

Universidade de São Paulo
Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes
Curso de Especialização “Arte na Educação: Teoria e Prática”

**POTENCIALIDADES DO TEATRO DE BONECOS NA
EDUCAÇÃO**

AFONSO BRAGA DA COSTA JUNIOR

São Paulo
2020

AFONSO BRAGA DA COSTA JUNIOR

POTENCIALIDADES DO TEATRO DE BONECOS NA EDUCAÇÃO

Monografia apresentada à Escola de
Comunicação e Artes da Universidade
de São Paulo para obtenção do título
de especialista em Arte-Educação.

Orientador: Prof. Dr. Samir Signeu
Porto Oliveira

São Paulo

2020

RESUMO

O objetivo da pesquisa apresentada nesta monografia é investigar quais os aspectos positivos do teatro de bonecos, utilizando-o de maneira pedagógica para além do ato de contar histórias nas escolas. Através do levantamento de materiais teóricos, busca-se entender elementos originários do teatro, sua importância para a civilização grega da antiguidade e como o teatro de bonecos também se transformou ao longo do tempo. Além de refletir acerca dos ganhos sociais, culturais e intelectuais para o indivíduo que tem a oportunidade de vivenciar um processo criativo que envolve a confecção, a experimentação e o jogo dramático com um boneco. Explorando assim sua criatividade, imaginação, oralidade, fisicalidade, senso de coletividade, entre outros atributos.

Palavras-chave: Bonecos, Educação, Jogo Dramático, Teatro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	4
1 O TEATRO E O TEATRO DE BONECOS	5
1.1 O teatro e sua importância	5
1.2 O teatro de bonecos	8
2 O TEATRO DE BONECOS NO JOGO DRAMÁTICO INFANTIL.....	13
2.1 <i>Jogo dramático e Jogo teatral</i>	13
2.2 Por que utilizar o teatro de bonecos na educação?.....	14
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	18
REFERÊNCIAS	20

INTRODUÇÃO

Firmado como conceito apenas no final dos anos 1980, o teatro de bonecos ainda possui pouquíssimo material de pesquisa se comparado ao teatro tradicional de atores. Porém, sua história é tão antiga quanto a humanidade, como veremos adiante.

Apesar de intrinsecamente ligadas à educação, socialização e desenvolvimento dos indivíduos, as artes ainda possuem pouco ou nenhum espaço em nosso atual contexto escolar.

Neste âmbito, por meio dessa pesquisa teórica, buscamos compreender melhor a relação do teatro com a educação e citamos argumentos para afirmar sua necessidade nas escolas. Mais precisamente, abordaremos o teatro de bonecos.

O primeiro capítulo, intitulado *O Teatro e o Teatro de Bonecos* é dividido em duas partes: na primeira parte veremos uma breve história do teatro, sua origem primitiva e a importância do teatro na Grécia Antiga, embasados principalmente, pelas obras *Paidéia: a formação do homem grego*, de Werner Wilhelm Jaeger, e *História Mundial do Teatro*, de Margot Berthold. Na sequência, trataremos especificamente do teatro de bonecos. Veremos, a partir de escritos de Ana Maria Amaral, como os bonecos, objetos e máscaras sempre acompanharam o homem e o teatro desde seus primeiros traços de surgimento.

No segundo capítulo, iniciaremos realizando uma distinção entre o *jogo dramático* e o *jogo teatral*, guiados pelos pensamentos de Patrice Pavis e Viola Spolin, para em seguida abordarmos o teatro de bonecos no contexto da educação, apontando seus aspectos positivos no desenvolvimento da criança no ambiente escolar, colocados em destaque por Sonia Maria Silveira em seu artigo *Teatro de Bonecos na Educação*.

Por fim, apresentaremos algumas considerações acerca da pesquisa realizada.

1 O TEATRO E O TEATRO DE BONECOS

1.1 O teatro e sua importância

Alguns estudiosos afirmam que o teatro de bonecos é tão antigo quanto o chamado teatro de atores. De acordo com Margot Berthold, “o teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana” (BERTHOLD, 2004, p. 1). Sendo assim, o teatro é parte da natureza humana e nos acompanha em todas as fases de nossas vidas, permitindo, entre outras coisas, o desenvolvimento de movimentos, linguagens e a interação em grupos.

Segundo Fernando Peixoto,

desde cedo os homens sentem a necessidade do jogo, e no espírito lúdico aparece a incontida ânsia de “ser outro”, disfarçar-se e representar-se a si mesmo ou aos próprios deuses ou assumir o papel dos animais que procura caçar para sua sobrevivência, às vezes inclusive fazendo uso de máscaras; e ainda, ao que tudo indica, o jogo teatral, a noção de representação, nasce essencialmente vinculada ao ritual mágico e religioso primitivo (PEIXOTO, 1995, p. 12).

Assim como ainda o fazemos, o homem primitivo buscava dar sentido às coisas que não conhecia ou não entendia, como os fenômenos da natureza, atribuindo-os a deuses. Nesse contexto, rituais de agradecimento, perda e celebração já exprimiam características teatrais, inclusive com o uso de objetos entalhados em ossos e pedras.

Transpondo dos primórdios para a Antiguidade, podemos notar semelhanças no surgimento do teatro. Assim como os homens primitivos, na Grécia Antiga descobrimos o nascimento do teatro a partir dos rituais oferecidos aos Deuses. As Dionisíacas eram rituais oferecidos a Dionísio, deus do vinho e da fertilidade, até então. Em uma das Dionisíacas, em 534 a.C., o grego Téspis, considerado o primeiro ator do teatro ocidental, vestido em túnicas pesadas e usando uma máscara, decide “interpretar” Dionísio, entre revoltas, medo e entendimentos de louvor ao Deus por parte dos cidadãos atenienses, nascia aí o teatro (SÉRGIO, 2006). Assim, segundo Berthold,

“quando os ritos dionisíacos se desenvolveram e resultaram na tragédia e na comédia, ele [Dionísio] se tornou o deus do teatro” (BERTHOLD, 2004, p. 103).

Por meio das artes teatrais gregas já podemos notar as primeiras aproximações do teatro com a educação. Além de se utilizarem do teatro para fazer oferendas e agradecimentos aos deuses, expressarem suas ideias e recontarem seus mitos, o teatro também era tido como entretenimento e educação, já que, através dele, os cidadãos absorviam conhecimentos e costumes. A exemplo disso, Margot Berthold escreve:

O teatro é uma obra de arte social e comunal; nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar, portanto, pôde alcançar tanta importância como na Grécia. [...] O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas (BERTHOLD, 2004, p. 103).

As máscaras do teatro grego que conhecemos hoje, eram utilizadas em algumas situações específicas. Como nas representações de deuses – distanciando, assim, o homem mortal dos seres superiores –, e nas representações dos papéis femininos, já que

nessa época, somente os homens podiam representar, assim, diante da necessidade de simular os papéis femininos, as primeiras máscaras foram criadas e mais tarde transformadas nas faces que representam a tragédia e a comédia; máscaras que simbolizam o teatro (BARROS, 2020).

O teatro ganhou ainda mais força na Grécia durante o período de reconstrução de Atenas. A capital grega havia sido destruída por uma invasão persa e era necessária uma arte que devolvesse aos cidadãos o “espírito grego” lembrando seus heróis, seus mitos e seus deuses.

Espaços próprios para as encenações foram construídos, o que favoreceu a consolidação dos gêneros da comédia e da tragédia. Esta surgiu primeiro, retratando o sofrimento do homem e sua luta contra as adversidades. Enquanto a origem da comédia, “de acordo com a *Poética* de Aristóteles, reside nas cerimônias fálicas e canções que, em sua época, eram ainda

comuns em muitas cidades” (BERTHOLD, 2004, p.120), satirizando e ridicularizando homens poderosos, o povo e até mesmo os deuses.

Ambos os gêneros tiveram sua importância cultural e educacional para a civilização grega.

Werner Wihelm Jaeger, em seu livro *Paidéia: a formação do homem grego*, coloca a tragédia ao lado da epopeia no sentido de que ambas são as únicas formas que abarcam a “unidade de todo o humano”, e que se igualam “quanto à riqueza do conteúdo, à força estruturadora e amplitude do seu espírito criador” (JAEGER, 2001, p. 287). A tragédia, ao apresentar o destino do herói, seu sofrimento e a dignidade da queda, tinha também como finalidade instruir a sociedade a lidar com as adversidades, permitindo crescimento pessoal e coletivo nesse momento de reconstrução da cidade.

Porém, em relação a epopeia, a tragédia possuía uma vantagem. Ao ser encenada frente às pessoas, todo o peso dos acontecimentos e seu curso ganhavam força e imediatismo se comparado ao texto escrito da epopeia.

O coro, parte estrutural das Dionisiacas, compunha a estrutura da tragédia, aparecendo aqui a figura do corifeu. Segundo Jaeger,

O coro foi a alta escola da Grécia antiga, muito antes de existirem mestres que ensinassem a poesia. E a sua ação era com certeza bem mais profunda que a do ensino meramente intelectual. Não é sem razão que a didascália coral guarda no seu nome a recordação da escola e do ensino (JAEGER, 2001, p. 294).

Sendo assim, o coro era também um local de ensino tanto para os que representavam quanto para quem os assistia, tendo em vista que nas tragédias, entre deuses e heróis, o coro representa os cidadãos, as “pessoas comuns”.

Se por um lado a tragédia trazia heróis, deuses e mitos para o público, por outro a comédia buscava apresentar situações do mundo real aos cidadãos: seu dia-a-dia, situações vividas pela comunidade e críticas à política são alguns exemplos de temas utilizados pelos cômicos.

Igualmente derivada das Dionisiacas, a comédia também se utilizava em sua estrutura de coros, máscaras, cantos e danças. Inspirada na tragédia, a

comédia teve seu papel, talvez até mais relevante na educação. Jaeger escreve que

O fato de que a educação tenha ocupado na comédia, apesar da agitação daqueles dias de guerra, um lugar tão amplo e mesmo predominante, ao lado da política, demonstra a sua enorme importância naquele tempo. Só através da comédia podemos chegar a conhecer a violenta paixão que gerou e as causas de que procede a luta pela educação. Ao empregar a sua força para se tornar guia daquele processo, a comédia converte-se, por sua vez, numa das grandes forças educacionais do seu tempo (JAEGER, 2001, p. 422).

Um dos motivos para essa potência educacional da comédia se deve aos fatos de que além de tratar de assuntos próximos à vida cotidiana das pessoas, durante as representações, o diálogo com o público era muito mais explorado, estabelecendo uma conexão direta com o espectador.

Segundo Berthold, “a Ática é o berço de uma forma de arte dramática cujos valores estéticos e criativos não perderam nada da sua eficácia depois de um período de 2500 anos” (BERTHOLD, 2004, p.103). Assim sendo, basta nos atentarmos aos apontamentos realizados acima, a respeito dessa breve origem histórica do teatro, para percebermos que a arte não apenas coexiste desde sempre com o homem, como também é fundamental em seu processo de socialização, e é também um meio de educação individual e coletivo.

1.2 O teatro de bonecos

Para Ana Maria Amaral, "nos últimos anos, convencionou-se usar a palavra *boneco* como um termo genérico que abrangesse suas várias técnicas" (AMARAL, 2011, p. 71).

Sendo assim, compreendemos como teatro de bonecos toda manifestação teatral que se utiliza dos bonecos em uma ou mais das suas variadas formas de manipulação, como marionetes (bonecos suspensos por fios), fantoches – também chamados de títeres – (aqueles que se vestem nas mãos, ou seja, bonecos de luva), varetas ou varas (em que a manipulação se dá através de varetas presas ao boneco), sombra (figuras planas articuladas ou não), manipulação direta (em que o ator-bonequeiro segura partes do boneco diretamente com suas mãos), e mais recentemente, a manipulação eletrônica e

por controle remoto (em que o boneco possui mecanismos que podem ser acionados a distância), entre outras formas menos conhecidas.

Vale lembrar que “*boneco* é o termo usado para designar um objeto que, representando a figura humana, ou animal, é dramaticamente animado” (AMARAL, 2011, p. 71), sendo que o mesmo pode ter sido construído como tal ou confeccionado a partir da união de objetos que inicialmente possuíam outra função.

Portanto, ratificando a teoria de que o teatro de bonecos é tão antigo quanto o teatro de atores, basta relembrarmos as diferentes técnicas do teatro oriental. Entre elas, encontramos o teatro de sombra chinês (uma das mais antigas técnicas de manipulação registrada)¹. Alguns autores mencionam um bonequeiro, mestre Yan, que teria vivido no ano 1000 a.C., “e que construía bonecos tão perfeitos que eles podiam cantar e dançar” (AMARAL, 2011, p.77).

Hermilio Borba Filho, em seu livro *Fisionomia e Espírito do Mamulengo: o teatro popular do Nordeste*, volta ainda mais no tempo:

Os títeres, como os homens, têm uma história. Sempre viveram juntos. É possível que o homem das cavernas, à luz das fogueiras, tenha feito movimentos com as mãos, formando bichos contra as muralhas, como gostávamos de fazer na meninice contra a parede do quarto. A origem dos fantoches, no entanto, perde-se na noite dos tempos e a sombra das mãos é apenas uma suposição, mas Platão já dizia que a nossa visão do mundo é como sombras no fundo de uma caverna. É possível que o passo seguinte tenha sido o recorte em pedra e depois em madeira e depois em couro de figuras de gente ou de bicho projetadas contra a parede (BORBA FILHO, 2009, p. 18).

Trataremos no decorrer das próximas páginas, sobre o que se entende hoje – século XXI – como teatro de bonecos que, em um contexto mais abrangente e acadêmico, está inserido no teatro de formas animadas, este por sua vez abarca – além dos tipos de manipulação já citados – a manipulação de objetos em sua condição tal qual ele é, sem modificá-los.

¹ “Há também uma lenda que data da dinastia Han, mais ou menos do século II a.C. Diz-se que o imperador Wu, desesperado pela morte de sua imperatriz teria oferecido uma fortuna a quem pudesse restituir-lhe a vida. Surgiu então um bonequeiro que, com uma réplica da silhueta de sua amada, apresentou-a ao imperador no teatro de sombras. O imperador, fascinado, passou a assistir todas as noites aos seus espetáculos” (AMARAL, 2011, p.78).

Manipular um boneco é animá-lo. Ora, a palavra ânimo vem do latim *animus*, que significa alma/pensamentos. Logo, animar um boneco ou objeto significa dar alma e pensamentos a ele, ou seja, dar vida.

Segundo Ana Maria Amaral, “no Ocidente, o teatro teve sempre como modelo o teatro grego, que por sua vez, sofreu influências da civilização egípcia” (AMARAL, 1997, p. 16). E é neste país persa que temos, talvez, um dos mais antigos registros do teatro de bonecos.

Sabe-se que desde a mais remota antigüidade os egípcios possuíam estátuas animadas nos templos, sendo que por ocasião das festas dedicadas a Osíris as mulheres participavam das procissões conduzindo falos mecânicos. A estatuária animada representou, por exemplo, acontecimentos em torno de Osíris. No primeiro quadro via-se Ísis chegar, lamentando-se pela morte de Osíris; o segundo quadro figurava um barco e Ísis à procura do corpo do marido que deveria ter sido jogado ao Nilo; terceiro quadro: mais lamentações, o corpo encontrado e ressurreição de Osíris. Estamos, sem nenhuma dúvida, diante da origem religiosa do teatro de bonecos, muito aproximado, por sinal, dos espetáculos litúrgicos medievais, inclusive com o tema da ressurreição. Ainda neste século, foi encontrado no Egito, um teatro de marionetes, com as figuras esculpidas em marfim (BORBA FILHO, 1966, p. 11).

Ainda sobre o Egito:

[...] antes do palco, a cena acontecia no altar, onde imagens inanimadas de deuses contracenavam com os sacerdotes. Aos poucos essas imagens foram sendo substituídas por oficiantes, mesclando-se aí o papel de intermediário, deus e personagem. O ator-sacerdote assumia então a impassibilidade escultural das imagens e os seus movimentos eram limitados e controlados” (AMARAL, 1997, p. 16).

Não coincidentemente, podemos notar anos depois, estátuas que eram animadas no interior dos templos construídos aos deuses gregos, e também, durante as Dionisíacas, os cortejos com falos gigantes. Edelcio Mostaço, no prefácio do livro *Teatro de Animação* de Ana Maria Amaral nos mostra uma passagem de como os bonecos e objetos começaram a ganhar a cena fora dos templos – ainda que atrelados ao sagrado:

Dentre os diversos objetos carregados numa cesta para o culto de Dioniso, à época em que os mistérios ainda não se encontravam inteiramente assimilados pela *polis*, um curioso boneco de engonço se sobressaía: miniaturizado, articulado e rusticamente entalhado em madeira esse arremedo da divindade permitia fosse externalizada sua mais notória particularidade – ele saltava (MOSTAÇO in AMARAL, 1997, p. 10).

Vemos então que desde o homem primitivo até a antiguidade clássica, temos o teatro de bonecos e o uso das máscaras atrelado ao sagrado, aos rituais oferecidos aos deuses.

Alcançando o Império Romano, o teatro de bonecos passou a alçar outros voos, chegando às representações populares. Graças às dimensões do império em questão, a arte da animação tornou-se bastante difundida até que, com a ascensão do cristianismo os bonecos foram proibidos pela igreja – não apenas os bonecos, mas tudo o que podia se assemelhar a figura do homem.

A marionete [...] nasce e se desenvolve na Idade Média, com as mesmas formas, intenções e repercussões dos dias de hoje. A marionete medieval é essencialmente religiosa e entrou no grande movimento da estatuária que adquiria uma forma simbólica dos objetos do culto. A Igreja lançava mão deste meio para que a fraca inteligência das massas tomasse conhecimento das abstrações (BORBA FILHO, 1966, p. 22).

Durante os anos medievais surgem os dramas religiosos. Ainda que o teatro da Idade Média se caracterize por ser um teatro religioso, os mimos descendidos da Grécia continuavam pelas ruas com seus integrantes, inclusive bonequeiros. Segundo Ana Maria Amaral,

Há uma certa relação entre os mimos gregos e o teatro de bonecos. Ambos possuem uma característica comum, a ação. No teatro de bonecos a ação se coloca acima do texto, assim como a habilidade do ator; as acrobacias e mímicas para os mimos eram mais importantes. Além disso os mímicos usavam também máscaras ressaltando, como em todo bom teatro de bonecos, os gestos (AMARAL, 2011, p.102).

Num período em que a religião tomou conta das artes, artistas plásticos passaram a esculpir estátuas em madeiras que, se inicialmente eram estáticas, com o passar do tempo foram ganhando movimentos, quer “nas apresentações

sobre temas bíblicos, quer nas simples e profanas brincadeiras” (AMARAL, 2011, p. 106). Nasce aí o teatro de bonecos popular europeu, que com as grandes navegações chega até nós durante o período colonial.

Temos então que:

o teatro, em sua origem, está ligado ao ritual e à máscara e o teatro de bonecos do Oriente está ligado ao divino, expresso, quase sempre, através do misticismo, do inconsciente ou se apresenta ligado ao transe.

Já o teatro de bonecos do Ocidente se caracteriza por apresentar o homem em sua realidade terrena, nas suas relações, nas suas situações sociais; ou nos aspectos poéticos dessa mesma realidade. É, de certa forma, ainda uma relação com o divino, mas este apresentado pelo imperscrutável, pelo não-usual, pela fantasia, pelo grotesco, ou, às vezes, até pelo monstruoso, enfim, pelo não-racional (AMARAL, 2011, p. 101).

Talvez isso explique a discrepância que há entre o teatro religioso medieval e o salto para a *commedia dell'arte* em seguida, e que por sua vez chega a nós junto com o teatro de bonecos na era colonial. Se atentarmos, temos aqui os ingredientes que se fundiram como matéria prima do mamulengo.

Estabelecido como conceito apenas a partir do início dos anos 80, o teatro de bonecos ainda possui uma trajetória muito recente se comparado ao teatro tradicional. O que, por sua vez, acarreta uma quantidade bem menor de materiais a seu respeito. Porém, é inegável a sua relação com a educação como veremos no capítulo a seguir.

2 O TEATRO DE BONECOS NO JOGO DRAMÁTICO INFANTIL

2.1 *Jogo dramático e Jogo teatral*

Antes de prosseguirmos, primeiramente se faz necessária uma atenção especial ao conceito de *jogo dramático* e algumas de suas diferenças em relação ao *jogo teatral*².

Na obra *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, *jogo dramático* é definido como:

Prática coletiva que reúne um grupo de 'jogadores' (e não de atores) que improvisam coletivamente de acordo com um tema anteriormente escolhido e/ou precisado pela situação. Portanto, não há mais separação entre ator e espectador, mas tentativa de fazer com que cada um participe da elaboração de uma atividade (mais que de uma ação) cênica, cuidando para que as improvisações individuais se integrem ao projeto comum em curso de elaboração. [...] O jogo dramático visa tanto levar os participantes (de todas as idades) a tomarem consciência dos mecanismos fundamentais do teatro (personagem, convenção, dialética dos diálogos e situações, dinâmica dos grupos) quanto a provocar uma certa liberação corporal e emotiva no jogo e, eventualmente, em seguida, na vida privada dos indivíduos" (PAVIS, 1999, p. 222, grifo do autor).

Ou seja, no jogo dramático não há o intuito de se construir uma cena/peça a ser apresentada para a plateia. Não há aqui, um público assistindo ao jogo que se desenvolve. Concomitantemente, os jogadores são atores e espectadores, uns dos outros e de si mesmo. Com o tempo e a prática do grupo trabalhado, o jogo dramático pode encaminhar-se para um *jogo teatral*.

Este último, diferentemente do jogo dramático, envolve a diferenciação entre atores e público. O jogo teatral, ainda que inicialmente improvisado, possui o enfoque de estruturar cenas e situações a serem apresentadas posteriormente. Vale ressaltar que, embora o jogo dramático vise entre outras coisas, "provocar uma certa liberação corporal", reside aqui outra importante diferença para o jogo teatral, em que a busca é por uma representação corporal consciente que evite uma imitação, uma cópia vazia.

² Não nos aprofundaremos no conceito do termo *jogo teatral*, cunhado por Viola Spolin, pois não é o foco dessa pesquisa.

Sendo assim, podemos perceber a proximidade da criança com o jogo dramático, principalmente nos anos iniciais. A criança, mesmo antes de falar e andar, ao imitar os familiares, sons de animais e máquinas, já está dramatizando. Em suas brincadeiras do “faz de conta” ela já está num jogo dramático sendo personagem, atuante e espectador de todo aquele universo.

Se “os fantoches são um permanente convite à imaginação criadora, a incursões no reino do faz-de-conta” (FERREIRA, 2002, p.13) e as crianças dominam o jogo dramático, por que não utilizarmos dos bonecos para estimular o aprendizado? Ou melhor, por que nos utilizarmos do teatro de bonecos?

2.2 Por que utilizar o teatro de bonecos na educação?

Em nosso contexto da educação regular sabemos que existem professores que se utilizam de bonecos para contar alguma história, introduzir temas e até mesmo explicar conteúdos, porém a grande maioria das apresentações de bonecos que ocorrem nas escolas chega através de grupos de teatro que oferecem seus espetáculos aos alunos. Ou seja, raramente (ou nunca) os estudantes têm a oportunidade de confeccionar, animar e jogar dramaticamente com o boneco, restringindo essas atividades a espaços não formais de educação, como escolinhas de artes, organizações não governamentais, entre outros.

Essa situação se deve a diversos fatores, entre eles a falta de recursos das escolas, seus currículos fechados, horários, espaços, mas principalmente, pela carência de formação artística dos professores das séries iniciais. Outro fator contribuinte nesse cenário, ainda é a ausência de arte-educadores nas escolas públicas – embora, atualmente, este panorama venha se transformando.

Segundo Silveira

quando realizamos este tipo de atividades [oficinas³ de construção de bonecos e dramatização com os mesmos], na escola – seja atividade curricular ou extra-curricular – observamos um envolvimento total das crianças e uma desenvoltura só encontrada na hora do recreio. Observamos

³ *Oficina* neste caso é referente a um curso de poucas horas onde é possível trabalhar a confecção e o jogo dramático com os bonecos.

isso também em adolescentes e adultos (professores ou não); independente de idade, gênero e classe social. Todos se envolvem e se desenvolvem" (SILVEIRA, 1997, p. 137).

As práticas pedagógicas tradicionais utilizadas pelas escolas, com suas cadeiras enfileiradas, aprendizado mecânico baseado na dualidade certo/errado e pouco espaço para a reflexão crítica das crianças, não favorecem essa liberdade expressiva apontada por Sônia Maria Silveira. Ao abrir um espaço na escola, o teatro de bonecos favorece o aprendizado, pois "alia o ato de criar ao processo de assimilação dos saberes" (SILVEIRA, 1997, p.137). Durante o processo artístico com os bonecos/objetos – assim como em qualquer outro processo artístico – as crianças articulam conteúdos escolares e suas vivências pessoais e coletivas, de acordo com a dramatização que se vai construindo ao longo do jogo, mesmo que inconscientemente.

O ato de construção e criação, tanto na arte como na educação, produz uma relação de proximidade e identidade entre aquilo que se faz e aquilo que conhecemos através de livros, de discursos, de filmes ou qualquer outra forma de registro dos conhecimentos produzidos pelo ser humano. Pois o próprio ato de fazer alguma coisa faz com que o sujeito lide com vários saberes, técnicas e percepções, na prática; ou seja, possibilita a interação (tão desejada e discursada) entre teoria e prática (SILVEIRA, p. 137, 1997).

Assim, ao confeccionar um boneco diversas habilidades são estimuladas na criança, como a criatividade e o raciocínio para lidar com os problemas e dificuldades encontradas no momento da criação. A coletividade está presente também na ajuda mútua que necessitam para a construção de seu boneco, além da imaginação que já vai se agitando conforme sua obra de arte vai ganhando forma.

Nesse aspecto, a escolha dos materiais a serem disponibilizados é de extrema importância. Um bom material a ser utilizado são as embalagens recicláveis. Papel, plástico e papelão são propícios para a confecção dos bonecos, pois são de fácil acesso e manuseio, leves, possuem variadas formas e cores, além de serem possíveis de colar com cola latéx ou cola quente, facilitando o trabalho das crianças. Vale lembrar que quando as crianças encontram muitas dificuldades em alguma atividade, acabam perdendo o

interesse rapidamente. Porém, com os materiais citados a solução técnica acaba sendo mais fácil.

Outro ponto que temos ao trabalhar o jogo dramático infantil, aliado ao teatro de bonecos, é que, como a atividade cria um universo comum, o senso competitivo fica minimizado, já que todos devem atuar de modo a alcançar o mesmo objetivo. Isso acaba sendo muito importante desde o processo de confecção dos bonecos, pois, almejando um mesmo horizonte, as crianças passam a cooperar umas com as outras dando sugestões no trabalho do colega ao invés de criticá-lo numa busca pela superioridade qualitativa.

Esse tipo de atividade proporciona o desenvolvimento de habilidades motoras, perceptivas, interativas, criadoras. O manuseio dos materiais - desde a modelagem, a colagem, a pintura, a confecção da roupa, a manipulação, a colocação em cena -, exige o desenvolvimento de habilidades motoras, o que desenvolve uma atuação independente pela livre escolha de materiais, formas e ideias que vão se dando no próprio ato da construção (SILVEIRA, p. 141, 1997).

Dessa maneira a autonomia da criança vai sendo trabalhada em função da sua individualidade (projetada no boneco) e da coletividade (se lembrarmos que este boneco estará, posteriormente, se relacionando na trama desenvolvida no jogo).

Segundo Ana Maria Amaral, “se a arte, em sua nascença, é acaso e é desordem, ao se expressar, ao se objetivar, necessariamente, ela se ordena” (AMARAL, 1997, p. 42). Sendo assim, a prática do teatro de bonecos na escola pode revelar muito ao professor sobre o aluno. No momento em que a criança joga dramaticamente com o boneco, “ela não está ali”, o boneco toma a frente e ela sai de foco dos olhares alheios.

Contudo, temo que: “Animar um objeto é deixar-se refletir nele [...]. Boneco/objeto animado não é senão energia refletida do ator-manipulador” (AMARAL, 1997, p.22). Neste caso, o *ator* é a criança que manipula o boneco. Isso é muito válido se tratando de crianças introvertidas ou as famosas “crianças-problema”. Colocando o boneco à sua frente, toda a sua personalidade transparece, o foco está no objeto animado e inclusive a criança se deixa levar fluidamente por isso. Se o educador estiver atento a questões

como essas, pode conduzir atividades que colaborem mais para o desenvolvimento da mesma.

Por fim, podemos destacar o desenvolvimento da linguagem através do teatro de bonecos. No decorrer dos jogos dramáticos falamos através dos bonecos, e a fala nos é um instrumento de organização do pensamento. Assim, aquela relação entre professor e aluno, que se limita a perguntas e respostas, pode ser transformada.

Diante de tantos aspectos positivos invocados pelo teatro de bonecos no contexto escolar, fica clara a sua importância. Principalmente porque ao trabalhar o teatro de bonecos de forma lúdica, as crianças desenvolvem diversos aspectos, como a memória, o raciocínio, a imaginação, o vocabulário, a expressão corporal e sonora, habilidades motoras, cognitivas, senso de individualidade e coletividade, entre outros.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a pesquisa encaminhada até este momento, podemos afirmar que as artes sempre fizeram parte do ser humano. Se expressar através da dança, do canto, da pintura e da representação é inerente à humanidade, e um fator importante da socialização dos indivíduos.

O teatro, sendo uma dessas artes, não poderia ser diferente. Encontramos materiais que nos mostram a relação do homem com a arte dramática desde a época em que habitavam as cavernas.

Se o embrião da arte teatral que conhecemos hoje estava já nos rituais dos homens pré-históricos, é na Grécia que o teatro ocidental nasce – não coincidentemente em meio a uma celebração dedicada a um deus – e se constitui nas esferas cultural, social e política.

Com a ascensão do cristianismo a igreja passa a censurar o teatro, tentando controlar seus conteúdos. Entretanto é nesse momento que o teatro popular sobrevive e se fortalece.

Concomitantemente, porém com sua história mais esquecida dos registros, está o teatro de bonecos. Apesar do material muito mais limitado em relação ao teatro tradicional, constatamos que bonecos, objetos e máscaras sempre acompanharam as expressões cênico-religiosas até conseguir, finalmente, se descolar do sagrado e trilhar um outro caminho nas cenas.

Desde o seu surgimento na Ática, o teatro – e o teatro de bonecos – constantemente teve o seu vínculo com a educação, algumas vezes essa relação é menos evidente, mas isso não inibe sua importância.

Assim sendo, fica clara a relevância do teatro de bonecos na educação. Durante o desenvolvimento da confecção, manipulação e dramatização com os bonecos no jogo dramático infantil estimulamos diversos aspectos da criança. Criatividade, imaginação, senso de coletividade e individualidade, desenvolvimento da oralidade e da corporeidade são trabalhados de maneira lúdica, ao mesmo tempo em que fornece possibilidades de diálogo e aproximação entre educador e educando.

Essa pesquisa visa apontar alguns benefícios que o teatro de bonecos pode trazer para o aprendizado no ambiente escolar. Certamente, a prática e o

tempo poderão apontar novos caminhos e resultados para educação aliada às formas animadas.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Animação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

_____. *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: EDUSP, 2011.

BARROS, Jussara de. *Dia Mundial do Teatro – 27 de Março*; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/datas-comemorativas/dia-mundial-teatro27-marco.htm>. Acesso em 04 de janeiro de 2020.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BLOIS, Marlene Montezi; DE BARROS, Maria Alice Santos Ferreira. *Teatro de Fantoques: na Escola Dinâmica*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S.A., 1967.

FERREIRA, Idalina Ladeira. *Fantoches & Cia*. São Paulo: Scipione, 2002.

FIGUEIREDO, Taicy de Ávila. *Brincar, interagir, expressar e comunicar : um estudo a partir do teatro de bonecos na educação infantil*. Disponível em <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/4708>>. Acesso em 17 de setembro de 2019.

GIROUX, Sakae Murakami; SUZUKI, Tae. *Bunraku: um teatro de bonecos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MÓIN-MÓIN: revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Disponível em <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/index>>. Acesso em 02 de setembro de 2019.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro?*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

SÉRGIO, Ricardo. *As Dionisíacas: origem do teatro grego*. Recanto Das Letras. Disponível em <<https://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/190350>>. Acesso em 02 de janeiro de 2020.

SILVEIRA, Sonia Maria. *Teatro de bonecos na educação*. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/viewFile/10566/10102>>. Acesso em 14 de setembro de 2019.

SLADE, Peter. *O Jogo Dramático Infantil*. São Paulo: Summus, 1978.

SPOLIN, Viola. *Improvisação Para o Teatro*. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Jogos Teatrais na Sala de Aula: um manual para o professor*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Vargas, Vagner de Souza; Bussoletti, Denise Marcos. *Teatro de Fantoques na Educação Infantil*. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.7867/2236-6644.2013v18n1p69-79>>. Acesso em 17 de setembro de 2019.