



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE TEATRO**  
**LICENCIATURA EM TEATRO**

**YASMIN GOMES DO SACRAMENTO**

**COSTURANDO MEMÓRIAS: UMA EXPERIÊNCIA COM TEATRO DE FORMAS  
ANIMADAS INSPIRADO EM VIOLETA PARRA E FRIDA KHALO**

**SALVADOR**

**2022**

**YASMIN GOMES DO SACRAMENTO**

**COSTURANDO MEMÓRIAS: UMA EXPERIÊNCIA COM TEATRO DE FORMAS  
ANIMADAS INSPIRADO EM VIOLETA PARRA E FRIDA KHALO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
como requisito parcial à obtenção de título de  
licenciada em teatro. Curso de Licenciatura em  
Teatro Universidade Federal da Bahia.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Renata Cardoso.

SALVADOR

2022

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Sacramento, Yasmin Gomes do  
Costurando memórias: uma experiência com teatro de  
formas animadas inspirado em Violeta Parra e Frida  
Khalo / Yasmin Gomes do Sacramento. -- Salvador, 2022.  
93 f. : il

Orientadora: Renata Cardoso.  
TCC (Graduação - Licenciatura em Teatro) --  
Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2022.

1. Teatro de formas animadas. 2. Teatro de  
fantoques. 3. Feminismo. 4. Violeta Parra. 5. Frida  
Khalo. I. Cardoso, Renata. II. Título.

791.53



## ATA DE EXAME DE QUALIFICAÇÃO TEAA42 - TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos quatorze dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e dois, às 19h, em videoconferência pela plataforma Google Meet, reuniu-se a banca examinadora do **Trabalho de Conclusão de Curso** da Licenciatura em Teatro, de YASMIN GOMES DO SACRAMENTO, matrícula nº219115022, composta pela professora orientadora Profa. Dra. Renata Cardoso da Silva (orientadora) da ETUFBA e pelos professores Dra. Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira, da FACED-UFBA e professor Dr. Marcus Villa Góis, da ETUFBA. A banca examinou o trabalho intitulado **Costurando Memórias: Uma experiência com Teatro de Formas Animadas inspirado em Violeta Parra e Frida Khalo**, e considerou a aluna aprovada.

Profa. Dra. Renata Cardoso da Silva

Departamento de Técnicas do Espetáculo

Profa. Dra. Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira

Faculdade de Educação - UFBA

Prof. Dr. Marcus Villa Góis

Departamento de Técnicas do Espetáculo



## AGRADECIMENTOS

À Deus e todos os meus guias espirituais que me acompanharam e me acompanham nessa caminhada.

Aos meus ancestrais que me permitiram ser quem eu sou hoje, em especial minhas avós Maria de Nazaré e Ely Sacramento.

Aos meus pais que sempre estiveram do meu lado, me apoiando nos meus estudos e profissão, agradeço imensamente ao meu pai, por ter me incentivado a fazer o curso de Licenciatura em teatro, hoje percebo que não seria a professora que estou me tornando, sem ter passado por essa graduação que tanto contribuiu para o meu amadurecimento enquanto pessoa e educadora.

A Cainan Constantino, por estar sempre presente ao meu lado, e por todas as aventuras que passamos juntos para que eu pudesse concluir a minha terceira graduação.

Agradeço aos meus amigos pela parceria, troca e presença nos momentos que mais precisei, em especial Matheus Nunes, Cecília Retamoza, Nathália Lídia, Atauana Alves, Luinni Stolze, Michele Lima, Luciana Pereira, Julia Leal, Samile Leal, Amanda Thercosky.

Agradeço a Jamila Cordeiro, Lene Nascimento e Luigui pela parceria e pela participação de cada um na oficina de teatro de formas animadas.

Ao elenco e equipe do espetáculo Violeta, em especial Marina Lua, Flora Rocha, Vitória Alana, Carol Pepa, Laís Prado, Gabriela Holando e Maony Reis.

As minhas amigas chilenas que contribuíram com o espetáculo Violeta: Camila Rifo, Olívia Cornejo, Cygana Ayla e Rosa dos Ventos Selvagem. E todos que passaram pela construção dessa montagem e deixaram um pouquinho de si, sou grata a cada um que embarcou comigo nessa viagem.

A minha orientadora Renata Cardoso, pelo acolhimento e guiança cuidadosa nesse trabalho, sou grata por esse encontro precioso.

Aos meus colegas da Escola de Teatro, e todos os mestres e mestras que contribuíram no meu processo de aprendizado em especial: Paulo Cunha, Cajaíba Soares, Cristiane Barreto, Fábio Dal Gallo, Célida Mendonça, Ciane Fernandes, João Sanches, Maurício Pedrosa, Urânia Maia, Marcus Villa Góis e Evani Tavares.

## RESUMO

O presente trabalho, é resultado da pesquisa teórico-prática acerca do Teatro de Formas Animadas, através de revisão bibliográfica sobre o tema e da realização do Estágio Supervisionado III, por meio de um curso de extensão com foco na técnica de confecção de bonecos em *machê*, abordando a construção e manipulação desses elementos. Tendo como inspiração as trajetórias das artistas latino-americanas Violeta Parra e Frida Khalo. Desta maneira, esse estudo descreve as etapas da realização desse processo, apontando caminhos de como trabalhar com teatro de bonecos, a partir das memórias dessas artistas que deixaram um grande legado para América Latina, considerando como suas histórias podem refletir discussões acerca do feminismo e da identidade da mulher latino-americana no contexto de sala de aula.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro de Formas Animadas; Feminismo; Violeta Parra

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 01</b> Frame do filme “Por Onde ELAS Andam”, BA, 2016.....	30
<b>Figura 02</b> Espetáculo “Tríptico de Brecht”, BA, 2016.....	30
<b>Figura 03</b> Espetáculo “Tríptico de Brecht”, BA, 2016.....	31
<b>Figura 04</b> Espetáculo “Violeta”, BA, 2018.....	34
<b>Figura 05</b> Espetáculo “Violeta”, BA, 2018.....	34
<b>Figura 06</b> Espetáculo “Violeta”, BA, 2018.....	35
<b>Figura 07</b> Espetáculo “Violeta”, BA, 2019.....	36
<b>Figura 08</b> Ensaio fotográfico, BA, 2020.....	51
<b>Figura 09</b> Registro durante a confecção da máscara, BA, 2019.....	52
<b>Figura 10</b> Registro de aula na UFBA, BA, 2022.....	53
<b>Figura 11</b> Registro de aula na UFBA, BA, 2022.....	54
<b>Figura 12</b> Registro do processo de confecção da boneca Frida, BA, 2022.....	55
<b>Figura 13</b> Registro do processo de confecção / roupa da Frida, BA, 2022.....	56
<b>Figura 14</b> Registro do processo de confecção / roupa da Frida, BA, 2022.....	57
<b>Figura 15</b> Registro do processo de confecção da roupa /Frida, BA, 2022.....	58
<b>Figura 16</b> Registro do processo de confecção da roupa/ Frida/estágio, BA, 2022.....	58
<b>Figura 17</b> Espetáculo Violeta, BA, 2018.....	61
<b>Figura 18</b> Registro do estágio, BA, 2022.....	62
<b>Figura 19</b> Arquivo pessoal, Cidade do México, 2017.....	63
<b>Figura 20</b> Registro do estágio – aula teórica, BA, 2022.....	66
<b>Figura 21</b> Registro do estágio – aula prática, BA, 2022.....	69
<b>Figura 22.</b> Registro do estágio – aula prática, BA, 2022.....	70
<b>Figura 23</b> Quadro de referências com os bonecos realizados na oficina, BA, 2022.....	71
<b>Figura 24</b> Registro do estágio – Confecção de elementos da cena, BA, 2022.....	72
<b>Figura 25</b> Registro do estágio – Confecção de elementos das bonecas, BA, 2022.....	72
<b>Figura 26</b> Espetáculo Violeta, BA, 2018.....	73
<b>Figura 27</b> Mostra final do estágio, BA, 2022.....	75
<b>Figura 28</b> Mostra final do estágio, BA, 2022.....	76
<b>Figura 29</b> Exercício durante a disciplina TEAA47, BA, 2022.....	80

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	07
<b>1- CAPÍTULO I - BORDANDO A AMÉRICA LATINA</b> .....	11
1.1 Tecendo juntas .....	13
1.2 Feminismo Negro.....	17
1.3 O feminismo é para todos.....	19
1.4 <i>Gracias a la vida</i> .....	21
1.5 <i>Viva la vida</i> .....	22
1.6 Aspectos feministas.....	24
1.7 Descolonizando práticas educativas.....	27
1.7.1 Por Onde ELAS Andam.....	29
1.7.2 Terceiro sinal.....	30
1.7.3 Espetáculo Violeta .....	32
1.7.4 Costurando memórias.....	36
<b>2- CAPÍTULO II - ALINHANDO AS FORMAS ANIMADAS</b> .....	38
2.1 Conceitos e contexto histórico.....	38
2.2 Boneco de luva.....	40
2.3 <i>Machê</i> .....	41
2.4 Mamulengo.....	42
2.5 Manipulação.....	44
2.6 Traje.....	45
3 Experiência Pedagógica.....	48
4 Vivência na disciplina TEAA37- Teatro de Formas Animadas.....	50
<b>3. CAPÍTULO III - RELATO TEAB35 ESTÁGIO III</b> .....	59
3.1 Mostra final.....	74
3.2 Novos Caminhos.....	77
<b>CONCLUSÃO</b> .....	83
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	85
<b>APÊNDICES</b> .....	88

## INTRODUÇÃO

Teatro de Formas Animadas: A poética do Feminino na América Latina, é a continuidade da minha pesquisa acerca da artista chilena Violeta Parra, que teve início durante a minha segunda graduação, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, no curso de Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral. Deste modo, em 2018, realizei meu espetáculo de pré-formatura, sobre Violeta Parra.

Uma biografia a partir dos sentimentos de Parra, com orientação do professor Paulo Cunha, o espetáculo contou com curta temporada no teatro Martim Gonçalves, e no ano seguinte assinei um contrato com o teatro Sesc de Porto Seguro, e realizamos a segunda temporada, desta vez no interior da Bahia, e fora do ambiente acadêmico, o que me proporcionou assinar o meu primeiro contrato profissional enquanto diretora teatral.

Com o fim dessas duas temporadas, a trajetória de Violeta ainda reverberava em mim e em todas as mulheres que fizeram parte desse processo, a história dessa artista sempre me impressionou, e as múltiplas linguagens que ela se expressava para resgatar, fortalecer e disseminar sua cultura, seja através do canto, bordado, escultura, tela, tudo que Violeta Parra tocava transformava em arte.

Uma arte engajada com o que acreditava, uma arte que denunciava as desigualdades do seu povo, foi uma mulher à frente do seu tempo, e que mesmo nunca tendo estudado pintura, foi a primeira artista latino-americana a realizar uma exposição individual no Museu do Louvre em 1964.

Nunca estudou música, no entanto, deixou um grande legado para a música latino-americana. Grandes cantoras latinas como Mercedes Sosa e Elis Regina resgataram suas canções, nesse viés, mesmo Violeta tendo contribuído sobremaneira para as artes e cultura latino-americana, ela ainda é pouco conhecida no Brasil, e sobretudo na minha geração.

Diante dos fatos mencionados, tudo isso me inquietava, como as pessoas não conhecem Violeta Parra? Sempre fui apaixonada pela América Latina, desde que viajei para a cidade do México em 2018, a convite de um festival de artes feministas, aprofundou-se meu interesse em conhecer as mulheres da América Latina.

Durante essa viagem tive muita aproximação com Frida Khalo, pude conhecer sua história mais de perto, a casa onde viveu, e os costumes do seu país, por outro lado, quando retornei para Salvador, não resolvi fazer um espetáculo sobre a vida de Khalo, afinal já havia muitas peças e musicais sobre a vida da artista, porém, não encontrei nenhuma informação

sobre espetáculos acerca de Violeta, me lembro que já havia assistido um filme sobre a vida de Violeta Parra, antes de viajar para o México, e logo quanto terminei de assistir, pensei: eu preciso contar essa história no palco!

E foi assim que Violeta, seguiu caminhando comigo, e logo após a segunda temporada da peça, ficou aquele sentimento que ainda tinha descoberto pouco sobre essa grande artista, que ainda existiam novas possibilidades e caminhos para continuar trilhando, e foi nesse contexto que durante a pandemia resolvi conceber um projeto de mestrado acerca de Parra, dessa vez analisando a sua vestimenta, uma roupa de mulher do campo, que incorporava elementos da cultura indígena *mapuche*.

Refletindo de que maneira seu traje pode contribuir como construção da sua identidade e propagação da sua cultura, sendo assim, em 2021 submeti esse projeto para seleção do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade da UFBA, e fui aprovada, por conseguinte estou atualmente desenvolvendo essa pesquisa.

Nessa perspectiva, em paralelo ao mestrado estou cursando a Licenciatura em Teatro, minha terceira graduação na Escola de Teatro, e durante a pandemia tive a oportunidade de concluir diversas disciplinas, o que me possibilitou nesse ano realizar o último estágio do curso, e nesse semestre desenvolver o trabalho de conclusão de curso, nesse aspecto, o resultado do Estágio Supervisionado III, agregou sobremaneira para a realização desse trabalho.

Esse estágio, é mais livre no sentido, do aluno possuir a liberdade de escolher a temática que irá abordar, a faixa etária dos alunos, bem como, a instituição que pode ser tanto em escolas, como em espaços alternativos. Nesse cenário, sempre soube que gostaria de realizar uma oficina com mulheres, mas não havia decidido o recorte temático do curso que gostaria de desenvolver.

Simultaneamente fazendo a disciplina de estágio, também estava matriculada na disciplina de Formas Animadas com o professor Marcus Villa Góis, essa matéria é obrigatória na grade curricular do meu curso, nesse âmbito, o meu interesse por essa vertente cresceu e se intensificou com o contato com as aulas, desta maneira essa nova linguagem teatral foi se apresentando para mim.

Eu sempre tive grande afinidade com as visualidades da cena, durante a graduação em Artes Cênicas, sempre estive próxima a elaboração e construção dos elementos como figurino, maquiagem e cenografia dos espetáculos que assinei a direção. Com destaque para o figurino, afinal minha avó era costureira, e minha mãe modelo profissional, então esse universo de tecidos, costuras e criatividade sempre estiverem próximos de mim.

Nesse horizonte, foi a partir da vivência nas aulas de Formas Animadas, que resolvi realizar meu estágio com teatro de bonecos, no entanto, sabia que estava me propondo um

grande desafio, afinal não sabia fazer bonecos, nunca havia feito um, nem possuía nenhuma técnica para manipular esses objetos, por outro lado, sempre tive um grande fascínio por essa linguagem, desde quando assisti pela vez um espetáculo de teatro com bonecos.

A montagem de Peer Gynt, no centro de Cultura de Porto Seguro - BA, fiquei tão encantada com esse espetáculo, bonecos e atores eram confundidos em cena e achei a proposta espetacular, apesar desse espetáculo ter me marcado profundamente, durante a graduação em Direção não experimentei nenhuma cena com bonecos, então observei que seria uma grande oportunidade ter essa vivência no curso da licenciatura. Sem contar que os bonecos são uma forma atrativa de ensinar diversos assuntos e isso poderia contribuir demasiado na minha formação enquanto educadora.

Diante disso, defini que iria propor um curso de extensão de formas animadas, e em diálogo com meu orientador o professor Fábio Dal Gallo, fui orientada a me concentrar em apenas teatro de bonecos, focando no boneco de luva, afinal não daria conta em tão pouco tempo de me aprofundar nos outros tipos de boneco.

Contudo, apesar de ter definido que gostaria de trabalhar com teatro de bonecos, eu ainda refletia que precisava encontrar um recorte temático para desenvolver esse trabalho, além disso, a banca da minha qualificação do mestrado, estava perto e gostaria de aproximar o tema do meu projeto de mestrado, com o trabalho de conclusão de curso da licenciatura.

Dessa forma, fiquei pensando como poderia relacionar os meus temas da graduação com a pós-graduação, e um dia conversando com a professora Renata Cardoso, sobre essa minha inquietação, ela me aconselhou a trabalhar Violeta Parra com as Formas Animadas, que eu poderia relacionar esses assuntos e desenvolver um bom trabalho sobre essa perspectiva.

Foi então que refleti como seria interessante trazer a trajetória de Violeta Parra para as escolas, pois a partir de sua biografia eu poderia discutir temas como feminismo e identidade da mulher latino-americana. Outro fator que reforçou essa possibilidade para mim, foi a descoberta de uma coleção argentina chamada Antiprincesas, que conta com diversos volumes abordando a vida de mulheres latino-americanas para meninas e meninos, uma coleção cheia de ilustrações em desenhos de mulheres consideradas heroínas como Frida Khalo, Violeta Parra e Clarisse Lispector.

Heroínas no sentido, que essas mulheres são uma grande referência para crianças e suas trajetórias são inspiração de mulheres fortes, que enfrentaram diversas dificuldades conseguindo atingir o sucesso em suas carreiras.

Portanto, conversei com meu orientador Fábio Dal Galo, e defini que trabalharia com teatro de bonecos, tendo como referência as trajetórias de artistas como: Violeta Parra e Frida

Khalo. Sendo assim, continuei a me aprofundar sobre meu objeto de pesquisa do mestrado que é Violeta Parra, e tive a oportunidade de experimentar contar sua história novamente no palco do teatro Martim Gonçalves, mas dessa vez com uma nova linguagem teatral.

Logo consegui desenvolver um curso teórico e prático com essa temática, e as contribuições das aulas de Teatro de Formas Animadas, foram de grande importância para que eu pudesse replicar tudo que aprendia na oficina, além disso, pude me aprofundar no referencial teórico da matéria para elaborar uma aula teórica bem embasada acerca desse tema.

Destarte, esse trabalho foi organizado em três capítulos, através de pesquisa bibliográfica, e as experiências prática do estágio. O primeiro debruço-me sobre o movimento feminista, no segundo abordo sobre o Teatro de Formas Animadas, e no terceiro capítulo relato a experiência do estágio supervisionado III.

No primeiro capítulo, verso sobre o movimento feminista, localizando seu contexto histórico, bem como, suas três fases e o Feminismo negro. Abordo também sobre as trajetórias de vida das artistas Violeta Parra e Frida Kahlo, relacionando com aspectos do movimento feminista. Nesse capítulo trago também algumas obras que desenvolvi que se relacionam com o feminismo.

Nesse contexto, no segundo capítulo apresento os conceitos e contexto histórico do Teatro de Formas Animadas, comento sobre alguns tipos de bonecos, com destaque para o boneco de luva, friso a experiência pedagógica de trabalhar com bonecos e ainda relato a vivência na disciplina de TEAA37 – Teatro de Formas Animadas, ministrada pelo professor Marcus Villa Góis.

No terceiro e último capítulo, aponto a experiência do estágio, refletindo as superações e desafios, disserto sobre a mostra final no teatro Martim Gonçalves, e finalizo o trabalho discorrendo sobre os novos caminhos que posso prosseguir com esse estudo, aprimorando e apresentando novas propostas estéticas.



## 1- BORDANDO A AMÉRICA LATINA

O passado recente da América Latina está relacionado à conquista europeia, percebe-se que essa experiência se traduz em mudanças de valores e de significações culturais, ideológicas, religiosas, espirituais e econômicas. A submissão ao branco, a dependência ao capital e às teorias estrangeiras a que se submetem hoje os povos latino-americanos, são consequências da colonização europeia, exercida através de jesuítas, espanhóis e portugueses.

Por meio da ideia da raça superior, a exploração econômica do homem e das riquezas naturais, desencadeou mudanças profundas dos modos de produção e da vida de um continente. Tendo em vista esses pontos, vale destacar os estudos do sociólogo peruano Aníbal Quijano (2000) em relação as implicações dessa colonialidade do poder com a história da América Latina.

Desde esta perspectiva, el fenómeno del poder es caracterizado como un tipo de relación social constituido por la co-presencia permanente de tres elementos: dominación, explotación y conflicto, que afecta a las cuatro áreas básicas de la existencia social y que es resultado y expresión de la disputa por el control de ellas: 1) el trabajo, sus recursos y sus productos; 2) el sexo, sus recursos y sus productos; 3) la autoridad colectiva (o pública), sus recursos y sus productos; 4) la subjetividad/intersubjetividad, sus recursos y sus productos (Quijano, 2000, p. 1).

Conforme o autor, estas formas não dependem umas das outras, no entanto, não podem existir independentemente, elas formam um complexo estrutural cujo caráter é sempre histórico e responde a um padrão de poder específico, a destruição dos valores, crenças e conhecimentos dos povos indígenas por meio da catequização.

Segundo Quijano (2000) desde o começo da América Espanhola, os futuros europeus associaram o trabalho não pago ou não-assalariado com as raças dominadas, porque eram consideradas raças inferiores. O enorme genocídio dos índios nas primeiras décadas da colonização não foi causado pela violência da conquista, nem pelas enfermidades que os conquistadores trouxeram em seus corpos, mas porque tais indígenas foram usados como mão de obra descartável, forçados a trabalhar até morrer.

Dando prosseguimento, segundo Quijano (2000) no momento em que os ibéricos conquistaram a América, (cuja região norte ou América do Norte, colonizaram os britânicos um século mais tarde), encontraram um grande número de diferentes povos, cada um com sua própria história, linguagem e identidade. São conhecidos os nomes dos mais desenvolvidos e sofisticados deles: Astecas, Maias, Aimarás, Incas, etc. Trezentos anos mais tarde todos eles reduziam-se a uma única identidade: índios.

Maria Lugones, pesquisadora feminista argentina, aponta que diante desse contexto os povos indígenas das Américas eram considerados espécies não humanas, como animais incontroláveis e selvagens, “O homem europeu, burguês, colonial, moderno tornou-se um sujeito/ agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão” (2014, p.963). A autora nos chama atenção também, que só o homem branco possuía esses valores, afinal nem mesmo as mulheres europeias burguesas, não possuíam esses direitos, e eram vistas apenas como reprodutoras da espécie e em posição de serviçal para seus maridos.

Em conformidade com os pontos levantados o grupo subalterno que é composto por mestiços, povos indígenas e todos marginalizados nesse contexto colonial, constituíram aquela porção do povo que ficou excluído no processo de desterritorialização, dos séculos XVIII e XIX. A pós-colonização territorial e política levam a uma conclusão: os séculos passaram, mas as hierarquias colonizadoras não desapareceram.

Sendo assim, as hierarquias permanecem. As ciências e as artes em muito avançaram e avançam e o progresso tecnológico que cresce dia após dia de forma acelerada, e o conhecimento epistemológico mantiveram-se sob o poder do ocidente e os homens subjugados a sua cultura. Nesse âmbito o descendente do indígena, hoje em sua grande maioria, mestiço, é considerado sujeito subalterno.

Segundo reflexões da teórica indiana Spivak (2010), o progresso dos tempos modernos e pós-modernos deu direitos aos colonizadores e deveres demasiado injustos aos descendentes dos antigos donos das terras conquistadas, por conseguinte, os povos colonizados sofrem o constante enfraquecimento de seus valores culturais, se submetendo a um sistema econômico pautado numa matriz colonialista de poder, ou seja, tornando-os submissos e sem oportunidades.

“Os subalternos são vistos como grupos marginalizados, com ausência de voz ou representatividade, em decorrência de seus status sociais” (Lino, 2015, p. 76). Somando-se a esta questão, encontra-se Spivak (2010), que nos leva a pensar sobre a relação sujeito subalterno e poder de enunciação. Desta maneira, os estudos da autora Gayatri Spivak, contribuem para analisar acerca do sujeito subalterno.

Para a pesquisadora, o sujeito subalterno é aquele que pertencente às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados e da representação política, e enfatiza que, o subalterno é mais arduamente imposto ao gênero feminino, posto que a “mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (Spivak, 2010, p.15).

Portanto, o sujeito subalterno, segundo a autora ocupa um lugar que não é central, e sim periférico, e diante a subalternidade feminina, destaca que a marginalização da mulher no cenário da produção colonial é dominada por homens, nesse viés, Spivak ressalta que é importante combatermos a subalternidade e isso se estabelece através de ações e mecanismos para oportunizar esses sujeitos a se expressarem, e sobretudo quando o fizerem serem ouvidos.

## 1.1 TECENDO JUNTAS

Dentro desse painel, compreendemos que esse sujeito na condição de subalterno seja por ter sido colonizado ou por integrar uma camada social mais baixa, é invisibilizado e silenciado, no entanto, quando esse sujeito é uma mulher as condições pioram, no sentido de exclusão em meio a sociedade. Dentro dessa lógica, surge o movimento feminista a partir do século XIX, a fim de propor direitos iguais entre homens e mulheres.

Um exemplo do conceito de feminismo para intelectual do movimento negro Lélia Gonzalez, a partir de Judith Astelerra: “Se baseia na resistência das mulheres em aceitar papéis, situações sociais, econômicas, políticas, ideológicas e características psicológicas baseadas na existência de uma hierarquia entre homens e mulheres, a partir da qual a mulher é discriminada” (2020, p.141).

Em busca de esclarecer o conceito feminista para que todos possam compreender, a pesquisadora americana Bell Hooks escreve a obra: O Feminismo é Para Todo Mundo Políticas Arrebatadoras; lançado em 2000, abordando sobre o pensamento feminista e incentivando as pessoas a adotar políticas feministas, Hooks enfatiza que o feminismo não é um movimento exclusivo das mulheres, mas deve envolver todas as pessoas, independentemente de gênero ou idade. Para que o movimento seja realmente eficaz, é essencial que tanto homens quanto mulheres, assim como meninas e meninos, se engajem na causa e se aproximem das ideias feministas. Nesse aspecto a autora traz o conceito de feminismo:

É um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão. Adoro essa definição, que apresentei pela primeira vez há mais de dez anos em meu livro *Feminist Theory: From Margin to Center*. Adoro porque afirma de maneira muito clara que o movimento não tem a ver com ser anti-homem. Deixa claro que o problema é o sexismo. E essa clareza nos ajuda a lembrar que todos nós, mulheres e homens, temos sido socializados desde o nascimento para aceitar pensamentos e ações sexistas (Hooks,2018, p.3).

Logo, para Hooks (2018) o sexismo é um conjunto de práticas discriminatórias baseadas em gênero, podendo se aproximar da crença de que os homens são superiores às mulheres, além de estarem ligadas a instituições dos papéis de gênero na sociedade, que definem como homens e mulheres devem se comportar apenas por serem homens e mulheres, sendo assim, o sexismo prejudica todos os gêneros, mas principalmente as mulheres. A autora afirma que as mulheres podem ser tão sexistas quanto homens.

No entanto, isso não justifica a dominação masculina, diante desses apontamentos podemos observar que a pesquisadora nos deixa claro que o movimento feminista não pode ser enxergado como uma luta da mulher contra o homem, e defende que para acabar com o patriarcado que também é um tipo de sexismo institucionalizado é necessário deixar claro que todos na sociedade contribuem para disseminação do sexismo, por isso é tão importante combatê-lo, para que assim possamos mudar nossa consciência e abandonar pensamentos e ações sexistas, trocando-os por pensamentos e ações feministas.

Com isso podemos perceber que a questão do gênero está relacionada diretamente ao movimento feminista, e para localizar esse termo, recorreremos a obra: *Diferentes, não desiguais – A questão de gênero na Escola* (2016) dos autores: Beatriz Accioly Lins, Bernardo Machado e Michele Escoura, no que diz respeito a esse assunto, os autores apontam que as dicotomias entre feminilidade e masculinidade criam desigualdades.

Juntamente com noções de hierarquias e poder, apontando que o gênero é também uma forma social de produzir desigualdades entre as pessoas, coisas, espaços e emoções, portanto destacam “No terreno da desigualdade de gênero encontramos desvalorização salarial, repressões, discriminações e violências, temas que historicamente têm mobilizado movimentos reivindicatórios, lutas e disputas por igualdade” (Accioly, Machado, Escoura, 2016, p.24).

Mediante ao exposto os autores abordam que é preciso combater as hierarquias do gênero, no entanto, que não é necessário apagar todas as diferenças, afirmando que a igualdade entre as pessoas não é anular as diferenças delas, no entanto, é garantir que as particularidades de cada um, não sirva para estabelecer relações de poder, classificações e violências (Accioly; Machado; Escoura, 2016).

Por conseguinte, os pesquisadores observam que a noção do gênero problematiza a perspectiva da biologia quando traz o corpo, genitália e os hormônios, fatores que determinaria o comportamento dos indivíduos, afinal o gênero para os autores, não pode estar relacionado apenas a uma questão fisiológica do indivíduo.

O gênero está relacionado a cultura, que atravessa diversas particularidades como o momento histórico, lugar de classe e diversos fatores, e que essas questões vão de acordo com

cada sociedade, em consonância com esses temas que o movimento feminista irá utilizar o termo gênero, para tratar o carácter cultural das variações entre homens e mulheres e as ideias de feminilidade e masculinidade. Convém lembrar que as formulações de gênero que possuíram impacto na teoria social foram criadas a partir do pensamento feminista durante a década de 1970, desta maneira para Adriana Piscitelli, o movimento feminista atuou na formulação do conceito de gênero:

As feministas utilizaram a ideia de gênero como diferença produzida na cultura, mas uniram a essa noção a preocupação pelas situações de desigualdades vividas pelas mulheres. Foi, portanto, a partir de uma luta social que surgiu uma contribuição teórica fundamental para o pensamento social. Nessa elaboração, aspectos presentes na longa história de reivindicações feministas, relativos à dominação masculina, articularam-se a noções teóricas que procuravam mostrar como as distinções entre feminino e masculino são de esfera do social (Piscitelli, 2009, p.125).

## TRÊS FASES

Nessa conjuntura, compreendemos que o movimento feminista se baseava na igualdade entre homens e mulheres e um dos seus lemas históricos foi a frase “Homens seus direitos e nada a mais, mulheres seus direitos e nada a menos” (Accioly, Machado, Escoura, 2016, p.27). Para refletirmos sobre o que foi esse movimento, bem como, de que maneira reverbera hoje, seja dentro da academia ou fora dela, é necessário localizar em que contexto ele surge, e quem são essas mulheres que gritaram pela primeira vez em nome dessa luta, e quais países participaram dessa empreitada.

A história do movimento é frequentemente localizada em três momentos distintos, ou seja, três fases ou ondas, que possuem como referência a atuação e demandas feministas dos Estados Unidos e Europa, que facilitam nossa compreensão acerca de diferentes contextos, mobilizações e conquistas (Accioly; Machado; Escoura, 2016). Deste modo, o feminismo como um movimento social organizado é usualmente remetido no ocidente ao século XIX.

### 1º FASE

A luta organizada pelas mulheres entre o final do século XIX e início do século XX, ficou conhecido como primeira onda feminista, e o direito ao voto era uma das principais reivindicações, além da educação, encerramento de casamentos arranjados e o direito para mulheres possuírem bens em seus nomes, assim como propriedades. Vale ressaltar que esse

momento ficou conhecido como sufragismo, e as mulheres que lutavam por essa causa foram denominadas como sufragistas, ou seja, foi um movimento organizado por mulheres para conquistarem o direito de votar, nesse sentido, a pesquisadora Guacira Louro comenta:

Com uma amplitude inusitada, alastrando-se por vários países ocidentais (ainda que com força e resultados desiguais), o sufragismo passou a ser reconhecido, posteriormente, como a "primeira onda" do feminismo. Seus objetivos mais imediatos eventualmente acrescidos de reivindicações ligadas à organização da família, oportunidade de estudo ou acesso a determinadas profissões (Louro, 1997, p.15).

## 2º FASE

Neste caminho, após a vitória com relação ao direito do voto, outra questão foi a pauta das feministas, ocasionando a segunda onda do movimento que estava relacionada aos costumes, e se estabeleceu no final da década de 1960, nesse contexto, foi proposto diversos questionamentos acerca das condições de vida e do trabalho das mulheres.

Focando nos limites impostos em relação a sexualidade feminina, a imagem da mulher como dona de casa, salários desiguais, criminalização do aborto e a violência tanto doméstica como sexual, surgem discussões que marcaram a segunda onda.

Importante destacar que durante a segunda onda, também ocorreu um fato importante, segundo Louro, além das preocupações sociais e políticas esse momento também se estende para as construções teóricas, desta maneira, o movimento se expressa não só através da prática por meios de protestos públicos e marchas, mas através de livros e jornais “Algumas obras hoje clássicas — como, por exemplo, *Le Deuxième Sexe*, de Simone Beauvoir (1949), *The Feminine Mystique*, de Betty Friedman (1963), *Sexual Politics*, de Kate Millett (1969) — marcaram esse novo momento”. (Louro, 1997, p.16).

De acordo com Louro, as estudiosas feministas vão levar para as universidades e escolas, as reflexões que as mobilizavam, e essa contribuição será de grande importância para entendermos o movimento tanto do ponto de vista histórico, como também para conhecê-lo melhor, e criar oportunidades para que outras pesquisadoras possam dialogar, se inspirar e sobretudo estudar acerca do movimento.

## 3ª FASE

Dando continuidade, a esta visão que permite uma compreensão linear e histórica que contempla as fases do movimento feminista, destaca-se a terceira que se deu no início da década

de 1990 e que permanece até os dias de hoje, sobretudo nas universidades através das discussões entre intelectuais sobre o assunto.

Nesse viés, as feministas desse período vão focar a sua atenção nas maneiras como o gênero se entrelaça com outras desigualdades, seja de raça, classe e orientação sexual. Sobretudo partindo do ponto de vista que há várias maneiras de ser mulher.

Portanto, nesse período é importante localizar o gênero como um processo de identidade dos sujeitos, estes que podem possuir identidades plurais, múltiplas e que podem estar em processo de transformação constante, nesse aspecto, é importante frisar que esse período vai ganhar fôlego através da teoria Queer, que é uma teoria sobre gênero que afirma que a orientação sexual e a identidade sexual são resultados de uma construção social, tendo como expoente desse pensamento, a filósofa americana Judith Butler, nesse aspecto destaca-se:

A teoria queer se apresenta como uma forma de contestar os próprios processos de normalização de gênero, vistos como restritos e excludentes. Esses processos são construídos e criam situações de vulnerabilidade para aqueles que não se enquadram nas expectativas criadas socialmente para o feminino e masculino. Nesse sentido, queer não é uma identidade, mas uma aliança em direção a pluralidade, ao respeito e aos direitos que têm unido, sobretudo, o movimento pelo direito das mulheres e o movimento LGBT. A teoria queer questiona a suposta linearidade entre sexo, gênero e desejo (Accioly, Machado, Escoura, 2016, p.33).

## 1.2 FEMINISMO NEGRO

Dado o exposto, identificamos que o movimento feminista se estabeleceu em três fases em contextos e pautas distintas, porém, vale refletir o que une todos os períodos, conforme evidenciado os estudos do feminismo negro, é que essas lutas foram encabeçadas por mulheres brancas, que se preocuparam apenas com as suas particularidades, sobretudo a primeira e segunda fase, por outro lado, é importante ressaltar o quanto o movimento foi de suma importância para as conquistas femininas.

Esta visão é apoiada pela pensadora feminista Luiza Bairros e ex ministra da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial do Brasil.

Num determinado momento os conceitos foram úteis para definir uma coletividade e seus respectivos interesses assim justificando o estabelecimento de uma organização política independente. Mas por outro lado mostraram-se inconsistentes (Bairros, 1995, p. 459).

Bairros argumenta que o movimento feminista não pode ser definido como algo que une todas as mulheres, e aponta que certos feminismos não levam em consideração fatores como

raça e classe social, deste modo, favorecem aos discursos e práticas voltados a necessidade de mulheres brancas e heterossexuais, vale frisar um ponto importante que Bairros destaca é que ao longo da repercussão do movimento feminista, ele não levou em conta a experiência de mulheres não brancas.

Bell Hooks (2018) afirma que as mulheres compartilham não a mesma opressão, ou seja, experiência e sim a luta para acabar com o sexismo, isto é o fim das relações baseadas em diferenças de gênero socialmente construídas, nesse aspecto, o movimento feminista ficou conhecido por meio de mobilizações de mulheres brancas e pela luta de suas pautas.

Feministas oriundas em sua maioria de países colonizadores, nesse sentido, mesmo durante essas mobilizações outras vozes tiveram destaque trazendo reflexões acerca do sentido amplo que é ser mulher, um desses exemplos é a abolicionista, negra, defensora das mulheres que nasceu em 1797 americana Sojourner Truth:

Não sou uma mulher?

Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meu braço! Eu capinei, eu plantei juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou uma mulher? Eu consegui trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – e também aguentei as chicotadas! E não sou mulher? Pari cinco filhos e a maioria deles foi vendida como escravos. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E não sou uma mulher? E daí eles falam sobre aquela coisa que tem na cabeça, como é mesmo que chamam? (uma pessoa da plateia murmura: “intelecto”). É isto aí, meu bem. O que é que isto tem a ver com os direitos das mulheres ou os direitos dos negros? Se minha caneca não está cheia nem pela metade e se sua caneca está quase toda cheia, não seria mesquinho de sua parte não completar minha medida? Então aquele homenzinho vestido de preto diz que as mulheres não podem ter tantos direitos quanto os homens porque Cristo não era mulher! Mas de onde é que vem seu Cristo? De onde foi que Cristo veio? De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com Ele. Se a primeira mulher que Deus criou foi suficientemente forte para sozinha, virar o mundo de cabeça para baixo, então todas as mulheres, juntas, conseguirão mudar a situação e pôr novamente o mundo de cabeça para cima! E agora elas estão pedindo para fazer isto. É melhor que os homens não se metam. Obrigada por me ouvir e agora a velha Sojourner não tem muito mais coisas para dizer.

Trecho de discurso proferido por Sojourner Truth na Convenção pelos Direitos das Mulheres em Akron, Ohio, em 1851.

E através desse discurso ela estava denunciando a invisibilidade da mulher negra, dentro do próprio movimento feminista, ou seja, por meio de sua crítica ela chamou atenção que as militantes inseridas nesse contexto não estavam percebendo as diferenças e desigualdades entre as mulheres, como destacam:



Se as mulheres brancas e de classe média e alta estavam questionando o fato de serem consideradas frágeis e incapazes de trabalhar, Sojourner destacava a existência de muitas mulheres, sobretudo negras, que nunca foram tratadas como frágeis, ao contrário chegaram a ser escravizadas e submetidas a condições de exploração de trabalho (Accioly; Machado; Escoura 2016, p.36).

De acordo com os autores, Sojourner enfatizava que lutar pelos direitos das mulheres, não significava que contemplava a todas, e esse pronunciamento foi de suma importância para as mulheres negras, e a partir dos anos 1970, outras vozes de mulheres negras se destacaram, e surgem diversas pautas e coletivos que se caracterizaram como feminismo negro.

Sendo assim, essas mulheres se reuniram para discutir suas experiências e condições na sociedade, a partir da articulação de dois movimentos o feminista que já estava propagado pelas militantes brancas, e o movimento negro, deste modo, refletiam sobre o racismo instalado nesse contexto, e de outro lado questionavam as desigualdades que haviam entre mulheres e homens no movimento negro, este que possuía como pauta principal a discussão sobre o racismo.

Inserir classe e raça na pauta feminista é fundamental para contemplar todas as mulheres. Para Hooks (2018) nada mudou mais a cara do feminismo norte-americano do que a exigência de que pensadoras feministas reconhecessem a realidade de raça e classe, desta maneira, podemos construir um movimento mais junto e inclusivo.

Entendendo os muitos feminismos e os contextos que cada mulher está inserida, pois cada uma possui uma experiência de ser e estar no mundo diferente da outra, e englobar as mulheres em um único lugar seria contraditório diante de um movimento que busca o fortalecimento das mulheres.

### **1.3 O FEMINISMO É PARA TODOS**

Nesse aspecto, Bairros (1995) considera como contribuição intelectual ao feminismo não apenas o conhecimento externado por mulheres reconhecidas no mundo acadêmico, mas principalmente aquele produzido por mulheres que pensaram suas experiências, como mães, professoras, líderes comunitárias, escritoras, empregadas domésticas, militantes pela abolição da escravidão e pelos direitos civis, cantoras e compositoras de música popular.

Dentro desse painel, é sabido o quanto o movimento feminista se fortaleceu e intensificou dentro da academia, de acordo com Hooks (2018) o feminismo encontrou seu caminho na universidade, em salas de aula de diversos países, mentes jovens aprenderam sobre o pensamento feminista lendo sobre suas teorias e reproduzindo em suas pesquisas.

Por outro lado, se ganhamos um ponto positivo nesse aspecto, a autora nos chama atenção, que falhamos, pois o que podemos observar é que essas teorias se tornam inacessíveis para a população que não pertence a esse universo academicista, dando lugar apenas a que pessoas saibam sobre feminismo a partir das mídias da massa patriarcal.

Nossas pautas não estão sendo reconhecidas pela sociedade, pois não conseguimos atingi-las e comunicar sobre nossas lutas, afinal “Ensinar pensamento e teoria feminista para todo mundo significa que precisamos alcançar além da palavra acadêmica e até mesmo da palavra escrita. Há uma multidão que não tem habilidade para ler a maioria dos livros feministas” (Hooks, 2018, p.26).

Nesse aspecto, a autora nos alerta que é necessário pensar em diversos formatos de comunicação dos nossos trabalhos, para que eles possam atingir diversos meios, principalmente fora dos muros da universidade, e comenta que recursos como audiolivros, rádio e televisão, são meios também de compartilhar o pensamento feminista, e reforça a importância dessa propagação:

Se não trabalharmos para criar um movimento de massa que oferece educação feminista para todo mundo, mulheres e homens, teoria e prática feministas serão sempre enfraquecidas pela informação negativa produzida na maioria das mídias convencionais. Os cidadãos desta nação não conseguirão conhecer as contribuições positivas do movimento feminista para a vida de todos nós se nós não enfatizarmos esses ganhos. Contribuições feministas construtivas para o bem-estar de nossas comunidades e da sociedade são frequentemente apropriadas pela cultura dominante, que então projeta representações negativas do feminismo. A maioria das pessoas não tem conhecimento da miríade de maneiras que o feminismo mudou positivamente nossa vida. Compartilhar pensamentos e práticas feministas sustenta o movimento feminista. O conhecimento sobre o feminismo é para todo mundo (Hooks, 2018, p.27).

Em outras palavras, percebemos o quanto é importante que o movimento feminista se estenda além do universo acadêmico, para que assim ele possa estar em diálogo com toda a sociedade, e para que esse caminho possa ser traçado, as escolas são uma grande oportunidade para construirmos esse trabalho.

Além disso, se faz necessário também refletir sobre nossas produções, e de que maneira elas podem se tornar mais acessíveis para toda comunidade, como comentou a pesquisadora Bairos (1995) uma grande contribuição do feminismo negro foi reconhecer que as mulheres que estão fora da academia também produzem conhecimentos intelectuais que dão suporte para o fortalecimento de suas lutas.

Nesse aspecto, de que maneira podemos nos aproximar dessas mulheres, de suas histórias e como construir e criar essa ponte entre esses mundos tão distintos que é a vida universitária e fora dela, nesse sentido, observo que ao trazer a trajetória da chilena Violeta

Parra para pesquisa acadêmica e em diálogo com estágio supervisionado do curso de licenciatura, através do teatro de bonecos, estou valorizando uma mulher que nunca esteve dentro da faculdade.

No entanto, fez da vida sua própria escola e compartilhou seus saberes por onde passava, deixando um grande legado para América Latina, tanto artístico como intelectual, além disso, estou contanto sobre a vida dessa mulher, por meio do Teatro de Animação, que facilita a propagação dessa artista que ainda é invisibilizada, tornando sua trajetória mais acessível.

A partir de sua história de vida pode-se refletir o quanto a artista representa diversas pautas do movimento feminista, assim como a artista mexicana Frida Khalo, com quem dialogo também nesse trabalho. Portanto, diante de tal contexto, para continuar costurando esses pedaços de tecidos como América Latina e Feminismos, gostaria de aproximar essas duas artistas latino-americanas para prosseguir nessa trama, sendo Parra meu sujeito de pesquisa no mestrado, ela se fará mais presente, deste modo, os fios que conectam essas duas referências feministas serão bordados ao longo desse trabalho.

#### **1.4 GRACIAS A LA VIDA**

Violeta Del Carmen Parra Sandoval, nasceu em San Carlos, no interior do Chile, no dia 4 de outubro de 1917 e faleceu dia 5 de fevereiro de 1967. Tocava violão desde os nove anos, foi uma compositora, cantora, artista plástica e ceramista, teve uma infância pobre, filha de Nicanor Parra e Clarisa Sandoval com família numerosa, de nove irmãos e meios-irmãos do primeiro casamento da mãe.

O pai faleceu quando Violeta tinha dez anos, ele era professor e tocava violão, sendo assim, os primeiros contatos com a música ocorreram no ambiente familiar, pois o pai já havia essa relação com a música e sua mãe gostava de cantar e era admiradora da música folclórica chilena.

A artista estudou música praticamente sozinha, se tornando autodidata, desde pequena se apresentava com os irmãos nas ruas, nos bares, nas festas, nos circos e outros lugares, sendo assim, foi se tornando conhecida em seu país e convidada a se apresentar na Europa em diversos países. Desta maneira, ela tornou-se uma das mais importantes referências da música no Chile, em especial entre os anos 1950 e 1980.

Dentro dessa ótica, Violeta contribuiu sobremaneira com a circulação da canção popular chilena e latino-americana, abordando conteúdo social e revolucionário, que falavam de guerra,

injustiça, pobreza, dor da mulher e do trabalhador. Através de suas obras, ela expressou seus sentimentos e denunciou as injustiças do seu país, colaborando para a difusão da identidade latino-americana no meio internacional,

Além de valorizar a figura feminina com toda sua grandiosidade. “Por meio da celebração da vida fez arte do e para o povo, ‘ensinando’ ao povo latino-americano e ao chileno suas raízes, folclore e história cultural” (Farias, 2007, p. 108). Nesse contexto, segundo palavras do poeta Pablo Neruda e de Nicanor Parra, irmão mais velho de Violeta e um dos maiores poetas chilenos na contra capa do livro *Décimas, autobiografía en verso*:

Violeta Parra es un caso singularísimo en la creación artística chilena y latinoamericana. Compositora, cantante y poeta ella misma, pero además, pintora, bordadora, ceramista e investigadora del folclore, llevó a cabo, junto a Atahualpa Yupanqui, la renovación de la canción popular. Con ellos desaparece el pintoresquismo fácil, el melodramatismo vacío y las visiones estereotipadas de América Latina. Sin embargo, fue necesario que viajara al extranjero y trajinara allí su identidad para que su nombre obtuviera el reconocimiento que hoy merece (Neruda; Parra, 1999, contracapa).

Violeta teve que deixar seu país em busca de propagar sua cultura e essa decisão não foi fácil naquela época, em relação a uma sociedade patriarcal, a qual impõe que o papel da mulher é permanecer em casa e cuidar dos filhos e do marido, principalmente no contexto que a artista estava inserida de mulher do campo, os costumes e tradições de seu país colaboravam para que Violeta permanecesse em seu país, cuidando da sua casa e dos filhos.

Suas obras representam a expressão mais genuína de uma artista emancipada que possui a consciência que a mulher é um sujeito livre e que pode fazer o que desejar e que o homem também, nesse sentido, o povo chileno representa um contexto de sujeito colonizado que era precisava abrir a consciência e recuperar sua essência de pessoa livre e descolonizada.

Falando por sua própria voz, ou seja, suas obras possuem uma base popular que busca resgatar a memória e seu povo, capturando a beleza que vem da própria vida rural, da cultura indígena e do canto dos pássaros dos bosques do Sul.

## 1.5 VIVA LA VIDA

Magdalena Carmen Frida Khalo Y Calderón, conhecida internacionalmente como Frida Khalo, nasceu em Coyoacán no dia 6 de julho de 1907, na Cidade do México. Cercada de figuras femininas foi a terceira filha de quatro irmãs, seus pais foram Matilde Khalo de origem

indígena e espanhola e seu pai, Guillermo Khalo, de origem alemã Mesmo sendo cercada por mulheres, Frida tinha mais proximidade e identificação com seu pai.

A artista mexicana teve e possui grande visibilidade em diversos países, e o sofrimento que Frida Kahlo enfrentou caminhou junto com a sua trajetória, aos seis anos ela teve poliomielite e com dezoito anos sofreu um acidente que marcou sua vida para sempre, quando um caminhão se chocou com o bonde em que ela estava e uma barra de ferro atravessou seu corpo atingindo sua pelve e barriga.

Devido a esse fato, ela teve que passar por inúmeras cirurgias, ficou durante um longo tempo imóvel, de cama e engessada; trechos do diário de Khalo são resgatados pela artista María Hesse na obra: *Frida Kahlo Uma Biografia*, com tradução de Alexandre Boide. Frida nos revela acerca do acidente: “tomado outro ônibus, mas eu havia perdido uma sombrinha e descemos para procurar, por isso acabamos naquele veículo que me deixou destroçada” (Hesse, 2018, p. 38).

Fratura na terceira e quartas vértebras lombares, três fraturas na pélvis, onze fraturas no pé direito, luxação no cotovelo esquerdo, ferimento profundo no abdome, produzido por uma barra de ferro que entrou rasgando o lábio esquerdo. Peritonite aguda. Cistite que exigiu o uso de sonda por muitos dias (Hesse, 2018, p. 45).

Dentro desse cenário, observamos o quanto esse acidente impactou a vida da artista. Hesse nos apresenta através dessa obra trechos do diário da artista, suas cartas e depoimentos, revelando as dores e alegrias de Khalo, e como a arte foi um grande suporte para enfrentar as dificuldades que passou. Importante ressaltar que foi nesse período de recuperação do acidente que Frida começa a pintar.

Nesse período começou a se expressar através de suas pinturas, suas emoções e seu cotidiano, sempre com cores fortes e traços marcantes, com destaque para seus autorretratos que tiveram início nessa fase. Ela se tornou umas das artistas mais importante na história da arte mexicana. Diego Rivera, artista plástico e também marido de Frida, aponta sobre o trabalho de sua esposa: "seu realismo é tão monumental, conseqüentemente, ela pinta ao mesmo tempo o exterior e o interior de si mesma e do mundo" (Herrera, 2011, p.320).

É importante frisar que a artista não retrata apenas a si mesma e suas dores, suas obras estão regadas de elementos da sua cultura, seu povo, e esses temas estão entrelaçados o tempo todo, não só em suas obras como também na sua maneira de se vestir; sempre fazia questão de reforçar as suas raízes indígenas e as tradições de seu país “Eu quero ser digna, com a minha pintura, do povo a que pertença e das ideias que me fortalecem. [...] eu quero que a minha obra

seja uma contribuição para a luta das pessoas em seu esforço pela paz e a liberdade” (Kahlo, 1952, p.256).

## 1.6 ASPECTOS FEMINISTAS

A artista se tornou um ícone mexicano representante de sua cultura, além de um símbolo para as feministas, apesar de não ter se identificado com esse termo na época, nesse sentido, podemos observar que temos de um lado Violeta Parra como um símbolo chileno, e de outro Frida Kahlo como um símbolo cultural mexicano.

Por causa de suas raízes fincadas na tradição do nosso povo, ela estava sempre alerta para os problemas da maioria, dando atenção também aos problemas particulares dos vizinhos, cuidando com benevolência das mulheres humildes do distrito de El Carmen em Coyoacán, onde as moças e as velhas encontravam em Frida uma amiga que, espiritual e economicamente, as ajudava a mitigar suas dores, e a quem chamavam afetuosamente de "niña Fridita" (Herrera, 2011, p. 416).

Podemos perceber que Violeta Parra e Frida Kahlo eram duas artistas plásticas que retratavam sua cultura em suas obras, pintando seu povo, bem como suas opressões, contexto indígena e inúmeros elementos que fortalecem a propagação de suas raízes. Vale destacar também que a maneira de ambas se vestirem era como se fosse uma extensão do discurso que imprimiam em suas obras.

Kahlo usava saias comprimidas, diversos xales e penteados com tranças enfeitadas com flores, e sua vestimenta remetia a tradicional roupa indígena das mulheres de *Tehuantepec*. Para Frida o seu vestuário era como se fosse uma espécie de paleta que formava todos os dias imagens sobre si e do qual a artista gostava de escolher para se apresentar ao mundo (Oliveira, 2019 *apud* Herrera, 2011).

Por outro lado, as roupas de Violeta Parra eram simples, típicas de mulheres campesinas, quando criança eram costuradas por sua mãe, e depois pela própria artista que aprendeu com a mesma algo da cultura do povo *Mapuche*, é tradicional que os pais e avós sejam os responsáveis por transmitir seus conhecimentos aos mais jovens desde muito cedo.

O traje era caracterizado por um vestido com saia longa com caimento após os joelhos, estampas florais, e estampas coloridas remendadas e faixa na cintura, remetendo ao típico traje da mulher do campo; além disso, a artista incorporava em sua vestimenta elementos da cultura indígena *mapuche*, como adereços tais como aventais, faixas na cabeça e o tradicional poncho que é utilizado como proteção contra o frio.

Com base no exposto, podemos analisar que o discurso político se estendia para além das obras das artistas que expressavam claramente sua cultura através de seus trajes, vale destacar que ambas não se enquadram em um padrão de beleza e moda impostos pela sociedade machista e eurocêntrica, ao contrário a maneira de se vestir e expressar, se distanciava de qualquer aspecto padrão impositivo europeu.

Desta maneira, como foi comentado anteriormente, o movimento feminista pregava a igualdade e liberdade para mulheres se expressarem, em contrapartida, na visão patriarcal tradicional, a mulher está destinada, ou esteve durante muito tempo, a pertencer ao ambiente doméstico e a cuidar da família.

Seguindo essa lógica, a vida doméstica comportaria as artes apenas como uma forma de distração e não como uma profunda forma de manifestação artística, o que só caberia aos homens. Violeta e Frida e suas artes questionam todas essas ideias construídas historicamente e apresentam a mulher como sujeito capaz de transformar a realidade.

Nesse aspecto, Parra tinha plena consciência do seu fazer artístico e do compromisso social que a sua arte exercia denunciando as injustiças do seu povo, valorizando as raízes indígenas de seus ancestrais; Violeta contraria os estereótipos femininos da tradição ocidental eurocêntrica da mulher que borda como ato ingênuo e imposto, símbolo de feminilidade e submissão ao modelo patriarcal.

A artista borda sua história e das injustiças do seu país, por meio da sua arte, resiste aos discursos e às práticas de poder da cultura hegemônica, imposta e controlada pelos padrões de masculinidade, denuncia as injustiças que são produzidas dentro de uma sociedade patriarcal e machista.

Enquanto Khalo retratava suas dores através de temas como a solidão da mulher, abortos e sexualidade - temas estes considerados tabus em seu contexto - ela expressava seus sentimentos acerca desses temas que eram autorais, e ao fazer isso, tocava na ferida de outras mulheres que se identificavam com suas pinturas e se identificam até hoje, ou seja, Frida expondo suas fragilidades enquanto mulher, estava trazendo um discurso potente feminista em suas obras.

Dentro desse painel, refletimos que essas duas artistas tiveram uma enorme contribuição para as artes plásticas e foram umas das pioneiras nesse contexto. Vale destacar aqui novamente que Violeta Parra, apesar de ser pouco conhecida enquanto artista plástica, foi a primeira artista plástica latino-americana a ter uma exposição individual no Museu do Louvre, sendo assim, Parra retrata em sua obra os vestígios de memória que ela encontrou no passado de seu povo,

destacando seu contexto histórico e cultural, as vozes silenciadas e mistificadas pelo discurso opressor.

A artista aspirou a esse modo de presença e autonomia na sua performance feminina, social, múltipla e popular na integração com a vida e da expressão artística com a identidade de um povo e para contato íntimo com todos ao seu redor. A aproximação da arte com a vida é uma forma de “descentralização dos campos de ação da arte” (Rodríguez, 2003, p. 24).

Violeta Parra possui um traço extremamente crítico ao sistema capitalista de produção. Ela nos revela um Chile pobre, excluído, invadido, roubado de si mesmo. Ao resgatar as canções populares chilenas, a artista confere novos significados aos valores populares do país e reconstrói a memória de um povo historicamente marcado pelo processo de colonização.

Esse caráter essencialmente político de sua obra é um elemento que merece ser destacado. Mesmo sendo mulher, e ocupando um lugar de subordinação na sociedade da época, ela não se deixou silenciar, pelo contrário, apresentou suas opiniões de maneira contundente e independente através de seu fazer artístico.

Nesse contexto, deslocar o pensamento sobre o feminino nas artes visuais é mais do que pensar a mulher inserida numa coleção de museu. É pensar a presença feminina em diversos contextos das artes. A isso inclui pensar o importante papel feminino na estética popular, na estética latino-americana, refletindo que modo as artistas aqui analisadas por meio de suas obras, tornaram -se grandes representantes para nós mulheres, e através de suas obras elas criaram formas de desvincular a herança colonizadora de seus fazeres artísticos.

Deste modo, todas as questões aqui expostas nos colocam a refletir que ao analisarmos a trajetórias dessa mulheres latino-americanas percebemos a enorme contribuição e o legado que deixaram para o fortalecimento feminino cultural da América Latina, se tornando grandes símbolos feministas, afinal ambas lutaram pela sua independência e liberdade e sobretudo pelo reconhecimento de seus trabalhos.

De um lado Frida teve que se afirmar enquanto artista conquistando seu espaço nesse universo dominado por homens, com destaque seu marido, muralista muito famoso. No entanto, Frida conquista seu espaço, chegando ao ponto de não ser conhecida pela fama de seu marido, e sim pelo seu trabalho. Por outro lado, temos Violeta que teve que enfrentar diversas dificuldades por ser uma artista de origem humilde, do campo e que no auge da sua carreira consegue realizar uma exposição em um dos museus mais importantes de Europa: Louvre.

Desta maneira, apesar da distância cronológica que estamos dessas artistas, a identificação com a sua trajetória perpassa por algumas lutas que as artistas contemporâneas



latinas passam, como as dificuldades do reconhecimento de suas obras e a opressão do sistema patriarcal que desfavorece as mulheres a atingirem diversos espaços no meio artístico e cultural

Portanto, a trajetória de vida e arte de Parra e Khalo, a partir de suas experiências, servem de referência para artistas contemporâneas da América Latina não desistirem de lutar pelo reconhecimento da sua arte e persistirem no seu fazer artístico, bem como, nos inspiram a contar nossas próprias histórias e ao fazermos isso fortalecemos a nossas identidades enquanto mulheres latino-americanas.

## 1.7 DESCOLONIZANDO PRÁTICAS EDUCATIVAS

Durante a escrita desse trabalho, e das considerações da autora Glória Anzaldúa, fui criando em minha mente uma retrospectiva dos meus processos artísticos dentro da academia e da maneira que eles reverberaram fora, em mim e nas mulheres que estiverem presentes comigo, especificamente durante essa caminhada na universidade que conta com a primeira graduação no Bacharelado Interdisciplinar em Arte com ênfase em Teatro, em seguida no curso de Artes Cênicas com habilitação Teatral em Direção Teatral e atualmente na Licenciatura em Teatro e no mestrado em Cultura e Sociedade.

Partindo da leitura da carta de Anzaldúa para as mulheres do terceiro mundo, que se encontram excluídas do eixo hegemônico da produção de conhecimento, para a escritora, essas mulheres deveriam parar de ser objetos de pesquisas e deveriam produzir suas próprias narrativas contemplando suas vivências, opressões e particularidades.

Anzaldúa (2000) observa que as mulheres racializadas enfrentam formas de opressão complexas, sendo frequentemente invisibilizadas tanto por estruturas dominadas por homens brancos quanto pelo feminismo das mulheres brancas com privilégios, ainda que essa relação esteja passando por transformações.

Essa carta foi escrita ao longo de 1980 e lançada em 1981, como aponta Palmeira, no artigo A força da escrita de Glória Anzaldúa. Uma das primeiras observações no início da carta é sobre o sistema educacional que produz uma lavagem cerebral na mente dos estudantes, forçando apenas a um tipo de escrita, muitas vezes em uma língua que não é a sua, impedido de se expressar sua cultura e problematiza: “[...] quem sou eu, uma pobre chicanita do fim do mundo, para pensar que poderia escrever?”, indaga a autora (Anzaldúa, 2000, p. 230).

Nesse horizonte, como aponta Palmeira, acerca da obra de Anzaldúa, “o ato de escrever seria como um exílio para a estrangeira que existe em cada uma de nós” (2018, p.198).

Apontando que a saída encontrada pela mexicana foi a universidade, a escrita literária, afirmando que esse espaço poderia romper estereótipos que as pessoas brancas possuem em relação as mulheres do terceiro mundo.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome (Anzaldúa, 2000, p. 232).

Diante de tal contexto, aproximando minhas experiências dentro da academia a luz do discurso de Anzaldúa, observo que nem sempre o ambiente da universidade é um espaço em que podemos nos expressar livremente, principalmente dentro de um curso superior em artes, nesse caso deveria haver limites para arte? E para um curso de arte? São reflexões que permeiam a minha caminhada, e como produzir uma obra artística dentro da graduação para ser avaliada? E quais são os critérios que devem ser considerados para avaliar um estudante de arte que cria uma obra como resultado final de um componente.

Talvez esse discurso aponte para uma crítica, se assim for entendido, gostaria de colocar que não faço nenhuma crítica a nenhum professor ou curso que passei especificamente, a minha colocação está ligada diretamente a um sistema que impera desde o início da nossa educação.

Nesse aspecto, ainda nas primeiras séries do ensino fundamental e até mesmo do jardim de infância, afinal não estamos em um ambiente de formação do conhecimento que permita que sejamos protagonistas das nossas histórias e sobretudo da nossa educação.

E uma vez inserida nesse âmbito, sendo mulher, não-branca, do interior do estado e de classe baixa, assim como, meu recorte me limita dentro de um espaço acadêmico em relação a ter a chance de colocar minhas próprias histórias nos meus processos criativos, esse recorte envolve também às mulheres que Anzaldúa dirige a carta, ou seja, as mulheres negras, chicanas (americanas de origem mexicana) mulheres indígenas e asiáticas e muitas outras que se identificam no mesmo eixo de exclusão.

É sabido que esse discurso tem mudado dentro do espaço acadêmico e graças a grandes mulheres e escritoras como Conceição Evaristo, Grada Kilomba, Lélia Gonzalez e outras que estão apontando um caminho que podemos sim falar das nossas histórias e que ao compartilhar das nossas experiências estamos trazendo a experiência de outras mulheres.

Deste modo, me recordo que inconsciente ainda desse discurso durante o meu primeiro contato na universidade no curso do B.I em Artes me aproximei sobremaneira com as

disciplinas de cinema da Faculdade de Comunicação. Em 2016, produzi o meu primeiro curta-metragem, umas das obras que destaco entre as mais importantes do meu repertório.

### **1.7.1 POR ONDE ELAS ANDAM**

O filme em formato de documentário se chama Por Onde ELAS Andam, conta a história de quatro mulheres artistas oriundas diferentes lugares: Nayara (SP), Cecília (Cidade do México), Marise (SSA) e Yasmin Müller (RJ), que residem na cidade de Salvador na Bahia, e aborda suas experiências de opressão.

Nessa perspectiva, essas mulheres dos cursos de artes da Universidade Federal da Bahia protagonizam essa obra, sendo acompanhadas de forma bem subjetiva e por meio de planos cinematográficos bem intimistas, retratei os seus cotidianos e os fazeres artísticos compartilhando e dividindo suas histórias uma com as outras. Assim, estabelecendo uma relação de cumplicidade e identificação uma com a outra, afinal essas protagonistas por motivos pessoais saem de suas casas, perto de seus familiares e partem para a capital da Bahia em busca de conhecimento e uma nova oportunidade de vida.

Deste modo, o filme transita nesse lugar de deslocamento, do universo feminino e de inúmeras questões que essas jovens mulheres enfrentam nesse contexto de morarem sozinhas e as barreiras que enfrentam pela questão de gênero. Uma obra que aborda mudança, deslocamento, migração, imigração, interculturalidade, relações humanas, feminismo, contexto histórico e político, através de depoimentos dessas quatro mulheres que relatam suas experiências.

Quando realizei essa obra ainda não tinha muita noção das dimensões da importância de nos colocarmos como protagonistas das nossas histórias e que a partir das nossas vivências, ou seja, dos nossos relatos, estamos discutindo feminismos, política e identidade dentro do meio universitário. Na época o filme foi bem acolhido pelos professores e colegas e foi selecionado para diversos festivais de cinema, tais quais: Mostra Audiovisual Curtas Médias Delas no Paraná (2017), FIAF - Festival Internacional de Artes Feministas de la Ciudad de México (2017), Festival Tela Universitária de Cinema - SSA (2018), 2º Mostra Lugar de Mulher é no Cinema – Salvador (2018), Mostra Sesc de Cinema - SSA (2018), FAZ Mulheres -Fortaleza (2019) e Gira Audiovisual SSA (2021).

**Figura 01** – Frame do filme “Por Onde ELAS Andam”, BA, 2016



Fotógrafo: Uri Menezes (2016)

Vale ressaltar que esse filme me levou a minha primeira viagem internacional, o que abriu portas para um novo universo para mim e essa viagem como irei refletir ao longo desse trabalho foi de suma importância para me entender enquanto mulher latino-americana e essa imersão no México me inspirou a dar prosseguimento com meus trabalhos artísticos, com protagonismo feminino em contexto latino-americano, além disso, essa vivência me permitiu conhecer melhor a artista Frida Khalo - um símbolo do movimento feminista .

Quando retornei da cidade do México, finalizei a minha primeira graduação, e fui direto para o curso de Artes Cênicas - Direção Teatral. A matriz curricular desse curso conta com mostras teatrais práticas onde o aluno precisa passar pela experiência de dirigir inúmeras cenas de diversas estéticas teatrais, de acordo com o contexto histórico teatral; assim sendo, a minha primeira montagem foi através da disciplina TEAA23- Laboratório de Direção Teatral: A Cena Aberta, sob orientação do professor Paulo Cunha. Nessa disciplina, somos indicados a montar obras do autor alemão Bertolt Brecht escolhendo um texto de sua dramaturgia.

### 1.7.2 TERCEIRO SINAL

**Figura 02** –Espetáculo “Tríptico de Brecht”, BA, 2016



Fotógrafo: Estúdio Mecenas (2016)

Com isso, tive dificuldades em encontrar um texto que me representasse, que abordasse algo que gostaria de falar, geralmente esses textos clássicos em sua maioria estão muito longe da nossa realidade, da nossa língua e sobretudo da nossa cultura. Revisei muitos textos de Brecht focando nos textos que possuíam protagonistas femininas e me apeguei a três obras que foram: A Mãe (1931), os fuzis da Senhora Carrar (1937), Mãe Coragem e seus filhos (1939). As protagonistas dessas obras são mães que perdem seus filhos em conflitos, como na Revolução Russa, Guerra Civil Espanhola e Guerra dos Trinta anos.

Nesse caminho, identifiquei essa aproximação entre essas personagens que eram mulheres que perderam seus filhos em contexto de guerras, e foi assim que exercitei a minha caminhada na dramaturgia e escrevi um monólogo para cada personagem e construí um texto que amarrava essas tramas. Lembro que não foi um processo fácil convencer meu orientador que iria modificar o texto de Brecht e apresentar uma obra de minha autoria, a partir da leitura desse encenador alemão.

No entanto, consegui realizar essa cena da forma como idealizava e com o auxílio do professor Paulo Cunha pude compreender verdadeiramente o processo de montagem de uma obra de Brecht na atualidade; como destaca Cunha, a obra desse autor só faz sentido se for contextualizada ao nosso ambiente, e uma das escolhas felizes que realizei pensando nessa aproximação com a nossa realidade foi optar por uma atriz negra para interpretar a personagem de Teresa Carrar da obra Os fuzis da Senhora Carrar.

**Figura 03** –Espetáculo “Tríptico de Brecht”, BA, 2016



Fotógrafo: Estúdio Mecenas (2016)

Destarte, a cena toma outra proporção quando coloco o corpo de uma artista negra que proclama no seu texto que não deseja que seus filhos peguem em armas, e que o contexto da dramaturgia apresenta que seu filho foi morto por uma bala perdida por ter sido confundido com outra pessoa. Nesse âmbito, sem alterar as falas originais de Brecht, bem como, o desfecho da história, eu consigo discutir feminismo e racismo, temas urgentes para mim dentro dos meus processos artísticos.

Ainda no curso de Direção teatral, chego no momento de realizar o meu espetáculo de pré-formatura, que conta com um suporte da universidade em relação a verba financeira e estrutura do teatro Martim Gonçalves, bem como o apoio dos técnicos, costureiras, marcenaria e outros profissionais. É um momento importante para o aluno de direção, e é aconselhável pelos professores que recorremos aos clássicos do teatro para que assim possamos ter um texto considerado por eles como bom para auxiliar na montagem desse espetáculo que marca um rito tão importante na trajetória do estudante.

### 1.7.3 ESPETÁCULO VIOLETA

Por outro lado, eu resolvo me distanciar dos clássicos, das estéticas e convenções tradicionais do teatro, me aproximando aos temas com protagonismo feminino inseridos na América Latina, e resolvo montar um espetáculo sobre Violeta Parra, afinal achava um absurdo as pessoas não conhecerem essa artista que deixou um grande legado para a América Latina. É importante frisar que essa ideia surge após eu assistir ao filme *Violeta se fue a los cielos* de Andres Wood (2011) e cheguei à conclusão que a história de Violeta tinha que ser contada no teatro.

E foi assim, passando por cima dos clássicos e do modelo de teatro tradicional e de um estilo de teatro convencional, que convenci meu orientador mais uma vez o professor Paulo Cunha, que iria contar a vida de Violeta Parra, essa mulher autodidata, de origem indígena, uma mulher do campo e que valorizou as suas raízes expressando-as através de suas múltiplas artes até o fim dos seus dias.

A estreia do espetáculo foi no dia meu aniversário, 4 de julho de 2018, eu não poderia ter me presenteado de forma melhor. A montagem caminhou por uma dramaturgia a partir dos sentimentos que a artista teve em vida, apresentando-a como sujeito representante da cultura latino-americana, seu percurso histórico, biográfico e artístico no Chile, na América Latina e na Europa, dado a sua importância cultural. Dessa maneira, optei por trabalhar com uma equipe

totalmente feminina. Em cena três performers interpretavam os seus sentimentos, e a banda executava a trilha ao vivo havendo duas musicistas.

Esse processo do espetáculo e de pesquisa sobre quem foi Violeta Parra reverberou algo muito forte em mim e nas artistas que fizeram parte do processo, quanto mais conhecíamos e nos aprofundávamos sobre a sua vida, identificávamos relações com a nossa vida, como a luta pelo reconhecimento da nossa arte, as decepções amorosas que enfrentamos, nossa ancestralidade, as faltas de oportunidades e principalmente a falta de público na plateia era algo que nós tocava muito enquanto profissionais da arte.

No que diz respeito a estética do espetáculo, acredito que essa montagem dialoga com as características do teatro pós-dramático, estudado principalmente pelo alemão, importante teórico de teatro Hans Thies-Lehmann, que possui como um dos seus elementos a exploração do teatro como acontecimento, da particularidade de ser um tipo de arte que acontece na presença mútua entre aqueles que a executam e seus respectivos espectadores.

Uma característica importante do teatro pós-dramático é a consciência do fato de que o ato teatral se configura enquanto acontecimento, ou seja, a estética pós-dramática se apropria da situação teatral, em outras palavras, o fato do momento artístico se constituir durante a imediata presença entre artistas e seu respectivo público, é dessa forma explorado de modo consciente pelos artistas contemporâneos.

Já não se busca mais, como era o caso do drama burguês, criar uma atmosfera de ilusão, onde o palco pretende ser o mundo e a encenação um recorte da vida real que se encontra além das paredes do edifício teatral. “teatro significa tempo de vida em comum que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente” (Lehmann, 2007, p.18).

Com base nessa reflexão, o público era convidado a sentar no palco em praticáveis que estavam distribuídos em formato de arena, e eram convidados a interagir com as performers. A trama se desenrola através de momentos importantes da vida de Parra, sem se preocupar em uma linearidade dos acontecimentos reais, dividida em quatro atos. Em relação aos fatos marcantes da vida da cantora foram abordados temas como sua infância, primeiros contatos com a música, o resgate a cultura folclórica do seu país, contato com a sua ancestralidade indígena, seus amores, separações, exposição de suas obras no museu do Louvre, passagens pela Europa, criação da escola folclórica chegando até o fim de sua vida com seu suicídio.

**Figura 04** –Espetáculo “Violeta”, BA, 2018



Fotógrafo: Uri Menezes (2018)

**Figura 05** – Espetáculo “Violeta”, BA, 2018



Fotografia: Diney Araújo (2018)



**Figura 06** – Espetáculo “Violeta”, BA, 2018



Fotografia: Diney Araújo (2018)

Os traços performativos da encenação se apresentaram através da ação das três performers e das musicistas que executaram a trilha do espetáculo ao vivo, a partir das músicas de Violeta. Vale ressaltar que todos os atos foram acompanhados das músicas da cantora que refletem momentos da trajetória e ritmos tradicionais chilenos. Desta forma, o espetáculo é centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, contando com coreografias de danças típicas chilenas, projeções de Violeta Parra, interferência das performes na cenografia e interação com o público.

Em dezembro de 2019, o espetáculo Violeta foi selecionado através do Teatro Sesc de Porto Seguro para uma curta temporada entre os dias 21 e 22 de dezembro, e além das duas apresentações, ministrei um debate sobre a construção do espetáculo do ponto de vista da direção, para a comunidade local com carga horária de 2 horas. Este evento foi uma grande oportunidade, afinal assinei o meu primeiro contrato profissional enquanto diretora teatral e organizei toda a produção da viagem que contou com deslocamento da equipe saindo de Salvador até Porto Seguro Bahia.

**Figura 07** – Espetáculo “Violeta”, BA, 2019



Fotografia: Persan (2019)

A apresentação foi um sucesso na cidade e a divulgação contou com matéria no jornal e entrevista na rádio local, fiquei muito feliz em levar uma obra que saiu da faculdade para o âmbito profissional, além disso, nesse contexto já estava formada em Direção Teatral, então estava mais experiente para lidar com a produção e realização artística da peça. Durante o processo de ensaio a peça amadureceu muito e algumas cenas foram aperfeiçoadas, me senti cada vez mais conectada com a obra e com a equipe, e a partir dessa apresentação tive a certeza que as possibilidades de continuar o espetáculo e a pesquisa sobre Violeta ainda não estavam esgotadas.

Durante a pandemia soube do processo de seleção de mestrado do Programa Multidisciplinar de Pós- graduação em Cultura e Sociedade da UFBA, e resolvi submeter o projeto de pesquisa sobre Violeta, sob a perspectiva da sua indumentária, afinal já possuía uma experiência com moda, como modelo, assinando figurino de algumas peças as quais realizei, e como diretora de arte. Para minha alegria fui selecionada no processo. A proposta do projeto é analisar a vestimenta de Violeta Parra, refletindo como a maneira de se vestir da artista contribuiu para a construção de sua identidade e propagação da sua cultura.

#### 1.7.4 COSTURANDO MEMÓRIAS

Em face aos dados apresentados, é importante destacar o quanto é importante estar abordando sobre Violeta Parra, dentro desse contexto acadêmico e fora dele, deste modo, estou

dando visibilidade a uma artista que não é muito conhecida, e a partir da sua trajetória reconhecemos a valorização que Parra possui em relação a sua cultura e suas origens rural e indígena, a relação que lida com o folclore e as tradições populares dos saberes que são passados de geração para geração como as canções e as técnicas de costura que utilizava.

É nesse caminho que retomo mais uma vez com Violeta Parra, dessa vez me acompanhando no curso da Licenciatura em Teatro e opto por trabalhar com a artista através da linguagem das Formas Animadas, algo que me debruçarei especificamente no último capítulo desse trabalho. Nesse sentido, o que quero reforçar aqui é a relevância de trazer essa mulher, bem como, outras artistas latinos americanos e nossas narrativas enquanto sujeitos que devem compartilhar suas experiências.

E que a partir do contato das trajetórias dessas artistas seja Violeta ou Frida possamos nos fortalecer, identificar e refletir sobre nossas vivências, partindo do ponto que é necessário termos referências de mulheres como nós, seja indígena, negras, não-brancas latino-americanas, pois isso provoca um processo de fortalecimento das nossas identidades.

Para Moreno & Ferreira, “A história das mulheres latino-americanas em sua diversidade, especialmente personalidades negras e indígenas, inexistente na aprendizagem histórico escolar” (2019, p.50). Isto é, o que está presente no nosso processo de ensino é o eurocentrismo, que consiste em um saber de racionalidade universal, dentro dessa lógica que marginaliza os conhecimentos dos povos não-brancos, ou seja, invisibilizando esses sujeitos, bem como suas experiências.

Em consequência disso, segundo Moreno & Ferreira, os estudantes latino-americanos desconhecem a sua própria história, e não desenvolvem autopercepção identitária “grande prejuízo para a autenticidade, a autocompreensão e a autoestima das culturas não europeias” (Moreno, & Ferreira 2019, p.135). Portanto, em virtude do exposto é importante dar o protagonismo a nossa voz e de outras mulheres que vieram antes de nós, e assim, vamos encontrando fios que nos conectam e desconectam, afinal cada pessoa possui a sua subjetividade, sendo assim, é fundamental evocarmos a memória e as subjetividades dessas sujeitas que historicamente foram silenciadas e apagadas, submetidas a um status de marginal, deste modo, estamos fortalecendo o movimento decolonial.

Diante do exposto, achei importante localizar o leitor acerca do contexto histórico que está inserido o movimento feminista, bem como, refletindo de que a maneira as trajetórias de vida das artistas que me inspirei a realizar esse trabalho se relacionam com a luta do feminismo, em paralelo dialogando também com as minhas experiências artísticas feministas, deste modo,

no capítulo seguinte, apresento um recorte histórico sobre o Teatro de Formas Animadas, seus conceitos e a minha experiência no processo de aprendizado com teatro de bonecos.

## 2- ALINHANDO AS FORMAS ANIMADAS

### 2.1 CONCEITOS E CONTEXTO HISTÓRICO

No teatro de animação as ideias ganham vida através de formas plásticas, como bonecos, objetos, ou ainda projeções de objetos, como no caso do teatro de sombras. Nesse sentido, para diretora, dramaturga e pesquisadora do teatro de animação Ana Maria Amaral, a questão é definir se a terminologia correta para as manifestações que empregam elementos animados deve ser teatro de formas animadas ou teatro de figuras animadas. Segundo Amaral, para Aristóteles a “forma” é o que torna o objeto definido, é a limitação da matéria. A forma de um corpo é sua alma e sua substância (Amaral,1993, p. 242).

A pesquisadora considera mais correta a utilização do termo teatro de formas animadas, pois nesta manifestação artística os objetos materiais inanimados recebem a energia vital do ator-animador. Ao receberem esta energia, deixam sua condição de objetos e tornam-se personagens. “E, ao se tornarem personagens, isto é, ao serem animados, perdem as características de corpo material inerte e adquirem alma, isto é, alma, passando a transmitir conteúdos, substâncias” (Idem, p. 243).

Diante de tal contexto, Beltrame também concorda com Amaral pois segundo o autor: “Atualmente a expressão mais aceita no Brasil é teatro de animação”, por se tratar de uma arte com a peculiaridade de animar a forma inanimada. É de fato, a arte na qual a relação com a plateia é mediada pela presença do objeto animado” (Beltrame,2009, p.290).

Por conseguinte, compreendemos que o campo das formas animadas é amplo e envolve diversos elementos como máscaras, bonecos, sombras e objetos, e que a partir da manipulação desses elementos é que este objeto ganha vida, deste modo, a relação cênica entre manipulador, objeto e espectador se estabelece. Vale ressaltar que essa vertente do teatro existe há milhares de anos como aponta a pesquisadora:

O teatro de bonecos é uma arte milenar, deste modo ela é feita por diversos países e de várias formas, sua existência antecede o teatro do texto dramático. A origem do teatro está ligada a manifestações rituais em que o foco de atenção não era o ator, mas figuras totêmicas, máscaras e objetos vários, estes quase sempre sagrados (Amaral, 2007, p. 27).

A autora destaca que a prática com teatro de formas animadas já era utilizada desde os tempos remotos antes de Cristo, ou seja, essa prática se encontra presente na humanidade há muito tempo, quando orientais e ocidentais utilizaram desta para repassar aos seus descendentes a sua cultura e reforçar o culto aos deuses e heróis; nesse viés, estava relacionada a poesia e musicalidade das palavras que envolviam cerimônias fúnebres. Como aponta a pesquisadora, esses bonecos que eram utilizados nos rituais fúnebres passaram a ser utilizados nos espetáculos teatrais.

De acordo com Amaral, o teatro de bonecos na China estava relacionado a ópera e a música, e suas encenações estavam relacionadas a mitologia, lendas e as narrativas contavam com histórias de amor, crime, heróis e bandidos, no entanto, sem deixar de utilizar o fantástico e sobrenatural. O personagem era considerado como reencarnação dos espíritos e cabia ao bonequeiro saber controlá-lo. Os bonequeiros tinham certo prestígio diante da sociedade por serem equiparados aos mágicos, pois se pensava que possuíam poderes mediúnicos. Por serem considerados como exorcistas, os bonequeiros eram frequentemente requisitados para fazerem “limpeza” de casas ou ambientes, para expulsar os maus espíritos.

Sendo assim, Amaral (2007) também destaca sobre essa vertente teatral na Índia e no Japão onde se encontra informações que eram praticadas também há anos, e ambos com caráter religioso; como exemplo, na Índia conta-se que o primeiro bonequeiro, ou seja, indivíduo que manipulava os bonecos, teria saído da boca do deus indiano Brahma que é considerado o criador do universo. As manifestações eram em forma de procissões com narradores, cantores e músicos que seguiam em direção ao templo onde evocavam os antepassados através de orações e mantras.

Estas encenações eram consideradas epopeias dramáticas que contavam sobre deuses, heróis, demônios e sempre com o intuito que o bem vencia o mal. Enquanto que no Japão, assim como na Índia e China, as cerimônias representavam a disputa entre o bem e o mal, e essas encenações foram se tornando cada vez mais sofisticadas, e os bonecos cada vez mais ricos, e os gestos aperfeiçoados; deste modo, tornando-se uma referência desse tipo de linguagem teatral entre esses países.

Nessa conjuntura, observamos que essa linguagem está presente há anos em nossa sociedade, e que ao longo da história ela foi se consolidando e adquirindo características próprias em relação a cultura de cada país. Além disso, vale destacar que o teatro de formas animadas sofreu diversas transformações no século XX, e que a partir das inquietações das vanguardas modernistas que eram contra a tradição dos movimentos realistas e naturalistas, atraíram diversos olhares de artistas e encenadores para essa linguagem artística. Deste modo,

o boneco foi utilizado como uma referência em relação ao comportamento do ator em cena, na tentativa de se distanciar de uma interpretação realista, ou seja, que se aproximava da realidade.

O alemão Heinrich Von Kleist (1777-1811), em seu ensaio intitulado Sobre o Teatro de Marionetes (1981) é pioneiro em apontar o boneco como parâmetro de atuação. Nessa linha, pode-se lembrar a Supermarionete de Edward Gordon Craig (1827-1966), a dramaturgia simbolista de Maurice Maeterlink (1862-1949) e o ator mascarado, despersonalizado, de Alfred Jarry (1873-1907), todos reivindicando uma nova concepção de interpretação que toma o boneco/máscara como referência (Cavalcante, 2010, p.158).

Nesse cenário, esses diretores teatrais estavam interessados em uma interpretação pautada nas ações físicas do ator, que se afasta das ações psicológicas que estavam sendo utilizadas naquele contexto, pelos atores que utilizavam das emoções para interpretar seus personagens, em busca de fazer o espectador acreditar que estava diante da realidade, assim sendo, com relação a história do teatro, convém frisar que o teatro de formas animadas serviu como base para esses diretores.

A exemplo de Maeterlink, Craig e outros encenadores que construíram e consolidaram seus trabalhos a partir desse contexto, bem como desenvolveram suas poéticas a partir das experimentações físicas pautando muito mais no movimento do que no psicológico com relação a atuação do ator. Portanto, o teatro de bonecos, que antes era visto apenas como divertimento popular influenciou sobremaneira o teatro de atores desde os finais do século XIX, apontando que essa linguagem possui diversas possibilidades.

## 2.2 Boneco de luva

Assimilando que o teatro de formas animadas contempla também bonecos e diversos tipos deles, de acordo com Brochado (2009) existem vários tipos de bonecos que são manipulados de formas diferentes, como exemplo: Boneco de sombra, de origem chinesa, que consiste em manipular figuras em foco de luz projetadas nas sombras de uma tela; Boneco de vara, que é acoplado às varas ou hastes; Boneco de fio ou Marionete, que são manipulados pelos fios ou cabos ligados a uma estrutura em formato de cruz e os Bonecos de luva.

Boneco de Luva (fantoche) – O ator-manipulador utiliza as mãos como uma luva, como os mamulengos. Estes bonecos possuem corpo de tecido, a cabeça e mãos podem ser esculpidas ou modeladas com papel *machê* ou madeira; na manipulação o dedo indicador manipula a cabeça, os dedos polegar e médio manipulam os braços. A característica da manipulação no boneco de luva é a agilidade dos movimentos, apesar das limitações dos braços do boneco (Brochado, 2009, p. 41).

Desta maneira, optei pelo estudo do boneco de luva, afinal ele é bastante conhecido e utilizado, e a sua confecção é simples e os materiais para sua produção são de fácil acesso como cola, papel e tintas, sem contar que em dois dias é possível finalizar esse tipo de boneco. Além disso, esse tipo de boneco é fácil de manipular, tendo em vista que ele se encaixa nas mãos como uma luva. Facilitando a compreensão e manuseio desse objeto pelo aluno, tanto a confecção como a interpretação. Outro aspecto que pode ser levado em consideração também é o uso do texto com esse tipo de boneco como comenta o seguinte autor:

Teatro de Animação é uma linguagem do movimento, da ação e do gesto. Dentro do Teatro de Formas Animadas constata-se que, em geral, apenas o boneco de luva e alguns tipos de máscaras suportam o uso de muito texto e, ainda assim, sob a condição de falas acompanhadas de uma partitura de movimentos significativamente adequada: “Os diálogos presentes nos textos de teatro de bonecos fazem impulsionar a ação. Não são diálogos ou monólogos que se encaminham na direção de questionamentos psicológicos ou existenciais” (Beltrame, online, 1997).

Com isso o boneco de luva é elegível para utilizar no contexto-escolar seja no ensino formal ou informal, ele é um tipo de boneco que pode ser trabalhado não só a parte da confecção, como também a interpretação, a encenação e isso possibilita outras formas de explorar esse objeto a partir de diversas formas pedagógicas envolvendo teoria e prática.

### 2.3 *Machê*

Em relação a materialidade, assim como o teatro de bonecos é uma arte milenar, a técnica de papel *machê* também é quase tão antiga quanto a civilização, como aponta Silva (2004) em sua dissertação: O processo criativo com os bonecos de luva Magia, mimetismo, ludicidade, poesia e símbolo. A autora aponta a partir da revista Mamulengo (1998) que os egípcios usaram uma mistura semelhante e na França do séc. XVIII, ele tornou-se popular conhecido como papel *machê*, que significa papel mastigado. Nesse sentido, existem muitas técnicas de produção com essa técnica.

Uma delas consiste em modelar a polpa até que ela atinja a forma desejada, outros artistas empregam a forma de camadas, chamada *papietagem* (*papier collée*) consiste em trabalhar com as camadas de papel superexpostas, antes molhadas em cola, misturada com uma pequena porcentagem de água (Revista Nova Escola, 2002).

O auge do papel *machê* ocorreu por volta dos séculos XVI e XIX, no entanto, a aplicação da técnica pode ter ocorrido na China no século II a.c. quando o papel foi inventado. No oriente, ao se fazer novos experimentos com a massa de papel, foi descoberto que misturados a

serragem, sementes moídas produziam um novo material, que ao secar possuía resistência, sendo assim, nasceu o *papier mâché* Silva (2004). Complementa a autora:

Essa descoberta foi levada à Europa e depois trazida pelos Ingleses à América. A França seria o primeiro país a usar a técnica como trabalho artístico. Esta técnica foi amplamente usada na cidade de Parma (Itália) próxima à Áustria, na confecção das famosas máscaras de carnaval de Veneza. Também no México esta técnica encontrou grande eco. Nas mãos dos artistas populares a massa de papel se transformou em brinquedos e máscaras (Silva, 2004, p.103).

Em consonância com os fatos apresentados, observamos que o papel *machê* passou por diversos momentos de evolução ao longa da história, e se consolidou como uma matéria prima para as diversas formas populares de teatro de bonecos pelo mundo. Nesse aspecto, em relação ao boneco de luva que utiliza no seu processo de confecção o papel *machê* podemos perceber que existem diversos relatos da sua utilização no contexto histórico.

De acordo com o site do Giramundo, uma companhia brasileira, que se dedica ao teatro de bonecos, criada em 1970, o boneco de luva é o mais praticado no mundo. Sendo conhecido em diversos países e no Brasil, desenvolveu-se na forma do mamulengo do Nordeste. Por seu caráter popular, o boneco de luva criou uma linguagem própria preferindo a rua como seu teatro. Exigindo muito do marionetista, que deve manipular e interpretar, às vezes, dois personagens ao mesmo tempo; nesse viés, em relação ao significado do boneco de luva e como é conhecido em diversos países, como aponta o autor:

Boneco de luva, também chamado de fantoche, é sem dúvida o gênero mais popular do teatro de animação. A luva é a roupa do boneco, a mão e os dedos do marionetista constituem o corpo e fazem os movimentos do boneco. É conhecido como guignol (França), Don Cristóbal (Espanha), punch (Inglaterra), karspel (Alemanha), pulcinella (Itália), petrushka (Rússia) e mamulengo (Brasil). (Beltrame, 2009. p.291).

## 2.4 Mamulengo

No Brasil, o teatro de bonecos tem se desenvolvido significativamente, nos últimos 50 anos, vale destacar que a presença mais forte dessa manifestação se apresenta no nordeste do país, que recebeu influências das tradições europeias. A visão de Borba Filho (1996) e Santos (1979) aponta que o mamulengo teria nascido em Pernambuco, a partir dos presépios de natal que foram trazidos pelos padres em meados do século XVII.

Essas peças geralmente abordavam sobre o nascimento de cristo, e tornaram-se populares no Nordeste e a partir do século XVIII. Segundo os autores, o mamulengo recebeu influências europeias tanto religiosas quanto profanas. O teatro de bonecos se apresenta em



diversos estados, possuindo características em comum: a estreita vinculação com as camadas populares.

“É uma arte praticada por artistas do povo, mais conhecidos como “Mestres”, que fazem a “brincadeira do mamulengo”, criam e detêm o conhecimento sobre essa arte; são os portadores do patrimônio técnico, artístico e cultural do mamulengo” (Beltrame, 2009, p.288).

Em face aos dados apresentados por Beltrame (2009) o mamulengo consiste em um teatro do riso, e a estrutura dramática obedece a um sistema de peças curtas ou passagens escritas intercaladas com números de dança e improvisação feitas pelos personagens apresentadores conhecidos como Simião, Tiridá e João Redondo, e as passagens acontecem de modo independente, sem muita preocupação de ligação lógica entre si.

O manipulador deve saber interpretar, isto é, articular o boneco para um bom desempenho, no entanto, apesar desse tipo de boneco se encaixar perfeitamente na mão do manipulador, existem diversos aspectos que é necessário adquirir para se obter uma boa prática com essa linguagem, afinal não é apenas usar as mãos.

É necessário que o manipulador atue com todo seu corpo, envolvendo sua fala, emoções, braços, disposição física, memória entre outras características que fazem parte de uma boa interpretação de um personagem.

A animação não pode ser confundida com a realização de qualquer movimento do objeto em cena e não tem obrigatoriamente relação com quantidade e intensidade de movimentos. O movimento sutil, mínimo, bem como o ampliado, brusco, ou seja, todo tipo de movimento pode fazer parte da animação, desde que tenha uma intenção. A ausência de movimento também pode ser uma ação da personagem. A animação dá a impressão de que o boneco tem autonomia, possui consciência, age por vontade própria (Beltrame, 2019, p. 291).

Portanto o autor nos chama a atenção que a manipulação, que é a forma de animar o objeto é importante ser dominada pelo ator, e que esse tipo de linguagem com relação a interpretação é pautado sobremaneira no movimento do objeto, ou seja, “O que qualifica a animação é, portanto, a adequação dos movimentos, dos gestos, das ações selecionadas pelo ator-animador e pela direção do espetáculo com o conjunto da obra” (Beltrame, 2009, p.293).

Com relação a manipulação, também está de acordo (Amaral, 2007) os objetos inanimados estão sempre presentes na vida humana, mas não possuem pensamento nem poder de escolha. No entanto, quando colocados em movimento, podem criar a ilusão de estarem vivos, dando a impressão de que possuem vontade própria. Cavalcante também comenta sobre a manipulação “O ator-animador investiga as possibilidades de movimento das articulações de

um boneco, bem como a adequação dos movimentos de seu corpo à realização dos movimentos impressos no objeto” (2010, p.164).

## 2.5 Manipulação

Diante dos referidos fatos, diversos autores apontam sobre a importância do movimento na interpretação do ator manipulador, no entanto, não encontrei nenhuma obra que se debruce ou apresente um método sistematizado sobre a interpretação com teatro de bonecos, especificamente com o boneco de luva. Por outro lado, me chamou atenção alguns pontos que o pesquisador Beltrame (2009) através do artigo: O ensino do teatro de animação, aponta e acredito que esses itens devam demonstrar um caminho para quem tem interesse em experimentar e se aprofundar nessa vertente teatral.

Assim sendo, destaco alguns pontos que o autor frisou, tais como: Triangulação, Relação frontal e Respiração do boneco. A Triangulação é um aspecto conhecido dentro do campo da interpretação pelos atores, que consiste em dividir o foco da atenção entre o colega de cena e o público, ou seja, o personagem mantém sua atenção na cena e também divide as suas reações com a plateia. O autor destaca que a triangulação é um recurso que se executa com o olhar e colabora com o diálogo entre o ator e o espectador.

Sobre a Relação frontal, é um aspecto mais característico dessa linguagem, afinal deve se manter a vista a face, isto é, máscara ou boneco diante do público, durante toda cena para que assim o foco do espectador seja no objeto manipulado. Outro aspecto importante que Beltrame destaca é o movimento, como foi apontado aqui por outros teóricos sobre a importância dessa ação para essa linguagem, Beltrame aponta o movimento como frase, e isso revela que a ideia de movimentar aleatoriamente o boneco, ou mesmo sacudi-lo em cena resulta em diversos fatores, como exemplifica:

“Movimento é frase” – trabalhar com essa noção supõe ultrapassar a ideia de movimentar aleatoriamente ou sacudir o boneco em cena. Implica em dissecar os movimentos, fazendo a “pontuação” adequada, incluindo “ponto” e “vírgulas”. Cada ação tem seus movimentos realizados numa sequência que implica em finalizá-las para depois iniciar o movimento subsequente. Remete à necessidade de cuidar da finalização de cada gesto ou ação. Ajuda a definir os diferentes ritmos presentes em cada ação. Binômios como ação-reação, imobilidade-movimento, silêncio-ruído, podem ser referências importantes para o ator-bonequeiro realizar esse trabalho (Beltrame, 2009, p 294).

E por fim, como um dos aspectos que considero relevantes a serem apontados é o da respiração, que também se encontra diretamente ligado a movimentação, afinal como cita o

autor quando o boneco respira ele passa a impressão que está em movimento, ou seja, vivo na cena. Ainda destaca que encontrar essa ação do respirar significa ampliar esse movimento, porque o boneco respira com o corpo inteiro, conforme destaca:

A “respiração do boneco” – fazer com que o boneco “respire” complementa a noção de estar em movimento, de estar vivo. Encontrar o movimento justo para dar a ideia de que o boneco respira exige a ampliação desse movimento, uma vez que o boneco “respira” com o corpo inteiro. Por isso, o ator-animador busca encontrar o movimento justo, para dar veracidade a essa respiração. Muitas vezes o boneco “respira” em sintonia com a respiração do seu animador. Muitos gestos são impulsionados pelo ato de inspirar. As emoções vividas pela personagem-boneco também estão relacionadas com a inspiração/expiração: reagir com raiva implica em respirar de forma distinta à que ocorre ao receber um afago. É necessário longo tempo de “convivência” com o boneco para encontrar o movimento justo. Trata-se de um movimento dilatado, diferente do ato de respirar humano, mas fundamental para dar qualidade à sua atuação. Quando a respiração é feita adequadamente, o boneco parece vivo e sua atuação torna-se convincente (Beltrame, 2009, p 294).

Portanto, acredito que assim como para o ator interpretar um personagem, (ele deve se preparar e ter conhecimento de diversas técnicas para construção do seu personagem, e através da prática constante do seu ofício que vai se aperfeiçoando), assim é com o ator que trabalha com teatro de bonecos, ou qualquer pessoa que desempenhe essa função, é necessário além de conhecimentos teóricos sobre essa linguagem, também a prática. A experiência que vai capacitar essa maneira de manipular e aprender mais sobre essa linguagem. Nesse aspecto, vale considerar que muitas vezes o artista ou pessoa que manipula o objeto é duas vezes criador, ou seja, com relação ao processo de construção do seu boneco e do seu personagem, conforme Ana Maria aborda “Não só dão a vida os personagens, mas também os concebe, constrói, dirige, numa polivalência de responsabilidades” (Amaral, 2002, p.22).

## 2.6 Traje

Com relação ao boneco de luva, apontamos diversos estudos em relação a técnica do *machê* e sua origem, bem como, o surgimento em diversos contextos históricos como podemos observar nesse capítulo; além disso, analisamos também a técnica de manipulação do boneco, isto é, o trabalho de interpretação que é exigido do performer ao manipular o objeto, no entanto, para fechar esse tópico a respeito do Boneco de luva, considero pertinente e interessante comentar sobre a roupa do boneco, ou seja, sua vestimenta.

A indumentária é algo que investigo na minha pesquisa do mestrado, e possuo grande interesse nessa temática. Compreendo que a roupa do boneco é de suma importância para

confeção e construção do personagem do boneco de luva, afinal o seu corpo é todo feito de tecido. Apenas a cabeça é composta de *machê*, e todo seu tronco e braços são compostos de pano que chamamos de luva, sendo assim, o traje do boneco merece ênfase nessa pesquisa. Desse modo, segundo Pereira “O traje da cena está inserido em um contexto onde se configura como um elemento compositor da teatralidade” (Pereira, 2017, p. 27).

Pereira aponta diversos aspectos do traje de cena em relação aos bonecos em sua tese de doutorado intitulada: *As dimensões do traje de cena no Giramundo e no Royal de Luxe* (2017), realizada na Universidade de São Paulo, com orientação do professor Fausto Viana; Pereira comenta que o termo traje de cena vem da proposta do seu orientador que utiliza para se referir aos trajes do corpo do ator, performer, dançarino e neste caso também do boneco, ou seja, objeto e no uso do ator/manipulador.

Pereira (2017) utiliza para se referir as roupas dos bonecos a palavra traje, e explica que essa palavra está relacionada a etimologia da palavra portuguesa arcaica trazer, do verbo trazer que se refere a trazer algo para si, e que no Brasil é muito utilizado a palavra figurino, pois o traje de cena ainda é um termo pouco popular. E sobre esse assunto Pereira, também chama atenção quando evoca o diretor teatral Eugênio Barba apresentando que o autor também se debruçava a refletir sobre o traje da cena e compreendia que o traje era como se fosse uma cenografia em movimento.

Seria uma cenografia em movimento que tem o corpo do ator como suporte, concentrado neste o foco da materialidade e visualidade da cena e, simultaneamente, que através de seu deslocamento pelo palco proporciona uma expansão e diversificação dimensional e sensorial na relação com o espectador (Barba, 2012, p. 43).

Nesse aspecto, podemos analisar que o traje da cena com o teatro de bonecos consiste em dois trajes - o do boneco, ou seja, o personagem, e do manipulador, que pode estar em cena ou não. Ambos estão a serviço da encenação, e muitas vezes esses trajes podem ter relação ou não, geralmente o que observamos é que o figurino do manipulador consiste em uma roupa neutra, na maioria dos casos uma roupa preta, pois o foco da cena é apenas o objeto, por outro lado, se o manipulador também está em cena percebemos alguns elementos semelhantes entre manipulador e objeto, nesse contexto, existem diversas montagens contemporâneas onde podemos observar esses fatos.

Nessas circunstâncias, Pereira em sua pesquisa de doutorado entrevistou Ana Maria Amaral a respeito do traje para compreender esse aspecto, bem como, entender o ponto de vista dessa pesquisadora tão importante sobre Tetro de Formas Animadas no Brasil, sendo assim,

Amaral discorre que: “O traje do ator-manipulador do ponto de vista prático no espetáculo, está a serviço do personagem boneco (...) o traje do ator- manipulador é um uniforme, quanto mais neutro melhor” (informação verbal, 2017 p.36).

Amaral compreende que esse traje é como se fosse uma sombra, uma alma visível porque entende que o manipulador de preto é como a visibilidade da alma daquele personagem e ainda comenta: “Para dar vida ao inanimado é preciso ressaltar a matéria, essas peculiaridades intrínsecas da materialidade com que o boneco é feito” (Amaral, 2000, p 80). Por outro lado, Pereira destaca em sua tese que o traje de cena possui uma dimensão maior, e que isso pode ser observado no teatro contemporâneo como ressalta:

O teatro de animação contemporâneo abriu possibilidades de integração entre boneco/objeto e manipulador/ator, em que há momentos nos quais o traje de ambos pode se neutralizar, interagir e se complementarem, gerando superfícies e significados que se se integram muitas vezes em um só elemento com dimensões materiais e visuais próprias, constituintes de um signo potente (Pereira, 2017, p.21).

De acordo com essa citação essa questão me remeteu a um espetáculo contemporâneo que assisti, a montagem de Peer Gynt, obra do dramaturgo Henrik Ibsen, realizada pelo grupo PeQuod, feita com bonecos. Na cena podemos observar em diversos momentos que o ator/manipulador se desloca do seu objeto e continua como personagem é como se ele dividisse o seu personagem com o boneco, e esse deslocamento causa um efeito como se eles fossem um só, ou seja, o boneco e o ator não deixam de viver o personagem em cena independente da sua marcação, o que causa um grande impacto no público. Ao mesmo tempo, não conseguimos tirar o olho da cena, vale ressaltar que o figurino de ambos possui a mesma tonalidade e que a cenografia apresenta também a paleta de cores igual à dos atores manipuladores.

Nesse viés, acredito que o traje a partir desse exemplo possuiu uma dimensão maior nessa cena, do que simplesmente um traje que estava a serviço do objeto; ele se integrou ao objeto e ao manipulador, foi um elemento que auxiliou o público a entender que ambos - ator e objeto - eram o mesmo personagem. Desta maneira, considerando que o traje no teatro de bonecos possui diversas dimensões estéticas e simbólicas, observo que o traje do manipulador também deve ser pensado como um elemento da teatralidade e de suma importância para a visualidade da cena.

Além disso, o traje do boneco também é de grande relevância para construção do personagem, afinal esse traje vai reforçar elementos das características dessa persona, e contribuir para o espectador realizar uma leitura daquele espetáculo. Desta forma, o vestuário é também uma fonte de pesquisa, pois é através dele que o sujeito se constrói e revela parte de

sua cultura, nesse aspecto “a moda, o traje e a indumentária são formas de comunicação” (Barnard, 2003, p. 57).

As roupas permitem a formação de uma linguagem não verbal e quando analisamos o corpo vestido encontramos discursos pessoais. Nessa perspectiva, ao considerarmos as vestimentas como formas de linguagem entendemos que a escolha e relação dos materiais estão intrinsecamente vinculadas ao sujeito, que se apropria dos tecidos, texturas e cores e prepara um conjunto de símbolos que quando dispostos conforme suas orientações e usos, garantem uma imagem estética apropriada à intenção de sua mensagem.

### 3 EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA

O teatro de formas animadas consiste em uma linguagem artística que envolve teatro de máscaras, sombras e bonecos/objetos como podemos observar ao longo desse capítulo quando comento sobre os conceitos. Nesse sentido, o ensino da arte deve se aprofundar em diversos aspectos, tais quais: história, conhecimento dos tipos de boneco, confecção dos bonecos, nesse quesito envolve os tipos de materiais para confecção. E a produção dos trajes, e adereços, além é claro da montagem da cena, envolvendo dramaturgia e encenação, para que desse modo o aluno possa compreender os princípios técnicos dessa linguagem, assim sendo, comenta:

A inclusão do ensino de teatro de animação em universidades brasileiras é bastante recente. Iniciou-se por volta de 1980 e deve ser creditada principalmente a duas instituições: a Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Hoje, a atividade se expandiu para outras universidades brasileiras, principalmente junto aos cursos de Licenciatura em Artes Cênicas (Beltrame, 2009, p.1).

Trabalhar com as Formas Animadas, nesse caso, com o teatro de bonecos é lidar com uma linguagem repleta de potencialidades expressivas e pedagógicas, pois ao desenvolver um trabalho com essa vertente teatral em contexto de ensino formal ou não, possibilita-se diversos estímulos aos participantes como a liberdade de expressão, estado de presença, autonomia, trabalho em equipe, além das percepções como a oral, tato, visão e percepção do espaço e tempo.

[...] Além disto, por se tratar de uma técnica de construção e manipulação calcada antes de tudo na observação do corpo e dos movimentos, o trabalho com este boneco torna-se altamente didático e pedagógico, pois lida diretamente com as referências de cada indivíduo abrindo caminhos para debates sobre temas como padrões anatômicos e de beleza, trabalho em grupo, suas facilidades e dificuldades, escuta e atenção ao outro que cria e propõe em conjunto etc. (Silva, 2014, p. 26).

Esse tipo de atividade proporciona para os estudantes uma vivência teatral e lúdica que nos faz retornar as brincadeiras de criança, auxilia no desenvolvimento imagético, além de oportunizar um afastamento em relação às tecnologias que estão cada vez mais impostas dentro do contexto das escolas. A velocidade das informações cada dia mais contribui para a formação de uma geração que possui muita informação e pouco conhecimento. Nesse âmbito, o processo de trabalhar com o teatro de formas animadas se contrapõe a esse aspecto no qual estamos inseridos, esse tipo de fazer teatral proporciona uma vivência em diálogo com uma escuta sensível, observação, estimula a criatividade, ludicidade, trabalho em equipe e a sustentabilidade.

Percebe-se que vivemos em uma sociedade da informação e não da experiência, como discute o professor Jorge Larrosa Bondía, em sua obra *Tremores – Escritos sobre experiência* (2002). Nesse sentido o autor aponta que as escolas estão estruturadas em um lugar onde a informação predomina, principalmente o excesso de informações através dos conteúdos gerado pelos professores, nesse aspecto questiona: E onde está a experiência? O que os alunos de fato estão vivenciando?

E aponta que estes estão apenas acumulando informações, nesse viés problematiza tais questões: A informação é conhecimento? O conhecimento é experiência? E como resposta diz que a sabedoria é resultado da experiência, e que o conhecimento se obtém através de um livro, leitura ou vídeo. No entanto, aponta que só se consegue transformar o conhecimento em sabedoria quando se corporifica, ou seja, se vivencia.

Para Larrosa Bondía “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada acontece” (2002, p. 21). Desta maneira, Bondía, debate que os aparatos educacionais funcionam cada vez mais nessa lógica de tornar impossível que alguma coisa nos aconteça, pois o excesso de informação, velocidade e trabalho não permitem que os alunos sejam afetados.

Nesse aspecto, as escolas tradicionais trabalham com um modelo de ensino-aprendizagem no qual o conhecimento é dado como a aquisição de informação. Nessa perspectiva, o autor sugere que é necessário abrir às instituições escolares seja básica ou universitária, abrir no sentido de certa violência, inventar formas de descolonizar os alunos e os próprio educadores, para que assim possamos pensar outras possibilidades de ensino.

Pensar em uma pedagogia nessa perspectiva é optar por uma educação voltada para o sensível que existe dentro de cada um, que considera os saberes de experiência como

algo inerente à própria vida, cuja ação docente não tenha como propósito desvendar e postular verdades, mas [...] procurar novos léxicos (Aguirre, 2009, p.10).

Deste modo, os bonecos de luva confeccionados com papel *machê* se tornam um instrumento mediador da experiência no ensino do teatro, ou seja, o boneco se tornou o mediador do processo de criação tornando possível a apreciação estética, e o mais importante nesse processo é que torna o aluno como sujeito da sua história.

#### **4 VIVÊNCIA NA DISCIPLINA TEAA37- TEATRO DE FORMAS ANIMADAS**

Cursei a disciplina TEAA37- Teatro de Formas Animadas no semestre de 2022.1, com o professor Marcus Villa Gois, no mesmo período que realizei o Estágio Supervisionado III. Deste modo, esse foi o primeiro contato com o teatro de bonecos, em relação a confecção e manipulação. Não fazia ideia de como se realizava, nem como se manipulava esse personagem, muito menos tinha a noção que existiam vários tipos de bonecos e diversas técnicas de construção; no entanto, sempre tive interesse nas visualidades da cena, nas artes manuais, pois minha mãe é artesã e sempre acompanhava em casa suas produções artísticas.

Embora considere que não possua habilidades manuais, pois não tenho muita paciência, noção de pintura, nem sei dar um ponto com agulha, por outro lado, tenho muitas ideias e sou criativa, quando preciso fazer algum artesanato gosto de procurar referências, estudar o contexto histórico, investigar outras leituras realizadas anteriormente da obra, e todos esses passos aguçam a minha criatividade e sem medo eu coloco a mão na massa, deixando sempre a imaginação fluir, sem me preocupar com as medidas, simetria e moldes etc.

Me lembro quando cursei a disciplina TEA24 -Maquiagem II, com o professor Maurício Pedrosa, recordo que as primeiras máscaras que eu fiz não deram certo, saíram tortas, e o material não tinha consistência, a primeira máscara que produzimos foi uma máscara neutra que é conhecida também como didática. E esse tipo possibilita o ator a realizar poucos movimentos, gestos mais precisos, não é permitido a atualização da voz em sua manipulação, desta maneira, é considerada uma máscara de referência, por isso iniciamos com ela na disciplina, nessa perspectiva para Jacques Lecoq (2010) esse tipo de máscara é como se fosse um apoio para todas as outras máscaras.

A máscara neutra desenvolve essencialmente a presença do ator no espaço que envolve. Ela o coloca em estado de descoberta, de abertura, de disponibilidade para receber, permitindo que ele olhe, ouça, sinta, toque as coisas elementares, no frescor de uma primeira vez (...) um personagem tem conflitos, uma história, um passado, um



contexto, paixões. A máscara neutra, ao contrário, está em estado de equilíbrio, de economia de movimentos (Lecoq,1997, p.71).

Nesse contexto, compreendo a relevância de iniciar nosso primeiro contato com a confecção das máscaras passando pela neutra, e nunca irei me esquecer dessa atividade, pois a minha máscara neutra que é a base para saber realizar as outras, saiu horrível, torta, deformada, eu até achava que não levava jeito com esse tipo de atividade. No entanto, aos poucos fui adquirindo a prática e com o auxílio do professor fui melhorando a cada exercício. Lembro-me que depois das máscaras neutras, fizemos máscaras de animais, e fomos agregando a argila na nossa base para produzir novos formatos de expressão. E aos poucos fui entendendo como realizar e perto do final do semestre consegui realizar máscaras super elaboradas, e me surpreendi, afinal havia conseguido me superar.

**Figura 08**– Ensaio fotográfico BA, 2020



Fotografia: Álvaro Vilela (2020)

**Figura 09**– Registro durante a confecção da máscara, BA, 2019



Fotografia: Yasmin Gomes (2019)

A experiência dessa disciplina me proporcionou muitos aprendizados e superação de desafios, e a vontade de dar continuidade no estudos das Formas Animadas se fortaleceu, sendo assim, quando me matriculei na disciplina de Formas Animadas, estava cheia de expectativas e sabia que para me aprofundar nessa linguagem precisaria estudar e praticar em paralelo a disciplina. Nesse aspecto, como estava matriculada no estágio III, e tinha que realizar uma oficina com a temática que eu optasse observei que essa era uma oportunidade de me aprofundar nessa vertente teatral.

E foi assim que resolvi que todos os conhecimentos adquiridos na disciplina de Formas Animadas seriam aplicados durante o curso do estágio, deste modo, percebi que estava enfrentando um grande desafio afinal eu nunca tinha feito uma oficina de teatro de bonecos. Não sabia como confeccionar um, por outro lado, me senti confiante que me dedicaria e a matéria seria um grande suporte para mim tanto prática como teórica, tinha decidido que iria me aprofundar em diversas referências teóricas que o professor apresentaria durante as aulas.

A disciplina com o professor Marcus teve início de forma virtual, afinal a universidade estava voltando aos poucos, nesse aspecto, a faculdade estava muito deserta, o restaurante e ônibus universitário não estavam funcionando, sendo assim, o professor optou por começar no formato online. Nesses primeiros encontros, tivemos diversas discussões sobre o surgimento das Formas Animadas, os tipos de bonecos e observamos diversas cenas com teatro de bonecos para que deste modo pudessemos observar como se desenvolvia essa estética. Essas referências trazidas pelo professor aguçavam nossa imaginação e estimulavam nossa curiosidade.

Ainda nessa etapa inicial, Marcus levou alguns textos drâmaticos para discussões e leituras, em sua maioria eram contos curtos com poucos personagens e com temáticas indígenas e africanas. Nesse sentido, destacou que era importante já decidirmos o texto que gostaríamos de encenar e escolher os personagens para que assim na prática já pudessemos experimentar a construção desses. Outro aspecto muito importante que Marcus ressaltou foi a importância de buscar referências na internet dos bonecos que desejaríamos realizar, assim, essas imagens poderiam servir de auxílio no processo de confecção dos bonecos.

Durante as aulas virtuais a turma sentiu a necessidade de encontros presenciais para a produção dos bonecos, pois seria muito complexo fazê-los sem a orientação presencial do professor, afinal assim como eu outros colegas também não tinham essa experiência, desta forma, o professor concordou e tivemos nossas aulas práticas para criação dos bonecos e técnicas de manipulação dos mesmos.

Logo foi um retorno marcante para todos, pois tínhamos passado dois semestres estudando no formato online, e trabalhar com os bonecos mesmo cada um produzindo o seu personagem, se tornou um trabalho coletivo, os colegas se reuniram para comprar os materiais juntos, e até mesmo um colega que levava jeito em uma técnica auxiliava o outro.

As aulas se tornaram um processo de aprendizado em grupo e desenvolveu-se um espaço de acolhimento, convivência e fortalecimento de afeto entre todos, em um ambiente agradável e descontraído conduzido pelo professor Marcus. Desta maneira, não havendo certo ou errado durante o aprendizado e em nenhum momento o sentimento de competição, ao contrário o clima era de colaboração e união.

**Figura 10**– Registro de aula na Universidade Federal da Bahia, BA, 2022



Fotografia: Arthur Carvalho (2022)

**Figura 11**– Registro de aula na Universidade Federal da Bahia, BA,2022



Fotografia: Yasmin Gomes

Nesse ambiente, todas as informações da aula eram anotadas no meu caderno, todos os passos de como era feito o boneco, o processo de preparo da massa do *machê*, a duração de cada etapa, os moldes das luvas eu tirava cópia e guardava e os autores indicados pelo professor, eu baixava todos os arquivos e realizava fichamentos, pois tinha a certeza que para falar de Formas Animadas era imprescindível navegar na teoria.

Desta maneira, que encontrei Ana Maria Amaral, nunca tinha ouvido falar dessa pesquisadora que dedicou seus estudos nesta linguagem teatral e partir dessas referências foram surgindo outras e através desses contatos consegui construir um repertório sólido bibliográfico para iniciar uma introdução teórica acerca do tema durante a prática do estágio.

Além disso, outro ponto interessante que gostaria de destacar foi a confecção da minha primeira boneca, eu ainda não havia selecionado nenhum texto para encenar, no entanto, escolhi fazer a personagem de Frida Khalo, pois tenho muita admiração pela artista e relação com seu país, desta maneira, busquei diversas referências na internet. E pude realizar a minha primeira experiência com a produção dos bonecos com essa personagem, e para minha felicidade dessa vez a primeira tentativa deu certo; diferente do primeiro exercício da disciplina de maquiagem II no qual realizei uma máscara neutra que não gostei do resultado, com a confecção da Frida em *machê* me senti orgulhosa.

**Figura 12**– Registro do processo de confecção da boneca Frida, BA 2022



Fotografia: Yasmin Gomes (2022)

### **Confecção**

Desta maneira, pude perceber que a cabeça da minha boneca estava consistente e fiquei impressionada com o resultado dessa materialidade e simplicidade, com apenas cola e papel higiênico eu pude obter esse resultado, foi necessário ter os seguintes materiais como rolo de papel higiênico, um balde, um pano de prato, cola, água, bexiga, papel branco sulfite, jornal, saco plástico, crepe, papel pardo, jornal, tecidos, lixa, massa corrida, tintas, pincéis, enfeites tais quais: miçangas e paetês. A confecção é realizada em etapas, inicialmente preparamos a massa que consiste em cortar o papel higiênico em pedaços pequenos desfazendo todo o rolo de papel em um recipiente.

Em seguida deve-se acrescentar água no papel picado, pegar a massa e colocar em um pano de prato para espremer toda água, desta maneira, após a quantidade de massa ficar firme e sem sair água acrescenta-se cola aos poucos sendo um copo descartável aproximadamente, deve-se trabalhar bem na massa amassando-a até ficar em uma boa consistência sem esfarelar e desmanchar, se necessário pode acrescentar mais cola, deste modo, reserva-se a massa em um saco de plástico para não secar para continuar trabalhando nas próximas etapas.

Com a massa do *machê* pronta e reservada, é possível realizar a base do boneco que consiste na cabeça que é feita com papietagem, da seguinte maneira: É preciso encher um balão, depois com auxílio de uma vasilha com água com cola, e fazer camadas de papietagem ao redor

do balão, de preferência alternando entre papel sulfite, jornal ou papel marrom, e ao finalizar as camadas é só esperar secar. Nesse aspecto, vale ressaltar que é uma opção utilizar o balão ou a garrafa pet e o aluno pode decidir com qual material deseja experimentar, e se o material escolhido for a garrafa pet o aluno não precisará realizar o processo de papietagem, pois o *machê* poderá ser aplicado diretamente na garrafa pet.

Nessas circunstâncias, vale destacar que preferi trabalhar com balão e o *machê*. No entanto, no processo da oficina como relatei no capítulo anterior, porque o processo de papietagem é mais demorado para secar, em uma oficina com pouco tempo não seria ideal escolher esta opção. No entanto, só pude descobrir isso na prática, durante a disciplina funcionou, pois deixei secar durante dias afinal as aulas aconteciam nos dias de segundas e sexta então havia um intervalo de tempo para que o material secasse. Por outro lado, a oficina foi realizada de modo intenso ao longo de duas semanas, por isso, o material não poderia ficar pronto de um dia para o outro.

Com a cabeça do boneco finalizada é indicado fazer o pescoço, que demanda mais uma etapa desse processo, o pescoço pode ser feito com o próprio rolo do papel higiênico que sobrou, utilizado para fazer a massa do *machê*, ou pode ser feito com papel cartão que possui uma espessura firme. Sendo assim, é só dobrar esse material, pode ser usado como referência o dedo indicador e fazer uma espécie de rolo um pouco mais comprido e acoplar na cabeça com a fita crepe em diversas camadas até perceber que ambos estão bem unidos, depois disso é só papietar novamente, dessa vez apenas essa junção entre o pescoço e a cabeça e esperar secar.

**Figura 13**– Registro do processo de confecção da boneca Frida, BA 2022



Fotografia: Yasmin Gomes (2022)

Com a cabeça e o pescoço prontos, é chegada a hora de colocar as mãos na massa, nesse caso é só revestir a cabeça e o pescoço com a massa de *machê* de maneira bem uniforme,



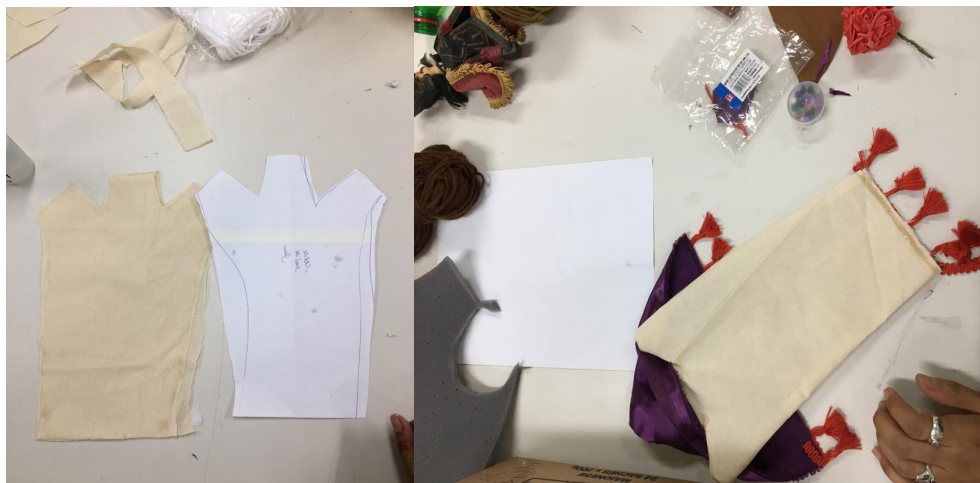
alisando bastante a massa, e para obter um resultado ainda mais liso, é aconselhável molhar a ponta dos dedos com um pouco de água e ir alisando aos poucos o *machê*.

Após esse processo pode-se dar início as feições do boneco como boca, olhos e nariz, geralmente essa linguagem trabalha com as expressões dos bonecos bem exageradas como se fosse caricaturas, no entanto, o modo de realizar é livre e cada um pode seguir a referência que achar mais interessante, de acordo com a proposta da encenação se for o caso.

Por conseguinte, com a base do boneco pronto que consiste na cabeça e o pescoço, o corpo do boneco deve ser produzido, nesse caso, durante a disciplina de Formas Animadas, iniciamos a confecção com bonecos de luva, e foi esse tipo de boneco que escolhi para trabalhar na oficina do estúdio.

Se relaciona com luva que é a roupa, é como se fosse uma luva que vai encaixar perfeitamente na mão do manipulador, o professor levou alguns moldes para que pudéssemos observar e experimentar, vale destacar que esse modelo vai variar de acordo com o tamanho de cada mão, por isso um modelo pode não servir para todos.

**Figura 14**– Registro do processo de confecção /roupa da Frida, BA, 2022



Fotografia: Yasmin Gomes (2022)

Para realizar o próprio modelo da luva do seu boneco, é indicado pegar uma folha de papel sulfite e colocar sua mão em cima com os dedos posicionados da mesma forma que se manipula o boneco, ou seja, o indicador que é o pescoço, o polegar e médio que são os braços e contornar a mão com caneta fazendo esse desenho. Em seguida, é só cortar o papel do seu molde e colocar sobre o tecido, pode usar alfinetes para ficar bem juntos e é só cortar, lembrando

que são duas partes a frente e o verso da roupa, em seguida pode-se costurar as duas partes ou colar com cola de sapateiro e a luva estará pronta e poderá ser colada no pescoço do boneco.

Um aspecto importante que vale ressaltar é que a luva é só a base do corpo, é necessário pensar no traje do boneco a partir dessa luva, nesse caso, pode-se pensar em outros tecidos, retalhos, enfeites, bordados, adesivos, pinturas que podem ser acrescentados nessa luva para que o seu personagem possa ser finalizado, desta maneira, esses elementos vão ser refletidos de acordo com as características do personagem e da encenação.

Como escolhi a personagem de Frida Khalo, e sei que seus vestidos apresentam cores fortes e vibrantes, com bordados, rendas e rico em detalhes, comprei alguns materiais que se aproximavam dessas características, além de fazer um xale que era uma característica forte da sua indumentária, algo que eu observei quando estive presente no Museu da Casa Azul que foi a casa em que Frida Khalo residiu, e uma parte do museu é dedicada a suas roupas.

**Figura 15**– Registro do processo de confecção /roupa da Frida, BA, 2022



Fotografia: Yasmin Gomes (2022)

**Figura 16**– Registro do processo de confecção da roupa/ Frida no Estágio, BA, 2022



Fotografia: Yasmin Gomes (2022)



Em vista disso, como citei anteriormente optei por fazer a minha primeira boneca com a personagem de Frida Khalo, durante o processo da disciplina, e essa escolha apontou um caminho para uma temática que gostaria de trabalhar, que consiste em unir Formas Animadas e as mulheres latino-americanas inseridas em um contexto que eu pudesse discutir a identidade e o feminismo.

Além disso, ter cursado essa disciplina me possibilitou esse encontro com as Formas Animadas, com esse universo e a certeza que gostaria de me aprofundar nesses estudos. Observei que não é um processo complexo realizar os bonecos, e que esse tipo de atividade se encaixa perfeitamente no ensino formal e informal e que a partir dessa linguagem posso discutir diversos temas e propor inúmeras narrativas.

Em suma, tudo que aprendi nesse componente foi de grande relevância para aplicar no estágio, as descobertas com os materiais, técnicas de manipulações, os tipos de bonecos, e o referencial teórico fundamentaram os meus estudos para que assim paralelamente eu pudesse realizar meu trabalho.

Vale destacar que o componente contava com uma mostra final e que consegui unir a mostra da disciplina com a do estágio em um só dia no Teatro Martim Gonçalves, desse modo, esta apresentação foi avaliada pelos professores do Estágio e pelo professor de Formas Animadas, sendo assim sou grata a contribuição desses professores que fortaleceram esse processo de aprendizagem e contribuíram para a realização dessa experiência prática-pedagógica.

Diante disso, após destacar um breve panorama sobre a origem e os conceitos do Teatro de Formas Animadas, bem como, a minha vivência no processo de aprendizado dessa linguagem, relacionando alguns aspectos com a experiência da realização do Estágio Supervisionado III, apresentando suas descobertas e desafios. No próximo capítulo continuarei costurando acerca da vivência no estágio descrevendo mais detalhadamente todo processo desde a criação dos bonecos a mostra final no teatro. E para encerrar o capítulo trago caminhos que poderia ter desenvolvido, e metodologias que poderão agregar para a continuidade desse projeto em novos formatos e espaços.

### **3- RELATO TEAB35 – ESTÁGIO SUPERVISIONADO III**

O curso de extensão Teatro de Formas Animadas: A poética do feminino na América Latina, foi realizado sob orientação do professor Fabio Dal Gallo, no âmbito da disciplina TEAB35 –Estágio Supervisionado III - componente obrigatório do curso de Licenciatura em

Teatro da Universidade Federal da Bahia. A atividade aconteceu no período de 16 à 27 de maio de 2022, totalizando quarenta e oito horas, divididas em doze encontros de quatro horas cada, realizados no campus de Ondina no PAF IV, na sala T02 de artes visuais.

A ementa do Estágio III propõe a realização de uma experiência de práxis pedagógica em teatro junto a grupos, ou seja, comunidades ou classes da rede oficial de ensino. Nesse aspecto, esse estágio é livre e o estudante pode optar por realizar uma oficina com a temática e faixa etária de sua preferência. Optei por realizar um curso de Teatro de Formas Animadas que contemplasse temas acerca do feminismo no contexto latino-americano, a partir das trajetórias de vida das artistas Violeta Parra e Frida Khalo.

O curso foi divulgado nas redes sociais, através de formulário criado no google juntamente com o card da oficina. A atividade ofertou 10 vagas, e aconteceu de forma intensiva ao longo de duas semanas de segunda à sexta, e contou com mostra final no Teatro Martim Gonçalves da Escola de Teatro, no dia 11 de junho. O curso recebeu seis inscritos, no entanto, apenas três pessoas participaram efetivamente, devido a carga horária do curso ocupar todo turno da manhã ao longo de duas semanas e esse fator coincidir com outras atividades rotineiras das pessoas que se inscreveram.

Sendo assim, isso foi um motivo que impossibilitou a participação de alguns inscritos, a possibilidade de realizar o curso no período noturno seria a solução para que a atividade contasse com mais participantes, porém com o retorno das atividades presenciais na UFBA, a universidade estava muito vazia e os índices de violência aumentaram devido à falta de estudantes transitando entre os campi

Assim, por questões de segurança, optei por não alterar o horário do curso e manter os encontros no período da manhã, assim sendo, priorizei a minha vontade de realizar o curso, não apenas para cumprir o estágio, mas, como uma forma de adquirir essa experiência na prática para observar de fato o que funcionava ou não, para que desse modo, pudesse ter mais propriedade em outras edições do curso, afinal sempre foi uma vontade dar seguimento através de outros projetos de formação com essa temática em diversos espaços e com horários mais flexíveis.

O interesse em trabalhar com visualidades e o Teatro de Formas Animadas surge em razão de ao longo da minha trajetória artística ter adquirido diversas experiências no campo da direção de arte no teatro e no audiovisual. Durante a graduação em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral na Universidade Federal da Bahia, tive a oportunidade de assinar o figurino das minhas montagens, além disso, através das disciplinas de Cena e Visualidades,

Figurino, Maquiagem I e II e Cenografia, obtive um grande interesse em continuar me aprofundando nessas áreas.

Durante a graduação em Direção Teatral, não havia tido a oportunidade ainda de trabalhar com bonecos, no entanto, foi no curso de Licenciatura em teatro que cursei a disciplina de TEAA37 - Teatro de Formas Animadas ministrada pelo professor Marcus Vila Gois, sendo assim, tudo que aprendi cursando essa matéria pude compartilhar no curso de extensão, colocando em prática todos os exercícios e conteúdos os quais estudava.

Inicialmente, a proposta de realização do estágio era oferecer apenas uma oficina de Teatro com Formas Animadas, no entanto, ao longo da concepção do projeto fui refletindo acerca das minhas vivências e trajetória e a vontade de unir a minha pesquisa de mestrado com o estágio foi surgindo, afinal a qualificação no mestrado se aproximava e seria bom para mim unir esses temas e dar continuidade ao meu objeto de pesquisa.

Sendo assim, pesquisei a artista chilena Violeta Parra, em relação a sua vestimenta enquanto construção da sua identidade e propagação da sua cultura sob orientação da professora doutora Edilene Dias Matos, no Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, na linha de pesquisa de Cultura e Arte.

Além disso, vale ressaltar que os estudos acerca de Violeta Parra tiveram início desde a minha graduação no curso de Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral, onde realizei meu espetáculo de pre-formatura sobre a trajetória de Violeta Parra, com orientação do professor Paulo Cunha, que contou com duas temporadas no teatro Martim Gonçalves (2018) e no Teatro Sesc de Porto Seguro, Bahia (2019).

**Figura 17**– Espetáculo “Violeta”, BA, 2018



Fotografia: Diney Araújo (2018)

Nesse contexto, questionei de que forma poderia continuar trabalhando com Violeta Parra, dessa vez com o Teatro de Formas Animadas. Certo dia encontrei a professora Renata

Cardoso, da Escola de Teatro da UFBA, e compartilhei com ela a minha inquietação. Renata me aconselhou a seguir com essa ideia e trabalhar Violeta com o Teatro de Formas Animadas.

Naquele momento me dei conta que pensar a trajetória de vida e artística de Parra seria interessante no contexto de sala de aula, afinal a partir de sua trajetória poderiam ser discutidas questões como feminismos, colonialismo e identidade da mulher latino-americana, sob uma perspectiva decolonial desta forma, contribuindo para a construção de uma educação descolonizadora, em contraponto aos currículos escolares que em sua maioria, encontram-se eurocentrados.

Outro aspecto que me chamou atenção e reforçou o meu interesse em trazer a trajetória de Violeta Parra e também de Frida Khalo foi a coleção da editora argentina Chirimbote, lançada em 2015, conhecida como Antiprinçasas que conta com as obras: *Violeta Parra – para meninas e meninos* e *Frida Khalo – para meninas e meninos* de Nadia Fiink e ilustração de Pitu Saá, além de tradução para o português pela Sur Livros. A coleção é voltada para o público infantil e possui o objetivo de mostrar que sempre existiram mulheres livres, independentes e grandes artistas latino-americanas, recuperando a cultura popular e coletiva, resgatando heroínas esquecidas.

**Figura 18** – Registro do Estágio, BA, 2022



Fotografia: Yasmin Gomes (2022)

Deste modo, essa série apresenta mulheres reais, rompendo com os paradigmas dos tradicionais livros infantis que trazem em seus repertórios histórias de princesas indefesas, frágeis, delicadas e com aparência impecável, sempre em busca de um príncipe encantado para serem felizes e construir suas vidas.

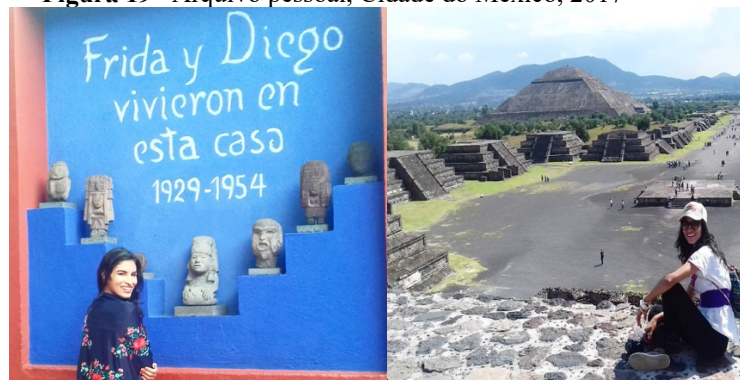
A obra apresenta de um lado Violeta Parra, uma artista chilena, de origem humilde, que deixou de descascar batatas graças ao seu dom musical, e que viajou pelo seu país com um violão no ombro, em busca de canções da sua cultura que haviam sido esquecidas, tornando-se umas das maiores representantes musicais de seu país. De outro lado apresenta Frida Khalo, uma artista mexicana que superou inúmeros desafios por motivos de doença e ressignificou sua dor através de suas pinturas e se transformou em uma das artistas mais conhecidas do México.

Desta forma, o desejo de incluir a trajetória de Violeta Parra no projeto sempre esteve presente, afinal sinto que essa experiência integra um desdobramento da minha pesquisa de mestrado; em contrapartida, ao perceber que a coleção Antiprinças também dedicava uma obra a respeito de Frida Khalo, refleti “Por que não incluir essa artista também no projeto?” Além disso, sabemos que Khalo é uma grande referência de mulher e utilizada muitas vezes como símbolo feminista, devido a sua trajetória, por outro lado, é notório o reconhecimento internacional da artista mexicana.

Trazer Khalo também seria interessante para atrair mais pessoas a participarem da oficina, afinal o percurso de Frida dialoga com o de Parra, no sentido de ambas serem mulheres latino-americanas, que lutavam pela preservação da cultura de suas nações, através das suas artes. No entanto, não foi só por esse motivo que envolvo Frida Khalo nesse curso, afinal possui uma relação com a cultura mexicana desde 2017, quando tive a oportunidade de conhecer a Cidade do México.

Destarte, reconheço a importância que foi para construção do meu repertório ter realizado essa viagem para o México, pude conhecer a casa de Frida no museu da Casa Azul, bem como seus figurinos e pinturas, além do lindo bairro de Coyoacán, as feiras populares, o museu de antropologia e as fascinantes pirâmides da Lua e do Sol, todavia o que mais me impressionou nesse local, foi como me senti acolhida e muitas vezes até confundida como mexicana.

**Figura 19**– Arquivo pessoal, Cidade do México, 2017



Fotografia: Cecília Retamoza (2017)

Percebi que os mexicanos são muito parecidos com os brasileiros, seus costumes, alimentação e muitas proximidades com a religiosidade católica, não me senti estranha, ao contrário, me senti em casa, percebi que é uma extrema falta de consciência da nossa parte muitas vezes não nos reconhecermos como mulheres latino-americanas. A partir dessa viagem voltei me questionado sobre o que é ser uma mulher da América do Sul? E como se constituiu a sua identidade? Nesse viés, percebi que todo trabalho artístico que desenvolvi havia relação com a temática feminina e latina.

Dentro dessa ótica, a cultura de um povo está intrinsecamente relacionada à sua identidade, já que as pessoas que fazem parte de cada sociedade e suas respectivas culturas são constantemente expostas ao conjunto de conhecimentos que formam as práticas culturais. Dessa maneira, percebemos que a cultura tem grande influência na formação da identidade de uma sociedade, moldando-a segundo suas práticas e costumes.

Assim, mediante a relação desse sujeito com a sociedade, sua identidade interage com símbolos, valores e práticas, que formam a cultura. Deste modo, o sujeito ainda tem o seu “eu real” dentro de si, contudo este “eu” acaba sendo formado e modificado com o diálogo contínuo com os “mundos culturais exteriores” e as outras identidades que esses mundos oferecem (Hall, 2006).

Através dessas referências que me acompanhavam e inquietavam e com auxílio das orientações do professor Fábio Dal Gallo consegui chegar em um recorte do projeto de estágio e propus um curso que desenvolvesse o teatro de Formas Animadas sob uma perspectiva da poética do feminino na América Latina, por meio das trajetórias artísticas e histórias de vida de Violeta Parra e Frida Kahlo.

Sendo assim, o objetivo do curso foi desenvolver uma oficina teórico-prática de Teatro de Formas Animadas, com foco na técnica de confecção de bonecos em *machê*, abordando a construção e manipulação desses elementos. Utilizando como tema transversal a poética do feminino na América latina, tendo como inspiração a trajetória de vida das artistas Violeta Parra e Frida Khalo.

Cabe considerar que utilizo esse termo transversal como um tema que atravessa o teatro, no sentido de temas que discutem a ética, diversidade de gênero e preservação ambiental, deste modo, são temas que podem ser desenvolvidos junto ao teatro. Nesse caso, discuto através das formas animadas as trajetórias das artistas mencionadas sobre uma perspectiva do feminismo e da identidade. Os temas transversais estão inseridos no PCN – Parâmetros Curriculares Nacionais, e um dos objetivos trabalhados no campo das artes nesse contexto é a pluralidade cultural.

Neste aspecto, a finalidade do PCN do ensino fundamental é fazer com que os alunos sejam capazes de compreender a cidadania com participação social e política, respeitar o outro, conhecer sua cultura para construir progressivamente a noção de identidade nacional e pessoal e o sentimento de pertencimento ao país, conhecendo e valorizando a pluralidade do patrimônio sociocultural brasileiros, e os aspectos socioculturais de outros povos e nações, para que possam se posicionar contra qualquer forma de discriminação baseada em diferenças culturais, de classe social, crenças, etnias e sexo.

A área de Arte, dada a própria natureza de seu objeto de conhecimento, apresenta-se como um campo privilegiado para o tratamento dos temas transversais propostos nestes Parâmetros Curriculares Nacionais e outros. As manifestações artísticas são exemplos vivos da diversidade cultural dos povos e expressam a riqueza criadora dos artistas de todos os tempos e lugares. Em contato com essas produções, o estudante pode exercitar suas capacidades cognitivas, sensitivas, afetivas e imaginativas, organizadas em torno da aprendizagem artística e estética (PCN:arte/MEC.1998).

Nesse sentido, os campos das artes podem agregar para a contextualização dos temas transversais e proporcionam um amplo entendimento com relação a atuação dos alunos com os problemas vitais constantes na nossa sociedade, por conseguinte, através das trajetórias de Violeta Parra e Frida Khalo, é possível trazer diversas reflexões acerca de questões do movimento conhecido como pós-colonialismo, este que pretende interrogar os fundamentos da ciência e da filosofia europeia à luz das experiências e saberes dos sujeitos subalternos dos territórios coloniais.

Em relação a metodologia, busquei referencias teóricas em Gayatri Spivak (2010) Glória Anzaldúa (2000) Maria Lugones (2014) Djamila Ribeiro (2017) e Stuart Hall (2006). Podemos lembrar Anzaldúa “Porque eu, uma mestiça, continuamente saio de uma cultura para outra, porque eu estou em todas as culturas ao mesmo tempo, alma entre dos mundos 2005, p. 704).

Desta maneira, acredito ser pertinente evocar a autora Anzaldúa, pois seus escritos provocam uma reflexão sobre o lugar da mulher latino-americana, sob uma perspectiva feminista. Observo que o percurso de Violeta Parra esteve marcado pelo machismo, racismo e classismo, afinal a figura da artista representa uma mulher de origem indígena, camponesa, sem estudos, autodidata, de um país colonizado, no entanto, essas dificuldades em relação ao seu contexto, não impediram Parra de lutar pela sua vida e sobretudo pelo reconhecimento do seu fazer artístico.

Com relação aos aspectos bibliográficos de Parra pesquisei as seguintes obras: *Décimas Autobiografía en versos* (1970) *El libro mayor* de Violeta Parra, um relato biográfico y

*testimonial* (2009) de Isabel Parra e *Violeta se fue a los cielos* (2006) de Angel Parra. Além disso, busquei referências metodológicas teatrais para realização das aulas nos estudos de Viola Spolin (2010) Beatriz Cabral (2006). E autores que se dedicam ao Teatro de Formas Animadas tais quais: Ana Marial Amaral (1996) (1997) (2004) Beltrame (2009).

Um ponto que foi modificado em relação ao projeto escrito o qual apresentei, foi o Teatro de Formas Animadas, afinal esse termo é muito amplo para dar conta durante uma oficina de duas semanas. Segundo Brochado (2009), fazem parte do campo das formas animadas: máscaras, bonecos, sombras e objetos. A manipulação intencional de qualquer objeto, faz com que este objeto ganhe vida e constrói uma relação cênica com o espectador.

Dentro essa ótica, o termo Formas Animadas contempla um amplo significado que abarca diversos elementos de múltiplas materialidades, nesse aspecto segui a orientação do professor Fábio Dal Gallo e escolhi trabalhar apenas com o boneco de luva, sendo assim, optei por utilizar apenas uma técnica para confecção dos bonecos que foi a técnica com papel *machê*. E foi uma escolha assertiva afinal quarenta e oito horas é um tempo reduzido para confecção dos bonecos, criar o figurino, trabalhar o texto da apresentação, marcar a cena e ensaiar.

Assim sendo, o curso, possuiu um caráter teórico-prático e contou com desenvolvimento de aulas expositivas e práticas com o total de doze encontros, que foram divididos em três momentos: O primeiro de caráter teórico, o segundo totalmente prático a partir da confecção dos bonecos, e o terceiro também de cunho prático partiu para confecção dos elementos estéticos que fizeram parte da mostra final.

O primeiro momento contou com uma breve introdução do Teatro de Formas Animadas através de apresentação por mim, leituras de textos em grupo da pesquisadora Ana Maria Amaral, e outras obras inseridas nesse contexto, e apreciação de vídeos com encenações de Formas Animadas, para que os participantes pudessem observar as possibilidades cênicas com bonecos.

**Figura 20**– Registro do Estágio – Aula teórica, BA, 2022



Foto: Luigi Ramos (2022)



Observo que a aula teórica foi de suma importância para ter embasamento para as aulas práticas, afinal consegui localizar o contexto que o Teatro de Formas Animadas estava inserido, entendendo que essa vertente abarca diversos elementos que podem ganhar vida e se tornar através da manipulação do ator um ser animado, como se o ator pudesse dar vida a esse ser; além disso, revisitamos historicamente que esse fazer teatral surgiu há muitos anos, e que a prática do teatro de bonecos está presente na humanidade há muito tempo. Segundo Ana Maria Amaral:

O teatro de boneco surgiu no oriente a partir da ligação entre a poesia e a musicalidade das palavras. A dramaturgia consistia neste caso, principalmente, em gestos simbólicos. As palavras, quando ocorriam, eram poemas épicos narrados por um coro ou por um só narrador, sempre acompanhados por instrumentos musicais. Já no Ocidente, o teatro de boneco era em seu início uma expressão do povo, ligado à pantomima; ao longo dos anos surgiram os diálogos improvisados (Amaral,1993, p. 74).

Vale ressaltar, que a aula teórica foi útil para que os participantes compreendessem de que forma iriam interpretar com os bonecos, afinal essa foi uma inquietação apresentada desde o início pelos participantes, que apesar dos três alunos possuírem experiência com o teatro, nunca haviam participado de nenhum projeto com bonecos, e demonstravam grande insegurança nesse aspecto.

Por outro lado, também nunca havia lecionado nenhum conteúdo que envolvesse o Teatro de Formas Animadas, nem havia trabalhado em nenhum projeto com esse conteúdo. Deste modo, também foi um processo desafiador, tentar entender não só de que maneira confeccionar os bonecos, mas de que forma conseguiria auxiliar aos alunos a chegarem a uma boa performance.

Nesses aspectos, busquei referências que apresentasse esse tipo de abordagem e não encontrei nenhum autor que apontasse de que maneira os atores poderiam interpretar com os bonecos, não achei nenhum método ou sistematização nesse contexto. No entanto, a partir das leituras dos autores que se dedicam ao Teatro de Formas Animadas, fui compreendendo alguns aspectos e destacando pontos importantes para discussões na aula teórica.

E foi assim que enquanto professora, atriz/pesquisadora e os participantes da oficina fomos encontrando um caminho para atuar com os bonecos, norteados pelo seguinte aspecto: “Para o ator-manipulador o primeiro aprendizado é sair de si” (Amaral,2002, p.21), ou em outras palavras, tornar-se disponível, sem tensões, e procurar comunicar-se com o próprio corpo. Neste processo o ator-manipulador aprende as noções de “alerta” e de “prontidão”.

Neste ponto, destaco que a autora nos chama atenção que a entrada do boneco é um momento de apresentação do personagem e este deve ter uma postura que transmita a impressão

que existe por si. E indica a importância de exercitar o olhar, a respiração do personagem, e partir disso se iniciam os primeiros movimentos que vão transformar o objeto inanimado em um personagem vivo, E resalta a importância de todo movimento ser realizado com convicção e foco claro, a partir de um impulso verdadeiro do manipulador, mantendo uma certa neutralidade de quem está manipulando, afinal o foco da plateia deve ir para o boneco, independente se o manipulador está oculto ou não (Amaral, 2002).

O boneco de luva na mão do animador é uma extensão do seu próprio corpo, o ator-manipulador utiliza sua energia para dar vida ao boneco, para que assim ele ganhe expressividade. Dentro dessa lógica é necessário que “O manipulador mantenha sempre o busto reto, o braço levantado, o antebraço estreitamente na vertical, tão perto quanto possível do rosto, o cotovelo para frente e o olhar fixo na marionete em ação” (Maia, 2002, p.164). Todavia é sabido que a manipulação requer um exercício constante em relação ao trabalho do ator, em ir experimentando os movimentos com o seu personagem.

Desta maneira, os alunos foram compreendendo que era necessário abrir mão de todo seu corpo, e muitas vezes do próprio ego do ator, para dar espaço, abertura e principalmente foco para os gestos que envolvem a manipulação, bem como a voz e corpo que estão a serviço dos movimentos do personagem. Nesse aspecto, o trabalho da interpretação é enfatizado pela manipulação do objeto, ou seja, o ator deve se adaptar ao boneco e não ao contrário.

Portanto, os participantes foram fixando que o Teatro de Animação é uma linguagem do movimento, da ação e do gesto, e o entendimento desses aspectos foram primordiais para que os alunos seguissem no processo da oficina, prosseguindo nas próximas etapas, além de confiantes para o dia da apresentação final no Teatro Martim Gonçalves.

O segundo momento contou com a experimentação prática para criação dos bonecos, e a superação dos desafios continuaram, pois mesmo optando pela técnica em *machê* existem duas maneiras para realização do boneco com essa técnica que utilizam materialidades distintas: uma é o balão e outro a garrafa pet. Optei inicialmente que os estudantes experimentassem a técnica com *machê* e balão, no entanto, foi uma decisão errada, pois a duração do curso não possibilitava tempo suficiente para o processo com balão, pois necessitava de mais dias para secar a cabeça do boneco, para seguir com as próximas etapas com relação a produção.

E todo esse processo acabou atrapalhando a confecção, pois a base ainda úmida não permitiu consistência em relação a cabeça do boneco e perdemos o material, além de tempo. Desta forma, optei que cada participante utilizasse a garrafa pet como base para cabeça, pois esse material não precisava utilizar o processo de papietagem e seca mais rápido, além do boneco ficar mais leve e facilitar na manipulação, ou seja, nos movimentos e gestos.

Nessa perspectiva, observei que os participantes se sentiram frustrados, pois todo empenho na realização dos bonecos foi perdido, afinal não conseguimos utilizar a primeira tentativa de realização com os bonecos, como citou a participante Jamila Cordeiro:

Já estava apegada a minha boneca e fiquei triste por ter que jogá-la no lixo, e entendi na prática que a relação de vida e morte com o boneco acontece o tempo todo, pois entendi que literalmente damos a vida a essa criatura com a nossa energia, e todo esse processo de construção é um grande aprendizado (informação verbal).

**Figura 21**– Registro do Estágio – Aula prática, BA, 2022



Fotografia: Yasmin Gomes (2022)

Em consonância com os fatos apresentados, pude destacar que a parte prática da oficina foi uma grande experiência, pois entendi que o tempo limitado para realização do curso não poderia optar em trabalhar com a materialidade do balão, pois engloba o processo de papietagem que consiste em várias camadas de papel com cola que após finalizada todas as camadas, é necessário no mínimo três dias secando no sol a cabeça do boneco que consiste na base do boneco, para que assim possa dar continuidade as etapas de produção do boneco de luva.

Nesse aspecto, reconheço que foi um desafio lidar com isso, pois perdemos três dias de oficina para construção com essa materialidade, por outro lado, conseguimos fazer outra base para os bonecos a partir da garrafa pet em apenas dois dias, desta maneira, os alunos puderam conhecer duas técnicas diferentes, e pude aprender qual materialidade utilizar em formatos curtos de oficina com bonecos. Visto que, insisti no início na técnica com balão porque a base

com o balão é maior em relação a garrafa pet, sendo assim, para a apresentação no palco do teatro, teríamos um efeito visual melhor, pois os bonecos possuiriam uma proporção maior.

Vale ressaltar que os participantes já haviam em mente quais personagens gostariam de realizar e desde a primeira tentativa já confeccionaram os bonecos que participaram da mostra final, e esse fato foi levado em consideração na construção da dramaturgia por mim, contemplando os desejos e as trajetórias dos participantes em relação a seus personagens. Inclusive as trajetórias de vida das artistas Violeta Parra e Frida Khalo sempre eram comentadas por mim ao longo de todos os dias da oficina, e optei por confeccionar uma boneca da artista chilena Violeta Parra.

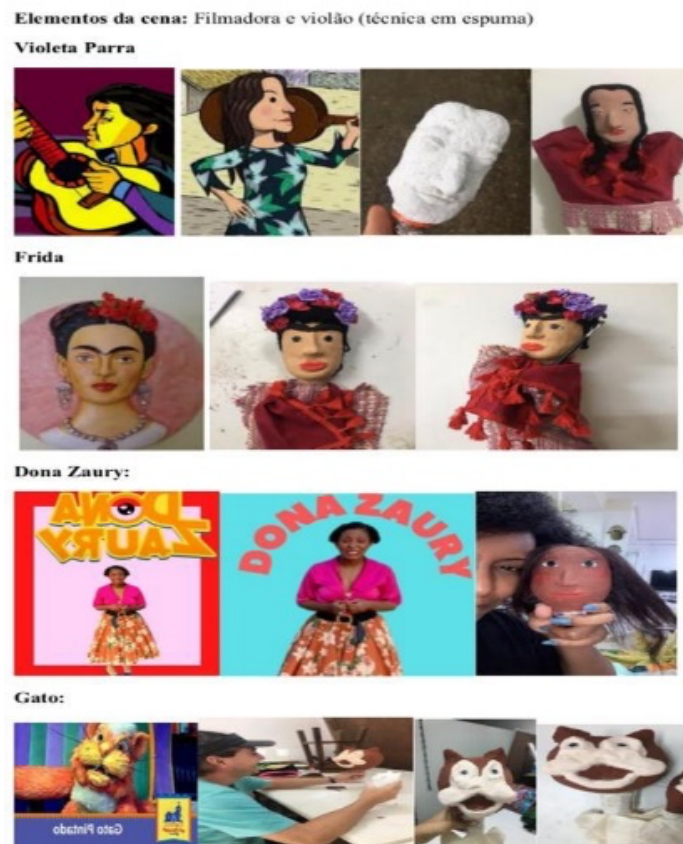
**Figura 22**– Registro do Estágio – Aula prática, BA, 2022



Fotografia: Yasmin Gomes (2022)

Destarte, a participante Lene Nascimento, apresentou interesse em confeccionar uma boneca da sua personagem Dona Zaury, uma fofqueira de 48 anos, da cidade de Tanquinho, a qual a aluna já desenvolve um trabalho com essa personagem em suas redes sociais, enquanto o participante Luigi manifestou desejo de construir um gato. E a aluna Jamila Cordeiro, embarcou na temática da oficina e decidiu produzir a boneca da Frida Khalo.

**Figura 23**– Quadro de referências com os bonecos realizados na oficina, BA, 2022



Fotografia: Yasmin Gomes (2022)

Sendo assim, a proposta da cena se estabeleceu através da elaboração de um programa de televisão que teve como apresentadora a personagem da Dona Zaury, que possui um gato como mascote e entrevistou as artistas Violeta Parra e Frida Khalo. A encenação apresentou aspectos das personagens de Violeta Parra e Frida Khalo através de suas biografias, introduzindo, o espectador sobre a importância dessas artistas. Em relação ao conflito, se estabeleceu através dos personagens de Dona Zaury e seu mascote, este que interrompia Dona Zaury diversas vezes com o intuito de se tornar o apresentador e a estrela do programa, o que garantiu um embate regado de comicidade para a cena.

Dentro desse contexto, a dramaturgia foi construída por mim, em paralelo as etapas de confecção dos bonecos. Após essa etapa, com todos os personagens finalizados sugeri que os participantes focassem na realização do figurino dos seus personagens, bem como elementos da cena, com relação aos adereços, sonoplastia e cenografia. Nessa etapa, levei diversos tecidos,

tintas, materiais como espuma e isopor para construção dos elementos que integravam a cena da mostra.

**Figura 24**– Registro do estágio – confecção de elementos da cena, BA, 2022



Fotografia: Yasmin Gomes

Deste modo, destaco que levei pedaços de tecidos dos figurino do espetáculo de Violeta do qual dirigi, como mencionei anteriormente, e esses tecidos serviram para confecção dos figurinos de Violeta Parra e Frida Khalo, e fiquei muito feliz que um pedacinho desse tecido, pode estar presente nesse projeto que também integra uma extensão dos meus estudos acerca da artista Violeta Parra, inclusive porque pesquisa no mestrado a vestimenta de Parra, e o traje nesse aspecto tem um valor de grande relevância no meu trabalho.

**Figura 25**– Registro do estágio – confecção de elementos das bonecas, BA, 2022



Fotografia: Yasmin Gomes (2022)



**Figura 26**– Espetáculo “Violeta”, BA, 2018



Fotografia: Diney Araújo (2018)

Dando continuidade a esses aspectos estéticos, no terceiro momento da oficina os participantes construíram os elementos cênicos com espuma, a exemplo da câmera filmadora do programa e do violão adereço de cena da personagem Violeta. Além disso, finalizaram os acabamentos dos bonecos, como exemplo o cabelo dos personagens que foi utilizado lã e os retoques finais com tinta para finalização do rosto dos bonecos.

Com os bonecos e elementos finalizados, comecei a colocar uma cortina na sala de maneira que improvisasse uma estrutura de empanada e sugeri uma improvisação com os personagens utilizando como metodologia os estudos de Viola Spolin, desde a criação do personagem até a interpretação das histórias.

Dentro dessa lógica, O Quem para compreender o personagem (boneco), o Que para entender as ações fisicalizadas, exercícios com o Onde para perceber o espaço e ambiente que acontece a ação dos personagens. Nesse sentido, refletindo quem é o boneco, o que faz este personagem (suas ações) onde desenvolve suas ações, estabelecendo o jogo de personagem, espaço e ação em prática na improvisação teatral com os bonecos.

Esse processo de experimentação foi bem proveitoso apesar do pouco tempo, e os participantes começaram a se localizar nesse espaço da empanada e a perceber a necessidade da projeção da voz, e da intenção, além da condição física, ou seja, do preparo físico, pois observaram como era cansativo segurar o boneco com as mãos para cima por mais de cinco minutos, além de perceberem que a cabeça do boneco era necessário sempre estar em pé e não caída para os lados, deste modo, diversos aspectos foram surgindo a partir dessas experimentações que possibilitaram um preparo para o dia da mostra e principalmente uma familiarização com essa vertente teatral que era algo novo para todos os participantes.

Dando continuidade, após essas investigações levei o texto finalizado e partimos para a leitura, logo em seguida para as marcas e ensaios gerais. Nessa etapa convidei meu orientador - o professor Fábio Dal Gallo - para visitar o ensaio, que aprovou o trabalho e apontou para os alunos que era importante dividir bem as ações com os bonecos o momento do texto e o gesto, pois os dois simultaneamente poderia ficar confuso; para ter bastante atenção no foco da cena; e ressaltou a importância do teatro de bonecos em relação a interpretação, em dividir a cena com o público que era uma característica desse tipo de teatro. Desta maneira, seguimos as orientações do professor e prosseguimos com os ensaios até o dia da mostra final.

Vale ressaltar também, que apresentamos o ensaio para o professor Marcus Villa Góis, durante a aula de Teatro de Formas Animadas, e as considerações realizadas por ele contribuiu para a construção da cena, principalmente em relação a movimentação dos bonecos, a entrada e interação com a plateia, deste modo, a cena ganhou ainda mais comicidade devido a intervenção do professor Marcus, que esteve presente em todas as etapas do processo, dando suporte desde orientações no ensaio até a construção da cenografia.

### **3.1 MOSTRA FINAL:**

Chegou o tão esperado dia da mostra final, no teatro Martim Gonçalves da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. É recorrente que as mostras do Estágio III, ocorram no teatro, para que os alunos tenham a oportunidade de se apresentarem em um palco profissional com toda estrutura do espaço, para que possam adquirir a experiência de estar em cena e com a presença do público. Diante disso, como o professor Bondía (2002) comenta, a experiência é o que dá sentido à educação, ele cita que educamos para transformar o que sabemos, não para transmitir o já sabido. Desta forma, pensar a educação a partir da experiência a converte em algo parecido como uma arte, não como uma técnica ou prática.

Nesse aspecto, o curso de Licenciatura através dos estágios realizados pelos estudantes, resultam sempre em uma apresentação no teatro, para que todos os participantes possam vivenciar essa experiência de colocar os pés no palco pela primeira vez, se produzirem no camarim, e serem assistidos por seus familiares e amigos, é sem sombra de dúvida um fato marcante na trajetória desses estudantes.

O dia da apresentação final reúne o resultado de todos os cursos que foram desenvolvidos nos estágios por toda turma do curso de Licenciatura, sendo assim, catorze estudantes apresentaram seus trabalhos, cada um sendo responsável pela sua turma, e cada



apresentação possuía uma temática diferente e a duração para cada cena foi de quinze minutos, para que todos pudessem apresentar.

No dia 11 de junho 2022 apresentamos “Em Cada Canto um Lugar” – título geral da mostra que contemplou todos os trabalhos que foram apresentados. Contamos com a mediação de dois colegas apresentadores que fizeram a intervenção com o público e apresentavam o título da cena de cada trabalho, sendo assim, fomos o 14º a apresentar, com o título Vozes da América Latina: Dona Zaury entrevista Frida Khalo e Violeta Parra. Utilizamos na cenografia uma estrutura que remeteu uma empanada com duas torres de luz uma de cada lado e com uma madeira entre elas, colamos uma cortina preta, deste modo, o espaço cênico dos bonecos funcionava.

**Figura 27**– Mostra final do Estágio, BA, 2022



Fotografia: Daniel Vinicius (2022)

E na frente dessa estrutura havia uma cadeira para que a apresentadora Dona Zaury sentasse e interagisse com os bonecos, a iluminação foi uma luz geral, tendo em vista que haviam muitas cenas com marcas distintas, a produção optou por não haver muitas alterações na luz, enquanto a sonoplastia conseguimos uma música autoral produzida exclusivamente para a cena, que tocava no início da apresentação na entrada da personagem de Dona Zaury, que descia as escadas do teatro e caminhava no meio da plateia interagindo com o público, criando uma atmosfera de programa televisivo.

Sendo assim, Dona Zaury anuncia a temática do quadro e comenta brevemente sobre Frida Khalo e Violeta Parra, duas personagens importantes que contribuíram para a cultura latino-americana. Nesse momento Dona Zaury questiona o público se conheciam as artistas e enfatiza a importância de saber sobre essas personalidades, desta maneira, Dona Zaury convidava as entrevistadas e sempre pedia uma salva de palmas para as artistas. Para surpresa

da apresentadora, ao abrir a cortina da empanada quem aparece é seu mascote o gato Binho, com flores de Frida Khalo na cabeça.

Dona Zaury se irrita com a cena e questiona onde estão suas convidadas, o mascote informa que irá salvar o programa pois o operador de câmera não veio. Binho muito animado vai buscar o equipamento para dar início a gravação, e durante o quadro interrompe Dona Zaury inúmeras vezes tentando se tornar o entrevistador do programa.

Dona Zaury se sente desapontada com a situação, anuncia o intervalo do programa e entra em confronto com o mascote Binho e decide ir até o estúdio (dentro da empanada) para tirar o mascote a todo custo do programa. Nesse momento Binho se prepara para a chegada de Dona Zaury e toma uma porção mágica para aumentar seu tamanho, e se comunica com a plateia para avisar quando Dona Zaury iria aparecer por trás dele!

De repente Dona Zaury aparece em formato de marionete com o pincel de Frida Khalo e corre para pegar Binho e expulsá-lo do programa, Binho corre e se despede do público e comunica que o programa chegou ao fim, os dois personagens saem de cena e fecham as cortinas encerrando a apresentação.

Nesse contexto, ocorreu tudo certo na apresentação, os alunos não esqueceram as marcas nem o texto, conseguiram interagir com público e tiveram resposta positiva, pois a plateia foi bem participativa, é importante frisar que apresento essa perspectiva sob um olhar de dentro da cena, afinal participei da mostra com a personagem de Violeta Parra, e isso deu uma segurança para o elenco também, pois estava com eles, me comunicando com o olhar lembrando as marcas de todos, conseguimos criar uma atmosfera por trás da empanada confortável, e todos desempenharam um estado de prontidão para o que ocorresse na cena, afinal não conseguíamos ver o público, apenas através dos bonecos entramos na cena e nos comunicávamos com as pessoas.

**Figura 28**– Mostra final do Estágio, BA, 2022



Fotografia: Daniel Vinicius (2022)

Estar em cena novamente compartilhando sobre a trajetória de Violeta Parra, foi algo que me deixou muito contente, dar seguimento aos meus estudos e práticas artísticas acerca da artista chilena, em outro projeto, foi uma sensação de alegria e reconhecimento que o meu trabalho vem amadurecendo e apontando novas possibilidades para cena. Destaco também que nunca havia atuado com bonecos, e descobri que não existe um método para seguir e atingir um bom desempenho.

Sendo assim, observei que é necessário dar o foco no personagem do boneco na sua movimentação, fazer gestos precisos, se comunicar com o outro, escutar o outro colega em cena e acima de tudo confiar na sua relação com o boneco e se divertir, e estabelecer um trabalho de confiança com a equipe, além disso, é importante um condicionamento físico preparado, alongar o corpo e aquecer a voz são exercícios fundamentais para uma boa apresentação.

Em relação aos alunos, eles estavam nervosos antes de entrar em cena, era a primeira vez que manipulavam seus personagens, no entanto, recuperaram sua confiança, respeitaram as marcas, ou seja, as entradas e saídas dos personagens e todos se saíram muito bem, e tivemos aprovação do público com relação a interação e esse fator é muito importante, pois os alunos perceberam que o jogo estava acontecendo entre público e ator, percebi também que os alunos estavam suando e tremendo em cena enquanto manipulavam os bonecos, mas esse fator não prejudicou em nenhum momento a cena e o trabalho dos alunos.

Diante disso, o objetivo do estágio foi concluído com sucesso. E o mais importante foi saber que os alunos compreenderam todo esse processo de criação dos bonecos, de dar a vida, colocando sua energia nesse objeto que vai tomando forma pelas próprias mãos dos alunos, que constroem todos os detalhes para que esse personagem esteja pronto para cena, e principalmente identificando os desafios que é toda a produção do boneco, e sua manipulação, conseguindo perceber as particularidades que existem na atuação com bonecos, e tendo a oportunidade de experienciar na prática como é estar na cena se apresentando no teatro com plateia cheia dando vida a esses objetos animados com um texto dramático.

### **3. 2 NOVOS CAMINHOS**

O curso de extensão Teatro de Formas Animadas: A poética do Feminino na América Latina supriu as expectativas do estágio, dentro do curso de Licenciatura em Teatro na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Idealizei o projeto de modo que se adaptasse a essa realidade e se adequasse na questão do cronograma que precisava ser seguido dentro das quarenta e oito horas, que foram divididas em doze encontros.

No entanto, as limitações que tive que enfrentar a exemplo da carga horária intensa de quatro horas seguidas e a pouca reserva de vagas para o público, afinal de acordo com o regimento da universidade a sala que utilizamos de artes visuais só poderiam estar presentes dez alunos por conta do espaço ser reduzido para respeitar as normas de segurança e proteção contra a Covid19.

Desta maneira, fiquei com receio de fazer uma ampla divulgação do curso, pois a oferta de vagas foi reduzida e isso prejudicou a difusão do mesmo, além disso, tentar encaixar quarenta e oito horas na minha rotina foi um desafio, pois no semestre que realizei esse estágio de 2022.1 estava cursando cinco disciplinas.

No entanto, estava disposta a ofertar o curso no turno da noite, porém fui alertada através de notícias e comentários de colegas que a universidade estava deserta e se tornou naquele período um espaço perigoso para se transitar, nesse sentido, como havia escrito um projeto inicialmente apenas para mulheres, decidi não colocar em risco as participantes, incluindo a mim, ter que retornar para casa tarde e ficar exposta no campus da universidade, bem como no ponto de ônibus.

Tendo em vista estas circunstâncias, senti que o projeto se tornou um pouco limitado e logo tive dificuldades em ter mais inscritos no curso, e muitos que se inscreveram ao observar o horário não puderam participar devido a outros compromissos, deste modo, apenas três pessoas participaram do projeto até o fim, e o estágio pode ser concluído. Por outro lado, como estava trabalhando com teatro de bonecos o número de pessoas não precisava ser tão grande, e meu orientador o professor Fábio Dall Galo sinalizou que a vertente que eu optei em trabalhar poderia ser realizada até com um aluno, que eu concluiria o estágio.

Deste modo, consegui realizar o trabalho e cumprir os objetivos do curso, superando os desafios encontrados, e me descobrindo nesse universo do teatro de bonecos que era algo novo para mim e para os participantes e juntos fomos mergulhando ao longo dessas duas semanas nessa vertente do teatro de animação. Nesse contexto, tive a participação de duas alunas e um aluno, todavia, gostaria de ter tido mais participantes pois acredito que poderia aprofundar mais as questões do feminino.

Além disso, percebi que com o tempo reduzido, foi pouco para as aulas teóricas, confeccionar os bonecos, fazer os figurinos, construir os elementos da cena, produzir o texto, realizar os laboratórios de improvisação e ensaios gerais. E observei que devido a esses fatores a temática do feminino, bem como as discussões acerca do tema a partir das trajetórias de vida das artistas latino-americanas Violeta Parra e Frida Kahlo, não tiveram a oportunidade de serem

aprofundadas, nesse aspecto, considero que esse tema tão urgente não foi contemplado em razão da falta de tempo.

Por outro lado, reconheço a importância que foi dar esse primeiro passo e realizar o curso mesmo nessas condições, pois aprendi ministrando as aulas, experimentando a confecção dos bonecos e as possíveis materialidades, e o mais importante pude experimentar na prática através da apresentação como interpretar com bonecos, sem contar que consegui trazer a temática de Violeta Parra e Frida Khalo através da dramaturgia, sendo assim, reconheço a importante contribuição de ter realizado esse estágio, além é claro de ter compartilhado e trocado com os participantes essa rica experiência.

Nessa perspectiva, compreendo e identifico alguns caminhos dos quais eu poderia acrescentar nos planos de aula, para que conseguisse atingir o meu objetivo de aproximar a temática do feminino no contexto da América Latina, para aprofundar as discussões, e um exemplo disso, foi uma experiência que passei na disciplina TEAA47 – Sistematização de práticas em pedagogia do teatro, ministrada pela professora Cristiane Barreto, que sugeriu como exercícios que refletíssemos de que forma poderíamos organizar um plano de aula que estivesse relacionado ao nosso projeto de conclusão de curso, com duração de trinta minutos.

Refleti como conseguiria encaixar em trinta minutos uma parte teórica e outra prática sobre meu objeto de pesquisa, e se tratando de teatro de bonecos não iria conseguir experimentar nenhuma etapa da confecção dos bonecos, pois não haveria tempo o suficiente, e a partir dessa provocação encontrei uma solução de trazer uma carta para leitura, afinal a temática da carta estava diretamente relacionada com a minha pesquisa sobre o feminino inserido na América Latina, bem como as questões de identidade.

Nesse viés iniciei a aula compartilhando sobre a minha pesquisa sobre Violeta desde a montagem do espetáculo à pesquisa de mestrado, localizando a artista para a turma; em seguida propus a leitura coletiva do texto: Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo da escritora mexicana Gloria Anzaldúa.

Anzaldúa, foi americana de origem mexicana, uma mulher não branca, professora, escritora, lésbica, ativista queer e defensora dos direitos dos camponeses desde a década de 1950, e por todos esses fatos e por seus escritos trazerem temáticas acerca do feminismo, identidade e América Latina, utilizo seus estudos como uma grande referência na minha pesquisa de mestrado, afinal pesquiso uma artista chilena camponesa, nesse sentido, faz-se necessário apresentar no referencial teórico mulheres, feministas e oriundas da América Latina. Nesse sentido, cabe aqui ressaltar a citação de Anzaldúa

Eu digo, mulher mágica, se esvazie. Choque você mesma com novas formas de perceber o mundo, choque seus leitores da mesma maneira. Acabe com os ruídos dentro da cabeça deles. Sua pele deve ser sensível suficiente para o beijo mais suave e dura o bastante para protegê-la do desdém. Se for cuspir na cara do mundo, tenha certeza de estar de costas para o vento. Escreva sobre o que mais nos liga à vida, a sensação do corpo, a imagem vista, a expansão da psique em tranquilidade: momentos de alta intensidade, seus movimentos, sons, pensamentos. Mesmo se estivermos famintas, não somos pobres de experiências (Anzaldúa, 2000, p.235).

Portanto, trazer essa escritora mexicana para a oficina de Formas Animadas, é uma forma de criar diálogos com a temática que desejo trabalhar, nesse sentido, pude experimentar a leitura da carta da escritora com meus colegas da disciplina de Sistematização, como exercício de como seria realizar essa prática no estágio. A carta convoca as mulheres, em especial não-brancas, a ocuparem diversos espaços e insistirem nos seus fazeres artísticos, levando diversas reflexões sobre arte, engajamento, etnia, local de fala, experiência e subjetividade.

Destarte, fizemos a leitura coletiva e solicitei aos colegas que destacassem trechos que chamassem a atenção, em seguida, solicitei que fizessem um desenho sobre o que compreendiam sobre uma mulher latino-americana, e depois compartilhassem o desenho com os colegas e comentassem as partes do texto que chamaram mais atenção. Todos fizeram seus desenhos e apresentam seus pontos de vista e conseguimos atingir uma discussão sobre tema da identidade da mulher latino-americana.

**Figura 29**– Exercício durante a disciplina TEAA47, BA, 2022



Fotografia: Yasmin Gomes

Deste modo, pude observar que essa atividade através das materialidades da carta, das folhas de ofício e canetas coloridas, serviram de estímulo para aprofundamento na temática da poética do feminino na América Latina. E serviu como uma grande experiência para mim que poderia ter levado para a oficina, e senti que essa atividade apontou um caminho que eu desejava atingir na vivência do estágio.

Todavia, com a correria das aulas do estágio, não tivemos tempo de fazer a leitura coletiva da carta, pois grande parte das aulas foram dedicadas a confecção dos bonecos, desta maneira o recorte da temática da oficina foi sendo atrapalhado por ter faltado espaço para exercícios que proporcionassem essas discussões.

Inclusive a leitura da coleção Antiprinças não foi realizada em sala, a respeito das trajetórias de vida de Violeta Parra e Frida Khalo, apenas enviei por e-mail, poderia ter levado essa leitura de forma coletiva poderíamos ter atingido outras discussões acerca desse contexto. Além disso, poderia ter utilizado também como recurso o projetor e exibido os filmes sobre as biografias das artistas Parra e Khalo, e disponibilizado também a gravação do espetáculo Violeta dirigido e escrito por mim, para que pudessemos apreciar e refletir sobre diversos aspectos que essas obras levantam sobre a carreira dessas artistas.

Outro aspecto que acho importante reforçar que poderia e gostaria de ter realizado foi uma experimentação prática com exercícios de jogos improvisacionais, corpo e voz tendo como ponto de partindo o seguinte questionamento: O que é ser uma mulher latino-americana? Pensando nisso poderia adaptar exercícios de Viola Spolin e Beatriz Cabral, a exemplo do drama como método de ensino utilizando os estímulos compostos, como exemplo a caixa de estímulos.

A caixa de estímulos é composta de uma caixa ou sacola de qualquer materialidade, que consiste em diversos elementos, ou seja, ilustrações, fotografias, adereços de cena, livros e qualquer tipo de objeto, e esse recurso agrega as dinâmicas teatrais e possibilitam diversos estímulos criativos para os alunos, deste modo, aponta a professora Célida Mendonça:

Assim, saber implica em saborear elementos do mundo e incorporá-los, ou apropriar-se deles. O que ocorre igualmente no processo criativo, quando estamos abertos a uma nova aprendizagem, as conexões inaugurais. As crianças desenvolvem sua imaginação a partir do que observam, experimentam, ouvem e interpretam em suas vivências (Mendonça, 2016, p.16).

Desta forma, o estímulo composto consiste em uma dinâmica teatral, que requer um preparo do professor em relação a algumas situações que envolvem materialidades; o método de estímulo composto é o formato em que se pode criar uma história fictícia através de objetos, fotos e recortes. Nesse sentido, a caixa de estímulos pode ser considerada uma partícula da dinâmica do estímulo composto, e a forma que ela será trabalhada fornece diversas possibilidades para uma construção dramática.

Sendo assim, poderia ter levado para oficina uma caixa de estímulos compostos com recortes de obras das artistas, objetos que remetam a artista como pinceis, linhas, tintas,

elementos indígenas relacionados a cultura dos povos do Chile e do México, e partir da apresentação desses objetos poderia sugerir diversas cenas com improvisação junto a esses objetos, bem como contação de histórias, e até mesmo refletir como cada objeto retirado da caixa poderia estar relacionado com a trajetória de vida de cada participante.

As histórias de vida das participantes seriam levadas em consideração para construção da dramaturgia, neste viés, através da sugestão desses métodos teatrais gostaria de estimular as alunas a trazerem seus repertórios de vida e artísticos, e indicaria também que elas observassem relações que se estabelecem entre as trajetórias de Violeta Parra e Frida Khalo e suas biografias, e de que forma a trajetórias dessas artistas poderia contribuir para a compreensão da identidade da mulher latino-americana.

Acredito que com a realização dessas atividades e as contribuições das participantes, teria como ponto de partida esses fatos e construiria outra dramaturgia para apresentar na mostra, realizando uma costura dessas narrativas, nessa perspectiva, apontaria para uma apresentação que dialoga mais com o foco da poética do feminino na América Latina. Inclusive o texto poderia ter sido realizado de maneira coletiva também durante os encontros e estímulos provocados por mim através de exercícios com jogos teatrais.

Em suma, acredito que os pontos levantados poderão ser considerados em um próximo formato da oficina, acrescentando esses possíveis horizontes, aproveitando uma carga horária mais ampla para poder experimentar esses exercícios os quais destaquei, pois acredito que podem servir de guia para o trabalho que desejo continuar experimentando e para atingir as discussões que pretendo aprofundar acerca da identidade da mulher em um contexto feminista latino-americano.



## CONCLUSÃO

A experiência de ter realizado esse trabalho foi gratificante, e os motivos que me deixaram feliz foram inúmeros, entre eles destaco que ter trabalhado com a temática de Violeta Parra, foi um ponto que me deixou alegre e motivada a realizar essa pesquisa, afinal poder continuar meus estudos sobre Violeta Parra na Escola de Teatro, foi uma forma de amadurecer essa pesquisa que vem sendo realizada desde 2018.

E a partir desse estudo pude compreender que é possível trabalhar com a trajetória de Violeta em contexto de sala de aula, afinal por meio de sua trajetória posso refletir diversos temas como feminismos, colonialismo e identidade da mulher latino-americano, desta maneira, contribuindo para uma educação descolonizadora.

Nesse sentido, analiso também que as possibilidades estéticas de trabalhar com Violeta são infinitas, e que alinhar o Teatro de Formas Animadas, optando pelo boneco de luva, foi um desafio surpreendente enquanto pesquisadora e artista, e sem sombra de dúvida é o fator que posso tirar mais proveito desse experimento. Isto é a capacidade de lidar com desafios e ter decido trabalhar com uma vertente teatral que pouco conhecia e que nunca havia trabalhado.

Afinal nunca havia realizado um boneco de *machê* nem de outra materialidade, tampouco participei de nenhuma oficina de teatro de bonecos, nem tive a oportunidade de estar em nenhuma mostra com essa temática, e a decisão de escolher esse caminho foi devido a esse semestre ter tido a oportunidade de cursar a disciplina TEAA37- Teatro de Formas Animadas com o professor Marcus Vila Gois, e esse ponto foi o que me encorajou a decidir trabalhar com essa temática.

Nessa perspectiva, pude compartilhar tudo que aprendi na disciplina no processo do curso de extensão, e além disso, busquei referências em outros autores, e múltiplas fontes, e foi uma forma de aprender ainda mais sobre Teatro de Bonecos, e afirmar para mim, que não necessariamente devemos estar prontos e saber de tudo para iniciar um projeto novo ou conteúdo, precisamos apenas ter a coragem de iniciar, boa vontade de estudar e planejar a execução de qualquer projeto que desejamos efetuar.

Acredito que a faculdade é um universo que nos permite experimentar diversas propostas, e que essas experiências, principalmente práticas se transformam em bagagem que levaremos para a sala de aula, e afirmo que ter me permitido trabalhar com as formas animadas, irá me possibilitar um aprofundamento ainda maior nessa linguagem, quando estiver no chão sagrado da sala de aula.

Sinto que a vivência nessa pesquisa me permitiu um embasamento prático e teórico para desenvolver planos didáticos pedagógicos consistentes nessa temática. Afinal, o teatro de bonecos é uma linguagem muito rica e ampla de possibilidades para o processo de ensino. Vale considerar também, que o exame de qualificação desse trabalho foi de grande importância para finalização do mesmo.

Desta maneira, as contribuições da banca foram essenciais e de grande relevância para refletir como continuar trilhando com a pesquisa, afinal me possibilitou compreender que o foco do meu trabalho foi a experiência com as Formas Animadas e que as artistas: Violeta Parra e Frida Khalo serviram apenas como inspiração para trabalhar com essa vertente teatral.

Friso alguns pontos que foram alterados e acrescentados após as considerações dos professores na qualificação como o título que foi substituído, e diante da alteração apresentou melhor o recorte da proposta, nesse sentido, Teatro de Formas Animadas: A poética do Feminino na América Latina foi modificado por: Costurando Memórias: Uma experiência com Teatro de Formas Animadas inspirado em Violeta Parra e Frida Khalo.

Foi sugerido também ao final de cada capítulo, que fosse indicado os temas que seriam abordados em seguida, e isso tornou o trabalho mais orgânico e facilita a compreensão da leitura. Além disso, foi colocado também que poderia ter sido destacado o processo de avaliação em artes, tendo em visto, que faço um breve comentário no primeiro capítulo, acerca do tema quando questiono como um professor pode avaliar uma obra artística de um estudante de arte.

Esse assunto seria de grande pertinência estar nesse trabalho por se tratar de um curso de Licenciatura em artes, no entanto, esse tema tornaria o trabalho ainda mais extenso, e por questões de tempo, deixarei para tratar sobre esse assunto na minha dissertação do mestrado, pois posso agregar essa discussão a minha pesquisa, pois dedico um capítulo do meu trabalho sobre as minhas experiências artísticas e pedagógicas com Violeta Parra.

Por fim, acredito que esse trabalho não se encerra por aqui, e ele me motiva a prosseguir, apontando que posso cada vez mais aprimorar o curso que desenvolvi no estágio e levar para outros espaços, propondo novas narrativas. Desejo que esse estudo possa contribuir para futuras reflexões acerca do processo de ensino-aprendizagem sobre Teatro de Formas Animadas, e que mais pessoas possam conhecer e se inspirar em Violeta Parra e Frida Khalo.

## REFERÊNCIAS

ACCIOLY, Beatriz. MACHADO, Bernardo. ESCOURA, Michele. **Diferentes, Não Desiguais. A questão de gênero na escola.** São Paulo: Reviravolta, 2016.

AGUIRRE, Imanol. **Imaginando um futuro para a educação artística.** 2009. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/60824348/Imaginando-um-futuro-para-aeducacao-artistica-Imanol-Aguirre>. Acesso em 03/02/2014.

ALZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo.** || Revista Estudos Feministas, 2000. v. 8. n. 1.

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos.** São Paulo: SENAC, 2004.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Animação: Da teoria a prática.** São Paulo: Ateliê Editorial.2007.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Animação: da Teoria à Prática.** São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de bonecos.** Faça Fácil, v. 8, n. 98, p. 90-98, 1993 Tradução. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/acervo-local/producao-academica/000852164.pdf>

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos.** São Paulo: Edusp, 1996.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas.** São Paulo: Edusp, 2000.

BAIROS, Luiza. **Nossos feminismos revisitados.** Revista de Estudos Feministas, v. 3, n. 2, 1995.

BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BELTRAME, Valmor Níni. **Cartografias do ensino do teatro.** Edfu. Uberlândia.2009.

BROCHADO, Izabela. **Mamulengo, teatro de bonecos brasileiro: história e linguagem.** Licenciatura em Teatro. Módulo 20: Laboratório de teatro IV-Teatro de formas animadas. Brasília: LGE Editora, 2009.

CAVALCANTE, Caroline M. H. T. **Teatro de Animação: uma linguagem, uma metodologia de formação de atores.** Uberlândia: Ouvirouver, v 6.n 1. 2010.

FARIAS, M.L.S. **Violeta Parra: identidade cultural Latino-Americana.** Criciúma: UNESC, 2007. Disponível em: [http://www.livrosgratis.com.br/arquivos\\_livros/cp063673.pdf](http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp063673.pdf)> Acesso em: 28 jun.2018.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética do performativo: O teatro performativo.** Sala preta, São Paulo. 2009.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidade e performatividade na cena contemporânea**. Repertório, Salvador, no16. p.11-23, 2011.49.

GONZALVEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: PD&A, 2006.

HESSE. María. **Frida Khalo uma biografia**. São Paulo: L&PM. 2018.

HOOKS, Bell. **Feminist Theory: from margin to center**. New York: South End Press, 2ª Ed. [1984] 2000.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018 jan. /fev./mar./abr. 2002.

LARROSA, J. B. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Tradução João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, n. 19, p. 19- 28,

LEHMANN, Hans – Thies. **Teatro Pós- Dramático**. Cosacnaify, 2007.

LINO, Tayane Rogeria. **O lócus enunciativo do Sujeito Subalterno: fala e emudecimento**. Anuário de Literatura, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 74-95,2015. ISSN 2175-7917. Disponível em: [http://dx.doi.org/10.5007/2175\\_7917.2015v20n1p74](http://dx.doi.org/10.5007/2175_7917.2015v20n1p74). Acesso em: 09/06/2021.

LOURO. Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MAIA. Urânia Auxiliadora Santos. **Contando estórias, fazendo histórias: os caminhos do teatro de bonecos em Salvador**. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

MENDONÇA, CELIDA SALUME. **Materialidades em Jogo: O Fazer Teatral Na Escola**. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL “EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE”, 10., 2016. São Cristóvão, SE. Anais. Universidade Federal de Sergipe. Disponível em: [http://anais.educonse.com.br/2016/materialidades\\_em\\_jogo\\_o\\_fazer\\_teatral\\_na\\_escola.pdf](http://anais.educonse.com.br/2016/materialidades_em_jogo_o_fazer_teatral_na_escola.pdf) acesso em: 28/11/2020.

MORENO & FERREIRA. **Decolonizando práticas educativas na América Latina: mulheres e interseccionalidade no ensino de História**. Crossef. Paraná. 2021.

OLIVEIRA. Juliana Souza. **Frida Kahlo: feminino e feminismo na vida e na obra da artista mexicana** / Juliana Souza de Oliveira. -- Rio de Janeiro, 2019.

PARÂMETROS. **Curriculares Nacionais de Arte**. Brasília: MEC/SEC.1998.

PEREIRA, Dalmir Rogério. **As dimensões do traje de cena no Giramundo e no Royal de Luxe**. 2017. Tese de Doutorado - Universidade de São Paulo (USP). Escola de Comunicações e Artes (ECA/SBD) São Paulo.

PISCITELLI, Adriana. **Gênero: a história de um conceito.** In: ALMEIDA, H. B.; SZWAKO, J. E. (Org.). *Diferenças, igualdade.* São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina,** em Edgardo Lander (org.), *Colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales* (Bueno Aires: Clacso.Unesco, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG.2010.

## APÊNDICES

### APÊNDICE A- CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO CURSO DE EXTENSÃO:

**OFICINA:**

# Teatro De Formas Animadas:

**A Poética Do Feminino Na América Latina**

**16 a 27 de maio**  
**Horário: 09h às 12h**  
**Local: UFBA - Ondina**  
**Presencial e Gratuito**

**Inscrições abertas!**

**Yasmin Müller**  
**Diretora teatral e**  
**Realizadora Audiovisual**

**Realização:**






**APÊNDICE B- ROTEIRO DA MOSTRA DO ESTÁGIO III.  
DRAMATURGIA YASMIN GOMES**

*Dona Zaury desce as escadas do programa:*

**Dona Zaury:** Oi gente, bom dia! Ahh você veio? não acredito, quanto tempo, quer participar do programa hoje? *(brinca com o público até chegar na sua poltrona).*

**Dona Zaury:** Bom dia, minha gente, estou muito feliz de estar apresentando esse programa, obrigada pela presença de todos! Eu sei que vocês vieram hoje só pra assistir meu programa! E hoje vamos ter um quadro especial, eu quero saber se tem mulher na plateia? levanta a mão! O quadro de hoje gente é: Vozes da América Latina onde eu vou entrevistar duas personalidades muito importantes que contribuíram muito para a cultura da América latina, eu estou falando de Frida Khalo e Violeta Parra, eu quero saber quem aqui conhece Frida Khalo? Vai ganhar um brinde quem souber falar sobre essa artista... *(interage com a plateia)* E Violeta quem conhece Violeta Parra, ninguém né, não é da época de vocês rs, mas vocês acham que ela é cantora ou pintura quem chuta Então vamos chamar agora no programa Frida Kahlo e Violeta Parra, uma salva de palma para nossas convidadas

*A cortina abre e Binho o mascote de Dona Zaury aparece, com flores na cabeça*

**Dona Zaury:** Oxente saí daí Binho, gente desculpa cadê nossas convidadas? Esse aqui é o meu mascote Binho, muito engraçadinho querendo se passar de Frida! Desse tamanho! Se saí daí, me fazendo passar essa vergonha, ainda bem que não está ao vivo, só a plateia viu..

**Binho:** Oie gente, bom dia! Zaury eu to aqui pra fazer um favor pro programa acontecer, sem mim esse programa não vai existir hj!

**Dona Zaury:** Como assim? Não vai existir?

**Binho:** É porque nosso operador de câmera não veio hoje, está com febre, mas não se preocupe não, que tá tudo resolvido e eu vou salvar o nosso programa!

**Dona Zaury:** Nossa programa que nosso programa, vai salvar como?

**Binho:** Eu mesmo vou operar a câmera!

**Dona Zaury:** E você sabe fazer isso?

**Binho:** É eu fiz uns cursos aí, dá pra garantir, no máximo algumas tremidas, um pelinho na lente, mas nada que não resolva na pós.

**Dona Zaury:** Tá bom Binho, Bora começar esse programa, cadê a câmera?

**Binho:** Já vou buscar, eu sabia que esse programa um dia estaria nas minhas patas!

*(Binho sai de cena) – Observamos a câmera surgindo que possui uma escala maior que o gato, o mascote tenta equilibrar a câmera intercalando o peso entre as patas, até que consegue estabilizar*

**Binho:** Pronto! Foi câmera, luz e som! Com vocês Violeta Khalo e Frida Parra!

**Dona Zaury:** Nãoooooooo! Com vocês Violeta Parra e Frida Kahlo!

*As convidadas aparecem!*

**Dona Zaury:** Muito obrigada pela presença de vocês! Eu já vou pedir pra vocês falarem um pouco de vocês pra nossa plateia, Frida pode começar:

**Binho:** Eeeee eu acho melhor Violeta começar

**Dona zaury:** Binho não me estressa na frente das convidadas, quem decide quem vai começar sou eu! Frida meu amor pode se apresentar por gentileza!

**Frida:** Buenos días a todos! Yo sou Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, muito prazer, eu venho de um país chamado México, que apesar de perto dos Estados Unidos, fica na América latina! Eu nasci em 1907, sou revolucionária, intensa, apaixonada pela vida, e através das minhas pinturas eu retrato o meu universo mais íntimo, a minha cultura, minhas alegrias, minhas dores e força a feminina.

**Dona Zaury:** Que lindo! Gracias Frida e agora violeta por favor...

**Violeta:** Buenos días! Estoy muy contenta de estar aqui com ustedes! Para mim é muito importante ter um contato direto com o público! Me chamo Violeta Parra, sou uma mulher da terra, do campo da zona rural do Chile, que também fica na América latina! Sou apaixonada por cantar e tocar, pra onde eu vou eu carrego a minha guitarra! E como se ela fizesse parte de mim, eu viajo e ando muito em buscas de canções esquecidas, pra que elas não se percam da memória do meu povo! Além de cantar eu também pinto, bordo, cozinho, costuro, faço máscaras, tapeçarias e minhas pinturas já foram parar até o museu do Louvre da França!

**Dona Zaury:** Uauuuu gente a Violeta foi a primeira artista latino-americana a ter uma exposição no Louvre! Que babado viu e muita gente não sabe disso!

**Binho:** Muito bem meninas! Sensacional, esse take ficou ótimo! Acho que agora vocês poderiam falar de alguma lembrança marcante um fato.

**Dona Zaury:** Binhoouooooo corta , cortaaa, quem é a entrevistadora aqui sou eu! Eu já to ficando nervosa com você! Meninas eu vou pedir pra vocês agora deixarem uma mensagem pro público, um conselho, uma frase que vamos dar um intervalo:

**Binho:** Frida câmera foi:

**Frida:** “Pés, para que os amo, se tenho asas para voar”.

**Violeta:** “A criação é um pássaro sem plano de voo que nunca vai voar em linha reta.”

**Dona zaury:** Uauu que lindo! Que forças essas mulheres, palmas para elas! Obrigada!

**Dona Zaury:** Heinnn Binho você fica, que história é essa de querer roubar meu lugar me interromper, eu aposto que você tramou pro operador da câmera não aparecer, hoje nem era seu dia de vir! Se saíi, eu vou ligar pra produção agora pra tirar você daí



**Binho:** Euuu, saí daqui não vou mesmo! Daqui não saio e ninguém me tira!

**Dona Zaury:** Ahh é eu vou aí agora me aguarde que eu to chegando aí no estúdio.

**Binho:** Eitaaa e agora ela vai vir aqui, o que eu faço, gente me ajuda, olha vou precisar da ajuda de vocês se ela aparecer me avisem, enquanto isso dá cobertura aí gente que eu vou rapidinho pegar uma porção mágica eu vou estar preparado pra quando ela chegar!

*Binho guarda a câmera e pega um vidrinho começa a ficar tonto vai girando e desaparece! E reaparece grande!*

**Binho:** Deu certo (comemorando) eu sabia que ter passado no estúdio do Harry Potter ia dar certo! Agora eu quero ver Dona Zaury me tirar daqui! Me avisem se ela aparecer ágente, vou me esconder atrás da câmera...

*Dona Zaury aparece (brincadeira um atrás do outro) os dois se encontram e gritammm!*

**Dona Zaury:** (assustada) menino tu comeu o que?? Você pensa que me assusta pois ~~ag~~eu te pego, pera aí que vou pegar o pincel da Frida aqui e vou te pegarrrrr!!

**Binho:** Aiiiiii Adios gente! Obrigada pela audiência de hoje, vamos precisar encerrar o programa por hoje, fecha as cortinas.

FIM