto os pretendentes representavam os sete pecados capitais. Além disso, algo do *non-sense* de *Uma História de Sexta-Feira* foi retomado nesse espetáculo. O Bode Expiatório, que representava a Inveja, não era um pretendente. Ele fazia aparições diversas tentando capturar o bilhete premiado enquanto fugia da Garra, boneco que não se relacionava com a história. No final da peça, depois que Dom Ratão (representando a Gula) cai na panela de feijoadá, Dona Baratinha termina fazendo uma viagem ao redor do mundo, diferentemente do que ocorre no original, em que a protagonista acaba deprimida.

Figura 61 (A) e (B): *O Casamento da Dona Baratinha* (2009).
Dona Baratinha antes e depois de se tornar milionária.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Figura62: *O Casamento da Dona Baratinha* (2009).
O Bode Expiatório, a Garra e a Dona Baratinha.

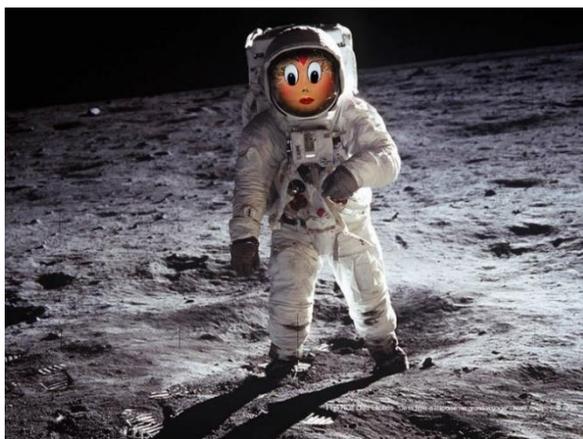


Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

A blague de *Uma História de Sexta-Feira* com o caracol e a lesma, sem dúvida mais singela, deu lugar a uma intervenção de complexidade e ousadia maiores em *O Casamento da Dona Baratinha*. Não só o grupo se sentiu mais seguro para intervir no original, adicionando cenas e um final inusitado, como também incorporou nova mídia: a projeção de

imagens digitais ao término do espetáculo, ilustrando em montagens fotográficas ampliadas a volta ao mundo feita por Dona Baratinha – fig. 63 (A), (B) e C). A criação compartilhada ganhava corpo e se aprimorava no Grupo Faz de Conta.

Figura 63 (A), (B) e (C): *O Casamento da Dona Baratinha* (2009).
Fotos do vídeo do final do espetáculo. Viagem da Dona Baratinha: Rio de Janeiro, Paris, (...) Lua.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

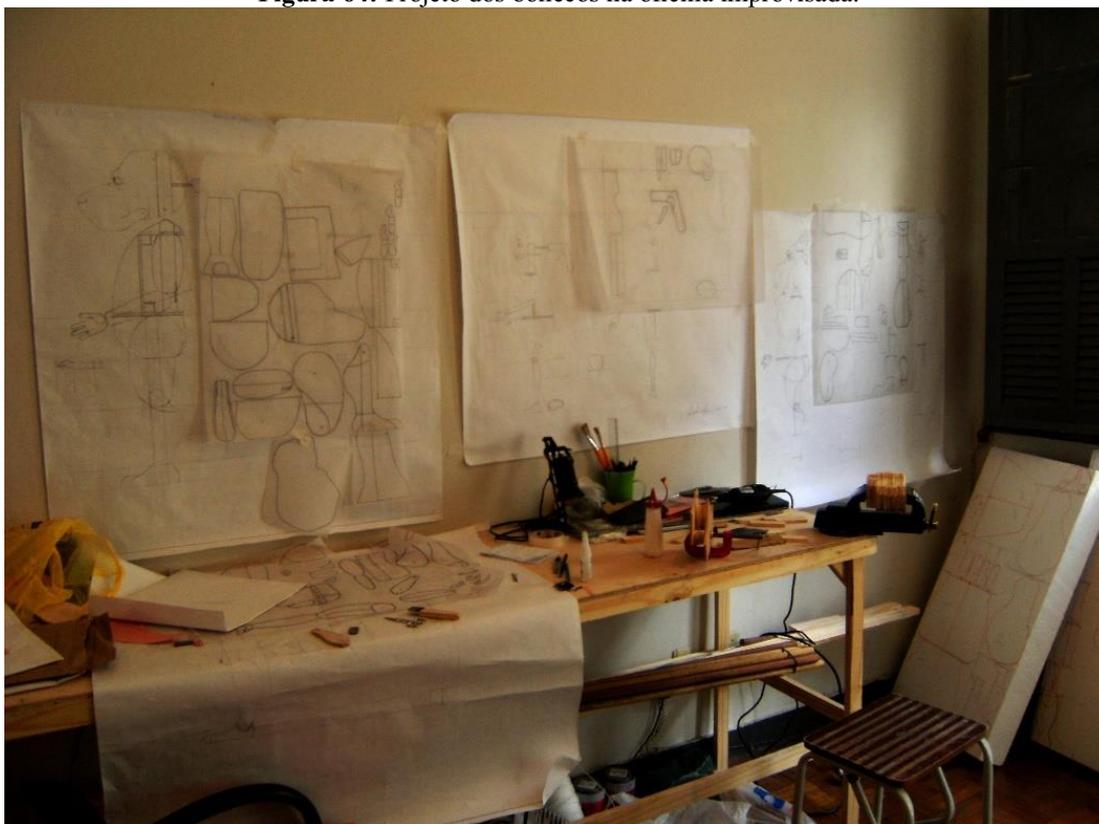
Os primeiros bonecos iniciados em 2005 tiveram falhas na construção. Eram cabeças de isopor que receberam uma camada muito fina de papietagem e, por cima dessa, uma camada de massa acrílica. A massa ultrapassou o papel e corroe o isopor, deformando as cabeças.

O Faz de Conta entendeu ser proveitoso estreitar laços com o grupo Giramundo e aprender um pouco do seu processo de trabalho. Com a verba oriunda da Lei de Incentivo para o espetáculo *O Casamento da Dona Baratinha*, o grupo tinha melhores condições de investir na sua realização e promoveu, em janeiro de 2009, em Belo Horizonte, uma oficina

de construção de bonecos para seus integrantes, coordenada por Paulo Emílio Luz,³⁶ então integrante da companhia Giramundo. Paulo Emílio Luz apresentou o método de trabalho do Giramundo: o projeto de um boneco. O capítulo anterior descreveu um processo de construção estabelecido a partir do projeto. Para o Grupo Faz de Conta, a oficina proporcionou um grande aprendizado. A companhia reconfigurou o método aprendido à sua realidade. Atualmente, o Grupo Faz de Conta faz uso do projeto no planejamento da construção, mas sem preocupar-se em realizá-lo integral e literalmente, acreditando nas possibilidades que a criação compartilhada pode oferecer ao processo.

Paulo Emílio Luz foi o autor dos projetos dos bonecos de balcão de *O Casamento da Dona Baratinha*, que foram construídos com pequenas alterações na fase de modelagem das cabeças. Os bonecos entraram em cena na etapa de acabamento. Portanto sua estrutura nunca foi modificada, permanecendo inalterada desde a concepção.

Figura 64: Projeto dos bonecos na oficina improvisada.



Fonte: Arquivo Grupo Faz de Conta

³⁶ Paulo Emílio Luz participou do grupo Giramundo de 2001 a 2009. Desde 2008 é integrante do grupo Terno de Teatro, do qual é também fundador. É construtor e animador.

Depois da construção da base dos bonecos, a equipe composta por Maria Inês Mendonça, Rafael Naufel, Pollyana Mendonça e Angie Mendonça retornou para Uberlândia para finalizá-los.

Figura 65: Estrutura dos bonecos. Bode Expiatório, Cachorro Valadão, Dom Ratão e Porco Napoleão



Fonte: Arquivo Grupo Faz de Conta

Nesse processo Rafael Mazer, artista plástico e tatuador, foi convidado para desenhar uma tatuagem no braço de um dos bonecos. O detalhe que Mazer não esperava era que o boneco ainda não tinha a pintura de base. O artista “aproveitou a viagem” e pintou o boneco, assim como todos os outros do espetáculo. E já que estava ali, ali ficou. Desde aquele dia, Mazer participou de todas as criações da companhia, trabalhando em todas as etapas. É membro fundamental do Faz de Conta. Foi “adotado” e integrou-se à família.

Figura 66: Boi Pacífico, recebendo pintura de base. Na oficina, Rafael Mazer, Robson Ferraz, Rafael Naufel, Marcos Vinicius e Gustavo Mazer.



Figura 67: Boi Pacífico depois da pintura.



Fonte: Arquivo Grupo Faz de Conta

O roteiro foi criado em um processo colaborativo por Maria Inês Mendonça, Angie Mendonça, Rafael Naufel e Marcelo Ribas, que novamente assinava a direção, além de Dona Baratinha, que contribuiu com sugestões (figura 68). Durante os ensaios, foram incorporadas novas cenas e falas sugeridas pela equipe de animadores.

Figura 68: Dona Baratinha dando sugestões



Fonte: Arquivo Grupo Faz de Conta

A trilha sonora de *O Casamento da Dona Baratinha* foi feita a partir de músicas de domínio público, gravadas por músicos de Uberlândia em diversos ritmos. Junto à trilha, gravaram-se também as vozes dos bonecos. A escolha dos diálogos gravados aconteceu em decorrência do fato dos animadores serem estreantes no teatro, e para priorizar a animação, decidiu-se pelas vozes em off.

Outra contribuição importante que esse espetáculo teve para o processo do grupo foi a necessidade do reaproveitamento de material. Para a construção dos bonecos fez-se a compra de todo o material, basicamente isopor, madeira, resina e fibra de vidro. Mas para a etapa da construção dos objetos de cena o orçamento tinha se esgotado. Os integrantes reaproveitaram então as sobras do material dos bonecos e improvisaram com outros materiais. O grupo reativava a predileção por material descartado, postura que prosseguiu como pesquisa determinante nos próximos espetáculos.

Nessa peça, os bonecos atuavam sobre três balcões dispostos em níveis diferentes no palco. As cenas aconteciam ora em um balcão, ora em outro. O deslocamento dos animadores e dos bonecos era feito em intervalos curtos entre as cenas. O grupo percebeu o problema que o deslocamento gerava com o boneco da Dona Baratinha, que atuava em quase todas as cenas, e na maioria delas com roupa e cabelo diferentes. Não existia tempo hábil para troca de figurino e inserção do boneco em outro balcão. Para sanar essa dificuldade, os integrantes decidiram construir uma réplica da Dona Baratinha, que revezava com a original. Percebe-se a criação compartilhada nesse caso. A sala de ensaio solicitou da oficina a construção de um novo boneco.

Figura 69: Dona Baratinhas



Fonte: Arquivo Grupo Faz de Conta

Esse espetáculo, também pela complexa logística, não faz parte do repertório do grupo no momento. Os bonecos utilizados fazem pequenas cenas em outros trabalhos do grupo e esperam ansiosos, expostos no Museu de Bonecos, o retorno coletivo ao palco.

Essa montagem foi de extrema importância para o Grupo Faz de Conta, que pela primeira vez teve contato com o projeto detalhado do boneco. Atualmente, usa este método de trabalho com modificações, que foram sendo feitas no decorrer da experiência do grupo.

Em 2010, o Faz de Conta concorreu a um prêmio da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, denominado Auto de Natal, para montagem e apresentações de espetáculo natalino. O grupo conquistou o prêmio e decidiu recriar a história de Pedrinho, de meados dos anos 2000. Surgiu então *Um Natal para Pedrinho*.

A nova produção se iniciava com o boneco do personagem Velhinho, que narrava a história e, pedindo licença ao público, se disfarçava de gari para observar o desenrolar da trama. Pedrinho era um garoto engraxate que se encontrava com Maria, sua amiga, na pracinha da cidade. Foi mantido, como no original, o mote central: Pedrinho não acreditava mais em Papai Noel, pois em todos Natais só ganhava carrinhos quebrados. Maria, filha do dono da loja de brinquedos, ao contrário do garoto engraxate, acreditava no bom velhinho, uma vez que ele lhe dava tudo o que ela pedia. Mas se desvela, ao longo da história, que apesar de ganhar muitos brinquedos Maria quase nunca via seu pai, sempre muito ocupado. Ao mesmo tempo, Pedrinho perdia a crença no espírito natalino e passava por dificuldades diferentes, entre ser acusado de roubo e ver a mãe perder o emprego. No final, o pai de Maria se redime com a filha e oferece um trabalho para a mãe de Pedrinho em sua loja. O Velhinho, que contribuíra para o desfecho da trama, se disfarça de Papai Noel e realiza o último desejo de Pedrinho, presenteando-o com um carrinho novo.

Figura 70: *Um Natal para Pedrinho* (2010).
Pedrinho (atores-animadores: Angie Mendonça e Rafael Naufel)



Figura 71: *Um Natal para Pedrinho* (2010).
Maria (atores-animadores: Maria Inês Mendonça e Txapuã Vasconcellos)



Figura 72: *Um Natal para Pedrinho* (2010).
Velhinho (atores-animadores: Rafael Naufel e Allisson Guimarães)



Fonte: Arquivo Grupo Faz de Conta
Foto: Peruzzo

O trabalho de produção se iniciou com a composição do roteiro do espetáculo. Depois, foram feitos os projetos dos bonecos de manipulação direta. O desenho artístico foi assinado por Rafael Mazer e o desenho técnico pelos integrantes do grupo.

Na montagem de *Um Natal para Pedrinho*, o grupo começou a perceber o projeto do boneco como ponto de partida, considerando-o, em perspectiva, com potencial de caminho a ser trilhado na construção, mas podendo ser alterado de acordo com as necessidades da cena ou da animação.

Figura 73: Maria – o boneco e o projeto.



Fonte: Arquivo Grupo Faz de Conta

O primeiro entrave encontrado na montagem foi o curto orçamento para a sua realização. Com a experiência dos espetáculos anteriores, os integrantes do Faz de Conta procuraram materiais alternativos. Estava definido que a madeira seria usada para o preenchimento dos bonecos, solução encontrada em caixotes de feira disponíveis em frente aos sacolões, coletados pelos integrantes. O caixote feito de pinus³⁷ é excelente matéria-prima, mas necessita de um rigoroso trabalho de desmontagem e lixa até se obter uma

³⁷ Pinus é um tipo de madeira, espécie de pinheiro, muito utilizada em construção de bonecos. Devido à sua maciez é fácil de esculpir.

superfície íntegra e lisa, colando-se depois as pranchas em camadas para se obter uma peça volumosa de madeira.

Apesar de ter por referência o trabalho do Giramundo, que utiliza um plástico de alta resistência como material do perfil dos bonecos, o policarbonato (Figura 74 A e F), o Faz de Conta decidiu usar o MDF³⁸. Foi um material facilmente recolhido em marcenarias, que doavam as suas sobras. O custo-benefício deste material foi grande. No entanto, embora o MDF tenha resistido nas primeiras apresentações, logo se mostrou ineficaz, quebrando-se com facilidade. O grupo ainda procura uma solução adequada para a substituição do MDF e que não seja tão onerosa e danosa à saúde e ao meio ambiente quanto o policarbonato.

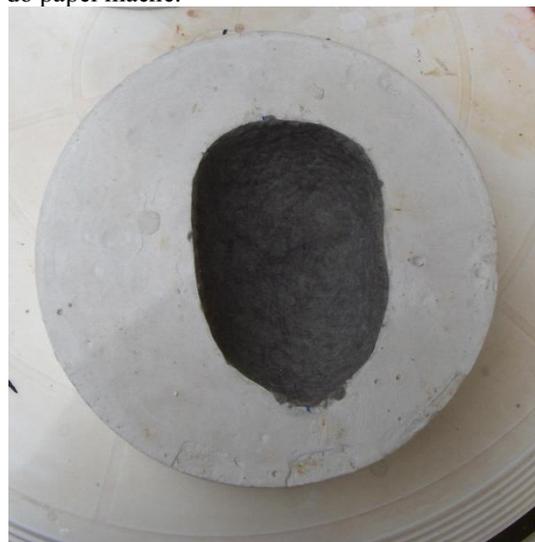
Uma grande inovação na busca de materiais ocorreu durante a confecção das cabeças dos bonecos. No espetáculo *O Casamento da Dona Baratinha*, algumas cabeças foram construídas com isopor e outras com fibra de vidro e resina. Para *Um Natal para Pedrinho*, a verba era muito restrita para a compra desses materiais. A modelagem foi feita com plastilina³⁹ e o molde no gesso, como já era prática no grupo. Naquela época a companhia vivia um período de grande experimentação e foi durante as brincadeiras na oficina que se descobriu que o papel machê⁴⁰ prensado na forma de gesso se adaptava muito bem, copiando todos os detalhes do negativo e criando uma estrutura rígida, inquebrável pelo menos até hoje. A descoberta foi de grande valia para o grupo, que aprimorou a técnica e continuou a pesquisa com o papel em outras produções.

Como entendemos ser essa descoberta de grande valor para o teatro de animação, demonstraremos o desenvolvimento da construção que a emprega nas figuras 74 (A) a (J).

³⁸ MDF é acrônimo de Média Densidade de Fibras. Trata-se de um aglomerado de fibras de madeira, formando, em geral, tábuas com diferentes medidas e espessuras.

³⁹ Plastilina é um material semelhante à tradicional massa de modelar. A plastilina, além de permanecer-se maleável, sem endurecer, não seca.

⁴⁰ Papel machê é o papel centrifugado com água, no Grupo Faz de Conta utiliza-se jornal.

Figura 74: Cabeça de papel machê**A:** Perfil da cabeça recebendo a plastilina**B:** Plastilina dos dois lados do perfil, iniciando modelagem**C:** Cabeça modelada, com perfil dentro, submersa no gesso**D:** Forma de gesso**E:** Forma de gesso (frente e trás da cabeça) com papel machê prensado. O gesso é um excelente material para essa técnica, por ser poroso, absorve com velocidade a água do papel machê.

F: Perfil com articulação de boca



G: Máscara da frente encaixada no perfil



H: Máscara da frente fixada no perfil. A parte inferior da boca foi recortada da máscara e substituída por madeira.



I: Máscara de papel fixada no perfil com mecanismos



J: Cabeças papietadas com acabamento de massa corrida



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Esses materiais sugeriram também modificações no projeto, que aconteceram de forma natural.

Assim, com a primeira estrutura dos bonecos pronta, os ensaios foram iniciados. E, de acordo com as propostas de cena, foram feitas alterações nos mecanismos dos bonecos que não tinham sido previstas no projeto. Os integrantes abriram mão de cumprir o proposto no desenho executivo e expandiram a criação aos limites da cena.

Em *Um Natal para Pedrinho* a criação compartilhada ocorreu em vários momentos, abordados pontualmente na dissertação com o propósito de ilustrar caso a caso. Foi o espetáculo no qual pela primeira o Faz de Conta recorreu à expertise de outro grupo para ampliar seu próprio repertório técnico-artístico, sem, contudo, obedecê-la rigidamente.

2.1.1 De coração aberto

O coletivo decidiu colocar em prática um método de construção aprendido em oficina anterior com Paulo Nazareno⁴¹. Nazareno prende a estrutura do corpo do boneco à cabeça com canos de PVC, unindo as peças com uma bolinha, geralmente a do *roll on* encontrado em desodorantes, e um elástico. Mas, para isso, é necessário abrir um buraco no peito do boneco. A estrutura foi usada no intuito de conseguir a rotação completa da cabeça. Tão logo iniciaram-se os ensaios, verificou-se a possibilidade de manter a cabeça rígida sem a presença de um dos animadores. O elástico foi então retesado para que a cabeça ficasse fixa, sem suporte. Embora essa estrutura trouxesse o inconveniente de não poder explorar o boneco sem o figurino, favorecia a mobilidade dos animadores que deveriam às vezes soltar um boneco para em seguida entrar com outro em cena. Algumas vezes o boneco era animado por uma só pessoa. Desse modo, a construção do boneco ditou o ritmo do espetáculo, interferindo diretamente na sua dinâmica. Em contrapartida, a animação sugeriu reparos na construção do boneco, ampliando, ainda que de maneira espontânea e sem reflexão teórica, o entendimento do grupo em criação compartilhada.

⁴¹ Paulo Nazareno é fundador da Cia Nazareno Bonecos, desde 1996. É construtor e animador.

Figura 75: *Um Natal para Pedrinho* (2010) – ensaio.

Rafael Naufel e Allisson Guimarães animando o Velhinho. Detalhe do coração aberto.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Figura 76: Boneco em construção. Detalhe do coração aberto e do pescoço de PVC e bolinha (nesse caso, uma miçanga)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Figura 77: *Um Natal para Pedrinho* (2010) – apresentação. Allisson Guimarães animando sozinho o Velhinho.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
(Imagem retirada de vídeo)

2.1.2 Imã nas mãos

O Velhinho, quando se disfarçava de gari, precisava segurar uma vassoura e usá-la em cena. Nos ensaios, percebeu-se a dificuldade de manipulá-lo no ato de varrer. Eram dois animadores, que deveriam se preocupar com o deslocamento do boneco, enquanto este segurava o objeto e varria o palco. O ator-animador do boneco era Rafael Naufel, que implantou imãs nas mãos do boneco e fez a vassoura com cabo de metal. Assim, o Velhinho conseguia mantê-la firme nas mãos sem grande esforço dos animadores. A cena

ganhou ritmo com o boneco, que conseguia fazer as duas ações, andar e varrer, simultaneamente.

Descobriu-se também que o boneco podia gesticular o braço com a vassoura segura em sua mão. O boneco podia parar e falar seu texto com maior naturalidade ao movimentar a mão com o objeto, além de apoiá-la por cima do cabo da vassoura, criando a impressão de empunhá-la de fato. Nesse caso, acredito que o ator-animador exercendo a função de construtor viabilizou o recurso.

Figura 78: Rafael Naufel implantando o imã nas mãos do Velhinho.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Figura 79: *Um Natal para Pedrinho* (2010) – apresentação. Velhinho com a vassoura. (Atores-animadores: Rafael Naufel e Allisson Guimarães)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta (Imagem retirada de vídeo)

2.1.3 Pitões⁴² por cordonê⁴³

As articulações entre braços e antebraços dos bonecos eram feitas com pitões. Durante os ensaios, verificou-se a estranheza que isso gerava. Os pitões se entrelaçavam, impedindo o movimento do boneco. O problema poderia ter sido sanado com um estudo rigoroso na animação. Iria requerer tempo e dedicação. Os integrantes resolveram retornar os bonecos à oficina para mais uma adaptação. Foram trocados os pitões por cordonês, material maleável que não interromperia o fluxo do movimento. Restou o inconveniente buraco, feito para a entrada do pitão. Surgiu outro problema: o cordonê ampliava demasiadamente a envergadura do braço, criando movimentos inverossímeis. Cogitou-se a troca do cordonê por couro, que foi descartado por interferir na plasticidade dos bonecos.

⁴²Pitão é um tipo de parafuso com argola em uma das extremidades.

⁴³Cordonê é um entrelaçado de fios encerados que formam um tipo de barbante.

Decidiu-se manter o cordonê. Os atores-animadores fizeram novos estudos para que o antebraço não torcesse ou virasse para trás. Nesse caso, mesmo com o boneco retornando para a oficina, a solução encontrada na construção não foi totalmente satisfatória; a animação passou por intensa pesquisa para solucionar um problema advindo da etapa de construção.

Em contrapartida, quando recebeu o cordão nas juntas, o boneco Pedrinho ampliou de tal maneira o movimento do braço que foi possível criar uma nova partitura física. Pedrinho pode abrir sua caixinha de engraxate, pegar e manusear os objetos de cena: uma escovinha e uma flanela. Essas ações entraram para o espetáculo após uma improvisação com o boneco que tinha recebido o novo mecanismo.

Figura 80: Braço com pitão.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Figura 81: Braço com codornê, buraco feito para a entrada do pitão.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
Foto: Peruzzo

Figura 82: *Um Natal para Pedrinho* (2010) – apresentação. Pedrinho engraxando sapato. (Atores-animadores: Angie Mendonça e Rafael Naufel).



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
Foto: Peruzzo

Acredito que a criação compartilhada auxilia as duas etapas de produção: a construção e a animação. Muitas vezes, por falhas na construção, a animação passa por problemas em princípio desnecessários. Em outras, por displicência da animação, a construção é sobrecarregada de reparos. Quando as duas equipes estão intimamente ligadas, devido aos integrantes se ocuparem de ambas ou ao diálogo aberto entre eles, ou ainda à presença de uma terceira pessoa (possivelmente o diretor), estabelecendo a comunicação fluente, a criação compartilhada ocorre de forma espontânea. Tanto os atores-animadores podem solicitar mudanças ou implementos de mecanismo para facilitar a animação quanto a construção pode viabilizar e sugerir movimentações nos bonecos que gerem novas possibilidades de ação e cena para o espetáculo.

É importante ressaltar que em *Um Natal para Pedrinho*, as equipes de construção e animação foram compostas pelos mesmos integrantes. O responsável pela construção de um determinado boneco foi também o animador principal desse boneco. Foi uma divisão estabelecida quando os projetos foram concluídos: Maria Inês Mendonça construiu e animou o boneco Maria, Naufel construiu e animou o Velhinho, Angie Mendonça construiu e animou Pedrinho. Ainda que esse tipo de manipulação necessite de dois animadores ou mais para cada boneco, os três integrantes do grupo animavam cada qual a cabeça do boneco que construiu, assim como faziam cada qual a sua voz. Rafael Mazer, que entrou para a equipe de animação em 2011, modelou todas as cabeças, enquanto Txapuã Vasconcellos e Allisson

Guimarães, animadores dos bonecos, auxiliaram na construção dos objetos de cena. Desse modo, toda a equipe do espetáculo esteve presente nas etapas de construção e animação.

2.1.4 Pegas nas mãos

O boneco de manipulação direta, na maioria das vezes, exige que o ator-animador encoste diretamente sua mão na do boneco. Os bonecos de *Um Natal para Pedrinho* foram projetados e construídos para seguirem o costume. Durante os ensaios, houve certo desconforto da equipe em animá-los desse modo. Por outra via, entendeu-se que a mão do animador interferia negativamente na observação dos bonecos por parte do público. Os títeres retornaram para a oficina e receberam pequenos pinos nas mãos. Dessa maneira, os atores-animadores reduziam o contato com as mãos dos bonecos, tornando-as mais visíveis. O trânsito para a oficina, nesse caso, não esteve ligado estritamente à funcionalidade do boneco, mas a uma escolha do grupo para que houvesse maior apreciação do boneco com menos interferência e melhor visualização.

Figura 83: Boneco com pega nas mãos



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Figura 84: *Um Natal para Pedrinho* (2010) – apresentação. Bonecos com as mãos visíveis (Atores-animadores: Maria Inês Mendonça, Txapuã Vasconcellos, Angie Mendonça e Rafael Naufel).



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
Foto: Peruzzo

2.1.5 Pernas

Na concepção original de *Um Natal para Pedrinho* seriam construídos cinco bonecos: Pedrinho, Maria, Velhinho, Mãe do Pedrinho e Pai da Maria. A verba para a montagem do espetáculo foi disponibilizada com prazo curto até a estreia programada; não houve tempo hábil para a construção dos dois últimos bonecos. Não era possível a retirada desses personagens da história. O Grupo Faz de Conta ousou então na criação. Ao contrário do Velhinho, os pais das crianças refletiam o mundo adulto distanciado da infância. Então a companhia decidiu construir somente as pernas dos personagens. Essa escolha teve por referência os desenhos *Muppet Babies* e *Charlie Brown*, nos quais os adultos são representados somente por suas pernas. O efeito em cena foi bastante satisfatório. As pernas tinham boa mobilidade e, considerando as proporções humanas e a diferença de escala, sugeriam a distância entre os adultos e as crianças. Foi um experimento de muito sucesso, na visão do grupo.

Figura 85: *Um Natal para Pedrinho* (2010) – apresentação.

Pedrinho, Maria e Pai da Maria (Atores-animadores: Angie Mendonça, Rafael Naufel, Maria Inês Mendonça, Allisson Guimarães e Txapuã Vasconcellos).



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta (Imagem retirada de vídeo)

Figura 86: *Um Natal para Pedrinho* (2010) – apresentação.

Pedrinho e Mãe do Pedrinho (Atores-animadores: Angie Mendonça, Rafael Naufel e Maria Inês Mendonça)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta (Imagem retirada de vídeo)

Um Natal para Pedrinho propiciou ao coletivo experiências diversas com a criação compartilhada. Acredito que vários fatores contribuíram para isso: as equipes de construção e animação compostas pelos mesmos profissionais, os bonecos apenas parcialmente prontos quando foram para os ensaios, a proximidade física da oficina com a sala de ensaio (nos intervalos de ensaio, a equipe corria para a oficina para fazer reparos e modificações nos bonecos).

O anteparo do projeto do boneco contribuiu para esse processo. Mas o grupo conseguiu se desvencilhar de segui-lo rigorosamente. As possibilidades que os materiais descartados davam à construção também aumentaram a percepção do coletivo para novas investigações. Apesar de muito curto o tempo de trabalho em *Um Natal para Pedrinho*, foram três meses para cumprir todas as etapas. O saldo foi uma rica experiência para o grupo. O espetáculo integra o repertório do Faz de Conta até hoje.

Figura 87: Boneco Pedrinho observando seu projeto



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Nessa temporada de estreia, *Um Natal para Pedrinho* teve sua última apresentação em 25 de dezembro de 2010. No dia 04 de janeiro de 2011, a equipe se reuniu para mais uma empreitada. Dessa vez, *Dum Dum Cererê* ocuparia as paredes, mesas e máquinas da oficina do Grupo Faz de Conta. Agraciado pelo projeto Boca de Cena da Secretaria Municipal de Cultura, iniciamos esse trabalho sobre o pó do anterior.

Dum Dum Cererê é a adaptação de uma história folclórica que conta a trajetória da Mariana, menina sapeca que ao passear em noite de lua cheia encontra o bicho papão dos seus pesadelos, o Dum Dum Cererê. Monstro com partes do corpo exageradas e uma fome imensa, é capaz de devorar uma criança inteira de uma só vez. Para se livrar dele, Mariana pede ajuda para o Padrinho, a Vó Antônia e a Mãe, batendo de porta em porta pedindo comida aos familiares para saciar a gula do bicho. Todos se recusam a abrir a porta. A garota, já se sentindo na barriga do monstro, acorda na cama e entende que tudo não passou de um sonho. Nos “créditos finais”, Mariana aparece brincando com o Dum Dum Cererê na rua, enquanto a Mãe reclama com a Vó Antônia sobre o apetite da Mariana, demasiado e excêntrico, contudo a menina não engorda. A última cena representa Mariana e Cererê no quarto da menina, comendo pipoca e conversando como bons amigos.

A primeira etapa do processo foi a escolha do tipo de boneco a ser animado. Existia um desejo antigo de Maria Inês Mendonça de construir e animar marionetes⁴⁴. Para compor a família deste espetáculo, optou-se por marionetes com altura média de 40 cm. O Dum Dum Cererê, para contrastar com o tamanho das marionetes, seria um boneco habitável de 1,80 m de altura, com boca, nariz, três olhos, mãos e pés exageradamente ampliados.

Figura 88: Dum Dum Cererê (Ator-animador: Rafael Naufel)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Definida a forma de construção dos bonecos, o grupo criou o roteiro embasado na história que Maria Inês Mendonça conta como Vovó Caximbó e partiu para os projetos. Como a marionete era uma novidade para a companhia, decidiu-se aplicar um maior empenho no desenho técnico, para que abrangesse todos os aspectos possíveis do boneco sem grandes surpresas no momento da animação.

⁴⁴ Marionetes pode designar todo tipo de boneco. Neste trabalho, marionete é entendido, exclusivamente, por boneco de fio, manipulado através de uma cruz/avião.

Figura 89: Mariana (Atriz-animadora: Maria Inês Mendonça)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

Figura 90: Dona Antônia e Mitz, a gatinha (Atores-animadores: Rafael Mazer e Angie Mendonça)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta

O processo de construção foi similar ao do espetáculo anterior. Foram pesquisados outros materiais já que o MDF para o perfil dos bonecos não tinha funcionado. Optou-se pelo uso do metal de carcaça de CPU de computador. O material revelou-se árduo para o manuseio na construção. O corte das peças, talvez pela dimensão reduzida, foi extremamente dificultoso, mais ainda para lixar, pois se aquece de forma muito rápida e necessita de pausas longas, em intervalos que eram curtos. Percebeu-se ainda, tardiamente, que sua fixação na madeira (material do preenchimento das peças) seria temporário. Mesmo com todos esses contratempos, o metal permaneceu provisoriamente até o coletivo encontrar um material mais eficiente. Os materiais que obtiveram êxito na experiência passada, o pinus encontrado nos caixotes de feira e o papel machê para as cabeças, foram mantidos.

O palco foi dividido em quatro áreas. O Dum Dum Cererê atuava no proscênio. Para os marionetes foram construídos três estruturas para animação. No balcão central, e se ligava aos demais balcões, estava a rua, onde Mariana contracenava com o monstro. Um balcão lateral se revezava entre quarto da Mariana e casa da Vó Antônia, enquanto o outro se revezava entre banheiro do Padrinho e sala da Mãe. Os balcões laterais receberam cortinas que, entre uma cena e outra, fechavam-se para a troca de cenário.

Diferentemente de *Um Natal para Pedrinho*, as vozes dos bonecos são animadas ao vivo. Com a experiência anterior, o coletivo se sentiu mais seguro com a opção. A animação da voz ao vivo possibilitava a improvisação dos atores-animadores. Como boa parte dos diálogos é musicada, houve uma grande dificuldade dos atores-animadores cantar em cena, acompanhando o playback. Constatou-se que a equipe necessitaria de aulas de canto e, ainda que não houvesse tempo hábil para fazê-las, decidiu-se manter a voz ao vivo, mesmo com desafinações.

Para iniciar os ensaios com a marionete é necessário que ela esteja presa antes aos fios. Como a afinação é bastante trabalhosa, decidiu-se finalizar os bonecos antes da montagem das cenas. Assim, a estrutura dos bonecos foi pouco alterada durante o processo. Os ensaios contribuíram pouco para a construção dos bonecos. Por outro lado, os manipuladores deveriam adequar os movimentos e as cenas ao que foi proposto pela construção.

Mesmo sem muitas idas e vindas entre as etapas de construção e animação dos bonecos, a criação compartilhada foi importante no processo em pelo menos três momentos específicos.

A primeira modificação foi a mais simples. Maria Inês Mendonça (construtora e atriz-animadora do boneco da Mariana) criou uma cena em que Mariana entra no palco pulando amarelinha. Para isso o boneco deveria suspender o pé para trás, recurso que não tinha sido previsto no projeto. Alteração pequena, Mariana voltou para a oficina e ganhou fios nos calcanhares. Dessa forma, a animadora poderia erguer o pé puxado pelo fio acoplado à cruz. Com o decorrer dos ensaios, Mariana decidiu bater palmas e recebeu fios cruzados nas mãos, que ao serem içados realizavam o movimento. A marionete ficou com alguns fios a mais que os outros, exigindo maior dedicação da animadora.

Figura 91: Mariana pulando de um pé só. (Atriz-animadora: Maria Inês Mendonça)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
(Imagem retirada de vídeo)

Outra modificação ocorreu na cena do Padrinho. Dessa vez, a construção do boneco e a entrada de um novo integrante sugeriram uma alteração radical na cena. Na estreia do espetáculo, não ficara bem resolvida a cena do Padrinho tomando banho e discutindo com o Chuveiro, que teimava em alterar a temperatura da água ao seu bel prazer. Os movimentos do Padrinho não eram exatos o suficiente para que o público pudesse entender a briga. Tão pouco o boneco Chuveiro era interessante cenicamente. Após a primeira temporada, o coletivo identificou outros problemas no espetáculo. A troca de cenário, a iluminação e a trilha eram todos operados no fundo do palco por dois integrantes, que também estavam em cena animando alguns bonecos. Eram muitas tarefas para poucos braços. Para suprir a demanda em temporada mais recente, possivelmente em 2012, foi convidado outro integrante, Raphael Faria, que já fazia parte do Faz de Conta. Faria absorveu rapidamente o

processo de trabalho do grupo e se tornou um excelente parceiro. A partir de sua entrada, passou a integrar outros espetáculos de repertório do grupo, como *Um Natal para Pedrinho*, e também ingressou na equipe de construtores. Faria foi encarregado da iluminação e de boa parte da trilha, além da animação do Padrinho, e logo percebeu a necessidade de mudança na cena. Junto aos demais integrantes, foram feitos diversos improvisos e constatou-se que o Padrinho tinha movimentos pouco precisos, mas grande gingado para dançar. O roteiro dessa cena foi totalmente modificado: o Padrinho não mais brigaria com o Chuveiro, mas dançava e cantava em duelo de repente com o Chuveiro e a Privada. Construiu-se um novo boneco Chuveiro, com novas características, e uma Privada que até então não existia.

Essa instância da criação compartilhada ocorreu nas duas vias. Por um lado a construção do Padrinho necessitou de outra cena, onde pudesse se movimentar de forma solta, sem rigor da exatidão, e pudesse dançar, o que o Padrinho faz de melhor. Por outro lado, a cena solicitou a construção de dois novos bonecos para interagir com esse “novo” Padrinho.

A última modificação em *Dum Dum Cererê* ocorreu não com os bonecos, mas com a estrutura de palco. Na primeira temporada constatou-se que o palco era pequeno para a animação. Os bonecos ficavam restritos a um espaço diminuto, que dificultava a movimentação, principalmente para deslocar bonecos que se cruzassem. O grupo decidiu ampliar o espaço de cena e construiu palcos maiores. A mudança foi de grande aproveitamento. Todas as cenas ganharam novas movimentações dos bonecos que se deslocavam livremente pelo palco.

Dum Dum Cererê é o espetáculo do Faz de Conta mais apresentado atualmente. A equipe pequena, a facilidade do transporte (não é necessário um caminhão como na maioria dos espetáculos do grupo) e o produto final, do agrado de todos os membros da companhia, são fatores que levam esses bonecos a retornar frequentemente à cena nos últimos anos.

2.2 Cerrado, entre cascas e raízes: entre nós

Em 2012, o Faz de Conta se propôs à sua mais ousada brincadeira: a montagem do espetáculo *Cerrado, entre cascas e raízes*. Fruto do enraizamento na cultura popular e no debate dos modos de vida integrados com a natureza, serviu ao mesmo tempo para que o grupo levantasse voo em experiências de maior complexidade. Nessa aventura, o Faz de Conta se dedicou tanto a mesclar tradição com inovação quanto a construir bonecos gigantes e colocar pela primeira vez a equipe atuando também sem bonecos.

A ideia inicial surge com o intuito de refazer *Floresta que Era Verde*, espetáculo do Faz de Conta mais encenado até aquele momento, sobretudo devido ao valor dado pelos integrantes ao tema do cuidado com o meio ambiente. Existia também um desejo de revelar o grupo para um público mais amplo. Rafael Naufel conta sobre a motivação de montar o *Cerrado*:

O *Cerrado* começou, principalmente, com uma vontade nossa de fazer outra peça, de fazer uma coisa nova. Acho que o Grupo Faz de Conta sempre teve essa coisa, né? A gente fez um de manipulação direta, depois um de marionete, e a gente queria usar outros bonecos, fazer outras coisas que a gente estava vendo. Acho que surgiu da vontade de melhorar o *Florestinha*⁴⁵, tornar o *Floresta que Era Verde* uma peça mais atual, mais bem acabada de roteiro e tudo, e a ideia foi crescendo, crescendo. Existia uma conversa nossa que era o *Você tem fome de quê* que era uma vontade de fazer um boneco gigante, que representava uma vontade da Maria Inês de aparecer, de fazer o grupo acontecer, de chamar a atenção das pessoas, eu vejo que era isso. Como a gente fazia uma peça, ia lá e apresentava para algumas pessoas, já entrava para a oficina de novo para fazer a próxima. A gente estava ali, produzindo muita coisa, mas de certa forma não estava sendo visto por muitas pessoas. As pessoas não conheciam o que era o Grupo Faz de Conta. Gente que se interessava não sabia que tinha um grupo de boneco aqui fazendo um trabalho dessa qualidade. E a vontade dela [Maria Inês] era de sair na rua com esse bonecão e falar: “estamos aqui gente”. E essa vontade, esse projeto culminou no *Cerrado*, que cumpriu esse papel, na minha opinião. Foi um carcará lá na praça que levantou essa bandeira. (NAUFEL, 2015)⁴⁶

Criar bonecos de grandes dimensões foi uma premissa do projeto. Outras premissas foram a educação ambiental e a cultura popular cerradina. O espetáculo tem como mote as perdas do ecossistema com o avanço do “progresso”. Para compor o texto da peça, os participantes do grupo se basearam em trechos do livro *Caçadas de Vida e Morte*⁴⁷ e do

⁴⁵Apelido carinhoso dado pelos integrantes do grupo ao espetáculo *Floresta que Era Verde*.

⁴⁶Entrevista concedida por Rafael Naufel, membro do Grupo Faz de Conta, (Uberlândia-MG), em 21 de mai. de 2015.

⁴⁷CUNHA, João Gilberto Rodrigues da. **Caçadas de vida e de morte**. São Paulo: Fundação Peirópolis, 2000.

conto “Pau de Atiradeira”⁴⁸, nas orientações do biólogo Vinício Coeli para questões sobre o bioma e na assessoria antropológica de Pollyana Mendonça:

Para tanto, foi realizada extensa pesquisa de campo que envolveu Unidades de Conservação, Terras Indígenas, Comunidades Quilombolas, instituições e muita gente do campo e das cidades. Daí floresceram histórias, cantigas, rezas, mitologias indígenas, ritmos e informações técnicas.

Em um empenho de criação coletiva, plantamos em praça pública um espetáculo multimídia que versa sobre a importância do Cerrado, suas águas, as paisagens, a fauna e flora, a histórica ocupação humana em intimidade com o bioma, a cultura popular, a espiritualidade; e logo o descaso, a ignorância, a degradação, e a urgente necessidade de conservação.

Acreditamos na tomada de consciência frente às imposições massificantes, nas reflexões pessoais sobre o consumo e nas atitudes cotidianas em prol de uma existência integrada e harmoniosa com a natureza. (MENDONÇA P., 2012)

Em acordo com essa motivação e dando continuidade a práticas anteriores do grupo, os bonecos foram construídos com materiais descartados e incorporou, dessa vez, matéria prima residual do Cerrado. André Luz faz menção aos bonecos em uma crítica apresentada no Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

O ponto forte do espetáculo é também o ponto forte do grupo, a manipulação dos bonecos, desta vez equipada com gigantes e complexas alegorias de animais naturais do cerrado – como uma graciosa ema – que encham os olhos de quem assiste e encanta e atrai pelas monumentais obras de arte. (LUZ, 2012, p. 15)

Também pela primeira vez o grupo usou uma profícua experimentação de teatro, música, dança, circo, recursos audiovisuais e bonecos gigantes, com foco não só no público infantil. Carlos Guimarães Coelho, em uma crítica no jornal *Correio de Uberlândia*, percebeu bem o intuito do grupo, nos fazendo refletir sobre as razões do êxito obtido:

Uma companhia teatral da cidade, até então movida pelo interesse em despertar nas crianças a sensibilidade para refletir sobre o mundo por meio das expressões artísticas, amplia o seu foco para todas as idades e surpreende os espectadores com o esmero de uma produção sob a bandeira de nosso ecossistema. “Cerrado, entre cascas e raízes”, em cartaz por espaços públicos da cidade, traz à cena um grupo Faz de Conta amadurecido, comprometido com a realização cênica em alto nível e, o melhor, despretenso no sentido de permitir que o vigor do tema e da cena sobressaia-se a quaisquer vaidades e hierarquias. (COELHO, 2012)

⁴⁸ MENDONÇA, Maria Inês. **Pau de Atiradeira**. In: LIMA, A. et al. **Contos e crônicas**. Uberlândia: Sec. Mun. Cultura, 2012

É importante salientar que trataremos de *Cerrado, entre cascas e raízes* do ponto de vista do teatro de animação, não abordando a atuação sem bonecos nem a grande variedade de recursos cênicos e teatrais da peça. Ela contou com uma cena de teatro de sombra e três bonecos gigantes, representando três animais típicos do cerrado, a Ema, o Lobo Guará e o Carcará.

O teatro de sombra começa quando Tonho, o caçador, sai de cena e corre para trás do ciclorama. Acendem-se as luzes e o caçador é perseguido na floresta pelo curupira, personagem da mitologia cerradina. Na concepção do grupo, a sombra remete a um universo onírico, espaço propício também ao sobrenatural.

Os primeiros *pantins* da floresta foram confeccionados em papel cartão e presos à estrutura que segurava o grande tecido branco. Não condiziam com o que o grupo queria. Em uma das primeiras apresentações, surgiu a ideia de colocar galhos e folhas de árvores, inicialmente poucas, e a cada dia foram introduzidas mais ramagem no cenário, até se obter um simulacro de floresta. Assim, com recursos extraídos da flora cerradina, o teatro de sombras tornou-se convincente.

Figura 92: *Cerrado, entre cascas e raízes* – apresentação.
Sombras com *pantins* e com ramagem natural.
Tonho e Curupira (Atores: Rafael Mazer e Angie Mendonça)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
Foto: Pollyana Mendonça

Figura 93: *Cerrado, entre cascas e raízes* – apresentação.
Sombras com ramagem natural.
Tonho e Curupira (Atores: Rafael Mazer e Angie Mendonça)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
Foto: Anna Bida

Em meio a brincadeiras folclóricas, cantigas de roda e versinhos improvisados, entra em cena a Ema, o primeiro boneco do espetáculo. A entrada é acompanhada por uma cantiga com duas estrofes, sendo a primeira delas de tradição oral, cantada por fiandeiras da comunidade quilombola de Morada dos Bagres, Vazante (MG), recolhida pelo Grupo Faz de Conta em pesquisa de campo em 2011, e a segunda composta pelo próprio grupo:

Leva eu, Maria,
Leva eu c'ocê,
Nas tranças do seu cabelo,
Na barra do seu godê.

As tranças eu já cortei,
No godê você não cabe,
Só te levo na garupa,
Da ema do meu “cumpade”. (GRUPO FAZ DE CONTA, 2012)

A Ema é um boneco habitável que a atriz Maria Inês Mendonça animava andando sobre pernas de pau, que ajudavam a figurar uma ave de grandes dimensões. Ela entrava respondendo a um coro que já estava em cena. O boneco foi construído de forma relativamente simples, com desenhos e instruções gerais para a construção. Não houve

necessidade de projeto para construí-la. A ideia para concepção do boneco, que não é originária do grupo, surgiu a partir de pesquisa na internet a diversos bonecos semelhantes.

Figura 94: *Cerrado, entre cascas e raízes* – apresentação.
A Ema e o Palhaço Pequi (Atriz-animadora: Maria Inês Mendonça e Rafael Naufel)



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
Foto: Raquel Tibery

Foram necessárias cerca de duas a três semanas para a construção da Ema, incluindo as soluções de um gatilho para abrir-lhe a boca e do encaixe do pescoço para desmontar a estrutura. Depois que a armação foi construída, durante os ensaios, a atriz-animadora sugeriu ajustes nos encaixes dos pés com as pernas de pau que foram facilmente feitos. A Ema foi um boneco que transitou pouco entre a oficina e a sala de ensaio.

O segundo boneco, o Lobo Guará, aparece após a cena da queimada do Cerrado. Com o Lobo Guará, o grupo realizou o seu desejo mais almejado: o de construir um boneco simples. É a estrutura mais austera e funcional em um boneco feito pelo Faz de Conta em vinte anos.

Foram dois dias para construí-lo. Não houve projeto nem idas e vindas entre oficina e sala de ensaio. A concepção estava pronta nas nossas mentes e foi executada sem dificuldades: pernas-de-pau feitas de andiroba para as patas traseiras; muletas grandes feitas

de galhos de ipê para as patas dianteiras; um capacete com uma armação de arame revestido por papel de pão formava a cabeça; e uma grande manta de retalhos de tecido ganhados de uma loja de estofados dava o acabamento final. Simples assim, esse boneco ganhou um brilho extraordinário em cena.

Figura 95: *Cerrado, entre cascas e raízes* – apresentação.
Mulher Barro e Lobo Guará (Atriz: Camila Merola e ator-animador: Rafael Mazer)



Fonte: Arquivos do Grupo Faz de Conta
Foto: Raquel Tibery

2.2.1 O Carcará

O Carcará foi a primeira certeza que o grupo tinha sobre o espetáculo. Seria um boneco gigante, símbolo do bioma a ser tratado. Mas ninguém da equipe possuía experiência com a construção de um boneco gigante. Inicialmente, Maria Inês Mendonça cogitou algo próximo de nove metros de altura, mas foi dissuadida pelo coletivo a se contentar com três metros.

O boneco acabou medindo quatro metros de altura, seis de comprimento e seis de largura. Ao contrário dos demais bonecos, o Carcará não foi tão facilmente construído e demorou dez meses para ser terminado. Foram inúmeras idas e vindas entre a oficina e a sala de ensaio. No fim do processo de construção, decidiu-se que apareceria só no encerramento da peça, fazendo um grande giro sobre o público, ao som de tambores. Ainda assim, a sua presença foi fundamental ao espetáculo.

O processo empírico de construção desse boneco, suas idas e vindas, a investigação do novo, os testes sendo feitos e refeitos pode ser entendido segundo Cecília Salles como o movimento criador. Com as palavras de Salles:

No momento da construção da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo postas à prova. São feitas seleções e opções que geram alterações e que, por sua vez, concretizam-se em novas formas. É nesse momento de testagem que novas realidades são configuradas, excluindo outras. E, assim, dá-se a metamorfose: o movimento criador. (SALLES, 2009, p. 146)

Na concepção, o Carcará deveria ser menor e com estrutura mais enxuta. Durante a montagem, o boneco cresceu em escala, foi se avolumando, pedindo mais manipuladores, mais mecanismos e articulações.

A primeira ideia previa apenas um manipulador. O corpo do pássaro estaria preso ao manipulador por um colete e a cabeça do boneco em um capacete. O Carcará foi esboçado diversas vezes em folhas avulsas. Em um ferro velho, se adquiriu o alumínio necessário para a construção da armação. Depois da estrutura do corpo iniciada, construiu-se a cabeça, projetada em um precário desenho rabiscado no chão.

Figura 96: Carcará – o desenho da cabeça.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
(Imagem retirada de vídeo)

Foram inseridos mecanismos nos olhos do boneco, para que houvesse o movimento de abrir e fechar os olhos. Essa movimentação permitiu que se estabelecesse uma relação de maior empatia do público para com o Carcará.

Figura 97: Carcará – o mecanismo dos olhos.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
(Imagem retirada de vídeo)

Estrutura montada, o grupo partia para sua “sala de ensaio”: a praça. Nessa primeira etapa, foram identificados alguns problemas: o boneco era muito pesado para uma pessoa só; a cabeça muito grande, com a articulação do pescoço frouxa, que fazia o manipulador perder a estabilidade em movimentos involuntários do Carcará. Apesar disso, o manipulador conseguia deslocar-se agilmente.

Figura 98: Carcará – estrutura para um manipulador.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
(Imagem retirada de vídeo)

Para solucionar a cabeça do boneco, foi feito um reajuste na distribuição do peso. Seria necessário mais um manipulador, exclusivamente para movimentar a cabeça. O boneco perdeu um pouco da agilidade, mas ganhou em estabilidade.

Figura 99: Carcará – estrutura com dois manipuladores.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
(Imagem retirada de vídeo)

A equipe constatou que havia superdimensionado o tamanho da haste da cabeça. Com isso, a cabeça ficou mais alta que o corpo. Para resolver o problema, as hastes do corpo foram alongadas. O Carcará passou a sobrevoar a quatro metros de altura.

O coletivo se deparou com mais um imprevisto: as hastes das asas eram muito leves e proporcionavam um movimento inverossímil para um pássaro. As hastes foram então duplicadas e ligadas ao rabo. Inseriu-se papel grosso cartonado nas pontas das asas com recorte que remete às penas do animal. O rabo ganhou pequenas hastes. Com sua nova altura e as asas duplicadas, mais a adição do papel e do rabo, o Carcará ganhou demasiado peso. Mais uma vez, o grupo recorreu à distribuição do peso utilizando rodinhas para sustentar a parte traseira do boneco.

As rodas foram encaixadas em uma pequena estrutura que se ligava ao colete preso ao corpo do manipulador. Ao se deslocar, devido às saliências do terreno, o manipulador era “atropelado” pelo novo sistema de rodas, fazendo-o perder o equilíbrio. Outro problema constatado foi a perda da aerodinâmica provocada pela inserção do papel nas asas. Com o mínimo vento, as asas pendiam para baixo, tirando a leveza do voo do Carcará.

Figura 100: Carcará – sistema de rodas “atropelando” manipulador.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
(Imagem retirada de vídeo)

Figura 101: Carcará – asas caídas.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
(Imagem retirada de vídeo)

O Faz de Conta decidiu refazer todo o boneco. Surgiu então outro entrave: as peças de alumínio utilizadas na construção estavam tortas e bastante perfuradas pelos rebites que se acumulavam a cada adaptação. Não havia a possibilidade de reutilizar o alumínio. O grupo, até o momento, tinha percorrido grande parte dos ferros-velhos da cidade, e não encontrava as peças de alumínio ideais para a construção.

Uma decisão difícil, mas necessária, teve de ser tomada. A equipe comprou, em uma loja especializada em alumínio, peças novas para a substituição das antigas, contrariando o princípio de construir todos os bonecos a partir de material descartado.

A última versão do Carcará recebeu um novo sistema de rodas afastado do corpo do manipulador, na direção do rabo do boneco, o que equilibrou o eixo gravitacional.

Figura 102: Carcará – sistema de rodas sob haste traseira.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
(Imagem retirada de vídeo)

Com a boa distribuição do peso, os eixos gravitacionais alinhados e a altura estendida, a equipe decidiu aumentar também o tamanho das asas, do corpo e do rabo, totalizando uma envergadura de seis metros e um comprimento de seis metros da ponta do bico até a ponta traseira.

O coletivo retirou as pontas de papel das asas e optou por figurar as penas com uma pintura no tecido de revestimento do boneco, solucionando o problema de aerodinâmica do pássaro.

Naquele momento, o Grupo Faz de Conta tinha a intenção de inserir vídeos no espetáculo, mas ainda não solucionara onde seriam projetados. A última versão do boneco resolveu esse problema. Um tecido branco foi estendido em todo o seu comprimento, cobrindo a estrutura. Ao mesmo tempo, o grupo ganhou um “camarim”, onde se guardavam os materiais de cena e o elenco saía de vista do público após a atuação.

Esse telão possibilitou a criação do teatro de sombras, que até então não estava nos planos do espetáculo. O teatro de sombras acontecia em meio à estrutura do boneco. Esta, por sua vez, estava disfarçada na ramagem utilizada para o teatro de sombras.

O diretor percebeu que os atores em cena projetavam sombras no telão. Grande parte das cenas foi refeita para compor a movimentação dos atores com as sombras. De certa forma, em alguns momentos, o elenco era duplicado por suas sombras, criando a ilusão de ser maior ao público.

A construção do Carcará foi o ápice da criação compartilhada no espetáculo *Cerrado, entre cascas e raízes*, sendo também o ensejo para esta dissertação. A cena proposta para esse boneco era pequena. Ele deveria trafegar pelo público em terrenos variados, em condições de vento às vezes desfavoráveis. Toda a sua construção foi pautada nessas necessidades. A reconstrução do boneco ofereceu soluções, criou uma cena, modificou outras, interferiu na peça como um todo e resultou em uma grande contribuição para o espetáculo.

Figura 103: Carcará – cavalete usado para sustentação do colete na ausência do manipulador.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
(Imagem retirada de vídeo)

Figura 104: Carcará – montagem do boneco.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
(Imagem retirada de vídeo)

Figura 105: Carcará – cenário montado camuflando o boneco.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
(Imagem retirada de vídeo)

Figura 106: *Cerrado, entre cascas e raízes* – apresentação.
Carcará em cena.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
(Imagem retirada de vídeo)

Figura 107: *Cerrado, entre cascas e raízes* – apresentação.
Visão posterior do Carcará.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
(Imagem retirada de vídeo)

Figura 108: *Cerrado, entre cascas e raízes* – apresentação.
Visão frontal do Carcará.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
(Imagem retirada de vídeo)

Figura 109: *Cerrado, entre cascas e raízes* – apresentação.



Fonte: Arquivo do Grupo Faz de Conta
Foto: Tainá Mendonça

3 Conclusões e desdobramentos

Após percorrer os caminhos de criação dos grupos Giramundo e Faz de Conta por meio da historiografia de cada um deles, identifiquei os fatores que conduzem à criação compartilhada e faço uma análise sobre a combinação das funções de construtor e animador.

Entendendo a trajetória do Grupo Faz de Conta, o desenvolvimento das suas pesquisas e o processo de trabalho desenvolvido em anos de experiência, pode-se concluir que, juntamente com os três fundamentos que movem o coletivo – a participação familiar, a cultura popular e a reutilização de materiais –, está a criação compartilhada como quarto fundamento.

Ainda que a criação compartilhada tenha sido identificada e discutida em especial a partir da construção de um boneco mais recente, o Carcará de *Cerrado, entre cascas e raízes*, esse modo de trabalho é perceptível no Faz de Conta desde a origem do grupo, talvez de forma menos ampla, profunda e marcante, mas não menos consequente.

Aponto os aspectos que permitiram e contribuíram para a existência da criação compartilhada como método de trabalho no Faz de Conta. O primeiro deles é o caráter de investigação e pesquisa, que sempre esteve presente no coletivo. A partir de suas experiências, o Grupo Faz de Conta entendeu muito dos seus desejos criativos. Investigou tipos de construção e animação, descartou alguns, aprofundou-se em outros. Montou, nesse percurso, peças que tiveram desde equipes reduzidas até produção com grande elenco. O grupo ampliou sua perspectiva de família, “adotou” integrantes, aumentou sua árvore genealógica, angariou parceiros importantes para sua sombra. Por sua curiosidade e vontade de criar a partir do desconhecido, abriu-se a diferentes ideias e compartilhou funções e trabalhos. Compreendeu que a grande motivação da companhia é a pesquisa, a reinvenção de velhas fórmulas, a descoberta de novas.

No intuito de atender à ânsia de pesquisa, de corresponder à demanda de trabalhos e ao mesmo tempo obter resultados econômicos, o Faz de Conta testou e avaliou diferentes materiais. Por meio de embalagens reaproveitadas, surgiu o primeiro espetáculo. Outros materiais adquiridos no comércio não deixaram de ser utilizados, mas foram priorizados os descartados. Não só o orçamento era beneficiado como também o Faz de Conta entendeu ser essa uma maneira de cuidar do meio ambiente, de evitar o desperdício de materiais. Como fruto dessa pesquisa, o grupo estabeleceu outro parâmetro para a criação compartilhada. Por muitas vezes, o material de construção dos bonecos apresentou problemas somente com os

trabalhos na sala de ensaio, e então foi necessário retornar para a oficina para fazer reparos, quando não completas reinvenções. Em outras vezes, o material estabelecia limites na construção, que se impunham à animação. Por outro lado, durante os ensaios, descobriam-se possibilidades de construção; dessa maneira, novas experiências eram feitas com os materiais.

Outro incentivo para a criação compartilhada no Faz de Conta foi a valorização da criação coletiva, isto é, da contribuição que todo e qualquer integrante poderia dar a cada espetáculo. A valorização da criação coletiva só foi possível graças a um traço da personalidade de sua fundadora, Maria Inês Mendonça, que desde os primórdios do grupo concedeu liberdade aos participantes para propor e criar, sem impor-se como autora exclusiva⁴⁹. Os últimos trabalhos do grupo foram especialmente marcados por esse processo coletivo. Com diferentes especificidades artísticas, os integrantes tiveram a oportunidade de trocar conhecimentos, de somar as experiências individuais e inventar. A partir dos exemplos expostos nos capítulos anteriores, é possível constatar que a criação compartilhada existe por meio do diálogo coeso entre construção e animação. Acredito ser esse o incentivo mais importante à criação compartilhada no Grupo Faz de Conta.

Contribuindo para a análise das relações estabelecidas a partir do diálogo entre construir e animar, Mario Ferreira Piragibe faz um levantamento das divisões das funções de construtor e animador em quatro outras companhias teatrais, Catibrum (MG), Contadores de Estórias (RJ), Grupo Sobrevento (SP) e PeQuod(RJ):

Para buscar entender como essa variedade de funções pode ter acompanhado o que se supõem ser as transformações no modo de se fazer teatro de animação no Brasil ao longo das últimas décadas, foi feito um breve estudo de fichas técnicas de algumas companhias brasileiras dedicadas à linguagem. Esse levantamento teve como objetivo tentar entender se características de divisão de tarefas e de nomeação dos profissionais de animação ao longo do tempo poderiam apontar para alterações no modo de entender e fazer teatro de animação por parte das companhias. (PIRAGIBE, 2012, p. 98)

No Grupo Faz de Conta, em geral, as tarefas de construir e animar são partilhadas pelos mesmos integrantes, que se desdobram nas duas funções. Nos últimos espetáculos, entre montagens e remontagens, o grupo pode contar em sua equipe de base com Maria Inês

⁴⁹ Seria possível talvez falar em “autoria compartilhada”. Mas a discussão sobre esse termo extravasaria o escopo da dissertação, com digressões longas e infrutíferas para o nosso caso. Ele é evocado apenas para reforçar a abertura da diretora, Maria Inês Mendonça, para uma coletividade autoral na maioria dos espetáculos do Faz de Conta. Sobre a discussão do conceito de autoria, a bibliografia é extensa. Nos foi muito útil o trabalho de FOUCAULT, 1993.

Mendonça, Rafael Mazer, Rafael Naufel e Angie Mendonça, todos construtores e animadores. Vimos que, em alguns trabalhos, como em *Um Natal para Pedrinho e Dum Dum Cererê*, existiu a predileção em definir o construtor e o animador no início da montagem, para que cada profissional se responsabilizasse por um boneco durante todo o processo. Outros integrantes do grupo, que estão ligados como equipe de apoio, ou que se afastaram do grupo, também passaram, preferencialmente por essas duas etapas, criando assim uma intimidade com todo o processo de criação de um espetáculo.

Entendemos necessário aproximar a visualização das duas companhias, para melhor compreender, por meio de seus pontos de divergência e convergência, os seus percursos que definem o método de criação. Retomando a palavra de Dubatti:

Exaltamos a necessidade de estudar as poéticas em conjuntos. O desenho desses conjuntos dependerá das hipóteses e problemas que levantados em cada investigação. O certo é que deve partir-se da análise anterior das micropoéticas e logo gerar os entes poéticos de acordo com eixos organizativos internos (da poética imanente: materiais, trabalho, procedimentos construtivos, aspectos temáticos, morfológicos, bases epistemológicas, etc.) ou externos (historicidade, subjetividade, estética comparada, etc.) A identificação de semelhanças e diferenças permite subagrupar os entes poéticos e estabelecer conexões com outros conjuntos. (DUBATTI, 2011, p. 134, Tradução nossa)

Traçando um paralelo entre os grupos Giramundo e Faz de Conta é notável a importância dos seus fundadores para o trabalho dos grupos. Maria Inês Mendonça sempre coordenou o núcleo de criação, e pode-se perceber que no Giramundo Álvaro Apocalypse foi figura eixo para o grupo, centralizando todo o processo de criação, se ocupou detalhadamente de todas as etapas da montagem espetacular e se tornou referência nacional no teatro de animação.

Devido às necessidades do grupo, aperfeiçoou seu desenho e estabeleceu o projeto técnico como principal método de trabalho do grupo. Junto aos seus parceiros criou a identidade visual do grupo, colocando a plasticidade do boneco no centro da cena.

O Giramundo divertiu crianças e arrojou em variadas temáticas. Algumas vezes foi sucesso absoluto de crítica, outras escandalizou o público.

Após a morte de Apocalypse, a companhia se reconfigurou. Mas grande parte dos procedimentos que o fundador preconizou ainda continuam. Os integrantes ampliaram o campo de experimentação na policena e no vídeo animação. Entenderam-se retomando

características de outros espetáculos em *Alice*, resolvendo questões passadas, aprofundando em outras e descobrindo a possibilidade da inversão nas etapas de criação.

Verifica-se que este grupo opera de forma diversificada em cada peça. Em alguns casos, os profissionais acumulam as funções de construção e animação. Em *Pedro e o Lobo* e *Pinocchio*, houve também a preferência de que cada animador construísse o próprio boneco. Na maioria dos trabalhos, os membros da equipe de construção também animavam os bonecos, mas não necessariamente o boneco que cada um construiu. Em outros, priorizou-se a divisão de equipes, na intenção de se ter profissionais especializados para cada uma das funções. Nesses casos, os diretores foram o elo entre as equipes, que podiam executar uma ou as duas funções.

Retornando ao estudo de Piragibe, podemos perceber que, dentre as companhias elencadas por ele, as distribuições das tarefas se aproximam bastante às dos grupos Giramundo e Faz de Conta:

De modo mais geral o que se verificou nos casos estudados é a tendência à divisão entre as equipes de construção de bonecos e de apresentação, mas também se verifica a incidência de membros atuando em ambas a equipes, criando três diferentes qualidades de envolvimento no trabalho, de acordo com a combinação das duas funções em questão: a do construtor e a do artista encarregado da apresentação do boneco, permitindo ainda que alguns elementos acumulem as duas funções. Frequentemente esses membros polivalentes são componentes fundadores ou tradicionais das companhias de teatro de animação. Não é raro que os diretores das companhias (isto foi verificado nos quatro exemplos levantados) assumam em alguns trabalhos uma função na equipe de construção. (PIRAGIBE, 2012, p. 101)

Piragibe apresenta três tipos de relações entre as funções: o construtor, o animador e o construtor-animador. Partindo da análise dos grupos deste estudo, acredito que essas três qualidades podem se desdobrar em outras.

A criação compartilhada pode ser aplicada a um método de trabalho a partir das combinações entre o construtor e o animador. Não se trata, contudo, de defender aqui a elaboração propriamente de um método – como tampouco de uma teoria da criação compartilhada – para o teatro de animação, mas sim de apreender a partir de exemplos práticos as soluções que possam ser aproveitadas por diferentes grupos, em diferentes espetáculos⁵⁰. Abarcada a possibilidade de refletir sobre a produção teatral através do entendimento desses exemplos, parto a estabelecer possíveis arranjos combinatórios entre as

⁵⁰Josette Féral nos auxilia com a seguinte observação: “Essas reflexões, às vezes mais próximas a uma metodologia que a uma verdadeira teoria, permitem, no entanto, pensar o fenômeno teatral como aprendizagem e como criação.” (FÉRAL, 2004, p. 22 – Tradução minha)

funções de construtor e animador de bonecos, ressaltando-se que essas combinações são elásticas, assim como podem se multiplicar em outras.

As combinações entre as figuras de construtor e animador foram observadas nas trajetórias dos grupos Giramundo e Faz de Conta. Faço análises da criação compartilhada guiadas por possíveis dinâmicas entre a oficina e a sala de ensaio. É importante salientar que os próximos cinco tópicos deverão ser entendidos com predomínio da função da esquerda em relação à da direita:

Possíveis desdobramentos:

- a) **Construtor \neq Animador:** O construtor não é animador. Quando o construtor não tem a prática da animação, ele possivelmente ficará restrito à engenharia do boneco, se interessará por desenvolver sua estrutura e seus mecanismos. No caso de um artista plástico coordenado para a produção de escultura ou acabamento, ele poderá se concentrar no aspecto visual do boneco. Posto que não tendo a vivência da sala de ensaio, esse construtor pode ter dificuldades em perceber o boneco como personagem inserido no jogo cênico, confeccionando-o como uma obra de arte ou uma complexa estrutura de engenharia.

Nessa combinação, o diálogo entre oficina e sala de ensaio existirá através do diretor, que fará a ligação entre os profissionais, ou ocorrerá em caráter de manutenção do boneco. Esse construtor, em geral, voltará a trabalhar no boneco caso se necessite de algum reparo no mecanismo ou no acabamento.

- b) **Animador \neq Construtor:** O animador não é construtor. Quando o animador não tem nenhuma prática em construção, é possível que se torne refém do construtor. Por ignorância das possibilidades que a construção pode oferecer, possivelmente não sugerirá grandes alterações de construção, e se desdobrará pra extrair o máximo do boneco no momento da animação, sem interferir na sua construção. Esse animador percebe o boneco como um personagem completamente voltado para o jogo cênico, desconhecendo a engenharia que o boneco encerra.

Novamente, o diálogo poderá acontecer por meio do diretor, que, ao perceber alguma possibilidade de melhora no boneco por meio da construção, fará a solicitação à oficina. De outra forma, raramente existirá algum diálogo entre sala de ensaio e oficina, o animador não recorrerá ao construtor, resolvendo as necessidades da cena no ato da animação.

- c) **Construtor ~ Animador:** O construtor é animador, mas neste caso não é o animador do boneco que constrói. Esse construtor, diferente do primeiro, entende as necessidades da cena, interessando-se pela engenharia e plástica do boneco, mas também pelos traços físicos e de mecanismos associados à personalidade que o boneco apresenta no palco. Compreende no boneco a engenharia e o personagem, simultaneamente. Porém, como esse construtor não animará o boneco em cena, ele poderá criar uma gama de possibilidades de movimentação e características para o boneco. Esse construtor poderá ter a preocupação em deixar o boneco com maior número de recursos para o animador utilizar em cena.

Nessa combinação, o diálogo entre a oficina e a sala de ensaio é mais amplo. Além do diretor como ligação entre as etapas, o construtor, como no primeiro caso, terá contato principalmente com o boneco em caso de manutenção, mas em alguns casos poderá voltar ao boneco para refazer mecanismos ou organizar estruturas, ou ainda retrabalhar a parte visual em função da personalidade que o animador imprimiu ao boneco, ou das necessidades sugeridas pela cena.

- d) **Animador ~ Construtor:** O animador é construtor, mas não constrói exatamente o boneco que anima. Assim como no caso acima, esse animador percebe o boneco como uma associação entre personagem, plasticidade e engenharia. Ele entende que as modificações na estrutura do boneco podem acarretar em melhorias na animação. Com o conhecimento da etapa de construção, poderá se sentir mais livre para modificar mecanismos ou detalhes plásticos para ter êxito no resultado do boneco em cena.

Esse caso é bastante próximo ao do anterior. Porém, essa combinação favorece um trânsito mais intenso entre sala de ensaio e oficina. Afinal, a demanda de retornar o boneco pra a oficina após a passagem pela sala de ensaio é do próprio animador, que anseia melhorar o boneco, seja na engenharia ou na plástica, para que ele obtenha melhor desempenho no palco.

- e) **Construtor + Animador:** O construtor é animador e anima o boneco que constrói. Evidentemente, quando a figura do construtor coincide com a do animador, haverá uma relação muito mais íntima com o boneco. Nesse caso, seria possível ampliar

uma reflexão poética considerando o criar, o construir e o animar, passando por todas as etapas da “vida” do boneco, mas isso não me interessa nesta dissertação. Do ponto de vista prático, as etapas estão bem definidas nessa ordem, da construção para a animação.

Nessa combinação, o construtor-animador pode sugerir desde a estrutura do boneco até os seus traços de personalidade, já que percebe e participa de todas as etapas. Possivelmente definirá a plástica de acordo com o personagem que almeja, podendo construir seus mecanismos e, portanto, precisando melhorar as movimentações do boneco. Aqui, há uma variedade de sentimentos que embargam o construtor-animador, que cria um significado único para a animação. É claro que o fazer teatral é modificado a partir dessa relação.

As combinações anteriores manifestam-se em graus diversos nos dois grupos pesquisados. Em todas elas, é possível ocorrer a criação compartilhada, envolvendo construtores, animadores, diretores e às vezes colaborações como a de compositores e intérpretes de trilhas sonoras, entre outras. A divisão de funções pode ser mais rígida em certos casos, e mais flexível em outros. Mas as funções são sempre claramente distinguíveis.

Em geral, no Giramundo, os profissionais são divididos em duas equipes, uma de construção e outra de animação. Frequentemente essas equipes se mesclam. Porém, não há grandes preocupações da parte do construtor em se responsabilizar também pela animação do boneco que construiu. Por fim, todas as combinações descritas anteriormente são perceptíveis no processo de trabalho do Giramundo.

No Grupo Faz de Conta, talvez por uma carência de contingente em todas as equipes, observam-se apenas algumas das combinações descritas, sendo a última a mais frequente nos seus processos. Porém, nas produções mais recentes da companhia, verifica-se uma nova combinação, sendo ela a de

- f) **Construtor = Animador, ou Animador = Construtor:** O construtor é o animador, e vice-versa. Essa combinação é muito próxima à descrita anteriormente. Contudo, nessa combinação as etapas de criar, construir e animar não seguem exatamente esta ordem. O boneco não necessita estar completamente construído para ser animado e, ao ser animado antes de estar construído, a montagem da cena interfere, sugere, modifica a construção do boneco. Da mesma forma, o boneco em construção propõe

mudanças na cena. O diálogo entre oficina e sala de ensaio é intenso e constante. Nessa combinação, há inversões de ordens nas etapas de construção e animação, diferentemente do que ocorre nas outras onde o diálogo frequentemente é unilateral. O boneco, aqui, transita amplamente pelos espaços de oficina e sala de ensaio. A cena é entendida como propositora do trabalho de construção dos bonecos, e a construção dos bonecos como propositora da cena. Em suma, a sala de ensaio é uma espécie de extensão da oficina, assim como a oficina é uma espécie de extensão da sala de ensaio.

Certamente há outras combinações, bem como outros métodos de se criar, construir e animar. Seria interessante ampliar este estudo incorporando-se mais grupos a fim de averiguarem-se outras combinações e resultados, identificando-se também os métodos nos diferentes processos de criação.

Através das experiências dos grupos Giramundo e Faz de Conta aqui resumidas, considerando-se a identificação de ações ligadas à criação compartilhada (trabalhada de forma mais inconsciente do que consciente pelos próprios grupos), é possível dizer que o uso da criação compartilhada no teatro de animação pode levar a uma expansão larga das possibilidades de espetáculo que até mesmo eram imprevistas.

Foi o que aconteceu particularmente em *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, do Giramundo, e *Cerrado, entre cascas e raízes*, do Faz de Conta. Importante frisar que o sucesso dos dois espetáculos não resultou em primeiro lugar das ocorrências de criação compartilhada. Ambas as peças, porém, são pontos de inflexão cruciais às respectivas companhias, representando, ao mesmo tempo, renovações profundas nas dinâmicas de trabalho e reafirmações de princípios fundamentais, presentes desde as origens de cada grupo. Tais pontos de inflexão correspondem também, para mim, ao alto grau de criação compartilhada presente nesses espetáculos.

REFERÊNCIAS

- APOCALYPSE, Álvaro. Depoimento incluso em: **Giramundo**: Uma história de títeres e marionetes. Direção e roteiro: Mariana Tavares. Belo Horizonte: C/Arte, 2001. 1 videocassete (83 min), VHS, son., color.
- _____. **Giramundo**. Disponível em: <http://www.teatrodebonecos.org/>. Acesso em: 01 nov. 2013.
- APOCALYPSE, Beatriz. [Desvelando processos de criação]. Belo Horizonte, 28 jul. 2013. Entrevista concedida a Angie Mendonça.
- _____. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas**. Direção do documentário: Luis Bocchino. Belo Horizonte: Desapego Entretenimentos, Macaca Filmes, Brucutu Filmes, 2014. 1 filme (32 min), son., color.
- BALARDIM, Paulo. **Relações de vida e morte no teatro de animação**. Porto Alegre: Edição do autor, 2004.
- BELTRAME, Valmor Níni. Marionetista, Manipulador, Ator-Animador e outras nomenclaturas. **Revista do FENATIB**, Blumenau, n. 9, p. 34-36, 2007.
- CAVALCANTE, Caroline Maria Holanda. A interpretação com o objeto: reflexões sobre o trabalho do ator-animador. 2004. 134 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Curso de Mestrado em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, 2008.
- COELHO, Carlos Guimarães. O voo mágico do Faz de Conta. **Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 01 de mai. de 2012. Revista B4.
- DIÉGUEZ, Ileana (Comp.). **Des/tejiendo escenas**. Desmontajes: procesos de investigación y creación. México: UIA-CITRU-INBA-CNA, 2009.
- DRUMMOND, Endira. [Desvelando processos de criação]. Belo Horizonte, 28 jul. 2013. Entrevista concedida a Angie Mendonça.
- DUBATTI, Jorge. **Introducción a los Estudios Teatrales**. México: Libros de Godot, 2011. 160 p.
- FAGUNDES, Ana Flávia. [Desvelando processos de criação]. Belo Horizonte, 28 jul. 2013. Entrevista concedida a Angie Mendonça.
- FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 3. ed. [S.l.]: Passagens, 1993. 87 p.

- GIRAMUNDO. Disponível em: <http://www.teatrodebonecos.org/>. Acesso em: 01 de nov. de 2013.
- GRUPO FAZ DE CONTA. **Cerrado, entre cascas e raízes**. Roteiro do espetáculo, 2012.
- LUZ, André. Cerrado – entre Artes e Críticas. **Jornal de Crítica Teatral**: Diário de Classe Teatral, Uberlândia, nº 5, p. 15, dez. 2012
- MALAFAIA, Marcos. [Desvelando processos de criação]. Belo Horizonte, 28 jul. 2013. Entrevista concedida a Angie Mendonça.
- _____. Giramundo: memórias de um teatro de bonecos. **Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, Jaraguá do Sul: SCAR/ UDESC, ano 2, v. 2, p. 179-200, 2006.
- MAMULENGO: revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Belo Horizonte: Ministério da Educação e Cultura, n. 8, dez. 1979. 74 p.
- MENDONÇA, Maria Inês. [Desvelando processos de criação]. Uberlândia, 20 mai. 2015. Entrevista concedida a Angie Mendonça.
- _____. [Museu de Bonecos Faz de Conta]. Uberlândia, 24 fev. 2010. Entrevista concedida a Rafael Naufel.
- MENDONÇA, Pollyana. **Cerrado, entre cascas e raízes**. Programa do espetáculo, 2012.
- NAUFEL, Rafael. [Desvelando processos de criação]. Uberlândia, 21 mai. 2015. Entrevista concedida a Angie Mendonça.
- PACHECO, Pablo. Grupo Faz de Conta, com sede no bairro Fundinho, completa duas décadas de história. **Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 28 jul. 2014. Revista. Disponível em: <http://www.correiodeuberlandia.com.br/entretenimento/grupo-faz-de-conta-com-sede-no-bairro-fundinho-completa-duas-decadas-de-historias/>. Acesso em: 01 jun. 2015.
- PIRAGIBE, Mário Ferreira. **Manipulações**: entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de Teatro de Animação no Brasil. 2012. 399 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2012.
- PIRAGIBE, 2007. **Papel, tinta, madeira e tecido...** Um estudo da conjugação de elementos dramáticos e espetaculares no teatro contemporâneo de animação: a experiência da companhia *PeQuod*. 2007. 203 p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2007.

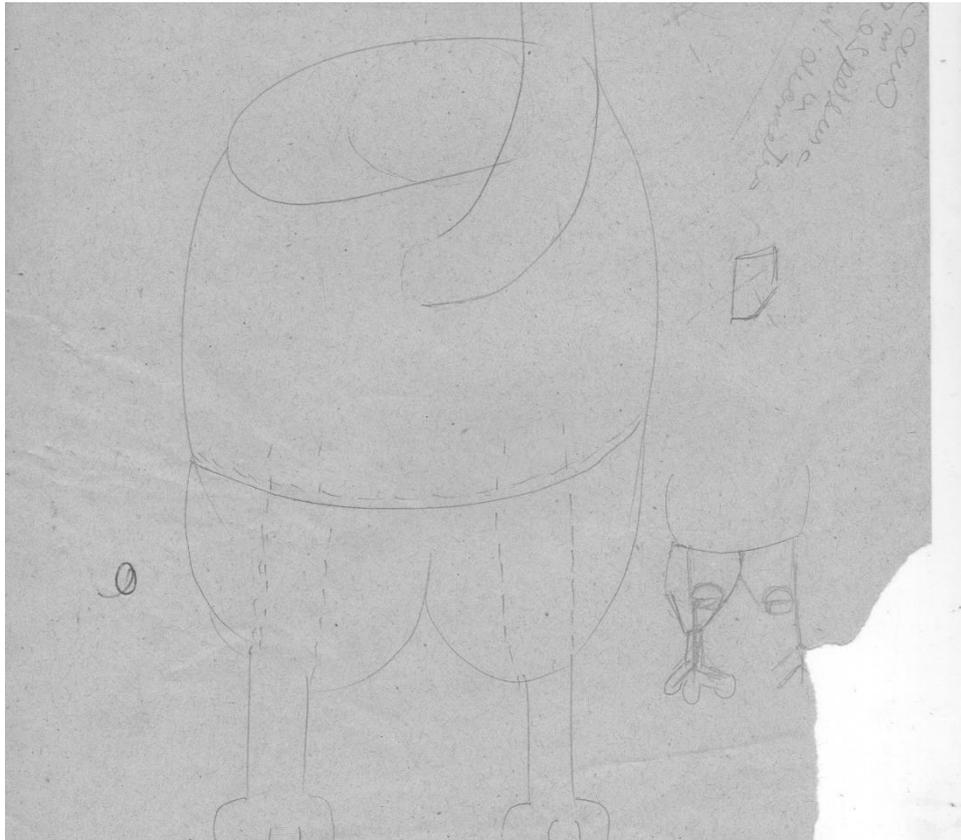
- TILLIS, Steve. Rumo a uma estética do boneco: O boneco como arte teatral. In: PIRAGIBE, Mário Ferreira. **Manipulações:** entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de Teatro de Animação no Brasil. Rio de Janeiro: 2012. p. 224-373
- SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. 4. ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009. 168 p.
- VIVÁQUA, Maria do Carmo. Depoimento incluso em: **Giramundo:** Uma história de títeres e marionetes. Direção e roteiro: Mariana Tavares. Belo Horizonte: C/Arte, 2001. 1 videocassete (83 min), VHS, son., color.

ANEXOS A – Desenhos e projetos dos bonecos criados para o espetáculo *Cerrado*, Lobo-Guará, Ema e Carcará.

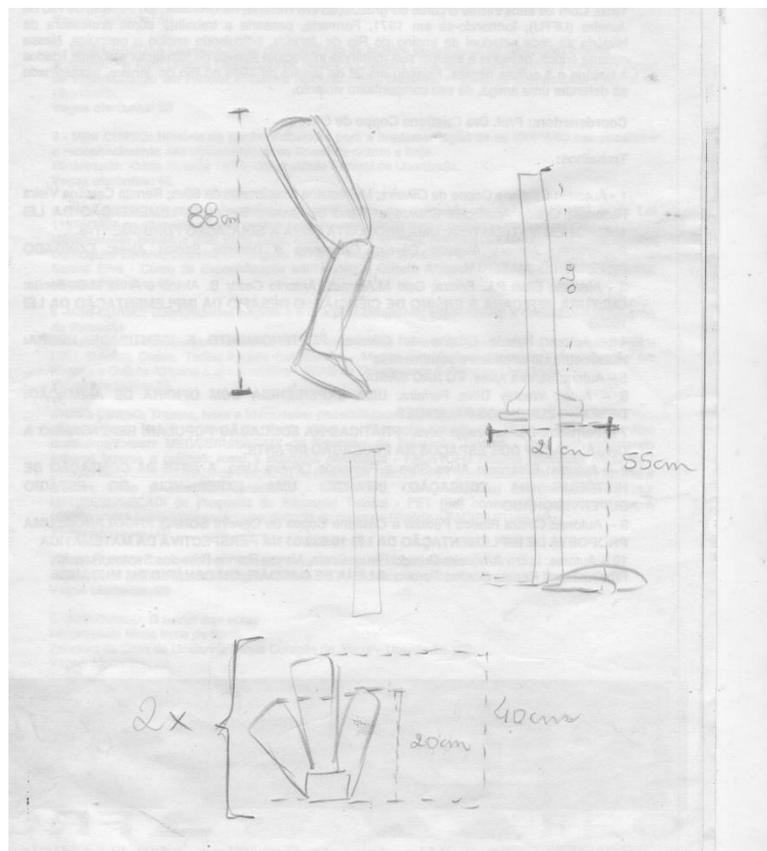
Desenho do boneco Lobo Guará



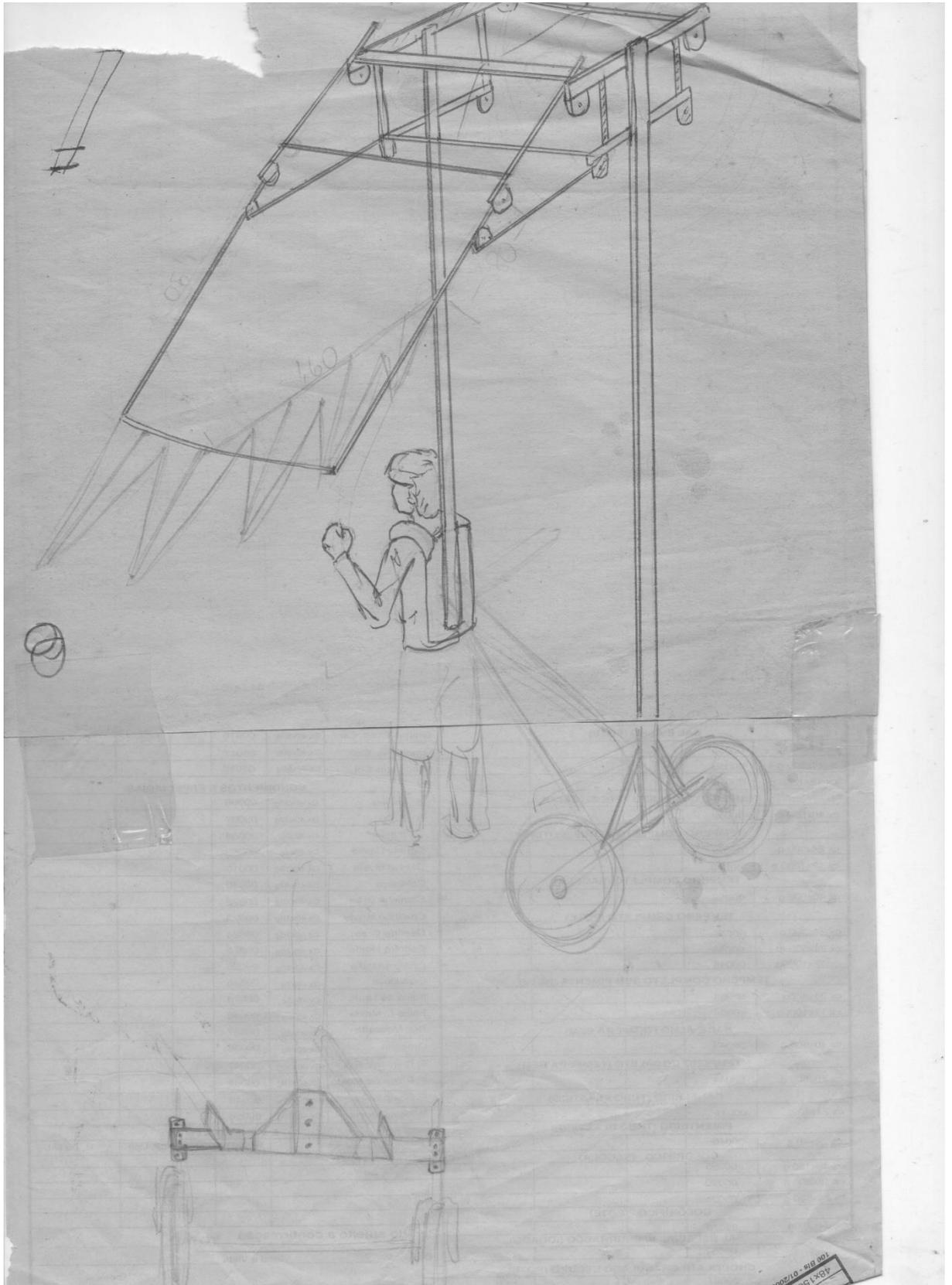
Desenho do boneco Ema



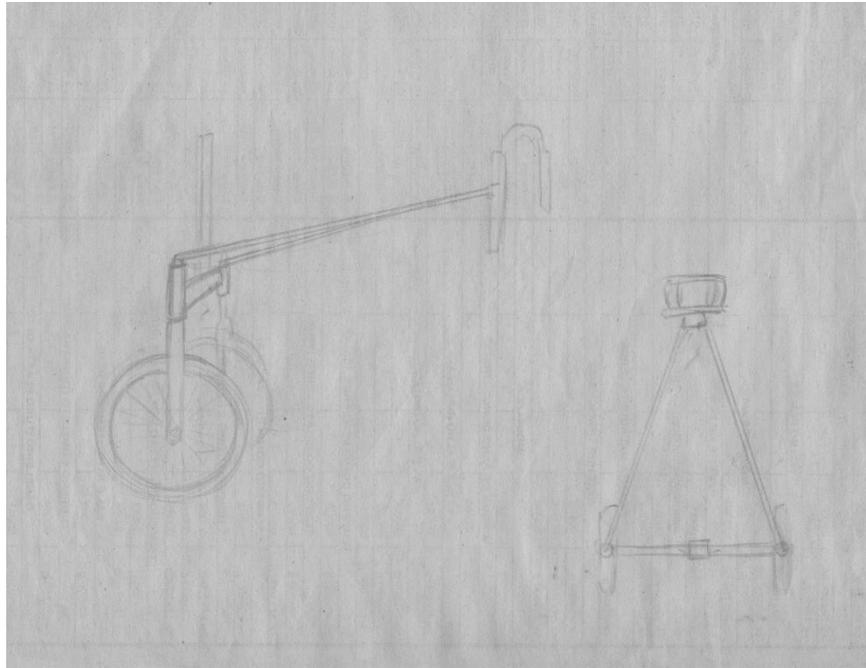
Desenho da perna-de-pau e patas da Ema



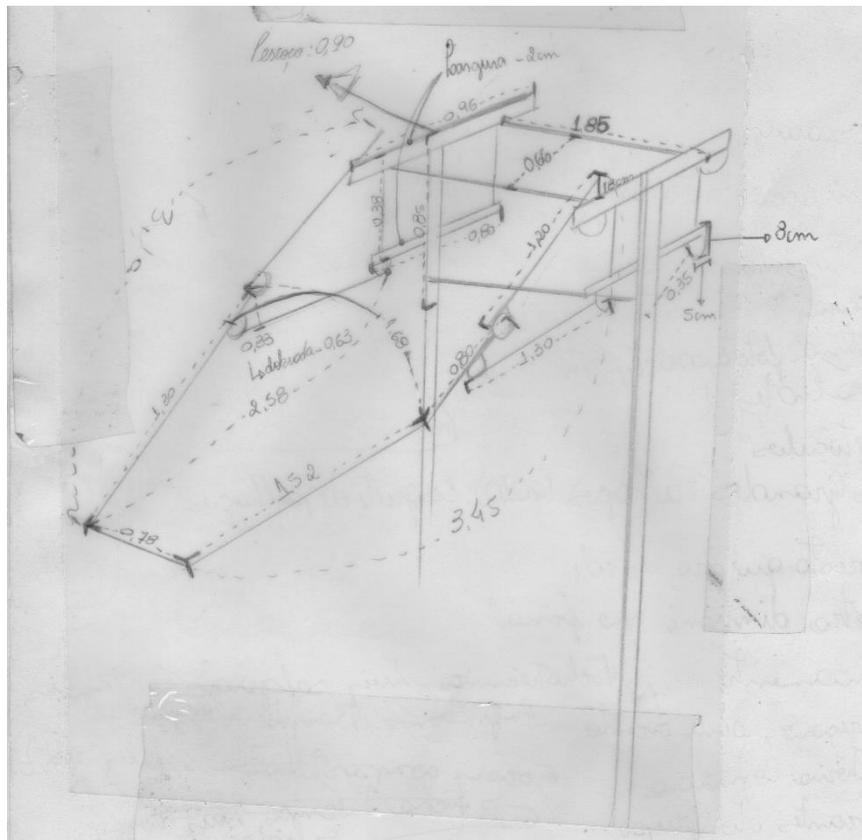
Desenho do boneco Carcará



Desenho do sistema de rodas



Projeto das asas



ANEXOS B – Artigos de jornal, críticas e programa do espetáculo
Programa do espetáculo *Cerrado, entre cascas e raízes*

CERRADO

O primeiro solo que meus pés pisaram foi o do Cerrado!
Caminhei nas suas trilhas, veredas e brejos. Me banhei nas suas nascentes, córregos e cachoeiras. Escalei montes e lá de cima vi a cidade nascer.

E como cresceu rápido a cidade! Vi os muros de concreto ocuparem o lugar da cerca viva, o asfalto estendendo seus braços gigantes sobre a mata nativa, engolindo tamandujás, pacaas, tatus e lobos-guará.

Quanta pressa a cidade tem! Onde antes era suindara, sanhaço, e curió, agora é ronco de automóvel, colhedeira, avião...

Onde o rio corria limpo e livre, agora é represa, usina, lixão. E em cima de todo esse lixo, um carcará! Se adequando, adaptando, sobrevivendo.

Avôa carcará! Leva em suas asas a esperança que o homem um dia despertará!

Maria Inês Mendonça

ENTRE CASCAS E RAÍZES

É um espetáculo elaborado a partir de vivências, de desejos e de atitudes.

Para tanto, foi realizada extensa pesquisa de campo que envolveu Unidades de Conservação, Terras Indígenas, Comunidades Quilombolas, instituições e muita gente do campo e das cidades. Daí floresceram histórias, cantigas, rezas, mitologias indígenas, ritmos e informações técnicas.

Em um empenho de criação coletiva, plantamos em praça pública um espetáculo multimídia que versa sobre a importância do Cerrado, suas águas, as paisagens, a fauna e flora, a histórica ocupação humana em intimidade com o bioma, a cultura popular, a espiritualidade; e logo o descanso, a ignorância, a degradação, e a urgente necessidade de conservação.

Acreditamos na tomada de consciência frente à imposições massificantes, nas reflexões pessoais sobre o consumo, e nas atitudes cotidianas em prol de uma existência integrada e harmoniosa com a natureza.

FICHA TÉCNICA

Concepção, pesquisa e realização:
Grupo Faz de Conta

Direção: Marcelo Ribas

Elenco:

Maria Inês Mendonça
Angie Mendonça
Rafael Mazer
Rafael Nautel
Camilla Merolla
Marcella Prado
Ana Zumpano
Hugo Vilela
Raphael Faria
Douglas Freitas

Músico: Fabrício Penha

Produção: Maria Inês Mendonça
Bonecos e elementos de cena:
Grupo Faz de Conta

Assessoria antropológica:

Pollyana Mendonça

Direção Musical: Moisés Moita
Figurino: Tayná Mendonça

Preparação vocal: Adriano Ribeiro

Produção audiovisual: Rafael Nautel
Operador de som: Jorge

Operador de luz: Marina Ferreira

Contra regra: Dudu Lemes

Programação visual: Tom Crosara

Agradecimentos: Mônica Debs, João Gliberto R da Cunha, Luiz Salgado, Vinício Coeli, Angá, e todos os que colaboraram com o Cerrado em pé!

B4 | TERÇA-FEIRA
1/5/2012

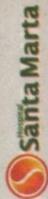
REVISTA

CORREIO DE UBERLÂNDIA
www.correioUberlandia.com.br



Modernidade | Excelência

Na prestação de serviços
médicos e hospitalares.



Santa Marta

41 Anos
Da Bem com a Vida

(34) 3239 2300

Av. Rondon Pacheco, n.º 794 - B. Copacabana

www.hospitalasantamarta.com.br



TRANSE CULTURAL CARLOS GUIMARÃES COELHO

car2006@hotmail.com

O voo mágico do Faz de Conta

Não interessa o tema. O fato é que a arte, desde sempre, se coloca à disposição da coletividade, sobretudo, como foco de resistência às atrocidades e equívocos que o ser humano possa cometer contra si próprio. Uma companhia teatral da cidade, até então movida pelo interesse em despertar nas crianças a sensibilidade para refletir sobre o mundo por meio das expressões artísticas, amplia o seu foco para todas as idades e surpreende os espetadores com o esmero de uma produção sob a bandeira de nosso ecos-

Usando elementos e con-
nhcimentos adquiridos
ao longo de sua existên-
cia, o Faz de Conta con-
sagra-se com este "Cer-
rado...". mostrando-se ao
público com um trabalho
de grande e comovente
plasticidade, não só pelo
teor da proposta mas pe-
las minúcias artísticas
com as quais ela foi con-
cebida. Mesmo ainda con-
tendo, em alguns momen-
tos, certa ingenuidade in-
terpretativa, a postura de
honestidade e comprome-
timento com a cena con-
figura-se como uma das
melhores iniciativas cêni-
cas recentes na cidade.
A diretora do grupo,
María Inês Mendonça,
junto ao diretor convi-
do, Marcelo Ribas, deram

A atmosfera de contemporaneidade é muito bem pontuada pelo formato multimídia da cena

Entre as boas surpre-
sas da montagem, há de
se destacar os bonecos
representando a fauna do
bioma, criados com apu-
rado senso estético, re-
sultado da longa experi-
ência do grupo com os tí-
teres. Conhecimento este
ampliamente aproveitado
no encerramento apote-
ótico da narrativa teatral,
quando um imenso car-
cará sobrevoa a plateia,
conduzido em precisão

por um grupo cuja oração
é o solo do cerrado.
"Cerrado, entre cascas
e raízes", por fim, é um es-
petáculo de bom elenco,
belos elementos cênicos,
música de excelente di-
reção e condução, de plas-
ticidade irrepreensível e
propondo conteúdos que
levem à reflexão. E por es-
sas e outras razões mere-
ce ser visto.

SERVIÇO

"Cerrado, entre cascas e raí-
zes", com María Inês Mendonça,
Angie Mendonça, Rafael Mazer,
Rafael Naufel, Camilla Merolla,
Marcella Prado, Ana Zumpano,
Hugo Villela, Raphael, Faria e
Douglas Freitas. Música: Fabri-
cio Penha. Direção: Marcelo Ri-
bas. Estreou em 14/4. Proximas
apresentações: praças Tubal
Villela (dia 5 de maio, às 20h) e
Sérgio Pacheco (dia 6 de maio,
às 20h).

Jornal de crítica teatral – crítica ao espetáculo *Cerrado, entre cascas e raízes*



Foto de Gustavo Miletto

Cerrado — entre Artes e Críticas

ANDRÉ LUZ

Numa parceria com o IAMAR (Instituto Alair Martins) o grupo Faz de Conta de Uberlândia-MG promoveu uma temporada ambulante por algumas praças da cidade com seu mais novo espetáculo de rua “Cerrado – Entre Cascas e Raízes”. O espetáculo se autodenomina como uma criação coletiva porque é escrito, produzido, realizado e encenado pelo próprio grupo, mas ainda assim conta com a direção de Marcelo Ribas.

Uma inovação para o grupo tradicionalmente conhecido por sua técnica de manipulação de bonecos, pois além desta, experimenta várias outras técnicas artísticas que juntas compõem uma rica e ousada proposta cênica que mistura tecnologia, palhaço e instalação visual. Também há uma ousadia racional, pois discute um bioma e tudo que a ele se relaciona como cultura, fauna, flora e sua problemática tal como a degradação do meio ambiente e a importante necessidade de preservação.

O espetáculo ganha pela proposta e por ser realizado na rua, conquista um público misto constituído de pessoas do meio teatral assim como as leigas no assunto que pouco ou quase nunca o frequentam. O que favorece saciar a sede de crítica, já que o discurso politicamente correto chega direto ao expectador que talvez apenas passasse por ali perto e se viu atentado por uma manifestação de arte. Porém, pode cair num perigoso didatismo que, ao invés de complementar atravessa a cena e cansa o público que está ali para ver o teatro acontecer.

O ponto forte do espetáculo é também o ponto forte do grupo, a manipulação de bonecos, desta vez equipada com gigantes e complexas alegorias de animais naturais do cerrado – como uma graciosíssima ema – que enchem os olhos de quem assiste e encanta e atrai pelas monumentais obras de arte. É interessante perceber que o grupo sempre busca um aprimoramento da técnica e nesse caso, se dispôs ao desafio de transportar a arte da manipulação para a linguagem do teatro de rua, e dá certo.

E quando achamos que o público já foi surpreendido pelo outro do grupo, uma estrutura se constrói diante dos olhos de todos e forma uma incrível instalação viva que critica claramente a alienação que os meios de comunicação exercem sobre a massa brasileira. É o tipo de coisa cada vez mais rara num parâmetro geral do teatro: a surpresa. Há tempos não me perguntava como haviam elaborado tal engenhoca e como funcionava.

Assemelhando-se a um moderno carrossel movido por atores, mas que no lugar de cavalinhos tinha consumidores, cada um representante de sua classe, e no topo uma espécie de estátua da liberdade viva (referindo-se aos Estados Unidos da América) que tinha um capacete em forma de televisão e em suas mãos um chicote com o qual domava os seus súditos logo abaixo, criando a sensação de um ciclo vicioso. Uma sutil forma de “dar um tapa na cara da sociedade” e o principal: é de fácil sinopse sem quebrar o andamento do espetáculo com inserções de cunho muito mais político em detrimento de uma linguagem que é artística e que fala por si só.

Ao final, uma grande prova de libertação e de confiança com o público: os atores tiram seus figurinos-base e se mostram seminus em plena praça pública diante de pessoas que testemunharam um apelo para a natureza local. Entre tantas nuances artísticas, acredito que o grupo conseguiu alcançar seu objetivo: passar uma mensagem de advertência a quem é uberlandense e também a quem é “uberlandino” (termo criado pelo jornalista Luiz Fernando Quirino em 1972 e utilizado pra denominar as pessoas que não nasceram em Uberlândia e se encontram radicados nessa cidade) pois ambos desfrutaram das riquezas naturais de uma cidade que está no meio do cerrado brasileiro.

André Luz é aluno de crítica teatral do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

ANEXOS C – Entrevistas

Algumas entrevistas citadas nesta dissertação foram perdidas, por isso não constam neste anexo.

Entrevista com Maria Inês Mendonça

Museu de Bonecos Faz de Conta

Realizada em 2010 por Rafael Naufel

Rafael Naufel – Quero saber como foi o início do Grupo Faz de Conta, como foi o começo dessa história.

Maria Inês – O Grupo Faz de Conta surgiu em 1993 quando eu e mais duas amigas resolvemos levar através do teatro de bonecos um pouco do folclore da nossa região. Então montamos a primeira peça que se chamou *Histórias Folclóricas* e era um trabalho feito com material reciclado, com bonecos reciclados, que inclusive utilizamos até hoje. Gostamos tanto do resultado que montamos um outro trabalho, uma outra peça, pra falar sobre o impacto ambiental que a natureza já recebia naquela época, em 93, há quase vinte anos atrás. Então montamos *A Floresta que era Verde*. E a partir daí o grupo vem se aprimorando, cada vez mais na pesquisa de bonecos, de materiais, de textos, de recados que pretendemos dar.

Rafael Naufel – No começo dessa história você lembra de algum momento de dificuldade nessas apresentações, no início de tudo?

Maria Inês – As dificuldades sempre foram muitas, nós começamos com três pessoas, e não tínhamos transporte, tínhamos que levar todo esse material nos ombros, então carregávamos as estruturas de ferro, que era para montar a empanada, os tecidos, os bonecos e outros acessórios como perna-de-pau, figurino era tudo carregado nos ônibus, em cima dos braços. Depois, tivemos também a falta de espaço, temos esse problema até hoje, mas antes era maior, nos reuníamos para fazer a confecção dos bonecos e ensaiarmos em um galinheiro na minha casa, reformamos o galinheiro, tiramos as galinhas, colocamos uma tela mais fechada e trabalhávamos ali, era um espaço bastante reduzido, então dificuldades foram muitas.

Rafael Naufel – E hoje como você vê o trabalho do grupo e as dificuldades do grupo não ter uma firmeza na subsistência, no retorno financeiro?

Maria Inês – O Grupo Faz de Conta investiu muito em pesquisa e como a maior parte das pessoas que fazem parte do grupo são artistas, nós tivemos uma certa dificuldade

para fazer a administração de estruturas, diremos assim, então hoje ainda nos falta um espaço adequado onde possamos montar o nosso trabalho que vem crescendo em quantidade e qualidade, se antes fazíamos bonecos de vinte a trinta centímetros, hoje nós estamos nos aventurando com bonecos de cinco a sete metros, mas não temos espaço para isso, continuamos fazendo no quintal de casa, e falta-nos também um apoio maior para que a gente continue fazendo esse trabalho, porque o resultado dele tem se refletido e muito na sociedade.

Rafael Naufel – Fala sobre esse espaço que o Grupo Faz de Conta acabou de receber da Secretaria de Cultura:

Maria Inês – A Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia nos cedeu uma pequena casa, no centro da cidade, onde pretendemos colocar nossos bonecos à disposição. Lá será o primeiro de Museu de Bonecos de Uberlândia e nossos bonecos vem sendo muito mal armazenados pela falta de espaço, então lá a gente pretende expor ao público esses bonecos, com os quais já fizemos várias peças, um trabalho maior sobre os bonecos no Brasil, uma exposição, com dados históricos e até mesmo com peças de outros artistas, pretendemos também nesse espaço fazer oficinas, contação de histórias, e poder receber toda comunidade uberlandense, que gosta de cultura, que gosta de informação, e que gosta desse trabalho lúdico que a gente desenvolve.

Entrevista com Rafael Naufel

Desvelando Processos de Criação

Realizada por Angie Mendonça em 2015

Angie Mendonça – Me fale um pouco do processo do espetáculo *Cerrado*, entre cascas e raízes.

Rafael Naufel – O *Cerrado* começou, principalmente, com uma vontade nossa de fazer outra peça, de fazer uma coisa nova. Acho que o Grupo Faz de Conta sempre teve essa coisa, né? A gente fez um de manipulação direta, depois um de marionete, e a gente queria usar outros bonecos, fazer outras coisas que a gente estava vendo. Acho que surgiu da vontade de melhorar o *Florestinha*, tornar o *Floresta que Era Verde* uma peça mais atual, mais bem acabada de roteiro e tudo, e a ideia foi crescendo, crescendo. Existia uma conversa nossa que era o *Você tem fome de quê* que era uma vontade de fazer um boneco gigante, que representava uma vontade da Maria Inês de aparecer, de fazer o grupo acontecer, de chamar a atenção das pessoas, eu vejo que era isso. Como a gente fazia uma peça, ia lá e apresentava para algumas pessoas, já entrava para a oficina de novo para fazer a próxima. A gente estava ali, produzindo muita coisa, mas de certa forma não estava sendo visto por muitas pessoas. As pessoas não conheciam o que era o Grupo Faz de Conta. Gente que se interessava não sabia que tinha um grupo de boneco aqui fazendo um trabalho dessa qualidade. E a vontade dela [Maria Inês] era de sair na rua com esse bonecão e falar: “estamos aqui gente”. E essa vontade, esse projeto culminou no *Cerrado*, que cumpriu esse papel, na minha opinião. Foi um carcará lá na praça que levantou essa bandeira.

Angie Mendonça – Como foi o processo de criação de cena desse espetáculo?

Rafael Naufel – Acabou culminando em uma conversa entre eu, você, o Rafael Mazer e a Maria Inês, que a gente queria fazer uma peça de rua, que tivesse bonecos gigantes, que tivesse um roteiro não necessariamente linear, não necessariamente uma história que se contasse, mas que falasse do *Cerrado*, acho que era isso que a gente tinha como ponto de partida, e que o Marcelo Ribas seria o diretor, eu acho que foi isso que a gente levou de informação para ele. Deu certo e ele abraçou a causa e começou a trabalhar, o processo dele era muito de instigar a gente a criar coisas e pegar daquilo que você levou e te ajudar a criar uma cena a partir daquilo, e o processo, para maioria de nós, não-atores, ou para não-atores que estudaram teatro, aplicar os exercícios de quebrar o padrão que a gente adquire pela vida, quebrar o padrão do corpo, aprender a usar o corpo como o boneco, porque a gente colocou nosso teatro no objeto que é o boneco, então a gente tinha que

preparar o nosso corpo para fazer essa função. Os exercícios que levavam a gente a treinar o corpo, treinar o físico, e fazer essa conexão da mente com todas as partes do corpo para fazer o teatro acontecer. E o processo de criação era esse, ele não chegava lá com uma ideia pronta, ele te leva a ter ideias e vai aproveitando isso e vai juntando tudo, organizando, reorganizando, bagunçando e organizando de novo, até que culminou nesse resultado que foi o *Cerrado*.

Angie Mendonça – Me fala da construção dos bonecos do *Cerrado*.

Rafael Naufel – 95% do tempo a gente passou construindo o Carcará. Foi um processo muito doido, eu curti demais, mesmo sendo difícil, às vezes triste porque não dava certo mas para mim foi demais. Uma demanda maluca, tem que fazer um boneco gigante, essa era a nossa missão principal, a gente acordava e dormia pensando nisso. Começou com uma pesquisa que a gente fez na internet de bonecos gigantes, a gente viu que tinha um pássaro manipulado por várias pessoas, que ficava muito grande, a gente queria uma coisa muito grande, isso sempre foi firme do começo até o fim do processo, Maria Inês falou que queria um boneco de nove metros, aí a gente mostrou para ela o que seria nove metros, aí foi diminuindo, até que chegou um boneco de quatro metros. Eu tinha em mente um boneco no início que seria preso a uma pessoa que manipularia ele inteiro, mas eu não tinha a dimensão do tamanho que ele ia tomando lá para cima, conforme a gente ia construindo a gente ia vendo que precisava de mais reforço, mais coisas. Foi um processo experimental de tentativa e erro que não era simples, porque a gente tinha que levar para a praça, carregar tudo, montar lá, fazer os testes, desmontar, voltar para a oficina, refazer.

Angie Mendonça – Nós fomos bem inovador, porque nós não sabíamos como era fazer um boneco gigante...

Rafael Naufel – Toda a física, a engenharia a gente aprendeu fazendo, errando principalmente. Foram vários Carcarás é como se fosse. O último já não tinha peças do primeiro, a gente substitui os metais, os alumínio, inventando, né. A gente tinha que inventar tudo, uma articulação você tinha que ir lá e fazer. Não tem referência, não é como o marionete ou um boneco de manipulação direta que a gente parte de uma história do Giramundo, que vem de uma história antiga de construção de bonecos, que vai passando de um para outro, então todos os outros que a gente construiu vem de uma história. E boneco gigante como aquele era totalmente novo, a gente tinha que ir na tentativa mesmo, não tinha a quem recorrer para perguntar alguma coisa.

Angie Mendonça – Como você vê essa relação entre sala de ensaio e oficina e o trabalho de construção e animação e a ligação entre eles?

Rafael Naufel – É difícil pensar sobre isso, porque o Grupo Faz de Conta sempre foi um grupo que todo mundo faz tudo, todo mundo está por dentro de tudo, isso é muito importante para o espetáculo como um todo. Você é o ator que está ali, e também é o construtor, você está construindo de acordo com as necessidades que vão aparecendo. Eu acho que são as duas coisas, você como construtor vai pensar em uma solução física também, você como manipulador também pode resolver na manipulação. Você sendo os dois, você tem um leque maior de opções.

Angie Mendonça – Você pode falar como você enxerga o trabalho de construção de bonecos dentro do grupo.

Rafael Naufel – Acho que o que resume a parte de construção de bonecos do Grupo Faz de Conta é um grupo de pesquisa de teatro de bonecos, sempre foi assim, então, não dá para falar de um método, porque são vários métodos utilizados, em um boneco partiu de um princípio no outro já é um boneco experimental de tentativa e erro, um boneco parte de um desenho, o outro não, há a parte livre de fazer bonecos, também, que eu gosto bastante, tenho vários começados, eu acho que isso foi muito importante, porque ali a gente foi testando, aprendendo coisas, eu acho que é isso mesmo, é pesquisa e teste, mesmo. Experimentação!

Angie Mendonça – Muito obrigada, Rafael por essa entrevista.

ANEXOS D– Questionários respondidos por integrantes do Grupo Faz de Conta

Apesar dessas entrevistas não constarem no interior deste trabalho, considero importante demonstrá-las para um entendimento maior das relações criadas no Grupo Faz de Conta.

Questionário respondido por Allisson Guimarães

(Construtor e ator-animador no espetáculo *Um Natal para Pedrinho*)

1. Como você entrou no Grupo Faz de Conta? A convite de quem? Para realizar que função? Em qual espetáculo?

Eu tinha amigos que já trabalhavam com o grupo, eu estava precisando de um trabalho então me convidaram para participar de um alto de natal, na confecção e manipulação dos bonecos.

2. Quais suas primeiras impressões?

Ótimas, sempre tive vontade de trabalhar com o grupo então quando deu certo foi ótimo.

3. De quais espetáculos você participou? Quais eram suas funções?

Do alto de natal, confecção, dublagem e manipulação

4. Quais e como foram suas experiências de criação dentro da companhia?

Foi fantástico, pois trabalhava com amigos em um ótimo ambiente, então nem se pode considerar um trabalho.

5. Conte um pouco do seu contato com a oficina de construção.

Foi ótimo, aprendi manipular algumas maquinas das quais tinha um pouco de receio no passado, aprendi técnicas de construção que nem imaginava que existia.

6. Conte um pouco do seu contato com a manipulação de bonecos.

É muito emocionante, você construir um boneco depois dar vida a ele e ver o reconhecimento daquilo nos olhos de quem esta assistindo, é fantástico!

7. Você percebe alguma relação entre a oficina e a sala de ensaio?

Sim, em minha opinião se compreende muito mais o boneco, sua função e sua “vida” dentro do espetáculo quando se participa do processo de construção. Acompanhar o espetáculo se tornar real através da oficina é uma grande motivação para o ensaio.

8. Conte de alguma experiência que você considere relevante.

Quando fui trabalhar com o grupo eu tinha o objetivo único e exclusivo de juntar dinheiro para comprar um baixo acústico, então ao término do espetáculo deu certo e hoje esse baixo é minha ferramenta de trabalho já a 4 anos.

Questionário respondido por Camila Merola

(Atriz-animadora dos espetáculos *O casamento da Dona Baratinha, Um Natal para Pedrinho e Cerrado, entre cascas e raízes*)

1. Como você entrou no Grupo Faz de Conta? A convite de quem? Para realizar que função? Em qual espetáculo?

Em 1997 conheci Pollyana Mendonça e em 99 nos aproximamos mais, quando conheci sua família. Por cerca de quatro anos acompanhei os bastidores, a criação das fantasias, a preparação para as apresentações e sempre me impressionava a garra de cada um deles. As condições eram difíceis, não podiam contar com qualquer dinheiro e sempre queriam fazer o melhor. Na grande maioria das vezes inventavam o que para mim (e até para eles) era impossível, mas isso não parecia ser obstáculo, pois sempre acontecia e era tão lindo! Enquanto plateia, eu que me considerava “tão séria” e “de pouco riso” me pegava encantada e dando gargalhadas diante dos espetáculos, para minha própria surpresa. Espetáculos como *História Contada* me transformavam em criança, como uma mágica me enfeitiçavam. Quando “meus amigos” chegavam para o agradecimento final eu sempre me emocionava quase que não acreditando que eram eles que estavam em cena e faziam aquilo tudo ser tão profundo e real.

Depois de vários anos morando fora de Uberlândia, de volta em 2008 encontrei a Maria Inês Mendonça que me convidou para visitá-la. Suas filhas estavam morando fora e eu me sentia acolhida como uma delas. Assim, eu estava sempre lá, no quintal do Mundo Faz de Conta onde encontrava aconchego, paz, magia e alegria de viver. Com a volta das filhas Angie e Tayná, o início de alguns projetos. Eu sempre estive disposta a ajudar, fazia parte dos bastidores e nunca me imaginei fazendo parte do grupo efetivamente. Num dia do seguinte ano, 2009, eles me chamaram e olhando no fundo dos meus olhos (minha alma), perguntaram se eu queria trabalhar com eles nos espetáculos. Lembro-me perfeitamente do frio na barriga que senti. Tinha considerável currículo e trabalho duro como psicóloga e neuropsicóloga, mas em minha opinião, não contava com qualquer talento ou aptidões artísticas. Enfim, eu não acreditava que seria capaz. Mas acreditava neles, e eles acreditavam em mim. Não pude pensar, meu coração já havia aceitado. Eu sabia que faria mais que o meu melhor e me sentia em casa

2. Quais suas primeiras impressões?

Minhas primeiras impressões foram: “vida feliz”

3. De quais espetáculos você participou? Quais eram suas funções?

Fui produtora da circulação do *História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada*, manipuladora de bonecos no *O Casamento da Dona Baratinha*, manipuladora de bonecos em *Um Natal para Pedrinho* e atriz no *Cerrado entre cascas e raízes*.

4. Quais e como foram suas experiências de criação dentro da companhia?

Tive experiências de criação e construção na preparação do espetáculo “Cerrado” que aconteceu por mais de um ano, quando ensaiávamos de 4 a 6 horas por dia cinco vezes por semana, um processo muito intenso em vários aspectos. Imaginei que responder este questionário seria minha grande chance de me expressar sobre como me sinto em relação a minha experiência de criação neste espetáculo, mas após várias tentativas já confesso que não será possível, embora queira tentar.

Eu era mais uma participante sem qualquer experiência em artes cênicas. Era um encontro entre pessoas que chegaram de caminhos um tanto diferentes. Imaginei que para conseguir lidar conosco, o diretor e os artistas proporiam que nos “treinassem” para aquela tarefa de acordo com nossas limitações. Mas não foi bem assim. Para meu estranhamento e de vários componentes do grupo, éramos instigados a participar de horas de exercícios que trabalhavam não só o corpo. Para mim no caso, fazer aqueles exercícios exigia muito mais do que eu julgava limites tanto de cansaço físico quanto a superação de qualquer espécie de medo ou timidez, qualquer espécie de julgamento próprio ou do outro. As criações aconteciam espontaneamente e se aprimoravam da mesma forma. Tantos meses de convivência e trabalho duro gerou e fortaleceu entre nós um tipo de união que eu nunca imaginei experimentar. Podíamos nos comunicar em silêncio, nossas ideias se complementavam e nos suportávamos diariamente a favor de um equilíbrio que sustentasse nosso ideal.

Participar do processo de criação do *Cerrado* me obrigou a me Recriar. Eu precisei deixar de ser tudo aquilo que eu achava que era para me tornar um processo e acontecimento que podia tudo, tudo que eu quisesse e acreditasse profundamente. Nenhum processo psicoterápico, nem muitos deles, fariam por mim o que o processo

de criação e apresentação deste espetáculo fez e faz. Hoje acredito e vivo a crença de que a Arte é fundamental caminho para transformação.

5. Conte um pouco do seu contato com a oficina de construção.

Participei da construção dos bonecos do espetáculo Cerrado, um processo complexo a meu ver. A partir de um extenso trabalho de pesquisa corporal, artística, histórica, ambiental, surgia um personagem boneco e a partir da sua ideia, pensamentos e discussões sobre suas características e sua construção. Desde materiais, movimentação, viabilidade, todas as questões eram discutidas e checadas. Construimos ou tentamos construir “projetos” para a confecção dos bonecos, os quais eram bastante usados, mas não pareciam suficientes. Creio que o grupo sentia vontade e éramos levados a testar, experimentar. Alguns deles aconteciam como planejavamos, outros não. Uma característica fundamental da equipe era “pensar alto”, sonhar alto - o que parecia inicialmente romântico e depois tomava uma dimensão que exigia um trabalho e esforço extraordinário. Um exemplo é o boneco carcará, que tinha inicialmente um tamanho de três metros e ao final quando ficou pronto tinha quatro um ano de erros e acertos, experiência fundamental para nossa interação em cena com ele. Carcará pesava cerca de XX kilos que ficava nas costas de um manipulador e sua cabeça e pescoço conduzida por outro. Ao final do processo o diretor me convidou para manipular o Carcará o que implicava suportar tantos kilos caminhando pela plateia, mas levar, ser o Carcará por alguns instante era uma honra e merecia muito esforço. Graças ao Carcará me dediquei a inúmeras series de flexões para me fortalecer, outro algo que nunca pensei que faria antes e até hoje sinto cada um deles com os quais me encontro nesta vida, de forma especial.

6. Conte um pouco do seu contato com a manipulação de bonecos.

Fui manipuladora de bonecos do “Casamento Dona Baratinha”. Tive muita dificuldade. No começo não conseguia movimenta-los nem entrar em sintonia com o outro manipulador do mesmo boneco apesar de toda ajuda do grupo. Enquanto isso percebia incrível fluidez na maneira como os colegas o faziam. Ao mesmo tempo eles contavam da criação dos bonecos e como o corpo e a personalidade deles haviam surgido e se fortaleciam a cada ensaio e apresentação. Eles pareciam conhecer aqueles bonecos como se fossem filhos e quando os manipulavam pareciam pensar como eles, o corpo deles ficava como os dos bonecos. Meu olhar de psicóloga achava aquilo tudo incrível, mas ainda era muito distante de mim. O processo era

também fisicamente dolorido, cansativo e tempo todo repleto de brincadeiras e diversão. Em algum momento eu parei de pensar e passei a brincar. Então foi mágico. Comecei a sentir o boneco, imaginava meu coração se conectando ao dele como se por alguns instantes fossemos brincar de ser só um. Não sei explicar como é esta sensação e não tentaria fazê-lo. Só posso dizer que continuei errando; e acertando, mas a importância disso não significava tanto mais.

Um exemplo que considero importante é do espetáculo Cerrado, a cena da mulher barro, que foi completamente criada de forma espontânea, a partir de inúmeros e intensos exercícios conduzidos por nosso diretor Marcelo Ribas. Ela contracenava com um boneco, o Lobo Guará. Durante muitas horas e semanas enquanto mulher barro eu o imaginava, olhava nos seus olhos, dançava com ele. Estudamos sobre o bicho lobo-guará, suas participações na mitologia indígena do cerrado, o pesquisamos em imagens e vídeos existentes e meu corpo tomou consciência de sua força e importância na natureza especialmente cerradina. Procuramos e encontramos o material que comporia seu corpo. Nossa relação com ele já existia de forma tão próxima que através das mãos de nosso colega artista Rafael Mazer, seu rosto se expressou nos moldes de arame e papelão em questão de minutos. O próprio Mazer que o manipulava, nunca havia andado de quatro usando pernas de pau, maneira como pensamos que seria a locomoção do boneco. E assim que ele vestiu a cabeça e cobriu seu corpo com o boneco, subiu na perna de pau e na primeira tentativa já caminhou com precisão, olhou cada um de nós olhos e aconteceu, ele já estava lá.

Desde então passei experienciar incríveis vivências. Em cena, eu não manipulava o boneco lobo diretamente, mas minha atuação na cena o manipulava de alguma forma. Eu me sentia a mulher barro e me sentia o lobo também. Diferentemente de quando manipulei boneco diretamente em que eu e ele parecíamos um só, sendo a mulher barro e o lobo eu me sentia os dois. Afinal, eu o conhecia, conhecia nossa história, sua criação e a maneira como ele e a mulher barro se relacionavam. Mas eu não tinha controle sobre ele ou como ele responderia aos meus atos. Ele tinha sua própria “personalidade” que se manifestava através de outro manipulador que não eu, então o boneco também me manipulava, manipulava meu personagem.

!

7. Você percebe alguma relação entre a oficina e a sala de ensaio?

Eu já havia manipulado bonecos dos quais não participei de sua construção e relatei sobre as dificuldades que vivi. Aqueles dos quais participei da criação e construção era completamente diferente. Desde o começo já sentia uma espécie de carinho por eles. Pensávamos neles, falávamos sobre eles com um tipo de dedicação que me fazia sentir afeto por eles. Os construíamos com atenção e um olhar especial. Mesmo antes de estarem prontos já tinham movimentos, expressões, começavam a ter pensamentos próprios e vontades. Escrevendo assim parece um tanto maluco, mas para mim é assim que era. Acredito e sinto que a oficina e a sala de ensaio são parte de uma coisa só. Acho que a manipulação de um boneco do qual não participei da construção é possível mas não acontece de forma tão integrada.

Questionário respondido por Lilia Pitta

(Fez parte da fundação do Grupo Faz de Conta, construí bonecos e atuou em diversos espetáculos dos momentos iniciais do grupo)

1. Como você entrou no Grupo Faz de Conta? A convite de quem? Para realizar que função? Em qual espetáculo?

Fui muito abençoada em conhecer Maria Inês Mendonça num curso no SESC queme fez convite para trabalharmos juntas. Nunca tinha trabalhado com fantoches e foi uma experiência linda, dura, difícil e divertida. Construíamos as histórias, os bonecos, e comecei meu trabalho apresentando nas escolas, com muito ferro pendurado nos braços, andando de ônibus ou a pé, levando histórias pra criança da que vibrava a cada acontecimento.

2. Quais suas primeiras impressões?

Diversão e arte.

3. De quais espetáculos você participou? Quais eram suas funções?

Não lembro o nome dos espetáculos, mas todos os primeiros. Era atriz.

4. Quais e como foram suas experiências de criação dentro da companhia?

Duras, não tinha muito jeito pra dar forma aos bonecos, mas era legal. Agora em cena era muito divertido fazer as vozes e as ações, brincar com os colegas agachados ou ajoelhados dentro das barracas e ralar das crianças gritando e se emocionando lá de fora.

5. Conte um pouco do seu contato com a oficina de construção.

Apesar de gostar de atuar, não gostava de confeccionar, mas era uma dificuldade pessoal. Mas acredito no lúdico da confecção.

6. Conte um pouco do seu contato com a manipulação de bonecos.

Dar vida a um objeto inanimado é uma experiência sem igual, porque a vida passa por tantas relações até atingir seu estado maior que pra mim é o envolvimento entre todas as coisas divinamente criadas, desde a energia criadora universal que abarca tudo até a gargalhada solta que contagia tudo ao seu redor.

7. Você percebe alguma relação entre a oficina e a sala de ensaio?

Não é possível separar. Uma coisa ajuda na criação da outra.

8. Conte de alguma experiência que você considere relevante.

A maior experiência é a troca, a oportunidade e a entrega no e do trabalho. Não tenho muitas lembranças que possa contar, só fragmentos, mas no meu coração ela existe, mesmo que minha mente não me ajude, ele sabe. Gratidão é o que sinto. Fui salva em tantas coisas por ter estado neste trabalho com todo mundo que por ele passou naquela época

Questionário respondido por Luiz Salgado

(Ator-animador do personagem “Seu” Lima)

1. Como você entrou no Grupo Faz de Conta? A convite de quem? Para realizar que função? Em qual espetáculo?

Entrei a convite de Maria Inês, pra compor e interpretar a trilha sonora da peça “História contada, porta aberta, semente plantada”. Nessa peça, eu e Dedé Aires executávamos a música ao vivo, e eu fazia manipulação de Boneco Habitável (Seu Lima), além de participar de uma das cenas.

2. Quais suas primeiras impressões?

Primeiramente, achei que não conseguiria desenvolver a função que não se relacionava à música, mas aos poucos, fui aprendendo a manipulação e a parte que me cabia da encenação.

3. De quais espetáculos você participou? Quais eram suas funções?

Particpei da peça “História contada, porta aberta, semente plantada” como compositor da trilha sonora, intérprete dessa trilha, ator e manipulador. Depois compus e gravei a trilha da peça “O casamento da Dona Baratinha”

4. Quais e como foram suas experiências de criação dentro da companhia?

Particpei junto com os atores e equipe da criação do perfil do Seu Lima, boneco que eu manipulava.

5. Conte um pouco do seu contato com a manipulação de bonecos.

Eu não havia tido nenhum contato com manipulação de bonecos... fui descobrir essa arte dentro do Grupo, e me apaixonei. É como se o boneco fosse uma extensão do manipulador.

6. Conte de alguma experiência que você considere relevante.

Uma experiência, que são várias, na verdade, foi o tanto de apresentações que fizemos pro público infantil, em tantas cidades diferentes... ver as crianças sorrindo, com os olhos brilhando, não tem preço.

Questionário respondido por Marcelo Ribas

(Diretor dos espetáculos: *História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada, O Casamento da Dona Baratinha e Cerrado, entre cascas e raízes*)

1. Como você entrou no Grupo Faz de Conta? A convite de quem? Para realizar que função? Em qual espetáculo?

Em 2007, eu morava no Rio de Janeiro e estava passando um mês de férias aqui em Udi, pois logo depois, embarcaria com uma cia. carioca para a Suécia numa temporada de meses. Na ocasião estava acontecendo a Mostra de teatro da ATU, e em um dos espetáculos encontrei Maria Inês Mendonça. Depois de um tempo afastados, foi muito bom o reencontro. Logo ali já veio o apelo para que a ajudasse com um projeto do grupo que teria que ser entregue em 1 mês. Não respondi de imediato pois aquele era um momento de reencontro e conversas fiadas. Um dia depois, voltamos a nos ver no teatro, assistindo outro espetáculo. Ao final da apresentação, Maria Inês me pegou pelo braço, me levou à loja de fantasias e me colocou a par da situação do “História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada”

2. Quais suas primeiras impressões?

Minha amiga estava numa situação muito difícil pois tinha em mãos um projeto lindo de pesquisas de histórias e causos regionais que virariam um espetáculo teatral e, posteriormente, um livro, porém completamente sozinha e tendo que entregar em 1 mês um espetáculo que nem roteiro tinha. Minha primeira impressão foi essa. Um grupo de uma pessoa só. Uma guerreira que carregava nas costas um sonho de Faz de Conta. A urgência era agravada por algo que eu não entendia: a resistência de Maria Inês em não trabalhar com atores. Ou seja, eu tinha 1 mês para roteirizar, montar e dirigir um espetáculo com Joana, Gabriel, Luiz Salgado, Dedé e Maria Inês Mendonça. Sua lavadeira, seu sobrinho e seus amigos músicos.

3. De quais espetáculos você participou? Quais eram suas funções?

“História Contada: Porta Aberta, Semente Plantada”- Roteiro e Direção

“O casamento da Dona Bartinha” – Roteiro e Direção

“CERRADO – Entre Cascas e Raízes” – Pesquisa, Roteiro e Direção

4. Quais e como foram suas experiências de criação dentro da companhia?

Um momento mais precioso que o outro. À medida que o tempo foi passando, outras pessoas foram chegando e então a magia acontecia. A troca de experiências e a disponibilidade de quem estava ali era fator essencial em todo e qualquer processo. Tudo que a gente quer! Rs. Viver de Faz de Conta.

5. Conte um pouco do seu contato com a oficina de construção.

Não tive muito contato. As vezes que participei na construção de bonecos, acessórios ou instalações, foram mais no pensamento sobre eles, nos conceitos e necessidades para a cena. Pensava na cena e fazia a encomenda. Algumas vezes lixava um isopor ou empapelava uma cabeça. Muitas vezes coleí tapete...

6. Conte um pouco do seu contato com a manipulação de bonecos.

Por enquanto, meu contato com os bonecos esteve do lado de quem assiste. Na cobrança de quem o estava manipulando. Era eu quem examinava a vida deles, seus focos, movimentos, respirações e falas.

7. Você percebe alguma relação entre a oficina e a sala de ensaio?

Completamente. Por muitas vezes, a cena nascia ou se modificava nas visitas que fazia a oficina. As vozes, pesos, personalidades e figurinos, assim como tantos outros fatores, já começam a ser apontados ali.

8. Conte de alguma experiência que você considere relevante.

É muito difícil ser ator. Requer muita preparação, dedicação e respeito. Estamos sempre estudando, pesquisando e nos atualizando. Sempre lutei pela valorização de minha profissão e por isso não conseguia entender quando, mesmo com pouco tempo, Maria Inês optava por trabalhar com não atores.

Mas com o passar do tempo, com as experiências que tivemos, identifiquei nos olhares, o brilho da arte nascendo e aí encontrei o que tanto encantava minha amiga! O prazer da semente plantada! Presenciar a transformação da arte!

Entendi.

Questionário respondido por Raphael Faria

(Construtor e ator-animador dos espetáculos: *Dum DumCererêe Cerrado, entre cascas e raízes*)

1. Como você entrou no Grupo Faz de Conta? A convite de quem? Para realizar que função? Em qual espetáculo?

Ingressei no grupo no ano de 2012 a convite da Angie Mendonça e do Rafael Mazer. A principio foi um convite para atuar como ator no espetáculo “Cerrado: entre cascas e raízes”, que acabou por se desdobrar em outras funções.

2. Quais suas primeiras impressões?

As primeiras impressões foram as melhores possíveis, um ambiente onde o misto de família e amizade abarcavam condições de conviveu e exercício criativo de uma maneira tão bela que me encantou logo de cara.

3. De quais espetáculos você participou? Quais eram suas funções?

Minhas participações em espetáculos foram no ano de 2012 no espetáculo “Cerrado: entre cascas e raízes” e com o “Dum DumCererê” nos anos de 2013 e 2014.

4. Quais e como foram suas experiências de criação dentro da companhia?

O processo de criação do grupo sempre me fascinou e esses momentos de convívio me enriqueceram em vários aspectos. As variedades de conhecimentos de áreas distintas trabalhados nos períodos que tive a oportunidade de convívio me permitiram varias experimentações: desde a confecção de objetos dentro da oficina, a experiências nos campos da musica, do teatro, da dança, dentro outros campos de conhecimento que trafegavam nos processos de criação do grupo.

5. Conte um pouco do seu contato com a oficina de construção.

Meu conhecimento sobre a confecção de bonecos e cenografia era bem raso no período que adentrei ao grupo. Lá tive a oportunidade de aprender sobre a prática de

construção dos bonecos, suas possibilidades e o fazer ímpar fundamentado pelas experimentações de técnicas na construção dos bonecos do grupo.

6. Conte um pouco do seu contato com a manipulação de bonecos.

Todo o meu processo de manipulação foi aprendido dentro do grupo. Nele tive a oportunidade de trabalhar com marionetes de fio, manipulação direta e com vara.

7. Você percebe alguma relação entre a oficina e a sala de ensaio?

A relação oficina e sala de ensaio é uma questão importantíssima no modo de trabalhar do grupo. Permitindo o trânsito entre essas duas áreas o grupo ganhava em possibilidade de construir os bonecos tanto a partir da necessidade de uma movimentação específica, quanto dos limites do material utilizado na construção de determinado projeto. O que levava a tomadas de decisões que se davam bem tanto num aspecto estético/formal quanto na praticidade funcional/armazenamento dos objetos confeccionados.

8. Conte de alguma experiência que você considere relevante.

Acredito que minha própria história com o grupo seja relevante, por servir de exemplo a outros casos recorrentes desde o início dos trabalhos do grupo. Meu conhecimento da área de teatro de bonecos era raso e a possibilidade de trabalhar com manipulação de bonecos era impensável até então. Graças ao ambiente receptivo, tive a oportunidade de aprender com o grupo a prática da manipulação e trabalha – lá em espetáculo com eles. Sendo de extrema relevância pra mim, a atuação do grupo Faz de Conta como formadora artística dentro da cidade de Uberlândia. E esta formação que se constrói de uma maneira fluida, como ambiente de troca artística e de construção poética, onde várias questões, que de certa maneira formaram uma teia social, vem sendo trabalhadas nesses anos de existência do grupo.

Questionário respondido por Tayná Mendonça

(Atuante no grupo desde sempre, foi figurinista do espetáculo *Cerrado, entre cascas e raízes*)

9. Como você entrou no Grupo Faz de Conta? A convite de quem? Para realizar que função? Em qual espetáculo?

Entrei no Grupo Faz de Conta através da minha mãe, Maria Inês Mendonça. Talvez já tenha nascido nele, mas comecei a trabalhar de fato em 1998, através de animação de festa e subsequente em peças de teatro de bonecos. Foi a Maria Inês quem me convidou para realizar todas as funções necessárias que surgissem. Acredito que o primeiro teatro foi o Leão e o Ratinho.

10. Quais suas primeiras impressões?

O que primeiro me chamou a atenção foi a capacidade de comunicação com as crianças através do teatro de bonecos. A atenção obtida era de 99,9% e a mensagem ficava de fato gravada na memória dos pequenos.

11. De quais espetáculos você participou? Quais eram suas funções?

Participei dos espetáculos:

- Leão e o Ratinho: Fazia o leão, as vezes o ratinho, as vezes o leão e o ratinho.
- A floresta que era verde: Já fiz a fada, o urubu, o sapo, a flor, a bruxa.
- Festa no céu: Urubu
- Uma história de amor: lápis azul, rosa e o amarelo.
- A barata tonta: A baratona e a baratinha, o spray, a vassoura e o sapato.

12. Quais e como foram suas experiências de criação dentro da companhia?

Ajudei a desenvolver alguns bonecos e a reformular outros em todos os espetáculos citados acima. O processo de criação dentro da companhia sempre foi muito gratificante para mim, pois havia liberdade para experimentações, abertura e respeito a novas ideias.

13. Conte um pouco do seu contato com a oficina de construção.

A oficina de construção sempre foi minha parte favorita, por já ter uma paixão por este processo de criação e confecção...

14. Conte um pouco do seu contato com a manipulação de bonecos.

Gostava desta parte por ser um trabalho também coletivo entre os outros manipuladores, e da interação que se consegue com o público através de um trabalho de manipulação convincente.

15. Você percebe alguma relação entre a oficina e a sala de ensaio?

Percebo sim. Várias ideias que eram desenvolvidas na sala de ensaio surgiam anteriormente na oficina.

16. Conte de alguma experiência que você considere relevante.

Considero relevante toda a experiência através dos anos em que fiz parte do Grupo, pois elas foram incorporadas e fazem parte das minhas atitudes hoje. Percebo o quanto aprendi em relação ao trabalho em grupo, a segurança de falar frente ao público, a autoconfiança, a responsabilidade, a troca de boas energias e a sinceridade das crianças. Aprendi a criar mais situações de riso, ainda quando algo não dá certo; aprendi que o erro é uma oportunidade de improvisação, e as improvisações exercitam o pensamento.

Trabalhei na peça “Cerrado entre cascas e raízes”, como figurinista e foi uma experiência nova e enriquecedora.

Crio e desenvolvo fantasias há muitos anos, mas foi a primeira vez que criei um figurino para uma peça de teatro. Para a criação do mesmo, acompanhei diversas etapas da montagem, para que desta maneira pudesse compreender as aspirações do diretor e absorver o contexto em que se passava a estória. Cores, texturas, tecidos, visualidades, sensações e transformação foram os pilares usados para o desenvolvimento do figurino, na intenção de contribuir com a mensagem transmitida pela dramaturgia. A definição do figurino somente se consolidou após o acompanhamento de vários ensaios, diversos croquis e conversas prolongadas com o diretor e os atores. A versatilidade do figurino, transformando por vezes uma mesma peça em outra diferente foi o maior desafio que enfrentei, e ao mesmo tempo uma deliciosa tarefa. A reutilização de materiais usados e reciclados foi também um jogo de quebra-cabeças, mas o resultado foi surpreendendo por sua visualidade, e recebeu vários elogios da plateia.

Foi sem dúvida uma desafiadora proposta, que desenvolvi com imenso prazer e afincado e o resultado me trouxe enorme satisfação. Agradeço a oportunidade de ter

trabalho com semelhante grupo de atores com apreciada comunhão pelo tema, com uma proposta tão enobrecedora e necessária.

Agradeço ao “Grupo Faz de Conta” pela confiança de importante tarefa, e pela oportunidade de trabalhar e desenvolver em conjunto este lindo espetáculo.

Questionário respondido por Txapuã Vasconcellos

(Construiu e animou no espetáculo *Um Natal para Pedrinho*)

1. Como você entrou no Grupo Faz de Conta? A convite de quem? Para realizar que função? Em qual espetáculo?

Entrei no grupo, pelo que me lembro, a convite do Cabide, para auxiliar na preparação e apresentação do espetáculo “Um natal para Pedrinho”.

2. Quais suas primeiras impressões?

Gostei do clima familiar, do ambiente alegre e descontraído, da possibilidade de por a mão na massa e fazer algo divertido.

3. De quais espetáculos você participou? Quais eram suas funções?

Apenas do “Um natal para Pedrinho”. Ajudei a construir os bonecos e a manipular.

4. Quais e como foram suas experiências de criação dentro da companhia?

Ajudei na confecção de bonecos de manipulação direta e de cenários. Achei uma oportunidade riquíssima, pude participar de todas as etapas da construção e, depois, da manipulação dos mesmos. Algo que eu nunca tinha feito, e que gostei muito de fazer.

5. Conte um pouco do seu contato com a oficina de construção.

Essa parte foi a que eu mais me identifiquei, gosto de trabalhar com madeira, construir coisas. Nem via o tempo passar na oficina. Para mim, foi um tempo criativo muito proveitoso, inclusive pelas trocas pessoas com os colegas do grupo.

6. Conte um pouco do seu contato com a manipulação de bonecos.

A manipulação foi interessante, apesar de não ter experiência anterior, com os ensaios pude me preparar bem. Isso é rico, pois pude contribuir com o grupo no

espetáculo e também aprender algo novo. A troca com o público, nos diferentes espaços também foi bacana, ver as crianças e também os adultos curtindo.