



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES
LICENCIATURA EM TEATRO

LUAN LUCAS LEITE DE PAULA

**“Os Títeres de Porrete”: de Lorca aos palcos, a trajetória de um exercício
cênico de teatro de animação na formação de artistas-docentes**

RECIFE

2025

LUAN LUCAS LEITE DE PAULA

**“Os Títeres de Porrete”: de Lorca aos palcos, a trajetória de um exercício
cênico de teatro de animação na formação de artistas-docentes**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Licenciatura em Teatro da
Universidade Federal de Pernambuco, como
requisito para obtenção de título de Licenciado
em Teatro.

Orientadora: Prof^ª Ma. Izabel Concessa Pinheiro de Alencar Arrais

RECIFE

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Paula, Luan Lucas Leite de .

Os Títeres de Porrete: de Lorca aos palcos, a trajetória de um exercício cênico de teatro de animação na formação de artistas-docentes / Luan Lucas Leite de Paula. - Recife, 2025.

99 p. : il., tab.

Orientador(a): Izabel Concessa Pinheiro de Arrais

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Teatro - Licenciatura, 2025.

Inclui referências, apêndices, anexos.

1. Teatro. 2. Teatro de Formas Animadas. 3. Pedagogia do Teatro. 4. Federico García Lorca. 5. Teatro de Bonecos. I. Arrais, Izabel Concessa Pinheiro de . (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

LUAN LUCAS LEITE DE PAULA

“Os Títeres de Porrete”: de Lorca aos palcos, a trajetória de um exercício
cênico de teatro de animação na formação de artistas-docentes

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Licenciatura em Teatro da
Universidade Federal de Pernambuco, como
requisito para obtenção de título de Licenciado
em Teatro.

Aprovado em: 15/08/2025

BANCA EXAMINADORA

Profa. Ma. Izabel Concessa Pinheiro de Alencar Arrais (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Me. Marcondes Gomes Lima (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Me. Pedro Rodrigues Pereira da Silva (Examinador Externo)
Coordenador do Setor de Teatro do Serviço Social do Comércio (SESC)

AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento desse trabalho de conclusão de curso contou com a participação indireta e direta de muitas pessoas, dentre elas quero agradecer, primeiramente, à minha orientadora **Izabel Concessa** que também é a docente por trás do processo visto nesta pesquisa; responsável pela condução do espetáculo *Os Títeres de Porrete* e de me proporcionar tantos momentos incríveis com essa peça. Obrigado por todo carinho e compreensão.

A todos os integrantes que participam do “Grupo Titiritando”, estudantes de teatro que levam com tanto amor esse espetáculo e que estiveram em sua construção; aos que contribuíram com este trabalho, especialmente **Ariane Fernandes, Blandon Aravanis, Karol Spinelli, Lucas Carvalho, Marcílio Santos, Ruan Henrique e Thayná Nascimento**, colaborando com depoimentos nesta pesquisa.

Agradeço especialmente aos meus parceiros de graduação **Ruan Henrique e Ariane Fernandes**, que entraram comigo no curso e estiveram na produção do espetáculo. Obrigado pela amizade construída. Amo vocês.

Aos meus colegas **Marcílio, Alice, Karol e Júlia**, que tornaram a vida artística mais possível. Obrigado pela parceria e acolhimento em projetos conjuntos.

À minha família que esteve sempre apoiando durante as apresentações da peça e na construção dessa pesquisa. Especialmente à minha mãe, **Ana Cecília**, que promoveu um melhor cenário acolhedor durante toda minha vida e início da trajetória artística; minhas avós **Aldenice e Vanda**, com quem aprendi a costurar, podendo assim usar essas habilidades no processo da cadeira de Teatro de formas animadas; e meus irmãos **João Victor e José Alan**. Amo vocês, obrigado!

Aos meus amigos, **Clélia, Raul, Davison, Bhianka, Stefany e Bea** que estavam presentes como público nas apresentações que promovemos, na compreensão de minha ausência durante a escrita e o apoio e compartilhamento dos anseios da vida nesta fase universitária. Ao meu amor **Will**, que me amparou nesse processo de escrita. Te amo.

Agradeço infinitamente a instituição **Oratório da Divina Providência**, onde realizei duas fases de meu estágio obrigatório e pude assumir a função de educador, aprendendo e me qualificando a cada dia. À irmã **Jucilene de Souza**, diretora da instituição, que entendeu minha trajetória artística-universitária e promovia condições de minha participação nos eventos, mesmo estando ausente nos trabalhos do Oratório. À irmã **Anatilde dos Anjos**,

educadora da instituição, com quem pude trabalhar em projetos teatrais com confecção de figurinos. Obrigado!

Agradeço imensamente a todo o público que foi prestigiar o espetáculo *Os Títeres de Porrete: Tragicomédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha*, durante esses anos de trajetória.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o processo de criação e a trajetória do espetáculo teatral *Os Títeres de Porrete: tragicomédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha*, exercício cênico-pedagógico produzido na disciplina Teatro de Formas Animadas – código AR587 –, do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco no primeiro semestre de 2022. Examina o texto – obra do dramaturgo espanhol Federico Garcia Lorca – e o espetáculo a partir das especificidades do Teatro de Animação, gênero teatral para o qual eles foram concebidos. Examina as origens do teatro de títeres popular resgatado por Lorca, especificamente o personagem Dom Cristóvão. Investiga as abordagens artísticas e pedagógicas e a contribuição da experiência para a formação dos artistas-docentes. A pesquisa utilizou referências bibliográficas e documentais e, para coleta de dados, entrevistas com os componentes do elenco. A pesquisa demonstrou a importância das práticas teatrais e processos criativos desenvolvidos no âmbito acadêmico como experiências potentes de formação profissional.

Palavras-chave: Teatro de Animação, Federico García Lorca, Dom Cristóvão, Títeres.

ABSTRACT

This study aims to analyze the creation process and trajectory of the theatrical performance *Os Títeres de Porrete: tragicomédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha*, a scenic-pedagogical exercise produced in the **Animated Forms Theater** course (code AR587) of the Theater Licentiate Degree program at the **Federal University of Pernambuco (UFPE)** during the first semester of 2022. It examines the text – a work by the Spanish playwright **Federico García Lorca**—and the performance based on the specificities of **Animated Theater** (*Teatro de Animação*), the genre for which they were conceived. The work investigates the origins of the popular puppet theater genre rescued by Lorca, specifically focusing on the character **Don Cristóbal**. Furthermore, the study investigates the artistic and pedagogical approaches adopted and the contribution of this experience to the formation of the **artist-teachers** involved. The research utilized bibliographic and documentary references and, for data collection, interviews with the cast members. The research demonstrated the importance of theatrical practices and creative processes developed within the academic scope as potent experiences for professional development.

Keywords: Puppetry Theater, Federico García Lorca, Don Cristóbal.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Federico García Lorca	19
Figura 2 -	La Barraca, grupo de teatro de Lorca	21
Figura 3 -	Figura 3 - Pulcinella na Commedia Dell'arte; Pulcinella no Teatro de Bonecos	29
Figura 4 -	Representações de Dom Cristóvão em boneco de luva interpretado por Títeres de La Tia Elena (Tolosa, Espanha). Construção dos bonecos: Elena Millán (2013)	29
Figura 5 -	Buenos Aires, 1934, García Lorca com o boneco na mão ao lado de Elena Cortesina	30
Figura 6 -	Dom Cristóvão confeccionado pelos estudantes - Espetáculo “Os Títeres de Porrete”	33
Figura 7 -	Bonecos didáticos durante as aulas práticas no Teatro Milton Baccarelli	35
Figura 8 -	Exercícios de animação nas aulas práticas	35
Figura 9 -	Aulas práticas com bonecos de luva didáticos	35
Figura 10 -	Exercícios práticos de teatro de sombra	37
Figura 11 -	Personagem Mosquito - Espetáculo “Os Títeres de Porrete”	38
Figura 12 -	Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha - Espetáculo “Os Títeres de Porrete”	39
Figura 13 -	Personagens Cocoliche e Rosinha, casal protagonista dos “Títeres de Porrete”	42
Figura 14 -	Personagens Marinheiros e Taberneiro - Espetáculo “Os Títeres de Porrete”	43
Figura 15 -	Fígaro e Dom Cristóvão - Espetáculo “Os Títeres de Porrete”	44
Figura 16 -	Construção dos bonecos no ateliê de artes do CAC da UFPE	49
Figura 17 -	Oficina de confecção de bonecos no ateliê de artes do CAC da UFPE	51
Figura 18 -	Secagem dos bonecos	51
Figura 19 -	Construção dos bonecos no ateliê de artes do CAC da UFPE	52
Quadro 1 -	Atores discentes e seus respectivos personagens	54
Figura 20 -	Equipe de figurino	58
Figura 21 -	Marinheiros na cena da taberna - Espetáculo “Os Títeres de Porrete”	58
Figura 22 -	Cena de Sombras do espetáculo “Os Títeres de Porrete”	59
Figura 23	Instrumentos usados durante a sonoplastia do espetáculo “Os Títeres de	59

Porrete”

Figura 24 -	Finalização da disciplina (ensaio aberto) no Teatro Milton Baccarelli	60
Figura 25 -	Elenco e público após apresentação no FETED	62
Figura 26 -	Grupo Titiritando no Festival de Teatro de Bonecos de Igarassu	63
Figura 27 -	Bonecos em cena no Festival de Teatro de Limoeiro	64
Figura 28 -	Grupo Titiritando no Festival de Teatro de Limoeiro	65
Figura 29 -	Grupo Titiritando na Mostra de artes do Sesc LER, em Surubim	66
Figura 30 -	Grupo Titiritando no Janeiro de Grandes Espetáculos	67
Figura 31 -	Cocoliche (Lucas Carvalho) beijando Rosinha (Gio Miranda)	68
Figura 32 -	Grupo Titiritando no Festival Palco Giratório do Sesc	69
Figura 33 -	Personagem Currito na cena da taberna - Espetáculo “Os Títeres de Porrete”	70
Figura 34 -	Grupo Titiritando no Festival Pernambuco meu país, em Pesqueira	70
Figura 35 -	Grupo Titiritando na Semana de Calouros do curso de teatro no Teatro Milton Baccarelli	71
Figura 36 -	Bastidores da apresentação de “Os Títeres de Porrete” no Teatro Joaquim Cardozo	72
Figura 37 -	Grupo Titiritando na temporada de apresentações no Teatro Joaquim Cardozo	73
Figura 38 -	Ariane, Luan e Izabel na oficina de animação de bonecos de luva oferecida no Centro Cultural Benfica	73
Figura 39 -	Participantes da oficina de animação de bonecos de luva no Centro Cultural Benfica	74
Figura 40 -	Professora Izabel Concessa (diretora do espetáculo) ensaiando com Rafael de Souza (integrante do grupo)	75
Figura 41 -	Aquecimento do grupo antes de entrar em cena no FESTEL	77
Figura 42 -	Aquecimento vocal do grupo antes de entrar em cena no FESTEL	77
Figura 43 -	Luan Lucas Leite segurando os elementos da cena de sombras	81

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	O TEATRO DE FORMAS ANIMADAS NA CENA LORQUIANA: UM ESTUDO SOBRE “OS TÍTERES DE PORRETE”	17
2.1	O Autor Federico García Lorca	18
2.1.1	As raízes andaluzas de Federico García Lorca	24
2.2	O Teatro de Bonecos de Lorca: diálogo com a cultura popular	26
3	A TEORIA EM PRÁTICA: DA ANIMAÇÃO DO BONECO À ENCENAÇÃO DO TEXTO DE LORCA	33
3.1	Análise do texto lorquiano: A Tragicomédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha	37
3.2	Oficina de criação dos bonecos de luva	48
3.3	Núcleos de criação à encenação	52
4	O IMPACTO DO PRODUTO ARTÍSTICO NA FORMAÇÃO DOS ESTUDANTES DE TEATRO DA UFPE E SUA RELEVÂNCIA PARA ALÉM DA ACADEMIA	60
4.1	A formação do Grupo Titiritando e sua trajetória	62
4.2	A experiência vivida pelos estudantes: processo como formação	75
4.2.1	O que mais marcou os estudantes no processo: momentos, alegrias e descobertas	78
4.2.2	O que mais os estudantes levam para a vida profissional?	79
4.2.3	Minhas próprias mãos na cena: reflexão de um artista docente em formação	80
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
	REFERÊNCIAS	85
	APÊNDICE A - PERGUNTAS FEITAS NA ENTREVISTA	89
	APÊNDICE B - PLANO DE ENSINO DA DISCIPLINA DE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS 2022.2	90
	ANEXO A - CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO EXPERIMENTO CÊNICO DE “OS TÍTERES DE PORRETE”	93
	ANEXO B - CARTAZ DO ESPETÁCULO PARA A	94

APRESENTAÇÃO NO FESTEL	
ANEXO C - NOTÍCIA DA UFPE SOBRE A APRESENTAÇÃO DO ESPETÁCULO NO JANEIRO DE GRANDES ESPETÁCULOS	95
ANEXO D - CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO PARA O PALCO GIRATÓRIO	96
ANEXO E - CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO PARA O FESTIVAL PERNAMBUCO MEU PAÍS	97
ANEXO F - CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DA OFICINA REALIZADA NO CENTRO CULTURAL BENFICA	98
ANEXO G - LINK DO SITE COM A CRÍTICA DE LEIDSON FERRAZ SOBRE A APRESENTAÇÃO DO ESPETÁCULO NO PALCO GIRATÓRIO	99

1 INTRODUÇÃO

A presente monografia se propõe a investigar o processo criativo, no campo da memória e da estética teatral, do espetáculo *Os Títeres de Porrete: Tragicomédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha*. Essa produção nasceu do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como resultado da disciplina Teatro de Formas Animadas. O espetáculo, que começou como uma atividade acadêmica, rapidamente se destacou ao ser apresentado em festivais importantes, como o Festival Estudantil de Teatro e Dança (FETED), e integrar a programação do Palco Giratório do Sesc, em 2024. Isso revelou sua relevância artística e pedagógica no cenário teatral pernambucano.

O foco é examinar etapas de criação do espetáculo, sua construção cênica e as contribuições pedagógicas proporcionadas aos estudantes de teatro envolvidos. Além disso, discutir a importância de levar o teatro de bonecos para além do ambiente universitário, valorizando-o como uma prática artística rica em história e cultura. A pesquisa contextualiza a peça dentro do vasto campo do teatro de animação, com ênfase no teatro de bonecos, que possui uma trajetória ancestral e multifacetada, presente diversas tradições teatrais mundo afora. O teatro de formas animadas ao qual *Os Títeres de Porrete* se associa, envolve a animação de bonecos, sombras, máscaras e outros objetos, criando um fazer teatral que é ao mesmo tempo técnico e poético.

Para a realização deste estudo, optei por uma pesquisa de natureza bibliográfica e qualitativa. O trabalho baseou-se em um levantamento bibliográfico e documental, apresentando um estudo de caso sobre o teatro de formas animadas e a obra de Federico García Lorca, buscando fundamentação teórica para a análise do espetáculo. Complementarmente, foram coletados depoimentos dos estudantes envolvidos no processo de criação, por meio de envio de arquivos escritos, visando capturar suas vivências e percepções sobre o impacto da sua experiência na sua formação.

No Brasil, o teatro de bonecos tem fortes raízes na tradição popular do mamulengo, especialmente no Nordeste, como apontava Hermilo Borba Filho (1966) ao associar essa arte ao imaginário popular e suas manifestações festivas. O espetáculo *Os Títeres de Porrete* incorpora elementos dessa herança, buscando um diálogo com o teatro de bonecos de Lorca, na Espanha. Ambas as expressões artísticas se apropriam do riso, da crítica social e do jogo com a tradição oral. A análise do texto, *Tragicomédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha*, de

Federico García Lorca, é um ponto chave. Lorca influenciado pelo teatro de títeres¹ da Andaluzia resgata essa tradição popular para criticar convenções sociais e explorar temas universais, como poder, violência e amor. A montagem estudantil do texto de Lorca estabelece um diálogo com sua própria cultura teatral, encontrando paralelos em certos aspectos do mamulengo nordestino, o que enriquece a experiência estética e pedagógica da peça.

O processo de criação de *Os Títeres de Porrete* além dos aspectos técnicos, teve um componente pedagógico eminente, realizado num contexto de uma disciplina universitária voltada para a formação de artistas docentes. A montagem proporcionou aos alunos uma experiência prática valiosa, onde conceitos e técnicas foram aplicados em um ambiente de criação colaborativa, com orientação da professora diretora e a divisão de tarefas entre as equipes de núcleos de criação. Essa vivência é fundamental no aprendizado em artes cênicas, permitindo o desenvolvimento de habilidades técnicas e a compreensão das dinâmicas de um processo criativo complexo. Além disso, o espetáculo foi crucial na formação dos licenciados enquanto futuros professores de teatro, ao demonstrar o uso do teatro de bonecos como uma ferramenta pedagógica, abrindo caminhos para futuras práticas docentes que incorporem o teatro de animação.

Outro aspecto relevante desta pesquisa é a reflexão sobre a importância de perpetuar o teatro de bonecos fora do ambiente acadêmico. Apesar de sua rica história no Brasil, essa prática foi, por vezes, marginalizada. O sucesso de *Os Títeres de Porrete* fora da universidade, com apresentações em festivais e mostras, é um exemplo de como o teatro de bonecos pode ser revitalizado e alcançar novos públicos, contribuindo para a diversidade e inovação na cena teatral contemporânea. Finalmente, este estudo busca preencher uma lacuna teórica no campo do teatro de formas animadas, especialmente no contexto acadêmico. Ao analisar o espetáculo, esta monografia pretende contribuir para a construção de memória, servindo como registro documental e colaborando com uma bibliografia mais ampla sobre o teatro de animação no Brasil, destacando sua relevância enquanto entretenimento, pesquisa acadêmica e experimentação artística.

Para desenvolver essa pesquisa, esta monografia será dividida em três capítulos:

O primeiro capítulo apresentará a disciplina de teatro de formas animadas da UFPE, abordando seu plano de ensino e o objetivo de introduzir os alunos ao universo do teatro de

¹ Títeres é uma palavra em espanhol que é frequentemente usada para se referir aos bonecos de apresentações teatrais. A nomenclatura se tornou comum no Brasil e em outros lugares do mundo para designar o teatro de bonecos.

animação através de conceitos básicos, referências e práticas. Em seguida, o foco se volta para a figura de Federico García Lorca, explorando sua vivência no contexto cultural da Andaluzia, região da Espanha que tanto o inspirou. Dentro desse panorama, apresentaremos que o espetáculo foi desenvolvido a partir do texto *Tragicomédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha*, de autoria dele. Além disso, nos aprofundaremos na figura do Dom Cristóvão, personagem popular que serviu de inspiração para a criação da obra do dramaturgo.

No segundo capítulo, a pesquisa será focada na montagem do espetáculo. Serão mostrados os detalhes de ensaios, as técnicas adotadas e a preparação dos atores. Também abordaremos o trabalho das equipes responsáveis pela criação dos elementos visuais, sonoros, aspectos da encenação e a dinâmica de todo o processo de construção cênica, principalmente a oficina dos bonecos usados na peça.

O terceiro capítulo cobrirá o período pós-disciplina, apresentando a expansão do espetáculo, seu caminho para chegar a outros palcos, o aperfeiçoamento e a manutenção da peça, as apresentações realizadas até o momento e a afirmação do conjunto enquanto grupo. Além disso, esse capítulo buscará os depoimentos das experiências dos alunos envolvidos no processo – incluindo minha própria experiência – analisando como a participação nesse projeto influenciou a sua formação enquanto professor, artista e arte-educador.

Em resumo, esta pesquisa analisa o processo criativo de *Os Títeres de Porrete: Tragicomédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha*, destacando sua relevância artística e pedagógica no contexto do curso de Licenciatura em Teatro da UFPE. Através de análise de etapas de criação do espetáculo, das técnicas de animação de bonecos e das atribuições teóricas de autores como Federico García Lorca, Irley Machado, Ana Maria Amaral, Hermilo Borba Filho, Ian Gibson, Daniela Rosante Gomes, busca-se refletir sobre a importância do teatro de bonecos no cenário cultural atual e sua perpetuação fora dos muros da universidade.

2 O TEATRO DE FORMAS ANIMADAS NA CENA LORQUIANA: UM ESTUDO SOBRE “OS TÍTERES DE PORRETE”

O teatro de formas animadas, também conhecido como teatro de animação, constitui uma vasta área das artes cênicas que transcende a atuação humana direta. Ela abrange diversas modalidades, como o Teatro de Sombras, que cria narrativas através de silhuetas projetadas pela luz; o Teatro de Bonecos, que utiliza figuras animadas² por diferentes técnicas (seja luva, vara, fios etc)³; o Teatro de Máscaras, que usa os objetos faciais por meio da ação do ator para a criação de personagens e arquétipos em cena; e o Teatro de Objetos, onde os itens cotidianos ou fabricados ganham vida e função dramática por meio da animação e ressignificação. “Cada um em separado pertence a um gênero teatral, e quando, heterogeneamente misturados, adquirem características próprias e constituem o teatro de formas animadas.” (Amaral, 1991, p.18).

O termo animação remete a capacidade de dar alma a elementos inanimados, conferindo-lhes movimento, expressão e um papel ativo na construção da narrativa. Para Ana Maria Amaral (1991), a animação no teatro de formas animadas tem o movimento como sua essência. É através dele que se cria a ilusão de vida e ação nos objetos e bonecos, tornando possível o ato teatral ao dar vida ao inanimado.

O estudo do teatro de animação integra a formação dos alunos do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). O currículo do curso contempla uma disciplina teórico-prática obrigatória, intitulada “Teatro de Formas Animadas”, com a carga horária de 120 horas, oferecida no quinto período. Também há uma disciplina eletiva de 30 horas, “História do Teatro de Bonecos”, ambas ministradas pela professora Izabel Concessa⁴.

O programa da disciplina cursada em 2022 pela minha turma (entrada de 2020), apresentava em sua ementa a abordagem das técnicas do teatro de animação, prática de

² Seguiremos nesta monografia a tendência atual de usar a palavra “animação” ou “animado” no lugar da palavra “manipulação” ou “manipulado”, utilizadas por muito tempo para designar a ação de movimentar os objetos cênicos do teatro de animação (bonecos, sombras, máscaras) para dar-lhes vida.

³ Existem muitas técnicas de animação de bonecos. As técnicas citadas acima são muito utilizadas e funcionam da seguinte forma: na técnica “luva” o boneco é animado com a mão do ator dentro do corpo do boneco; na técnica “vara” o boneco é animado por uma vara longa que sustenta o corpo do boneco e varas mais finas que movimentam os braços; os bonecos de fios são animados por meio de fios ou cordões presos à diversas partes do corpo do boneco.

⁴ Izabel Concessa é professora adjunta na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com mestrado em História e especialização em Artes Cênicas. Sua vasta experiência em Artes se concentra na História do Teatro, Teatro de Formas Animadas, Teatro Infantil e Arte Educação.

confeção e encenação com bonecos, máscaras, sombras e/ou objetos, com o objetivo geral de introduzir os alunos nesse universo. Os objetivos específicos buscavam identificar os subgêneros do teatro de animação e suas especificidades; identificar as distintas técnicas do teatro de animação; identificar e praticar os princípios básicos da animação; e proporcionar ao aluno a oportunidade da prática teatral com bonecos, sombras, máscaras e/ou objetos.

Os conteúdos da disciplina estavam divididos em quatro unidades. A primeira unidade abordava estudos teóricos sobre conceituação e terminologias e gênero de teatro de animação, focando em técnicas diversas de animação do boneco. Discutimos a dramaturgia no teatro de animação e a relação com o ator-animador. Abordamos também o teatro de objetos, o teatro de sombras e o teatro de máscaras, suas características e aspectos históricos. Finalizamos a unidade com uma base teórica sólida do teatro de formas animadas.

A segunda unidade da disciplina aprofundou-se na prática do ator-animador. Sempre iniciando com aquecimentos propostos pela professora da disciplina, Izabel Concessa, a unidade focou em exercícios de sensibilização, concentração e energia. A animação do boneco de luva foi central, explorando aspectos técnicos como altura, caminhada, ritmo, respiração e sincronia entre fala e movimento do boneco em cena. A unidade também abordou partituras de gestos e movimentos e a criação de pequenas cenas, além de prática de animação com sombras, expandindo as técnicas dos estudantes da turma.

Na terceira unidade fizemos a leitura e análise do texto dramático selecionado para o exercício cênico, a concepção dos personagens e figurinos e a construção dos bonecos, cenários e objetos de cena. A quarta unidade, e por fim, a última, foi dedicada às práticas de ensaios para a apresentação de finalização da disciplina.

A disciplina de Teatro de Formas Animadas daquele ano contou com a ajuda de três monitores, Breno Pereira da Silva, George Luiz Bezerra Silva e Romero Paulino de Mendes, que contribuíram com muito entusiasmo, ajudando na formação daquela turma iniciante no teatro de animação. Foram essenciais para a dinâmica de funcionamento da disciplina, ajudando em todos os momentos de oficina, ensaio e no exercício prático final.

A partir dessa imersão prática na construção dos bonecos, ensaios e estudos de textos, a disciplina culminou na apresentação de *Os Títeres de Porrete: Tragicomédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha*, de Federico García Lorca. Essa escolha não foi aleatória, uma vez que a dramaturgia de Lorca para o teatro de bonecos reflete uma profunda conexão com a cultura popular espanhola, elementos que rondam sua vasta e influente obra.

2.1 O autor Federico García Lorca

No processo de construção do espetáculo o primeiro passo foi conhecer o autor da obra. Como resumiu Gomes (2011, p. 02) Federico García Lorca foi “poeta, dramaturgo, pianista, diretor de teatro, desenhista, ator, figurinista, cenógrafo, contador de histórias, encantador de gente, criador”. De fato, ele foi um artista múltiplo, detentor de várias habilidades e talentos. Mas foi como dramaturgo e poeta que ele se projetou como um dos mais importantes e influentes artistas do século XX. Lorca nasceu numa família tradicional da Espanha, em 5 de junho de 1898, no município de Fuente Vaqueros, pertencente à província de Granada, na região da Andaluzia⁵. Primogênito de Vicenta Lorca Romero e Federico García Rodríguez, ele era, dentre os filhos do casal, o mais apaixonado pela arte. Desde cedo elaborava dramatizações, que apresentava para a vizinhança e para a criadagem, construídas a partir do que presenciava no dia a dia da sua casa e da sua comunidade, como a ida à missa e outras ritualidades do contexto católico cristão, que era muito forte na época. Essa religiosidade, como explica Machado (2018), implicaria diretamente na vida pessoal de Lorca e estaria presente, futuramente, em algumas obras do autor.

Figura 1 - Federico García Lorca



Fonte: Fotos licenciadas sob domínio público. Dados de pesquisa (2025).

⁵ Andaluzia é uma comunidade autônoma localizada no sul da Espanha composta por 08 (oito) províncias: Almería, Cádiz, Córdoba, Granada, Huelva, Jaén, Málaga e Sevilha.

O menino Lorca cresceu numa família bem sucedida, detentora de posses e cargos importantes na sociedade espanhola, usufruindo de algumas regalias. Mas não foi só uma boa condição social o que a família lhe proporcionou. Federico, também, usufruiu do ambiente artístico criado pelos seus familiares. Os García de Fuente Vaqueros possuíam uma invulgar aptidão musical, herdada pelo poeta. O bisavô Antonio tinha uma bela voz e tocava bem guitarra; seu irmão, Juan de Dios, era um violonista competente. E os quatro filhos de Antonio revelaram dotes semelhantes. Federico, com certeza, conseguiu captar a essência artística de sua família e elevá-la a outro nível (Gibson, 1989).

Ao ingressar na Universidade de Granada, em 1914, onde estudou Literatura, Filosofia e Direito, o interesse de Lorca pela arte se intensificou, levando-o a envolver-se profundamente com as atividades culturais universitárias. A formação acadêmica de García Lorca proporcionou-lhe uma base sólida. Seu envolvimento com o teatro, desde o começo de sua trajetória como dramaturgo, o levou a se opor à ideia de um teatro voltado para o mercado e a buscar um teatro poético, integrando diversos elementos de outras formas artísticas na criação de um teatro completo (Machado, p.180). As obras lorquianas foram assumidamente feitas com tom poético e sua fama de poeta só reafirmou sua competência em transmitir poesia dentro da dramaturgia. Ele fez uso de seus dons e criatividades artísticas nos diferentes trabalhos que realizou, dando singularidades dramáticas a cada projeto, sem esquecer o sentido do teatro. Como observou Machado:

A inclinação de Lorca pela arte do teatro fez com que ele abordasse o drama de uma perspectiva rigorosamente teatral, considerando sempre que o texto alcança sua máxima virtualidade apenas quando é colocado em cena. É exatamente essa concepção de Lorca que vai permitir que o autor devolva ao teatro sua natureza de rito e festa. É, ainda, dentro dessa perspectiva de rito e festa, que vamos encontrar a dramaturgia de títeres de Lorca. (Machado, 2018, p. 181).

Lorca acreditava que o teatro era o melhor instrumento para levar cultura à população, e que essa cultura deveria ser disseminada para atingir até os locais mais remotos. Com essa perspectiva, Lorca esteve à frente do grupo teatral *La Barraca*, do qual foi co-fundador, diretor e ator. Formado por estudantes universitários de diversas áreas do saber, vinculados à Residência de Estudantes de Madri, o grupo tinha como objetivo levar o teatro a regiões da Espanha onde a cultura era negligenciada ou inexistente.

Figura 2 - La Barraca, grupo de teatro de Lorca.



Fonte: Fotos licenciadas sob domínio público. Dados de pesquisa (2025).

Essa iniciativa contou com o apoio do governo, influenciado por Fernando de Los Ríos, ministro da Instrução Pública e Belas Artes do Governo da Segunda República e amigo próximo de Lorca, permitindo que o projeto tomasse forma. A motivação principal do dramaturgo era promover o resgate cultural das populações marginalizadas, garantindo a continuidade da herança artística espanhola e fomentando o pensamento crítico. Isso o colocava em oposição ao teatro burguês da época, ao qual Lorca atribuía uma desconexão com as questões sociais e políticas mais urgentes. Ian Gibson (1989, p. 368) afirma que:

Lorca queria que a Barraca levasse arte, não “literatura”, ao interior da Espanha, apresentando produções dos clássicos que estimulassem a imaginação dos camponeses e aldeões por sua simplicidade e modernidade. Estava seguro que a qualidade essencialmente hispânica das obras exibidas faria com que as pessoas comuns que iriam encontrar em suas turnês assistissem às peças com interesse. Os fatos mostrariam que ele estava certo.

Lorca não contou apenas com seu talento. O conhecimento dos clássicos e de uma da literatura geral de alto nível, com quem Lorca entrou em contato ao longo de sua formação, o inspiraram e serviram de referência para o desenvolvimento do seu teatro, sobretudo os autores do século de ouro espanhol, como Calderón de la Barca, Tirso de Molina e Lope de Vega⁶. O teatro espanhol do século XVII era um entretenimento popular, mas que

⁶ O século de ouro espanhol foi um período de esplendor artístico e literário, que se estendeu do final do século XV ao final do século XVII, quando a Espanha se destacou na produção cultural. Neste período, atuaram grandes nomes da literatura, como Calderón de la Barca (1600-1681), dramaturgo conhecido por sua obra filosófica “A Vida é Sonho”; Tirso de Molina (1579-1648), criador do personagem de Don Juan na peça “O Burlador de Sevilha”; e Lope de Vega (1562-1635), chamado de “monstro da natureza”, por sua vasta obra que revolucionou o teatro espanhol.

desempenhou um papel importante na educação do povo, transmitindo valores e discutindo temas importantes para a cultura espanhola. Daniela Rosante Gomes (2011, p. 79), referindo-se à influência dos autores clássicos desse período sobre Lorca, destaca que:

O lema deste teatro - divertir educando o público - foi um dos alicerces do pensamento teatral lorquiano, um princípio que não só se converteria na inspiração do trabalho da companhia La Barraca, como confluiria com os anseios mais íntimos de Lorca: uma arte que fizesse sentido e vez ao povo [...]

Embora o foco de Lorca fosse a democratização da arte e a criação de um teatro político, ele nunca negligenciou os aspectos estéticos e plásticos de suas produções. Para ele, a mensagem só alcançaria o público e transformaria sua percepção se fosse transmitida de forma cuidadosa e impactante. Esse compromisso estendia-se à orientação detalhada em todos os níveis da produção teatral, desde a preparação dos atores até a execução de diferentes gêneros textuais, como a comédia e o drama. Sua visão era de um teatro acessível e bem elaborado, que não apenas transmitisse ideias, mas também encantasse e cativasse pelo rigor artístico. Assim, Lorca consolidou sua contribuição para um teatro que integra transformação social e excelência artística em um só movimento.

O conjunto da obra de Lorca inclui prosa, poesia e teatro. Na prosa as obras mais importantes são *Impressões e Paisagens* (1918), *Desenhos* (1949) e *Cartas aos amigos* (1950). Sua obra poética é extensa, destacando-se *Romanceiro Cigano* (1929), *Poeta em Nova York* (1940), *Sonetos de Amor Obscuro* (1936). Quanto às obras teatrais, Felipe Pedraza Jiménez e Milagros Rodríguez Cáceres (1980) citados por Mario M. González (2013), classifica-as em “teatro maior”, “teatro de ensaio” e “teatro menor”. Na classificação denominada “teatro maior”, encontram-se as peças mais conhecidas e representadas, consideradas obras-primas, e a quem o autor deve muito da sua popularidade: *Mariana Pineda* (1925), *Dona Rosita, a solteira* (1935), e as peças reunidas sob a denominação de “Trilogia da Terra Espanhola”, *Bodas de Sangue* (1933), *Yerma* (1934) e *A casa de Bernarda Alba* (1936). Essas obras carregam um cunho dramático forte e mostram a sensibilidade de Lorca ao criar personagens que mostram as confusões e os anseios humanos, abordando questões presentes no cotidiano da sociedade e denunciando uma Espanha tradicionalista, repressora e patriarcal. Em *Bodas de Sangue* (1933), uma das suas maiores obras, Lorca extrai referências de fatos reais acontecidos no seu país na época: um caso trágico de assassinato mostrado pela imprensa espanhola (Gibson, 1989).

Há outro conjunto de peças, incluídas na classificação “teatro de ensaio”, que o autor preferiu não encenar durante sua vida, por considerá-las obras que só poderiam ser

compreendidas com o passar dos anos. Nesse grupo destacam-se duas peças longas intituladas *O Público* (1933) e *Assim que passem cinco anos* (1931), além de várias peças curtas, com diálogos breves, como *A donzela, o Marinheiro e o Estudante* (1928) e *Diálogo Mudo dos Cartuchos* (1928). Entre as peças classificadas como “teatro menor” encontram-se obras como *O Malefício da Borboleta* (1920), *A sapateira Prodigiosa* (1930), *Amor de Dom Perlimpimpim com Melissa em seu Jardim* (1933), *Tragicomédia de dom Cristóvão e Sinhá Rosinha* (1922) e *Pequeno Retábulo de Dom Cristóvão* (1931). Mesmo tendo vivido pouco, o autor produziu um vasto acervo de obras, que inclui, também, peças teatrais inconclusas e peças escritas na juventude, entre 1917 e 1921, “cuja publicação, há poucos anos, impõe um considerável aumento da obra dramática lorquiana”, como observa Gonzalez (2013, p. 9). Muitas obras do autor chegam a ser lançadas após a sua morte, fato esse que contribuiu para a continuação de seu legado artístico.

No início do século XX a Espanha enfrentava uma grave crise econômica e social. A polarização política dividia o país, gerando instabilidade constante e alianças ideológicas cada vez mais intensas. Ao longo dos anos, essa divisão civil se aprofundou com o vai e vem de diferentes correntes políticas. Enquanto isso, o Estado espanhol pouco avançava em pautas sociais e seguia dependente de estruturas agrárias e autoritárias, afastando-se das modernizações e industrializações que transformavam seus vizinhos europeus. Após a crise do modelo monárquico, a Espanha se dividiu entre os liberais, que buscavam um país moderno, e os defensores da monarquia absolutista de base católica. Federico García Lorca viveu nesse cenário de tensão entre progresso e conservadorismo, o que influenciou profundamente sua obra e visão de mundo. Embora não fosse filiado a partidos, Lorca cultivou um olhar crítico que desafiava os valores tradicionais promovidos pela extrema direita. Foi num contexto de uma nação ferida e dividida que o autor cresceu e se desenvolveu intelectualmente, tendo como consequência desempenhado o papel de um artista transformador (Gibson, 1989).

A instabilidade política e o crescimento dos movimentos nacionalistas fragilizaram a democracia e criaram um ambiente propício para conflitos e disputas ideológicas – algo que também acontecia em outros países na época. Nesse cenário, o fascismo, com forte apoio da Igreja Católica, ganhou destaque e o general Francisco Franco assumiu a liderança de um golpe militar que deu início à Guerra Civil Espanhola (1936 – 1939). Apesar dos esforços de resistência por parte de grupos populares e movimentos de esquerda, as forças fascistas avançaram e tomaram o controle do país.

Nesse contexto, Lorca deu apoio à Frente Popular, tornando-se alvo do grupo fascista, que empreendeu contra ele uma campanha de difamação moral. Além das razões de ordem política para a perseguição ao artista, Lorca enfrentou, também, a repressão dos conservadores espanhóis devido a sua homossexualidade. Com o acirramento dos conflitos, Lorca foi preso na cidade de Granada, onde foi fuzilado pelas tropas franquistas, aos 38 anos de idade, no dia 19 de agosto de 1936 (Gibson, 1989, p. 17).

A morte de Federico García Lorca é um dos episódios mais simbólicos e trágicos da Guerra Civil Espanhola. Sua execução, por forças franquistas, transcende o ato de violência contra um indivíduo e representa um ataque direto à liberdade de expressão tão defendida pelo autor, à diversidade e ao pensamento progressista na Espanha da época, tornando-se um símbolo da brutalidade do regime ditador e da repressão cultural que marcaria a Espanha por décadas. A morte de Lorca e os motivos que o levaram a ela são inseparáveis de seu legado artístico. O corpo do artista andaluz nunca foi localizado e seu nome e suas ideias silenciadas durante os anos do governo franquista, ressurgindo após a morte do ditador, em 1975 (Gibson, 1989).

2.1.1 As raízes andaluzas de Federico García Lorca

Para aprofundar nossa compreensão sobre a obra de Federico García Lorca durante a disciplina de Teatro de Formas Animadas, os monitores que auxiliavam a professora na sala de aula, nos guiaram, por ela orientados, em um estudo sobre sua terra natal, a Andaluzia. Esse aprofundamento foi fundamental, pois nos permitiu entender como as vivências e o contexto cultural de Lorca influenciaram diretamente a sua dramaturgia. Essa imersão nos deu as ferramentas necessárias para a realização do nosso espetáculo com a profundidade e a autenticidade que a obra merece.

A cultura da região onde Federico García Lorca nasceu foi uma das principais fontes de inspiração para sua obra. Fuente Vaqueros, sua cidade natal, localizada na região de Veiga de Granada, na Andaluzia, surge em seus textos quase como um personagem, enriquecendo a leitura com imagens vívidas. Lorca utilizava memórias e impressões desses lugares para criar cenários familiares, dando aos seus personagens um ambiente carregado de intimidade e autenticidade. Mas não só na paisagem andaluza que se reflete na obra de Lorca, ele absorveu, também, a cultura popular daquela região.

A Andaluzia, uma das 17 regiões autônomas da Espanha, faz fronteira com Portugal e é a parte da Europa mais próxima da África. Essa região destaca-se por suas paisagens

naturais exuberantes e, também, por sua história, marcada por intensos processos políticos e pelo contato com os árabes que invadiram a Península Ibérica – região sudoeste da Europa que compreende Espanha e Portugal – e, ali se instalaram por mais de sete séculos⁷, deixando heranças culturais na Espanha, visíveis na arquitetura, na religiosidade, na língua, na gastronomia e na arte. Por conta de sua riqueza e clima favoráveis, a região se tornou a preferida dos conquistadores árabes, que ali permaneceram por mais tempo, deixando heranças culturais mais fortes que em outras partes da Espanha. O próprio nome “Andaluzia” vem do árabe andaluz, que significa “terras do Ocidente”.

A Andaluzia tornou-se expoente de um dos ritmos musicais mais reconhecidos mundialmente: o flamenco. Sua dança contagiante, somado ao forte toque dos ritmos que misturam acordes de violão, palmas, batuque do *cajón*⁸ e a tradicional castanhola⁹, transporta quem o escuta, automaticamente, ao universo espanhol.

O flamenco surgiu na Andaluzia por volta do século XVIII, a partir de uma rica fusão de culturas. Ele se desenvolveu com a influência de povos na África, Ásia e, especialmente, dos ciganos de origem indiana. A marca profunda deixada pelos ciganos foi essencial para o estilo, com a introdução de instrumentos e ritmos que se tornaram a base do gênero. Rapidamente, o flamenco se espalhou pela Espanha e se tornou um dos elementos culturais mais famosos e produzidos mundialmente.

Pineda Novo (2007) revela a profunda conexão de Federico García Lorca com o flamenco que moldou grande parte de sua obra e do seu pensamento artístico. Inspirados em poetas como Manuel Machado¹⁰ (1874 – 1947) e artistas como Manuel Torre¹¹ (1878 – 1933),

⁷ Os árabes invadiram a Península Ibérica em 711 e se foram em 1492. A ascensão de reinos católicos fez com que os últimos povos mulçumanos fossem expulsos após a Guerra de Granada - (1482-1492).

⁸ O *cajón* é um instrumento musical de percussão originário do Peru, mas se tornou um elemento fundamental na música flamenca. Tradicionalmente feito de madeira, o *cajón* é um cubo oco no qual o músico se senta para tocar, batendo nas suas faces com as mãos, dedos ou até com um pedal. Seu som é ressonante e variado, com diferentes tonalidades dependendo de onde é tocado.

⁹ A castanhola é um instrumento tradicional característico da música flamenca da Espanha. Possui seu uso e origem principalmente relacionadas a região da Andaluzia. Feitas de madeira, estas são duas peças côncavas unidas por um cordão que deve ser feito para bater umas nas outras para produzir seu som. As castanholas têm mais de três mil anos de criação, sua invenção é cunhada aos fenícios que elaboraram as primeiras castanholas ou gravetos, usando madeira comum e graças ao comércio expandiram-se pelo Mediterrâneo, acentuando-se em países como a atual Croácia e Itália.

¹⁰ Manuel Machado (1874-1947) foi um poeta e dramaturgo espanhol, conhecido por seu papel como membro da Geração de 98. Nascido em Sevilha, ele deixou sua marca na literatura espanhola do início do século XX.

¹¹ Manuel Torre (1878-1933) foi um influente cantor de flamenco e compositor de canções flamencas. Nascido em Jerez de la Frontera, ele é lembrado por sua participação no histórico Concurso de Cante Jondo de 1922, em Granada, que foi organizado por Manuel de Falla.

e com a mentoria do compositor Manuel de Falla¹² (1876 – 1946), Lorca tornou-se defensor da cultura andaluza. Essa imersão, o levou a incorporar a essência do flamenco em sua dramaturgia, como na obra *Os Títeres de Porrete*, em que inseriu ritmos e instrumentos característicos dessa arte. A região da Andaluzia, também é conhecida por sua rica tradição teatral, incluindo o teatro de bonecos,¹³ forma de teatro popular bastante antiga naquela região com fortes raízes históricas, de onde Lorca resgatou o personagem Dom Cristóvão.

2.2 O Teatro de Bonecos de Lorca: diálogo com a cultura popular

A Espanha é sem dúvida um dos países de maior expressividade e tradição no teatro de bonecos, mantendo um legado que se expressa até os dias de hoje. Até mesmo em momentos cruciais do desenvolvimento sociopolítico do país, como a Guerra Civil da Espanha e o surgimento das repúblicas, ele foi utilizado como estratégia de compartilhamento de ideias políticas.¹⁴

Dom Cristóvão é o personagem principal do teatro de títeres da Espanha. Tão popular, que seu nome é usado genericamente, como sinônimo do teatro de bonecos de luva.¹⁵ Como afirma Gomes, (2011, p. 78) ele é “o vilão que faz as vezes do anti-herói no teatro de *guiñol* espanhol e no teatro de *títeres* de Federico García Lorca.” Sua origem está relacionada à Commedia dell’Arte, uma forma de teatro popular que surgiu na Itália no século XVI. Os espetáculos de Commedia dell’Arte não se baseavam num texto escrito, mas num roteiro básico, chamado “canovaccio”, sobre o qual os atores improvisavam. Os personagens eram fixos e representavam “tipos”, com características próprias e bem definidas. Outra característica era o uso de máscaras. Cada personagem tinha figurino e máscara próprios que, de imediato, os identificava ao entrarem em cena. As personagens da Commedia dell’Arte

¹² Manuel de Falla (1876-1946) foi um renomado compositor espanhol e figura central da música do século XX. Ele estudou piano e composição em Madri, onde demonstrou seu interesse pelo flamenco andaluz e pelo cante jondo.

¹³ Por causa dessa tradição de teatro de bonecos, a Andaluzia mantém o “Festival das Marionetas de Cádiz”, evento com apresentações de espetáculos de teatro de bonecos da Espanha e de vários países.

¹⁴ Durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), vários teatros de marionetes foram criados para apoiar a causa republicana, contra os nacionalistas, liderados pelo general Francisco Franco. Mas não foram apenas os movimentos republicanos ligados à democracia que utilizaram os títeres como estratégia de persuasão. A base ditatorial de Franco, também coloca em prática um plano para doutrinar, principalmente crianças, utilizando o teatro de bonecos, com a supervisão das organizações juvenis ligadas ao regime, para afirmar pensamentos fascistas. Cf. ORTEGA CERPA, Désirée; UNIMA SPAIN. Spain. **World Encyclopedia of Puppetry Arts**, 2012. Disponível em: <https://wepa.unima.org/en/spain/>. Acesso em: 1 fev. 2025.

¹⁵ O próprio Garcia Lorca usa o termo “Cristobícal” ou “Cristobítal” como sinônimo de teatro de fantoches ou da arte de manipulá-los ou até mesmo do artista que os movimenta. Já com os termos “Cristóbicas” ou “Cristobalitos” ele faz referência aos bonecos ou aos personagens desse tipo de teatro. Cf. CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL. **Cuaderno pedagógico n. 7**. [S. l.]: Centro Dramático Nacional, 1997/1998.

fornece um panorama das classes sociais, representando e satirizando figuras da sociedade, e podem ser agrupadas em três categorias: patrões, enamorados e criados. Entre os patrões, tipos cômicos e ridículos, encontravam-se personagens como Pantalone, velho rico, avarento e grosseiro, sempre apaixonado por jovens que o desprezavam. É figura constante da *Commedia dell'Arte* e representa a burguesia. O Doutor, que ora aparece como médico, ora como jurista, representa os intelectuais pedantes, cheios de erudição, verborragia e linguagem empolada. O Capitão, autoridade militar, cheio de fanfarronices e demonstrações de valentia, mas, ao final, vê-se que é um covarde que se fingia de herói. Outra categoria incluía os chamados “enamorados”, que eram personagens jovens e elegantes, e representavam casais apaixonados. Finalmente a categoria dos criados, composta por uma lista enorme de personagens chamados genericamente de *zanni*, – entre eles Arlequim, Pulcinella, Briguella, Pedrolino, Scapino – incluía as figuras mais populares, que apareciam em cena sempre em dois, sendo um astuto e ágil e o outro pateta e tolo, às vezes fundindo-se as duas personalidades em um só personagem. Os *zanni*, criados espertos e criativos, e responsáveis pelos quiproquós do enredo, traziam o humor físico para o palco, com quedas, pancadarias e imprevistos.

A *Commedia dell'Arte* constituiu as primeiras companhias profissionais de teatro, centradas na atuação de atores com recursos de interpretação e improvisação admiráveis. Seu sucesso e sua permanência no cenário artístico europeu por aproximadamente dois séculos, deixaram marcas profundas na cultura ocidental. As companhias realizavam suas apresentações em ruas, praças e feiras, mas devido a seu sucesso passaram a ser convidadas, frequentemente, a se apresentarem em salões reais e para figuras importantes da sociedade italiana (Berthold, 2000).

O teatro de bonecos popular tem uma grande afinidade com a *Commedia dell'Arte*. Há pontos de convergência entre eles. O improviso, por exemplo, é uma marca forte nos dois gêneros, visto que seus atores dominavam a essência e a expressividade de seus personagens, conseguindo de forma espontânea e criativa, adaptar os gracejos às situações do momento. Eles não ficavam reféns de textos ou dramaturgia prévia e “os detalhes eram deixados ao sabor do momento.” (Berthold, 2000, p. 353). Cristina Grazioli (2009) reafirma esse ponto:

A commedia dell'arte e os espetáculos de marionetes podem, portanto, ser definidos como dois gêneros teatrais não literários, ou seja, não necessariamente vinculados a um texto. Além disso, essas duas formas tomaram emprestado elementos de dois outros gêneros também: a comédia erudita, ou comédia literária, e a tragédia, que são frequentemente parodiadas.

Ambos, Commedia dell'Arte e Teatro de Bonecos, compartilharam da mesma cultura popular que os alimentou. As ruas, as praças, as feiras foram seu berço, e lá, também, compartilharam do mesmo público. Era, portanto, natural que se contaminassem. O intercâmbio entre a Commedia dell'Arte e os bonecos se estendeu durante muito tempo. Tanto os marionetistas italianos, quanto os grupos de Commedia dell'Arte se alimentaram de escolhas estéticas um do outro. Vários personagens de Commedia dell'Arte transformaram-se em bonecos. Na Itália, ainda no século XVIII, conforme explica John McCormick (2006, p. 38) “uma parte do repertório do teatro de bonecos era muito semelhante a dos comediantes da Commedia dell'Arte: o uso de personagens fixos mascarados com Pulcinella, Arlecchino, Briguela, Pantalone, Doutor, Tartaglia, Colombina.” Principalmente os *zanni* fizeram sucesso no teatro de bonecos e, especialmente um, Pulcinella, teria vida longa e se multiplicaria.

Naquele período, muitos artistas cênicos deixavam a Itália em busca de ganhar dinheiro no exterior. Foi assim que os bonequeiros e as companhias de Commedia dell'Arte se espalharam por toda a Europa. Como explica McCormick (2006, p. 33):

Na metade do século XVII os bonequeiros e suas companhias viajavam fazendo apresentações de marionetes, que eram frequentemente denominadas de acordo com a figura principal, Pulcinella. Os manipuladores de bonecos de luva pertenciam à estirpe de artistas de rua e viajavam com um palco rudimentar e poucos bonecos.

Ao final do século XVIII a Commedia dell'Arte desaparece, mas os seus personagens continuaram vivos no teatro de bonecos, que herdou não só os personagens, mas todo um contexto teatral praticado até hoje. À medida, porém, que Pulcinella adentra a Europa, vai adaptando-se às culturas locais, adquirindo peculiaridades dos países que o acolheram, ganhando diversificações de nomes e aparências, mas guardando as características essenciais do personagem. Discorrendo sobre a história das marionetes na França, Hermilo Borba Filho comenta:

Os primeiros a se libertarem da influência religiosa, na Renascença, foram os italianos e deles surgiu, no mundo das marionetes, uma figura internacionalmente conhecida até os dias de hoje: Pulcinella, secundada por uma multidão de outros tipos. A invasão italiana na França, notadamente através de seu teatro, e, mais particularmente, da commedia dell'arte, forma de espetáculo popular com inúmeras pontes de contato com o espírito das marionetes, propiciou a fusão de tipos, dando nascimento ao Polichinela. Foi o reinado dos teatrinhos de boneco que adquiriram um prestígio enorme nos meios populares [...] (Borba Filho, 1966, p. 32)

E é assim que Pulcinella – que ainda é até hoje o boneco popular da Itália – se transforma em Polichinella, na França; em Punch, na Inglaterra; em Petruska, na Rússia; em Kasper, na Alemanha; em Dom Cristóvão, na Espanha e em muitos outros.

Figura 3 - Pulcinella na Commedia Dell'arte; Pulcinella no Teatro de Bonecos



Fonte: Fotos licenciadas sob domínio público. Dados de pesquisa (2025).

Figura 4 - Representações de Dom Cristóvão em boneco de luva interpretado por Títeres de La Tia Elena (Tolosa, Espanha). Construção dos bonecos: Elena Millán (2013)



Fonte: TOPIC (Centro Internacional do Títere de Tolosa). Foto: Josu Otaegi.

A aproximação do dramaturgo com os títeres veio ainda na infância, quando desenvolveu seus primeiros títeres com uso de pano e papel. O menino Lorca se deslumbrou com o teatro de bonecos desde que assistiu a uma montagem de rua feita por artistas

populares que encenavam com o *guiñol*¹⁶. “Federico nunca vira um espetáculo daqueles – na aldeia eram raridade – e ficou alvoroçado” (Gibson, 1989, p. 38). Lorca costumava acompanhar a mãe à capela da cidade, onde havia uma imagem da virgem com o menino nos braços que ele adorava contemplar. Muito o impressionava o ritual da missa, as procissões e as festividades religiosas. Ergueu, portanto, num muro baixo no quintal de sua casa, um pequeno altar com uma imagem da virgem, enfeitado com rosas colhidas no jardim e, diante dos empregados e da família, brincava de “dizer missa”. Após assistir ao espetáculo dos artistas itinerantes, substituiu o altar por um teatro de fantoches, e do baú de roupas velhas que ficavam no sótão de casa, saíram os tecidos para os figurinos dos bonecos, que foram costurados por sua ex-ama de leite. Assim, começou a fabricar seus próprios bonecos. Pouco tempo depois, sua mãe o presenteou com um teatro de fantoches trazido da melhor loja de Granada (Gibson, 1989). Foi nesse primeiro contato com a tradição do teatro de bonecos andaluz, que começou o amor de Lorca pelos bonecos, amor que o levaria a escrever várias peças nesse gênero, e que, como sugere Gibson (1989, p. 39), teria servido, também, de inspiração para o trabalho da Barraca, “teatro universitário itinerante, que viajou durante quatro anos pelas estradas da Espanha, armando seu palco portátil em praças de aldeia [...]”.

Figura 5 - Buenos Aires, 1934, García Lorca com o boneco na mão ao lado de Elena Cortesina



Fonte: Fotos licenciadas sob domínio público. Dados de pesquisa (2025).

¹⁶ Tradicional personagem do teatro de bonecos da França. Seu nome é usado genericamente como sinônimo de boneco de luva.

Durante sua juventude, Lorca explorou histórias populares relacionadas a personagens como Cristóvão, Currito e Rosita, que formariam a base de suas obras de bonecos. Em 1921, Lorca, preocupado com o declínio da tradição titiriteira, empreende uma pesquisa sobre os espetáculos de títeres, entrevistando pessoas da região. Em carta a um amigo, Lorca descreve as histórias dos títeres tradicionais da Andaluzia, que ele ouviu da boca dos aldeões. Uma dessas histórias foi o ponto de partida para a criação da peça *Os Títeres de Porrete: Tragicomédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha*, escrita entre 1921 e 1922:

Imagine que numa dessas cenas um sapateiro chamado Currito de Puerto de Santa Maria quer tirar as medidas de Doña Rosita para fazer-lhe sapatos, e ela resiste por medo de Cristóbal, mas Currito é ardiloso e a convence cantando-lhe ao ouvido este verso: ‘Rosita, o que eu não daria para ver a pontinha do teu pé! Se eu pegasse, logo saberias...’ ao acompanhamento de uma deliciosa vulgaridade. Mas, então, chega Cristóbal e o liquida com duas porretadas (Gibson, 1989, p. 137).

As apresentações com os títeres em feiras e praças em todo o mundo atraíam a população que formava plateia para se divertir com as intrigas que aconteciam nas histórias encenadas com os bonecos, em que os personagens resolviam os conflitos com o uso de “porretadas”. O popular *guignol* andaluz se comportava da mesma forma, razão pela qual Lorca, ao desenvolver um teatro para os bonecos populares, passa a chamá-los *Títeres de Cachiporra*.¹⁷

Neste tipo de teatro, com técnica de luva (...), o personagem central (ou herói [sic]) é sempre uma figura irreverente que possui comportamento dissoluto e características físicas pronunciadas, tais como: narigão, corcunda, olhos esbugalhados ou bocarra. Na verdade é uma espécie de anti-herói [sic] que fala palavrões, muda as regras do jogo, questiona as autoridades, subverte a ordem e entra em toda espécie de confusão, resolvendo seus problemas com eficiente expediente: o porrete! Uma tradição que o pequeno Federico voltará a encontrar em sua juventude. (Gomes, 2011, p. 21).

O dramaturgo descobre na obra para títeres formas de manutenção de sua própria escrita, propondo um teatro poético, mas sem fugir da realidade, mesmo com elementos fantasiosos, como o uso do próprio boneco. É necessário dizer que, embora o teatro popular de bonecos atraia as crianças em todo o mundo, – como atraiu o menino Lorca – originalmente aqueles espetáculos não se destinavam especificamente às crianças. Assim, também, as peças de Lorca, embora escritas para bonecos, recurso tido como infantil, não são peças infantis.

¹⁷ A palavra *cachiporra* em língua espanhola é usada como sinônimo de bastão, cassetete, porrete.

Segundo Machado (2018, p. 192) “Considera-se o conjunto de peças para marionetes como o momento inaugural da fase vanguardista da cena lorquiana. Seu teatro de títeres pode ser visto como uma produtiva fase de exercício poético.” A partir da dramaturgia para bonecos, Lorca pôde embarcar na ludicidade e contar histórias únicas, que fugiam do convencional, juntando seu desejo de escrever para esse gênero teatral com seu objetivo de resgatar a arte e a cultura da Andaluzia.

Lorca via na pureza teatral da velha farsa andaluza a possibilidade de realizar um teatro autenticamente popular, que pudesse reunir os temas da tradição guinholesca culta e popular. Nesse sentido, pode-se dizer que a dramaturgia de títeres criada por Lorca oscila entre as duas vertentes e se encontra permeada por elementos híbridos. As farsas, no conjunto da obra do autor, parecem assumir o caráter de experimento vanguardista, em que os bonecos contestam a “naturalidade” da cena. (Machado, 2018, p. 187).

Na dramaturgia de Lorca, Dom Cristóvão, vai além de uma figura cômica popular, transformando-se, juntamente com seus outros companheiros de madeira, em bonecos movidos por impulsos humanos, que carregam críticas sociais profundas dentro de uma contextualização maior, como destaca o Centro Dramático Nacional (1998). Don Cristóbal surge nas histórias lorquianas em um momento de transformação política e artística da Espanha do século XX, sendo usado na dramaturgia do autor como ferramenta de crítica ao conservadorismo e ao abuso do poder.

O trabalho de pesquisa e divulgação do boneco popular da Andaluzia, empreendido por Lorca, promoveu o resgate e a visibilidade do personagem Dom Cristóvão, cuja fama, na atualidade, deve-se, em grande parte, à sua interferência. Lorca ainda escreveria outras peças para os títeres, como *A Menina que rega o Manjerição* e *o Príncipe Perguntador* (1923), *Pequeno Retábulo de Dom Cristóbal* (1931), *A Sapateira Prodigiosa* (1933).

Figura 6 - Dom Cristóvão confeccionado pelos estudantes - Espetáculo “Os Títeres de Porrete”



Fonte: Lopes (2023a).

3 A TEORIA EM PRÁTICA: DA ANIMAÇÃO DOS BONECOS À ENCENAÇÃO DO TEXTO DE LORCA

Depois de explorar a profunda conexão de Federico García Lorca com o teatro popular de bonecos e a figura emblemática de Dom Cristóvão – que tanto influenciou sua visão artística – é hora de trazer essa tradição para a prática. O próximo passo para a nossa jornada de pesquisa, nos leva para a sala de aula, onde a teoria se transformou em vivência. Dando início à nossa experiência prática na segunda unidade da disciplina de Teatro de Formas Animadas, mergulhamos no universo da animação do boneco de luva, a mesma técnica que animava as peças de Lorca e a escolhida para o exercício pedagógico apresentado ao final da disciplina. Esse foi o ponto que nos permitiu, de forma direta, nos conectar com a herança e os desafios desse rico fazer teatral. O “boneco de luva” é assim chamado, porque o ator coloca a mão dentro do boneco, pela roupa do boneco que é aberta na parte de baixo e que, na verdade, forma o corpo do boneco, preso às mãos e à cabeça, que podem ser confeccionados em materiais diversos. O dedo indicador entra no pescoço e movimenta a cabeça do boneco, enquanto o dedo polegar entra em um dos braços e os outros dedos podem se encaixar no outro braço. A mão do animador, portanto, “calça” o boneco como se este fosse uma luva.

As habilidades de animação adquiridas por meio das aulas com exercícios variados, são a base para um propósito ainda maior. O caminho formativo da disciplina tem o objetivo de formar estudantes capazes de levar essa arte para além do meio acadêmico. Ana Maria Amaral (2007) destaca a importância de centros universitários – como a UFPE – em promover o ensino do teatro de formas animadas. Ela ressalta que essa formação é frequentemente presente em cursos de licenciatura, o que torna o boneco um excelente instrumento pedagógico. Assim, os domínios das técnicas aprendidas nos exercícios práticos, capacita os futuros arte-educadores a utilizarem as formas animadas em sala de aula, oficinas e outros espaços educacionais.

Para conseguir desenvolver as habilidades de animação do boneco de luva e ter um bom desempenho na técnica, as aulas práticas, primeiramente, foram feitas sem o auxílio de bonecos. Inicialmente, nas salas de dança e no teatro do Centro de Artes e Comunicação, a turma, vestida com trajes de trabalho pretos para garantir a neutralidade em cena, participou de uma série de exercícios focados no corpo. A professora atenta aos detalhes, conduziu intensas sessões de relaxamento. Nelas, os alunos deitavam-se no chão por longos períodos. Esse exercício fundamental não apenas aprimorou a compreensão do próprio corpo e estado

de atenção plena, como também promovia um desligamento das tensões cotidianas, levando muitos ao relaxamento total. Esse processo foi fundamental para a formação dos atores manipuladores, preparando-os para o desafio de dar vida ao boneco. Realizamos, também, exercícios de concentração, energia, consciência corporal e espacial, elementos essenciais para o trabalho do ator-animador. Como nos diz Holanda (2010, p. 101), “o ator, corpo e mente, deve voltar-se ao processo de animação, numa percepção dilatada do contexto de trabalho e nele focado.” O ator, também, deve ter controle da energia empregada para a animação do boneco ou objeto animado, de acordo com a ação a ser representada. Essa noção está intimamente ligada a um aspecto básico do trabalho do ator-animador: ao contrário do teatro em que os personagens são humanos, no teatro de animação o ator deve se expressar através do objeto, fazendo dele uma extensão do seu corpo. A essa capacidade do ator-animador de “colocar sua carga interpretativa em uma forma que é externa a ele denominamos de ‘desdobramento objetivado’.” (Holanda 2010, p. 99).

Em algumas dinâmicas realizadas, a turma erguia os braços e as mãos, simulando o peso e o tempo que o ator-animador passa em cena, familiarizando-se com a ideia de uma atuação longa e com o perfeito alinhamento e altura necessários. Essa etapa combinada com a “blablação”¹⁸, permitiu que o coletivo visualizasse a animação do boneco antes mesmo de tê-los em mãos, consolidando as bases para o trabalho com o boneco.

Com o corpo já preparado e algumas noções básicas já assimiladas, as aulas evoluíram para o domínio de técnicas essenciais à animação do boneco de luva. A turma começou, primeiramente, com o uso de bonecos didáticos, ou seja, bonecos de expressão facial neutra, cujos rostos apresentam apenas os traços essenciais e não representam personagens, apropriados aos exercícios de aprendizagem. A professora Izabel Concessa guiou os exercícios focando em aspectos básicos da animação como a caminhada do boneco, a altura, o equilíbrio, a respiração e o ritmo, elementos importantes para dar vida e expressividade ao boneco. Da mesma forma, foi trabalhado o “olhar projetor”, que é a ação de direcionar o olhar do boneco para o ponto de interesse da cena, guiando, assim, o olhar do público para o foco da cena; e a sincronia entre fala e movimento, em que cada palavra precisa estar alinhada com o movimento do boneco. Também foram trabalhadas técnicas como a “triangulação” que, conforme explicado por Beltrame (2008), é uma técnica no teatro de bonecos que utiliza o olhar do boneco para estabelecer uma conexão direta com a plateia. Ao criar um triângulo

¹⁸ Blablação no teatro é um exercício de improvisação onde os atores usam sons e gestos, em vez de palavras articuladas, para se comunicar e transmitir ideias. É uma técnica que visa desenvolver a expressão corporal, a vocalização e a capacidade de transmitir significado sem o uso da linguagem convencional.

dinâmico entre boneco, o público e o outro elemento de cena, essa técnica convida o espectador a participar ativamente da narrativa; e o ponto fixo, técnica que estabelece um eixo ao boneco, evitando alterações de nível e que proporciona uma maior estabilidade na animação, preparando a turma para entradas e saídas do boneco em cena. De posse desses conhecimentos práticos, partimos, então, para exercitar partituras de gestos e movimentos, em que o princípio da economia deve ser aplicado.

Figura 7 - Bonecos didáticos durante as aulas práticas no Teatro Milton Baccarelli



Fonte: Mendes (2022a).

Figura 8 - Exercícios práticos de animação



Fonte: Mendes (2022b).

Figura 9 - Aulas práticas com bonecos de luva didático



Fonte: Mendes (2022c).

Para o ator-animador, é fundamental entender a conexão entre seu próprio corpo e o boneco. Como defende Caroline Holanda (2008), o teatro de animação exige uma abordagem sintética, ou seja, o ator deve focar no essencial, usando o mínimo de gestos para uma performance clara e objetiva. Essa ideia esteve presente nos nossos exercícios práticos, principalmente no controle corporal, crucial para alcançar um domínio preciso. A autora ainda reforça que o corpo do ator funciona como uma ferramenta de controle, encontrando um equilíbrio entre sua presença em cena e a vida que ele dá ao boneco. É essa busca por harmonia que prepara o estudante para a complexa tarefa de animar um personagem.

Beltrame (2008) nos mostra que, embora a técnica seja fundamental para a animação, a imaginação e a forma única de cada ator são o que realmente dão vida ao boneco. É a criatividade que permite que ele atue por si mesmo. Para reforçar esse vínculo, Paco Paricio (2024, p. 19) sugere um ritual: que o bonequeiro “olhe atentamente antes de iniciar a apresentação e antes de vestir ou enlugar os bonecos.” Essa interação íntima, aliada ao processo de descoberta nos exercícios/ensaios, foi crucial para os estudantes. Mesmo com os bonecos inexpressivos, cada um adquiriu uma marca única em seus exercícios, e esse vínculo se aprofundou ainda mais com o uso dos bonecos criados para encenar o texto de Federico García Lorca.

Além do foco na animação do boneco de luva, a disciplina também explorou outra vertente do teatro de formas animadas que entraria no exercício cênico de conclusão. A prática da animação com sombras introduziu a turma em um novo universo de possibilidades cênicas. Esse exercício não apenas expandiu o repertório técnico dos estudantes, mas também reforçou a compreensão de que a animação vai além da forma tridimensional, trabalhando com a luz, a projeção e a imaginação para dar vida às silhuetas¹⁹.

A experiência prática da segunda unidade, guiada pelo plano de ensino da disciplina, nos permitiu compreender o complexo processo de dar vida a um objeto inanimado. O domínio do corpo do ator-animador, a aquisição das técnicas de animação e a busca por um vínculo criativo com o boneco foram etapas necessárias. Ao assimilar a teoria e vivenciar a prática, os estudantes se prepararam para o objetivo final da disciplina: a encenação. Os conhecimentos e as habilidades desenvolvidas nesse processo se tornaram a base sólida para a realização do trabalho proposto.

¹⁹ No Teatro de Sombras três elementos são essenciais: uma fonte de luz, uma tela e um objeto – bidimensional ou tridimensional – entre a luz e a tela para criar as sombras que aparecerão projetadas na tela.

Figura 10 - Exercícios práticos de teatro de sombra



Fonte: Mendes (2022).

3.1 Análise do texto lorquiano: A Tragicomédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha

Na terceira unidade da disciplina, aprofundamos o estudo do texto escolhido pela professora para a encenação: *Os Títeres de Porrete: Tragicomédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha*, de Federico García Lorca. Analisada em conjunto com os estudantes, a obra foi destrinchada para entender como a visão do autor, tão influenciada pelo teatro popular de bonecos, se manifesta em sua estrutura, linguagem e personagens. Essa análise nos permitirá ir além da técnica, explorando as nuances da narrativa que ganhou vida através dos bonecos.

Antes de tudo, a “tragicomédia” é um gênero teatral que mescla elementos da tragédia e da comédia. Nela, o enredo pode começar com situações sérias e dramáticas, típicas da tragédia, mas se desenvolve para um final feliz ou cômico, característico da comédia. A adaptação para a finalização da disciplina Teatro de Formas Animadas, realizada pela professora da disciplina com a colaboração dos monitores, exigiu modificações significativas do texto original de Lorca, com intuito de melhorar a fluidez da encenação. Nosso objetivo foi criar uma montagem, que, mesmo se afastando de alguns elementos da obra original, mantivesse sua essência de forma acessível e envolvente para o público. Para isso, realizou-se ajustes e cortes, como a retirada de algumas advertências do personagem Mosquito, que interrompia as cenas para comentários, garantindo uma continuidade mais dinâmica da narrativa. Além disso, diversas passagens foram eliminadas ou encurtadas, como a cena do Sapateiro, que no texto original aparece em múltiplos momentos, mas em nossa adaptação, surge apenas em uma breve aparição.

Também houve cortes e mudanças em personagens existentes, e a introdução de novos personagens, como as Amigas de Rosinha, criadas especificamente para oferecer mais oportunidade de atuação para as alunas da turma, visto que a obra original de Lorca possui personagens majoritariamente masculinos. Essas adaptações foram cruciais para conciliar as demandas do texto original com as necessidades práticas da encenação acadêmica, visando valorizar a participação dos estudantes e a clareza da narrativa.

A história traz Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha como protagonistas, e é dividida em seis quadros. Há, também, uma *Advertência* (um prólogo)²⁰ feita pelo personagem Mosquito, espécie de apresentador, tipo característico dos espetáculos de teatro de bonecos populares. No texto original o personagem é acompanhado por instrumentos musicais e, de acordo com o próprio autor,²¹ ele é a representação da alegria do povo andaluz. Por meio dessa personagem, o autor faz uma crítica ao teatro burguês e aristocrático da época, caracterizado por sua superficialidade e falta de envolvimento com a realidade social: “teatro de marqueses e burgueses”, onde “os homens vão dormir e as mulheres...para dormir também”. Há uma denúncia à passividade e a alienação promovidas por espetáculos que atendiam às elites e se distanciavam das preocupações populares (Centro Dramático Nacional, 1998).

Figura 11 - Personagem Mosquito - Espetáculo “Os Títeres de Porrete”



Fonte: Lopes (2023b).

“Preparem-se para suportar o gênio do safado Cristóvão e chorar as ternuras de Sinhá Rosinha que, além de mulher, é uma ave sobre o açude, uma delicada passarinha”. Com essa “advertência”, Mosquito, mistura de inseto, diabrete e duende, antecipa revelações sobre

²⁰ Sessão introdutória de uma obra, que apresenta questões preliminares, contexto ou o propósito do autor.

²¹ A rubrica da entrada do Mosquito diz o seguinte: “Serão dois clarins e um tambor. O Mosquito surgirá de qualquer ponto, por onde se queira. É um personagem misterioso, parte duende, parte fantasma, parte inseto. Ele representa a alegria da vida livre, a graça e a poesia do povo andaluz. Traz uma cornetinha de feira.”

a natureza dos protagonistas e abre o espetáculo convidando o público a acompanhar a *Tragicomédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha*: nessa história acompanhamos Rosinha, uma jovem e bela andaluza, de uma família tradicional em decadência, que vê seu pai arranjar-lhe um casamento forçado com o poderoso Dom Cristóvão. Seu coração, porém, pertence a Cocoliche, um jovem boêmio e pobre. A união arranjada desafia esse amor, com Dom Cristóvão impondo sua vontade através do dinheiro e da violência, esta última simbolizada pelo seu “porrete”, objeto que aparece em várias cenas para coagir os personagens. Rosinha enfrenta diversos percalços, incluindo o retorno de um ex-namorado e as pressões sociais de sua época. Esta tragicomédia²² explora o dilema de uma mulher entre o amor, as convenções e a tirania. Mosquito também será responsável por fechar a peça, decretando o fim de Dom Cristóvão e celebrando o funeral do brutamontes.

Há na dramaturgia camadas morais específicas, presentes na maioria dos personagens. Dom Cristóvão recebe do texto lorquiano nuances diferentes do boneco popular homônimo famoso na Espanha. Como vimos anteriormente, o boneco popular é caracterizado por ser rude e briguento, um espírito rebelde e anárquico herdado do pulcinella que, apesar de (ou por causa de) sua truculência, possuía um caráter libertário e um humor agri-doce que cativava o público.

Figura 12 - Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha – Espetáculo “Os Títeres de Porrete”



Fonte: Lopes (2023c).

²² Gênero teatral ou literário que mescla elementos da tragédia e da comédia. Caracteriza-se por abordar temas sérios e até dolorosos, típicos da tragédia, mas com a inclusão de momentos cômicos e, frequentemente, um desfecho que não é puramente trágico, podendo ser feliz ou conciliador.

Na peça de Lorca, o personagem Cristóvão tem um papel de destaque, mas se apresenta como o vilão da história, egocêntrico, vaidoso, machista e autoritário, um homem que usa de sua influência e dinheiro para conquistar o que deseja, inclusive a Sinhá Rosinha. Bruto e violento, Dom Cristóvão, faz uso do porrete para amedrontar seus adversários, para submeter os outros a sua vontade ou intimidar quem o contrarie.

A morte de Dom Cristóvão é marcada por uma espécie de metateatro. Na cena da barbearia, Dom Cristóvão dorme enquanto o barbeiro faz sua barba e cabelo, preparando-o para o casamento. O barbeiro tem, então, a oportunidade de examinar bem a cabeça do seu cliente e constata que “Dom Cristovinho tem a cabeça de madeira! De madeira de choupou! Ah, ah, ah! E olhem, olhem quanta pintura!” (Lorca, 2015, p.101). Na adaptação feita para a nossa montagem a palavra “choupou”²³ é substituída por “mulungu”, para remeter aos bonecos populares do Brasil, os mamulengos, cujas cabeças são esculpidas em madeira de mulungu, árvore nativa do Nordeste brasileiro.

No final da peça, quando o vilão morre de forma trágica, Cocoliche, constatando o que Fígaro já anunciara, chama a atenção de Rosinha, gritando: “Olhe, não tem sangue!” E conclui: “Cristovinho não era gente!” (Lorca, 2015, p. 122). Fica claro que o autor quis demonstrar a falta de humanidade do personagem, tendo em vista seus valores morais e atitudes adotadas durante toda a história.

Dom Cristóvão aparece na vida de Rosinha como a grande solução dos problemas financeiros do pai da jovem. Esse encontro toma forma após Rosinha aceitar a opção de casar dada por seu pai, sem ao menos saber a identidade do noivo, que ela pensava ser seu namorado Cocoliche. A personalidade impositiva de Cristovinho (como também é chamado Cristóvão pelos personagens da história) fica bem clara na cena em que ele e o pai da moça fecham o acordo. Cristovinho “compra” a noiva e ainda tenta diminuir o valor da “mercadoria” dizendo ao pai: “Fechamos o trato! Dou ao senhor cem moedas para saldar suas dívidas e o senhor me dá sua filha Rosinha... o senhor deve ficar contente porque ela já... passou um pouco do ponto” (Lorca, 2015, p.76). O pai ainda tenta retrucar a insinuação de que a filha estaria velha para casar dizendo: “Mas ela tem dezesseis anos!” Cristovinho, porém, arremata: “Disse que está passada e pronto!” (Lorca, 2015, p. 76).

O personagem Pai de Rosinha participa da história como um típico burguês espanhol falido, um homem desesperado por retomar seu status social. Lorca insere na história um

²³ Choupou é o nome dado a várias árvores do gênero *populus*. São comuns na Península Ibérica e na Europa Central e crescem em clima frio e temperado. Sua madeira, de boa qualidade, é usada na confecção de móveis, embalagens e artesanato.

embate entre esse personagem e sua filha, evidenciando a pouca relevância das opiniões femininas na época e as tentativas da Sinhá de afirmar sua autonomia e tomar suas próprias decisões. Rosinha se mostra ativa em diversas passagens do texto, mesmo sendo descrita de início como “uma delicada passarinha” e chorosa pelas atitudes de Cristóvão e de seu pai. A jovem tenta recusar Dom Cristóvão, mostrando que não busca apenas status, mas um amor verdadeiro. Seu dilema está entre a segurança social e os sentimentos genuínos. Com Cocoliche, há afeto sincero. “O dinheirinho para as gentes do mundo; eu fico com o amor.” (Lorca, 2015, p. 64), é uma frase de Rosinha que reforça sua escolha pelo amor ao invés do interesse material. Há uma fala importante, que demonstra a consciência de Rosinha sobre as imposições sociais, o desrespeito pelas mulheres, pelas liberdades individuais e a convivência das instituições:

De padre e de pai, nós moças já estamos cheias. Todas as tardes, três, quatro vezes, o padre nos diz: “Você vai morrer no inferno! Vai morrer queimada! Pior que os cães!”; mas eu digo que os cães se casam com quem querem e passam muito bem! Como eu gostaria de ser um cão! Porque se eu brigar com meu pai, vai ser um inferno; mas, se lhe fizer a vontade, vou penar no outro, o inferno de cima! Os padres bem que podiam ficar quietos... (Lorca, 2015, p. 69)

Após ver os reais motivos e a falta de caráter do futuro marido de sua filha, o pai se arrepende do acordo feito com Dom Cristóvão, mas já não pode voltar atrás.

O interesse sexual de Dom Cristóvão por Rosinha fica claro em várias passagens do texto, revelando as reais intenções do casamento e a coisificação no tratamento dado à noiva. Na cena III do primeiro quadro Dom Cristóvão, observando Rosinha e medindo-lhe os atributos físicos antes de fechar o acordo com o pai da moça, conclui que ela é de fato a menina mais bonita do povoado e diz: “Fico com ela definitivamente. Deve medir um metro de altura. A mulher não deve medir nem mais nem menos. Mas que corpo e que porte!” (Lorca, 2015, p.67). E mais adiante, na mesma cena, mostrando Rosinha de longe ao seu criado, Cristóvão comenta que a boca da moça “é um pouquinho grande, mas de corpo é um violão” e que ela é “uma femeazinha succulenta!” (Lorca, 2015, p.70). E na cena II do sexto quadro, minutos antes do casamento, ao ver Rosinha vestida de noiva, quase sem conseguir se controlar, Cristóvão exclama: “Ai, que apetitosa está! Que belo par de coxas!” (Lorca, 2015, p.109).

Figura 13 - Personagens Cocoliche e Rosinha, casal protagonista dos “Títeres de Porrete”



Fonte: Nascimento (2022a).

A sensualidade também aparece, embora envolvida em afeto e como uma consequência natural da atração entre os jovens, nas cenas de namoro entre Rosinha e Cocoliche, como, por exemplo, quando Cocoliche pede um beijo a Rosinha em um dos seus encontros. Considerando que o texto é dirigido, principalmente, aos jovens, e que se trata de uma tragicomédia, essas passagens sensuais, quando aparecem de forma explícita (como em algumas falas de Cristóvão) recebem um tratamento cômico. Outras vezes aparecem de forma sutil, como tão bem observou Gomes (2011, p. 86): os momentos sensuais “se não podem ser aludidos explicitamente, são tecidos sob uma sofisticada linguagem implícita, com as brincadeiras e metáforas que o poeta sabia urdir como um mestre.”

Personagens secundários também compõem a história e possuem importância para o desenvolvimento da trama. Entre eles estão os três Moços boêmios, amigos de Cocoliche, que o consolam e oferecem os “ombros amigos” após ele se desmanchar em desesperadas lágrimas por saber do noivado de sua amada com Dom Cristóvão. Esses companheiros, conspirando a favor do amigo, providenciarão para que Cocoliche consiga entrar na casa de Rosinha antes do casamento a fim de falar com a moça: “Cocoliche, à meia-noite você terá a porta aberta e tudo o mais!” (Lorca, 2015, p. 84), diz um deles. Na tentativa de erguer sua moral e alegrar o rapaz, que sofre por amor, os Moços levam Cocoliche para beber e cantar na taberna. A cena da taberna abre de forma alegre, fugindo do tom dramático das cenas anteriores. É lá que vamos encontrar o taberneiro a servir as mesas e os Marinheiros que, na versão original, são contrabandistas. São esses Marinheiros os responsáveis por criar curiosidade em cima de um homem mascarado sentado próximo a eles na taberna. Posteriormente, descobrimos que se trata de Currito, ex-namorado de Rosinha.

Currito, que após anos viajando pelo mundo está de volta à cidade, se depara na taberna com os Moços e Cocoliche falando sobre a Dona Rosinha, a qual os rapazes dedicam um brinde. Logo, o mascarado se empolga para saber mais do assunto e ir atrás da moça. Ele é um dos pontos-chaves para o desenrolar seguinte da história. Esse personagem chega na vida de Rosinha para complicar ainda mais a vida da garota. Ao descobrir o noivado de Sinhá com Dom Cristóvão, Currito quer a todo custo reconquistá-la. Mas como se aproximar de Rosinha? A oportunidade surge quando, comentando o assunto com um antigo conhecido da cidade, descobre que o Sapateiro será o responsável por levar os sapatos do casamento para Rosinha e vê nisso uma chance de se aproximar da moça.

Figura 14 - Personagens Marinheiros e Taberneiro - Espetáculo “Os Títeres de Porrete”



Fonte: Nascimento (2022b).

García Lorca traz na Tragicomédia trabalhadores comuns do cotidiano espanhol e lhes dá funções importantes no desenvolvimento do texto. Figuras como o Sapateiro, o Barbeiro e o Taberneiro representam a classe trabalhadora, frequentemente alvo de desprezo e humilhação por parte de Dom Cristóvão. O Taberneiro chega a levar uma surra de porrete do Dom Cristóvão dentro da sua própria taberna. Sua postura autoritária e arrogante reflete a lógica do capitalismo, em que os poderosos exploram e ridicularizam aqueles que sustentam a sociedade, reforçando a desigualdade e a submissão dos mais pobres (Gomes, 2011).

Outro desses personagens é o Fígaro, barbeiro da cidade, representado de forma bem caricata e um dos mais humorados da história. Sua introdução na peça deve-se à forte relação de Lorca com o mundo da música. O personagem Fígaro, que posteriormente inspiraria Lorca, teve sua criação nas comédias do dramaturgo francês Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, como “O Barbeiro de Sevilha” e “As Bodas de Fígaro”. Essas obras foram

adaptadas para ópera mundialmente famosas por Gioacchino Rossini e Wolfgang Amadeus Mozart, respectivamente. Sendo peças centrais do gênero da ópera bufa, elas foram fundamentais para ampla popularização do Fígaro (Cantoni; Schwarm, 2024).

Como destaca Gomes (2011), Fígaro é um dos poucos, ou talvez, único personagem que enfrenta as ações de Cristóvão. Sua arma é usar o deboche nas interações cômicas entre os dois. Ao começar os preparativos para o penteado no cabelo do noivo, Dom Cristóvão logo adverte com rispidez: “Se me cortar, furo você! E, se disse que furo, furo mesmo!”. Ao que Fígaro ironicamente responde: “Excelência, admirável! Estou encantado! Tran, lará, lará!” (Lorca, 2015, 99).

Figura 15 - Fígaro e Dom Cristóvão em cena - Espetáculo “Os Títeres de Porrete”



Fonte: Lopes (2023d).

Voltando a Currito, o personagem consegue, finalmente, – após fazer chantagem emocional com o Sapateiro por ele ser um velho amigo da família – convencer o Sapateiro a entregar-lhe os sapatos do casamento. O plano de Currito era apresentar-se como ajudante do Sapateiro, substituindo-o na entrega e experimentação dos sapatos. Isso facilitou a entrada do rapaz na casa da moça. Ao chegar no quarto dela, que está vestida de noiva e desesperada com a aproximação do matrimônio, Currito se revela. Rosinha se assusta e Currito exclama: “Sim, Currito! Aquele que se foi pelo mundo e voltou para casar com você!” (Lorca, 2015, p. 103). Ele a convida para ir-se com ele e tenta abraçá-la, mas Rosinha o rejeita, dizendo: “Você quer que eu me perca, seu safado!” (Lorca, 2015, p. 104).

Tanto a posição de Cristóvão, como a de Currito demonstram o quanto as figuras masculinas impunham, de uma forma ou de outra, seu domínio sobre as figuras femininas,

dispondo delas como lhes interessasse, ou exercendo autoridade ou iludindo-as. Além de Rosinha, que tem 16 anos, o texto não revela a idade dos outros personagens. No entanto, percebe-se, pelas informações que ao longo do texto são fornecidas sobre os dois personagens, que, tanto Currito quanto, principalmente, Cristóvão, são bem mais velhos que Rosinha. Talvez por isso, Lorca tenha deixado os próprios leitores ou espectadores concluírem que Rosinha tinha apenas 11 anos quando se enamorou de Currito que confessa que se ausentou por 5 anos. Concordamos, portanto, com Gomes (2011) quando argumenta que as relações patriarcais e autoritárias presentes no texto reforçam a fragilidade da imagem feminina, imposta por homens mais velhos e ricos ou pela autoridade do chefe da família.

O último quadro da peça traz uma sequência de ações e reviravoltas que se passam no quarto de Rosinha. Sem imaginar que ali está um farsante, o pai permite que Currito continue experimentando os sapatos na garota e sai do quarto. Porém, ao escutar os passos e os murmúrios de Dom Cristóvão, que se aproxima do quarto, Rosinha e Currito ficam desesperados e Rosinha esconde seu ex-namorado dentro do guarda roupa. Após chegar no quarto e se deparar com a Sinhá vestida de Noiva, o brutamontes rasga elogios e se encanta com a beleza da jovem, que não demonstra interesse, sempre fugindo dele e criando desculpas para não se aproximarem. Cristóvão é interrompido pelo Coroinha que vem avisar da aproximação do casamento e da chegada do padre.

Dom Cristóvão sai do quarto da menina e Cocoliche entra pela janela. Os dois se abraçam comovidos pelo reencontro. Mas dom Cristóvão logo retorna para buscar a noiva, pois o casamento já irá começar. Novo alvoroço e Rosinha esconde Cocoliche, também, dentro do armário. Assim que os noivos saem, Cocoliche e Currito se enfrentam e trocam insultos, mas ouvem os sinos da igreja e os fogos de artifício, ambos, desolados, entendem que perderam Rosinha para sempre.

Após o casamento, Sinhá Rosinha tenta distrair seu marido para libertar os dois que estão escondidos no seu quarto. Dom Cristóvão bêbado, acaba dormindo, sendo uma ótima oportunidade para fuga dos que se escondem. Na tentativa, o velho Cristóvão acorda e se depara com os rapazes no quarto; levanta seu porrete e ameaça bater em todos. Currito consegue ser mais ágil e o acerta com uma faca, dando fim, assim, a Cristovinho.

Ao observarem o morto, descobrem, com espanto, o que o barbeiro já anunciara, Don Cristóbal é um boneco de madeira tosca, uma marionete. A cortina se fecha – o texto termina – sem que o espectador saiba realmente se a peça se trata de marionetes que representam o papel de pessoas – como se acredita – ou se, ao contrário, Lorca inverteu o comportamento clássico, fazendo com que atores representassem bonecos. Só Don Cristóbal deixa evidente sua condição de

marionete. É sobre esta constatação liberadora que a obra se situa. (Machado, 2018, p. 189).

Os Títeres de Porrete é uma obra de juventude. Mas nela já estão contidos vários elementos presentes no conjunto da obra do autor, como a exaltação do amor e da arte, e de valores como a liberdade, a independência e a justiça.

A influência da cultura andaluza e popular estão presentes em todo o texto, reafirmando a estética de resgate popular espanhol que Lorca tanto desejou. Versos poéticos em várias cenas mencionam a Andaluzia. O verso que abre a cena I do terceiro quadro, que na encenação do nosso curso de Licenciatura em Teatro foi musicado livremente pelo grupo, faz referência a Cádiz, Gibraltar, Sevilha e Málaga, regiões da Andaluzia:

De Cádiz a Gibraltar,
que bom caminho!
O mar conhece meu passo
Pelos suspiros!
Ai, donzela, donzela,
Quanto barco no porto de Málaga!
De Cádiz a Sevilha,
Quanto limõezinhos!
O limoal me conhece
Pelos suspiros.
Ai, donzela, donzela,
Quanto barco do porto de Málaga!
(Lorca, 2015, p. 80)

Lorca incorpora suas raízes andaluzas à dramaturgia, tornando seu texto profundamente pessoal. Sua ligação com Málaga exemplifica essa conexão: “No fim do verão, os García Lorca, como de costume, passaram algumas semanas em Málaga, a cidade andaluza que o poeta muitas vezes afirmou ser sua favorita” (Gibson, 1989, p. 346).

As obras de Lorca, como observa Gibson (1989), passeavam por uma Espanha conhecida do autor, que cresceu em uma região de planícies montanhosas, ruralista, fértil e pacata. Veiga de Granada, região da Andaluzia, lugar onde viveu Lorca, é citado em suas obras, inclusive na peça que aqui analisamos.

Na cena III do segundo quadro os Moços entram cantando versos – que na adaptação para a nossa disciplina foram musicados livremente e cantados por Cocoliche – que mencionam o rio Guadalquivir, o maior da Andaluzia, que corta toda a região de leste a oeste.

Minha amada sempre se banha
no rio Guadalquivir,
Minha amada borda lencinhos
com a seda carmesim. (Lorca, 2015, p. 75)

Ao longo de toda a peça há inúmeras referências à cultura e à natureza andaluza, ora nos diálogos, ora nas rubricas, ora nas canções. Há, por exemplo, colocadas nas falas do personagem Cocoliche, referências à tradicional feira de Mairena del Alcor²⁴, em Sevilha, e a Pedro Romero²⁵, um dos maiores toureiros de todos os tempos. Nas rubricas com indicações para cenários há sugestões como “laranjeiras num pequeno pomar”²⁶, “praça de um povoado andaluz”, e bar decorado com “velhos cartazes de touradas”²⁷. Quanto aos figurinos encontram-se sugestões como “trajes populares de princípios do século XIX” e “chapéu calanês”²⁸.

A música é um elemento que atravessa toda a peça. Sua presença deve-se à forte relação de Lorca – que era músico e tocava piano muito bem – com ela, e a sua intensidade como elemento cultural da Espanha andaluza. Mas, além disso, a música é um elemento indispensável nos teatros de bonecos populares e Lorca disso não se esqueceu, fazendo uso abundante dela em *Os Títeres de Porrete* não só como elemento de ligação, abrindo e fechando cenas e quadros, ou contribuindo para criar a atmosfera das cenas, mas, também, como parte constitutiva da cena, a exemplo de quando Rosinha, chorosa, canta o *Vito*²⁹, uma tradicional canção andaluza com raízes flamencas. “Minha menina que canta...É uma linda canção”, diz o Pai. E Dom Cristóvão, com desprezo, responde: “Bah! Vou ensiná-la a cantar com voz mais áspera e natural [...]” (Lorca, 2015, p. 79). Ora a música popular aparece simbolizada em instrumentos trazidos pelas mãos dos personagens, como violões, pandeiros, tambores ou sanfonas; ora em versos que devem ser musicados; ora em canções tradicionais.

Em *Os Títeres de Porrete* a linguagem, como na obra de Lorca como um todo, é essencialmente poética, ornada de imagens, símbolos e metáforas. Até mesmo a paisagem natural da Andaluzia é descrita em poesia e usada para traduzir o estado de espírito dos

²⁴ Tradicional festa na província de Sevilha, Espanha, considerada a primeira feira da Andaluzia. Fundada em 1441 pelo rei João II de Castela para repovoar a cidade, marca o início da temporada de feiras na região, ocorrendo na semana anterior à Feira de Abril de Sevilha.

²⁵ Famoso toureiro espanhol (1754-1839) originário de Ronda, Málaga, e descendente de uma célebre família de toureiros. É notório por ter inaugurado a Praça de Touros de Ronda em 1785.

²⁶ Na Andaluzia as laranjeiras, presentes nas ruas, praças e jardins, integram a paisagem urbana e a cultura local. Em Sevilha, especialmente, elas remontam a ocupação romana e muçulmana e fazem parte da identidade da região.

²⁷ Essas referências encontram-se respectivamente nas rubricas que abrem o Primeiro Quadro, o Segundo Quadro e o Terceiro Quadro.

²⁸ Chapéu calanês (ou calanãs) é um chapéu de lã ou feltro, com copa baixa e cônica, e abas viradas para cima. É um chapéu tradicional da Espanha, fabricado no município de Calanãs, na província de Huelva, Andaluzia, e é usado por lavradores e gente do povo.

²⁹ El Vito: Canção folclórica e dança tradicional da Andaluzia, Espanha, com origens no século XVI. Remetendo a São Vito (padroeiro dos dançarinos), é uma música rápida em 3/8, frequentemente associada ao bolero e com passos que remetem à arte taurina, sendo cantada com letras variadas.

personagens, como o texto a seguir, que sai da boca de Rosinha. É com essa fala poética que encerramos esta explanação sobre o texto.

A serra de Córdoba tem sombras sob seus olivais, sombras achatadas, sombras mortas, que nunca se vão. Ah, dormir entre suas raízes! A serra de Granada tem pés de luz e penteado de neve. Ah, repousar em suas fontes! Sevilha não tem serras. Tem longos caminhos cor de laranja. Ah, neles me perder! (Lorca, 2015, p. 117).

3.2 Oficina de criação dos bonecos de luva

Após as aulas práticas de animação dos bonecos de luva no Teatro Milton Bacarelli, e adentrando na unidade III, conforme já explicamos, os estudantes voltam para a sala de aula convencional para passarem por rodas de leitura e de estudo do texto *Os Títeres de Porrete: Tragicomédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha*, para entender o enredo, as ideias centrais, as personagens e o tempo-espço da peça – uma análise completa. A partir desse estudo, foi possível criar croquis dos personagens, imaginando e transpondo para o papel o perfil físico de cada boneco – como peso, cor de pele e de cabelos – e suas expressões fisionômicas, de acordo com idade, personalidade, posição social, profissão e outras características e peculiaridades de cada personagem. Ao contrário do rosto humano, que se transforma continuamente ao sabor das emoções, o rosto do boneco é uma máscara com expressão fixa³⁰. O estudo do texto nos leva a identificar as características emocionais ou os estados de espírito principais que melhor definem ou caracterizam as personagens, e que serão fixados na expressão facial do boneco. Essa etapa do trabalho, portanto, é imprescindível, tanto para a compreensão da obra e para fundamentar a interpretação dos atores, quanto para o desenvolvimento da oficina de construção.

O passo seguinte foi confeccionar os personagens na oficina de criação de boneco de luva. Cada estudante ficou responsável por confeccionar um personagem da história, não necessariamente, o que cada um iria representar no espetáculo. Essas aulas aconteceram nos laboratórios de artes visuais do Centro de Artes e Comunicação. Tanto a técnica de animação quanto o material para a confecção já haviam sido determinados pela professora, desde o início do processo, pois são escolhas técnicas e estéticas definidas previamente pelo diretor,

³⁰ Alguns bonecos são construídos de modo a mover boca, olhos, sobrancelhas, ou são confeccionados com material maleável, como espuma, de modo a mudar um pouco a expressão do rosto em alguns momentos. Mas trata-se de recursos limitados.

de acordo com a encenação proposta por ele. Portanto, começamos a colocar “a mão na massa”. No sentido figurado e literal. Os bonecos foram feitos de Papel Machê ou *Papier-Mâché*, técnica de modelagem de origem francesa, que significa “papel amassado”, muito conhecida e usada na confecção de itens decorativos e artesanatos. A turma usou o papel higiênico amassado com as mãos em uma bacia com água e depois triturado em um liquidificador. A escolha desse material, muito usado na confecção de bonecos, é feita pela sua textura maleável para moldar formas, como é o caso do rosto dos bonecos. Na oficina de confecção contamos com uma convidada, a bonequeira Maria Oliveira³¹, que ministrou a oficina junto com a professora Izabel Concessa durante duas semanas, ensinando como fazer os bonecos. O convite a Maria Oliveira tem, também, o intuito de propiciar aos alunos o conhecimento e a aproximação com artistas bonequeiros do nosso estado, além de fazê-los usufruir de seus conhecimentos.

Com a técnica ensinada por Maria e Izabel, as cabeças dos bonecos foram modeladas em torno de uma bolinha amassada de jornal, sustentada por um suporte de madeira. Assim, em cima dessa base, a massa de papel machê triturada e misturada pela turma, foi ganhando a forma de cada personagem.

Figura 16 - Construção dos bonecos no ateliê de artes do CAC da UFPE



Fonte: Mendes (2022e).

³¹ Maria Oliveira é bibliotecária formada pela UFPE, atriz registrada no SATED-PE (Nº140), cantora, filiada à Ordem dos Músicos do Brasil e mamulengueira-bonequeira filiada à APTB/ABTB/UNIMA. Faz parte da Rede Brasileira de Bonequeiras e da Associação dos Artesãos de Pernambuco. Tem seu trabalho registrado no Dicionário de Atrizes Pernambucanas e no Catálogo do Mamulengo Pernambucano. Com um currículo de quatro décadas como atriz, bonequeira e mamulengueira, Maria Oliveira faz parceria com seu filho Lucas Oliveira de Moura Arruda nas áreas de música e teatro de bonecos. Juntos fundaram a Companhia Artística Mamulengos e Catrevagens, com realização de Cursos de Iniciação ao Teatro de Bonecos e apresentação de espetáculos teatrais e musicais.

Durante o período dessa oficina (setembro de 2022), a cidade do Recife passou por um tempo chuvoso, colocando em risco a secagem natural das peças moldadas para a apresentação da peça. Com isso, os bonecos passaram por uma secagem artificial, sendo colocados ao forno com supervisão da bonequeira Maria Oliveira. Além da cabeça, o boneco de luva é composto pelas mãos e pelos dois membros superiores, feitos pela turma com papelão e emborrachados. Para fazer as mãos dos personagens, foram cortados moldes iguais, padronizando um tamanho, e pintados posteriormente com a mesma tonalidade do rosto do boneco. Os braços dos bonecos foram feitos com rolinhos de papel higiênico reutilizados (aqueles que sobraram depois de fazer a massa). São nesses rolinhos que o ator coloca o dedo para fazer a animação dos braços da personagem.

Após esse procedimento, os bonecos foram pintados de acordo com as definições dos personagens e impermeabilizados com cola para dar durabilidade ao boneco. Tivemos que esperar as roupas, que ainda estavam sendo confeccionadas, para montar toda a estrutura física do boneco (cabeça, corpo e mãos), além de colocar cabelos – feitos de lã, pelúcia, ou pintados com tinta. Depois de vestidos, estariam prontos para serem levados à cena.

Na nossa encenação, alguns personagens bonecos apareciam como humanos. Por isso, era preciso que o personagem do Cocoliche se parecesse com o ator Lucas Carvalho, que o interpreta na forma humana. Para garantir essa semelhança, a confecção do boneco ficou a cargo do bonequeiro experiente Antero Assis³², já que a habilidade de reproduzir feições de forma realista, é algo que se garante com a prática de anos. Além disso, para a personagem principal, Rosinha, interpretada por Gio Miranda, Antero criou duas versões da boneca, uma com o vestido comum e a outra com o do casamento. Esse é um procedimento comum no teatro de bonecos. Conforme Paco Paricio (2024, p. 66), “às vezes é conveniente duplicar o boneco para fazer uma troca rápida de roupa ou alguma modificação que o desenvolvimento da fábula exige.”

Aprender a construir bonecos é parte indispensável da formação de artistas bonequeiros. Afinal, não se trata de um boneco qualquer, mas um boneco confeccionado para a cena. O bonequeiro é um misto de ator e artista plástico. Embora alguns bonequeiros se dediquem mais a atuar e outros a confeccionar, todos têm que entrar em contato com esse fazer artesanal. É preciso conhecer e praticar as técnicas básicas da confecção, aprender a manusear as ferramentas, a lidar com os materiais mais utilizados e experimentar um pouco

³² Antero Assis é o bonequeiro responsável pelo Espaço Cultural Vovôzito, fundado por ele em 2013, em Igarassu/PE. O local é dedicado à pesquisa, formação e produção de arte com bonecos, abrigando um acervo com mais de 100 peças de diferentes tipos, como mamulengos, marionetes e bonecos gigantes. O espaço promove oficinas, espetáculos e debates culturais, além de realizar o Festival de Teatro de Bonecos de Igarassu.

das inúmeras possibilidades de construção, dentro da diversidade de tipos de bonecos e suas respectivas técnicas de animação. Nenhum artista domina todas as técnicas nem adquire todas as habilidades dentro de um universo tão amplo como o do teatro de animação, em que vários ofícios se misturam: desenho, pintura, modelagem, costura, marcenaria, escultura... Nesse ofício artesanal é necessário desenvolver habilidades e, também, paciência, pois, como afirma Nardi (2014, p. 147) “Num mundo onde tudo é fabricado em linha de produção, a construção do boneco ou objeto torna-se um ato de resistência.” Nós tivemos a nossa iniciação.

Figura 17 - Oficina de confecção de bonecos no ateliê de artes do CAC da UFPE



Fonte: Mendes (2022f).

Figura 18 - Secagem dos bonecos



Fontes: Mendes (2022g).

Figura 19 - Construção dos bonecos no ateliê de artes do CAC da UFPE



Fontes: Mendes (2022h).

3.3 Núcleos de criação à encenação

Após a finalização dos bonecos, a etapa seguinte do processo de criação da disciplina foi dedicada aos ensaios, com o objetivo de dar vida ao texto de Garcia Lorca. A professora iniciou a fase de trabalho prático por meio de testes, distribuindo papéis provisórios para que os alunos explorassem as possibilidades de cada personagem e experimentassem vozes. Essa abordagem permitiu uma familiarização maior com o texto. Durante esse período, algumas peças do acervo do Laboratório de Teatro de Animação (LATAN)³³ foram usadas para os ensaios, substituindo alguns bonecos que ainda estavam em fase de finalização. Esse recurso foi importante para não comprometer o cronograma, garantindo que o trabalho de criação continuasse num ritmo constante.

A transição para a ação cênica se consolidou com a definição dos atores-animadores para cada personagem. A partir dessa escolha definitiva, o grupo pôde se dedicar à construção

³³ O Laboratório de Teatro de Animação (LATAN) está ligado ao Curso de Licenciatura em Teatro do Departamento de Artes. Está localizado no segundo andar do Centro de Artes e Comunicação e é coordenado pela professora Izabel Concessa.

minuciosa das cenas. O trabalho concentrou-se na memorização das falas, na criação das vozes e na definição das partituras de movimentos e marcações de palco. A cada ensaio, a relação entre ator e boneco foi se aprofundando, fortalecendo a conexão necessária para a animação. Nesse momento, todo o conhecimento adquirido nas aulas de animação de bonecos veio à tona para ser aperfeiçoado em cada gesto, em cada movimento. À medida que a diretora-docente “marcava” e “limpava” as cenas, ia, ao mesmo tempo, recordando as lições aprendidas nas aulas de prática de animação. Esse é o momento, também, em que os atores, criando suas interpretações, precisam recorrer à lembrança do estudo das personagens e das motivações e objetivos dessas personagens, para encontrar as entonações, ritmos e movimentações corretas. Essa fase de prática intensa foi fundamental para que o processo criativo evoluísse de forma coesa, preparando o elenco para a apresentação final.

À medida que os ensaios avançavam a ideia de encenação concebida pela diretora-docente foi ficando mais clara. O exercício cênico da turma havia sido idealizado para bonecos, atores e sombras. Nessa concepção, há cenas só com bonecos, cenas só com atores e cenas em que contracenam atores e bonecos. Os bonecos são animados na forma tradicional da técnica *luva*, ou seja, são vistos por trás de uma tenda que esconde os seus animadores. Alguns personagens têm seus duplos, pois aparecem, ora como bonecos, ora como personagens humanos.

O projeto de encenação ganhou uma cena em sombras para complementar a beleza da peça. A diretora do espetáculo, Izabel Concessa, resolveu usar esse gênero que, assim como os bonecos, faz parte do universo do teatro de formas animadas. A cena de sombras, sem falas, apenas com animação das silhuetas e música, faz a passagem entre outras duas cenas: a cena em que o Pai e Dom Cristóvão se encontram para selar em definitivo o acordo de casamento, e a cena da taberna, em que o personagem Currito aparece pela primeira vez. A chegada do personagem Currito na fictícia taberna de Andaluzia ganhou uma parte importante na encenação. Mas essa cena não existe no texto original. Segundo a diretora, a inspiração para a inclusão da cena no espetáculo, veio das andanças do personagem Currito pelo mundo e representa a sua chegada à Andaluzia. As sombras trazem para o espetáculo um momento de relaxamento das tensões dramáticas, uma quebra no ritmo agitado das cenas, mergulhando o espectador numa atmosfera de suavidade e, ao mesmo tempo, de mistério. A cena consiste numa paisagem de céu e mar, sobre a qual evoluem as silhuetas de um pássaro solitário e de um navio que cruza o oceano e atraca no porto. Ao invés da tela tradicional de sombras, um grande tecido branco trazido por dois atores estudantes (os mais altos do grupo) é esticado na boca de cena do palco. Por trás dele, move-se um tecido azul, segurado de ponta a ponta,

simulando o mar. Para que as formas possam aparecer, um componente do grupo fica responsável por fazer a iluminação³⁴, que deve ser localizada atrás de todos esses objetos citados, evitando aparecer partes do corpo dos atores. Ao longo das apresentações, as sombras mudaram de forma e foram melhorando, tal qual o espetáculo como um todo. No total, são oito pessoas³⁵ para realizar essa cena, onde o som de mar e elementos de porto são ambientalizados na sonoplastia³⁶.

A definição final do elenco, com atribuição de atores e bonecos, foi a seguinte:

Quadro 1 - Atores-discentes e seus respectivos personagens

ATORES-DISCENTES	PERSONAGENS
Gio Miranda	Sinhá Rosinha
Guilherme Mergulhão	Dom Cristóvão
Lucas Carvalho	Cocoliche
Lucas Vinícius	Currito
Leo Bouças	Pai de Rosinha
Diniz Luz	Mosquito
Michele Félix	Taberneiro
Luan Lucas Leite	Sapateiro
Álvaro	Fígaro, Cavalo e Vigário
Rafael de Souza	Moço 1
Ruan Henrique	Moço 2
Tiago Torres	Moço 3
Isabela Belo	Criado
Alice Bôa Hora	Marinheiro
Karol Spinelli	Marinheiro
Marcílio Santos	Marinheiro

³⁴ A iluminação da cena de sombras está a cargo de Diniz Luz, que, desde a estreia, realiza a técnica com o uso de uma fonte de luz de celular.

³⁵ A cena de sombra era composta por oito estudantes. Dois segurando o tecido branco (Ruan Henrique e Marcílio Santos); três na animação das figuras (Alice Bôa Hora, Luan Lucas Leite e Mariana Azevedo); dois segurando o tecido que formava o mar (Thayná Nascimento e Ruana Toledo); e um na luz (Diniz Luz).

³⁶ A sonoplastia desta cena, criada por Diniz Luz, foi composta por músicas do grupo Metá Metá, misturando as músicas Agô Lonan e Okotô.

Maria Guerra	Homem
Helena Borges	Amiga de Rosinha
Mariana Azevedo	Amiga de Rosinha
Ruana Toledo	Amiga de Rosinha
Thayná Nascimento	Amiga de Rosinha

Fonte: Ficha técnica do espetáculo (2022).

Em um projeto de encenação, os elementos visuais e sonoros são a alma do espetáculo, criados por uma equipe de especialistas como cenógrafos, iluminadores e figurinistas, sob o olhar do diretor. Em nossa experiência pedagógica, nós, os estudantes, nos tornamos essas equipes. Nos dividimos em núcleos de criação, cada um escolhendo a área com que mais se identificava. Essa abordagem nos permitiu colocar a “mão na massa” e entender na prática a importância de cada etapa do processo. Mais do que apenas otimizar o trabalho, a divisão por afinidade transformou a teoria em uma experiência colaborativa, onde o esforço de cada um se uniu para dar vida ao espetáculo. As escolhas para a montagem do espetáculo ficaram de responsabilidade das equipes de figurino, cenário, sonoplastia, iluminação e divulgação/design, com supervisão geral da diretora do processo, Izabel Concessa. Com a direção e toda pesquisa sobre o universo andaluz, as equipes conseguiram elementos para compor a encenação.

A equipe de figurino³⁷ fez uma pesquisa, buscando elementos de inspiração para compor os desenhos das roupas dos bonecos, buscando referências nos trajes tradicionais da Espanha, com inspiração, principalmente, nas touradas e elementos ciganos. A equipe também desenvolveu o trabalho de costura das peças, fazendo a maioria dos figurinos dos bonecos, além de colagem de adereços e acessórios de cena. Neste processo contaram com a ajuda de duas costureiras³⁸ que desempenharam um papel mais técnico em peças mais complicadas, que exigissem uma experiência maior. Elas ficaram responsáveis pelo figurino da protagonista Rosinha e suas amigas, além do traje dos marinheiros, Dom Cristóvão, o Pai e o Vigário. Os tecidos foram pensados por cor, textura e caimento que coubesse melhor em cada boneco e também pensando em suas características físicas. Os materiais usados na confecção, cuja compra foi feita pela professora Izabel, incluem cetins, feltros, brocados, rendas, botões dourados, característicos dos trajes tradicionais. A equipe de figurino também

³⁷ A equipe de figurino foi composta pelos estudantes Gio Miranda, Luan Lucas Leite, Mariana Azevedo, Thayná Nascimento e Ruana Toledo.

³⁸ Silvana Lira e Nice Ribeiro.

foi responsável por confeccionar as roupas dos atores humanos, garantindo que fossem idênticas aos dos bonecos.

O grupo da cenografia ficou responsável por confeccionar elementos cênicos para a peça. Era necessário que os elementos da cena estivessem prontos para que os ensaios fluíssem. A *Tragicomédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha* começa com a jovem protagonista bordando em seu bastidor, esse que foi um dos elementos principais para compor o cenário, onde um belo tecido de cetim com bordados floridos derrama-se pela tenda, dando um efeito estético bonito para a cena. Outro esquema cenográfico importante para a história é a da passagem na taberna, onde pequenos bancos de madeira foram usados para serem mesas de bar para os bonecos, com copos de madeira colados em sua superfície; também há uma prateleira composta com garrafas e copos de bebida pendurada ao fundo da cena, além dos barris feitos com garrafa pet e papietagem nas laterais, aplicando uma atmosfera popular ao ambiente. Além desses, destacam-se também o biombo do quarto de Rosinha e a Lua³⁹, que aparece ao fim do espetáculo. Todos esses elementos foram confeccionados respeitando-se a escala de proporção do boneco de luva, com exceção das garrafas de bebida que aparecem em escala humana a fim de provocar um efeito exagerado e cômico.

A sonoplastia foi meticulosamente construída com uma fusão de sons ao vivo e gravados, resultado de uma pesquisa cuidadosa de referências hispânicas que davam o tom e a atmosfera à peça⁴⁰. O material gravado inclui músicas flamencas, que remetem às vivências de García Lorca e às tradições andaluzas, e a canção que elegemos como música tema do casal enamorado, Cocoliche e Rosinha, *Estoy Enamorado*, composição de Donato Poveda e Estéfano Salgado, além de outras composições que marcam diversas cenas. A cena de Fígaro na barbearia, por exemplo, contou com a utilização de um trecho da ópera *O Barbeiro de Sevilha* (1816), como referência à origem da personagem, como já mostrado nesta pesquisa, e o enterro de Dom Cristóvão contou com o *requiem*⁴¹ de Amadeus Mozart⁴². Algumas canções são cantadas ao vivo pelos próprios atores. Um exemplo notável dessa elaboração sonora ocorreu na cena de sombras e na chegada do personagem Currito, onde foi criada uma

³⁹ O objeto foi adicionado na retomada do espetáculo no Festival Estudantil de Teatro e Dança (FETED). A lua fica pendurada nas varas móveis do teatro e foram feitas com rodas de isopor pintadas com tons azul e muito *glitter*.

⁴⁰ A equipe de sonoplastia foi composta por Alice Bôa Hora, Diniz Luz, Guilherme Mergulhão, Helena Borges, Karol Spinelli, Lucas Vinicius, Marcílio Santos, Rafael de Souza e Ruan Henrique.

⁴¹ O termo réquiem designa tanto a missa cantada pelos mortos quanto a música erudita composta para essa ocasião. Recebe esse nome por estar associado aos funerais e por significar "descanso" em latim.

⁴² Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) foi um dos maiores compositores do período clássico. Considerado um prodígio musical, começou a compor ainda criança e se destacou em diversos gêneros, como ópera e sinfonia, deixando mais de 600 obras, incluindo a famosa ópera *A Flauta Mágica* e seu *Réquiem* inacabado.

paisagem sonora: ela uniu sons sem direitos autorais, uma captação de áudio autoral (o som metálico de um sino) e uma mixagem das músicas “Okotô” e “Agô Lonan”, ambos do álbum *GIRA*, do grupo Metá Metá. Essa abordagem híbrida foi essencial para a imersão na narrativa e na ambientação da encenação. A trilha sonora ao vivo, também foi um elemento essencial, enriquecendo a encenação com uma camada de dinamismo e autenticidade. Além de elementos tradicionais, a equipe de sonoplastia explorou elementos da sonoridade da cultura andaluza com toques de violão e o uso da castanhola. Outros objetos foram utilizados para criar efeitos específicos: a caminhada de um cavalo era simulada com a percussão de cocos secos, enquanto o pandeiro e o sino pontuaram a fala de um personagem. A atmosfera misteriosa, por sua vez, era criada com pau-de-chuva e sons de instrumentos de sopro, que simulavam assobios. A criatividade se expandiu com o uso de copos, um leque e até mesmo uma radiografia para simular o efeito do trovão, o que demonstra a pesquisa aplicada à construção do ambiente sonoro.

A iluminação foi pensada especificamente para a encenação com os bonecos, indo muito além do que apenas iluminar o palco. O desenho de luz elaborado pela equipe⁴³, buscou se adaptar às particularidades desse tipo de espetáculo, onde o foco de atenção do público precisa ser direcionado com precisão. O principal objetivo era valorizar os bonecos e a ação que se desenrolava. O desenho de luz teve que se adaptar a diferentes necessidades: uma cena de sombras e a entrada de atores humanos em cena, que vinham da platéia. Assim, cada foco de luz foi uma escolha consciente para realçar a presença e os movimentos dos bonecos no espaço cênico.

A equipe de design e divulgação⁴⁴, se encarregou da comunicação visual, criando a identidade do espetáculo. O principal material foi o pôster, que carregava a atmosfera da peça ao apresentar a figura de uma mulher, e de um homem segurando um violão, uma imagem que remete diretamente à cultura espanhola e aos personagens de Federico García Lorca. Além dele, a equipe fez folders distribuídos ao elenco e cartazes impressos, colocados em espaços públicos. A divulgação digital, por sua vez, foi realizada por meio das redes sociais dos alunos e do diretório acadêmico do curso de teatro, ampliando o alcance da comunicação. Com o elenco, os bonecos e todos os aspectos técnicos alinhados, a produção estava, finalmente, pronta para ir ao palco do Teatro Milton Baccarelli.

⁴³ A equipe de iluminação foi composta por Kamile Nascimento e Diniz Luz.

⁴⁴ A equipe de design gráfico e divulgação para a disciplina foi formada por Álvaro de Farias, Isabela Belo, Léo Bouças, Maria Guerra, Michelle Félix e Tiago Torres.

Figura 20 - Equipe de figurino



Fonte - Santos (2022a).

Figura 21 - Marinheiros na cena da taberna - Espetáculo ‘Os Títeres de Porrete’



Fonte - Lopes (2022e).

Figura 22 - Cena de Sombras do espetáculo “Os Títeres de Porrete”



Fonte - Lopes (2023f).

Figura 23 - Instrumentos usados durante a sonoplastia do espetáculo “Os Títeres de Porrete”



Fonte: Lopes (2023g)

4 O IMPACTO DO PRODUTO ARTÍSTICO NA FORMAÇÃO DOS ESTUDANTES DE TEATRO DA UFPE E SUA RELEVÂNCIA PARA ALÉM DA ACADEMIA

Em meio às dificuldades de um semestre letivo pós-pandêmico, com tempo reduzido devido à necessidade de reorganização do calendário acadêmico, o nosso exercício cênico foi apresentado às 15 horas no dia 03 de novembro de 2022 e apresentado para professores e estudantes do Centro de Artes e Comunicação; e a convite da professora Izabel, tivemos a presença de estudantes do Colégio de Aplicação da UFPE⁴⁵.

Depois de um longo período sem apresentações presenciais, *Os Títeres de Porrete: Tragicomédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha* marcou o tão esperado retorno das apresentações ao vivo no curso de teatro. Foi a primeira produção de teatro de formas animadas a voltar ao palco do Teatro Milton Baccarelli após a pandemia de Covid-19, e a apresentação foi um sucesso, com o teatro lotado.

Figura 24 - Finalização da disciplina (ensaio aberto) no Teatro Milton Baccarelli



Fonte: Nascimento (2022c).

Após o fim da disciplina, o grupo dispersou e não foi pensado uma continuidade do espetáculo em outros lugares. Foi apenas em setembro do ano seguinte à estreia, em 2023, que voltaríamos a apresentar o texto de García Lorca no **20º Festival Estudantil de Teatro e Dança**⁴⁶ (FETED), na cidade do Recife. Esse festival é uma ótima oportunidade para

⁴⁵ O Colégio de Aplicação da UFPE (CAp-UFPE) é uma escola vinculada à Universidade Federal de Pernambuco, voltada à formação prática de futuros professores. Atende ao Ensino Fundamental (6º ao 9º ano) e ao Ensino Médio (1ª à 3ª série), funcionando como espaço de experimentação pedagógica que integra pesquisa, ensino e extensão, sendo referência para práticas inovadoras em arte-educação.

⁴⁶ Criado em 2003, o Festival Estudantil de Teatro e Dança (FETED) é um dos principais eventos de artes cênicas do Recife voltado à produção estudantil. Organizado por Pedro Portugal, o festival promove anualmente

estudantes iniciantes no meio teatral, para mostrar ao público externo as produções construídas, seja em escolas, cursos livres e na universidade, como é o nosso caso.

Izabel Concessa, diretora do processo, foi quem surgiu com a ideia de retomar o espetáculo, motivada pelos constantes apelos dos alunos. Estive com ela no trabalho de inscrição do projeto de encenação para a participação no festival, sendo esse meu primeiro contato como produtor do grupo que se estende até hoje. Assim, depois dos trâmites e a concordância dos estudantes em voltar a encenar o texto lorquiano, partimos para organização e ensaios. Quatro alunos que integraram o corpo discente da disciplina não puderam continuar, então, alterações e substituições foram feitas para continuidade do processo.

Como o grupo era grande, as alterações no elenco puderam ser feitas sem complicações. Um dos ganhos da equipe foi a integração de Blandon Aravanis, também estudante de teatro, que assumiu a operação de som, função que exerce até hoje. A apresentação no FETED aconteceu em 03 de setembro de 2023, às 16 horas, no Teatro Apolo, no Recife. A participação do grupo no festival foi uma ótima oportunidade para os estudantes, onde a maioria vinha de períodos online e sem oportunidade de apresentações presenciais. Foi o momento de levar o espetáculo para outros lugares fora da universidade; um grande aprendizado que despertou um senso de profissionalismo entre os participantes. Sem dúvidas, a participação dos *Títeres* em outros espaços criou uma maturação em todos os integrantes. O espetáculo foi muito bem recebido pelo público e tivemos a grata satisfação de saber que o produtor do FETED avaliou nosso espetáculo entre os dez melhores já apresentados ao longo de 20 anos naquele festival.

Para o FETED, o grupo precisou se engajar na venda dos ingressos e garantir a formação de uma plateia para prestigiar a apresentação. Todos os integrantes ficaram responsáveis por vender uma parte do ingresso. Até hoje consideramos nossa passagem no festival como uma das melhores apresentações do grupo, sendo ali definitivamente, o ponta pé inicial do **Grupo Titiritando**. No mesmo dia, após o fim da apresentação, os estudantes receberam o convite de Leidson Ferraz⁴⁷ para participar de outro festival, agora na cidade de

apresentações de teatro e dança realizadas por estudantes de escolas públicas, privadas e universidades. O FETED se consolidou como um espaço de incentivo à criação artística jovem e de valorização da arte-educação em Pernambuco.

⁴⁷ Leidson Ferraz é pesquisador do teatro, com ampla atuação nas áreas de crítica, curadoria, produção cultural e organização de acervos. Doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO e mestre em História pela UFPE, também é jornalista formado pela Universidade Católica de Pernambuco. Ao longo de sua trajetória, tem se dedicado à investigação, edição e preservação da memória das artes cênicas, especialmente no cenário pernambucano.

Igarassu, a segunda edição do **Festival de Teatro de Bonecos de Igarassu**⁴⁸ (FETEBI). Essa foi a primeira vez do grupo fora da cidade do Recife, e a única, até o momento, a se apresentar em um festival dedicado às formas animadas.

Figura 25 - Elenco e público após apresentação no FETED



Fonte: Lopes (2023h).

4.1 A formação do Grupo Titiritando e sua trajetória

A próxima apresentação dos estudantes, agora já com nome definido, “Grupo Titiritando”, ocorreu no Festival de Teatro de Bonecos de Igarassu (FETEBI), em 12 de outubro, às 16h30, no Sítio Histórico da cidade, em frente à igreja de Santo Antônio. Foi a apresentação que mais se assemelhou às condições do teatro de bonecos populares, onde a tenda é armada na rua e as pessoas chegam para assistir gratuitamente.

A ida para Igarassu mostrou a importância da criação de eventos que priorizem o teatro de animação e que estejam abertos para receber produtos oriundos de exercícios

⁴⁸ Criado em 2022, o Festival de Teatro de Bonecos de Igarassu acontece no município de Igarassu, em Pernambuco, e é voltado à valorização do teatro de formas animadas. O evento promove apresentações de grupos locais, nacionais e internacionais, além de oferecer oficinas, rodas de conversa e atividades formativas. Desde sua criação, o festival tem se firmado como um espaço importante de difusão, intercâmbio e preservação da arte do teatro de bonecos.

artístico-pedagógicos. Não podemos dizer que a passagem pelo FETEBI foi fácil, porém como um grupo iniciante, é necessário enfrentar pequenos empecilhos que possibilitam uma carga de experiência. A limitação do espaço e a precariedade dos equipamentos de iluminação, foram os fatores que mais comprometeram a dinâmica das cenas, e a apresentação ao ar livre, durante o dia, impediu a realização da cena de sombras. Como alternativa, essa parte foi substituída pela entrada do personagem Currito, como personagem humano (interpretado por Lucas Vinícius), segurando um barco em suas mãos, ao som da música da cena, simbolizando a chegada ao porto. Apesar das dificuldades desta apresentação, consideramos a experiência valiosa, pois nos trouxe aprendizados importantes. Entre outras coisas, aprendemos a criar diante das dificuldades, a adaptar o já estabelecido às situações novas; e tivemos nossa primeira experiência com o público do teatro de rua, longe do conforto das salas de espetáculo, e em frente à belíssima Igreja e Convento de Santo Antônio⁴⁹, que integrou-se ao nosso cenário!

Assim, depois da passagem pelo festival em Igarassu, viu-se a necessidade da criação de uma tenda própria para o grupo e em tamanho adequado para a performance com os bonecos. Depois da apresentação no Festival Estudantil, em setembro, os meses seguintes para os estudantes de teatro foram intensos com a função de levar *Os Títeres de Porrete* para os diversos festivais e mostras de arte do Estado em que era convidado.

Figura 26 - Grupo Titiritando no Festival de Teatro de Bonecos de Igarassu



Fonte: Lopes (2023i).

⁴⁹ O Convento de Santo Antônio, em Igarassu, Pernambuco, é uma das mais antigas fundações franciscanas do Brasil. Fundado em 1588 e tombado pelo IPHAN, seu conjunto arquitetônico barroco e colonial é um importante registro da história da Ordem Franciscana no país.

Em novembro de 2023, a *Tragicomédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha* estaria presente em duas cidades do agreste do Estado: Surubim e Limoeiro. A primeira parada foi Limoeiro, no dia 04 às 19h, no Centro Cultural Ministro Marcos Vinicius Vilaça, a antiga rádio difusora do município. A passagem do grupo foi parte da programação do **20º Festival de Teatro de Limoeiro**⁵⁰ (FESTEL) promovido pela Companhia Lionarte⁵¹. Limoeiro foi a segunda cidade fora de Recife e a primeira onde o deslocamento seria um problema, pois se tratava de uma longa distância. Além disso, a participação no FESTEL marcou a primeira vez em que membros do elenco precisaram substituir colegas ausentes, assumindo novas funções ou acumulando responsabilidades dentro do espetáculo – um movimento de adaptação que se mantém até hoje.

Para o FESTEL, foi necessário que o grupo se hospedasse na cidade, sabendo da inviabilidade da volta à Recife no horário tarde. Assim, contamos com a ajuda do integrante Ruan Henrique, que reside na cidade, para abrigar parte dos integrantes. Como qualquer outro grupo iniciante e de universitários, o Titiritando passou por dificuldades em transportar seus integrantes, sendo preciso usar parte do cachê que recebemos das participações com a peça, para custear gastos como transporte e alimentação.

Figura 27 - Bonecos em cena no Festival de Teatro de Limoeiro



Fonte: Martins (2023a).

⁵⁰ O Festival de Teatro de Limoeiro (FESTEL) é realizado no município de Limoeiro, em Pernambuco, com organização da Companhia de Eventos Lionarte. O evento promove apresentações teatrais de grupos locais, estaduais e nacionais, além de atividades formativas, como oficinas e debates, em diferentes espaços da cidade. Com edições anuais, o FESTEL se consolidou como uma importante iniciativa de incentivo à cultura no interior do estado.

⁵¹ A Companhia de Eventos Lionarte é um grupo cultural fundado em 1988 em Limoeiro (PE). Atua na produção teatral, formação artística e organização do Festival de Teatro de Limoeiro (FESTEL), além de manter o Espaço Cultural Lionarte, onde realiza oficinas e projetos comunitários voltados à arte e cultura.

Figura 28 - Grupo Titiritando no Festival de Teatro de Limoeiro



Fonte: Martins (2023b).

Para a apresentação na **Mostra de Artes do Sesc LER**, em Surubim, não foi diferente: a van que transportava os materiais e o elenco também foi tirada do cachê recebido para a apresentação. Essa dificuldade não abalou o grupo, pois sabíamos que a nossa participação nesses lugares levaria o nome do espetáculo e da universidade, mostrando os bons produtos feitos dentro de um centro acadêmico.

A participação do grupo ao convite do Sesc⁵² para apresentar em Surubim também contou com uma estadia no hotel da cidade para os integrantes – um momento marcante para todos. A Tragicomédia foi encenada na mostra de artes em 23 de novembro, às 19h, no auditório da Escola de Referência em Ensino Médio Severino Farias.

Após a apresentação, os estudantes juntos a diretora Izabel Concessa, participaram de uma roda de conversas com o público e com um grupo de Mamulengo formado apenas por mulheres, Flor do Mulungu⁵³ que, também, havia se apresentado na Mostra. Os elencos de ambos os grupos dividiram seus saberes da arte da animação e a relação com os bonecos; foi um momento de troca de ideias com a plateia e o grupo convidado. Anteriormente, apenas após o fim da apresentação no FETED, os estudantes experimentaram essa troca de informações sobre o processo.

⁵² O Serviço Social do Comércio (SESC) é uma instituição privada, sem fins lucrativos, fundada em 13 de setembro de 1946 por empresários do setor de comércio, serviços e turismo. Seu objetivo é promover bem-estar e qualidade de vida, inicialmente para trabalhadores do comércio e suas famílias, mas estendendo-se à comunidade em geral por meio de ações em educação, cultura, esporte, saúde, lazer e assistência social. Com atuação nacional, o SESC mantém centenas de unidades fixas e móveis, oferecendo atividades acessíveis e diversificadas em todo o Brasil

⁵³ O Grupo Flor do Mulungu é um coletivo de mamulengo formado exclusivamente por mulheres em Glória do Goitá (PE), fundado em 8 de outubro de 2020 por Edjane Lima (“Mestra Titinha”). A iniciativa nasceu com o propósito de desafiar a tradição machista do mamulengo, renovando mestres e brincantes femininas em espetáculos com loas, cantigas e personagens tradicionais da brincadeira popular

Figura 29 - Grupo Titiritando na Mostra de artes do Sesc LER, em Surubim



Fonte: Acervo pessoal do autor (2023a).

Todas as apresentações após o Festival Estudantil foram feitas a partir de convite dos produtores responsáveis pelos eventos. Essas iniciativas mostram a qualidade do produto que criamos. A circulação do espetáculo fora da universidade prova que a escolha do texto de Federico García Lorca foi um acerto, mostrando que a criação do grupo se conecta com o público em diferentes espaços.

Após essas duas apresentações em novembro de 2023, a próxima apresentação do grupo seria no começo do ano seguinte, em 2024. Destaco a passagem pelo **Janeiro de Grandes Espetáculos**⁵⁴ como o ápice do grupo e cito motivos para isso: primeiro, participar do mais importante festival do estado de Pernambuco; poder estar presente como um grupo universitário; e ser o primeiro de formas animadas vindo do curso de teatro a apresentar nele. Além disso, participar de uma edição comemorativa de 30 edições, acrescenta uma importância sobre essa passagem. Assim como nos eventos anteriores, o grupo foi convidado a participar desse festival, sendo classificado na categoria Teatro para Infância e Juventude. A apresentação ocorreu em 14 de janeiro de 2024, no Teatro Apolo – marcando a segunda vez do grupo nesse espaço. Com o retorno ao Teatro Apolo, os estudantes precisaram novamente assumir a responsabilidade pela venda de ingressos e formação de público, situação que se repetiria na apresentação seguinte, realizada pelo festival Palco Giratório⁵⁵.

⁵⁴ O Festival Janeiro de Grandes Espetáculos, que acontece anualmente em Recife (PE), é um dos eventos mais importantes para as artes cênicas no Brasil, reunindo uma diversidade de montagens e companhias teatrais de todo o país.

⁵⁵ O espetáculo *Os Títeres de Porrete: Tragicomédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha* integrou a programação do Palco Giratório, um dos maiores e mais importantes projetos de circulação das artes cênicas do Sesc no Brasil. Em 2024, o projeto retornou após um período de hiato e o grupo se apresentou em Recife, contribuindo para a difusão e o intercâmbio cultural promovidos pelo festival.

Figura 30 - Grupo Titiritando no Janeiro de Grandes Espetáculos



Fonte: Acervo pessoal do autor (2024b).

O **Palco Giratório**, ocorreu no Teatro Capiba, localizado no Sesc de Casa Amarela, no dia 31 de maio de 2024. Foi a segunda vez que a *Tragicomédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha* aconteceu em um evento do Sesc. Já Maduros com o espetáculo no geral, o elenco promoveu uma de suas melhores apresentações, sendo elogiados pela crítica de Leidson Ferraz⁵⁶, pesquisador de teatro, presente ao evento. Leidson (2024) comenta:

Alguns instantes em especial são de encher os olhos: o beijão que acontece entre Cocoliche como gente, o ator Lucas Carvalho, e a boneca Sinhá Rosinha, manipulada por Gil Miranda (para delírio do público!); as cenas em que vários bonecos surgem ao mesmo tempo (e como há bonecos no palco!); e o belo trecho sobre a morte, que deixa clara a condição de seres de madeira na mão de manipuladores humanos (ou seria o contrário?) como plena unidade (a teatralidade, então, se expande magistralmente). Tudo uma delícia de se ver! sobre a história dizendo que “é um conflito familiar e amoroso cheio de quiproprós, que se estabelece aparentemente quase sem resolução, até que a surpresa da vida diante da morte faz o desfecho precipitar-se para o final feliz tão esperado”.

Com essas boas devolutivas sobre a peça, entende-se a continuidade da jornada do espetáculo em eventos teatrais de Pernambuco. A cativante história de Lorca e a atuação calorosa dos estudantes, sob o olhar experiente e minucioso da professora Izabel Concessa, esclarece essa permanência.

⁵⁶ Leidson Ferraz, Doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO e Mestre em História pela UFPE, é um renomado jornalista, produtor cultural, ator, crítico e pesquisador do teatro, reconhecido por sua vasta atuação e contribuição para a cultura pernambucana.

Figura 31 - Cocoliche (Lucas Carvalho)
beijando Rosinha (Gio Miranda)



Fonte: Bonfim (2024a).

A apresentação enfrentou algumas dificuldades quanto ao espaço cênico do Teatro Capiba, onde o espetáculo aconteceu, dificultando a realização de algumas cenas, principalmente a de sombras, nos forçando a novas adaptações. A passagem pelo Palco Giratório se tornou especial, pois foi o retorno do festival depois de um tempo parado; a participação dos *Títeres de Porrete* nesse momento, também marca a importância, enquanto espetáculo na cidade do Recife; foi a apresentação onde tivemos o maior público juvenil, o que reverberou na dinâmica do espetáculo. Além da apresentação, o grupo participou de um debate promovido pelo festival dias depois. Esse encontro proporcionou uma rica troca de ideias com outros grupos de teatro que também participaram do Palco Giratório, fortalecendo laços e criando novas experiências para os alunos.

Figura 32 - Grupo Titiritando no Festival Palco Giratório do Sesc



Fonte: Bonfim (2024b).

A última apresentação do grupo em 2024 aconteceu em Pesqueira, como parte da programação do **Festival Pernambuco Meu País**⁵⁷, criado naquele mesmo ano. A ideia inicial era apresentar o espetáculo em uma tenda montada na rua, assim como havia sido feito em Igarassu. No entanto, essa proposta foi alterada de última hora, e a apresentação precisou ser adaptada para uma área externa da escola local.

Como se tratava de um festival promovido pelo Governo do Estado de Pernambuco, as exigências burocráticas representaram um grande desafio para a produção. A Evoé Artes⁵⁸ – produtora artística de Ariane Fernandes, integrante do grupo – ficou responsável por lidar com toda a parte administrativa necessária para viabilizar a participação no festival. Essa também foi a viagem mais longa feita pelo grupo até então: 212,4 km entre Recife e Pesqueira, percorridos em cerca de quatro horas. Todos esses trâmites impactaram diretamente a preparação do espetáculo.

Além das dificuldades logísticas e burocráticas, o grupo enfrentou momentos delicados. Poucos dias antes da viagem, dois integrantes deixaram o projeto, o que causou grande preocupação entre os demais membros. Somado a isso, uma substituição importante já havia sido feita anteriormente, alterando significativamente a estrutura da apresentação.

Apesar de todos os contratemplos, o grupo seguiu para Pesqueira determinado a enfrentar os desafios. No fim, todos os ajustes foram feitos, e a apresentação aconteceu da melhor forma possível. Particularmente, o Festival Pernambuco Meu País foi especial para

⁵⁷ O Festival Pernambuco Meu País, criado em 2024 pela Secretaria de Cultura e Fundarpe, é um evento itinerante que valoriza a diversidade cultural do estado. Com programação gratuita, percorre municípios do Agreste e Sertão, abrangendo música, teatro, dança, artes visuais e outras linguagens artísticas, promovendo a cultura popular e os artistas locais.

⁵⁸ A Evoé Artes assumiu a produção do espetáculo após sua participação no Festival Estudantil de Teatro e Dança e mantém essa parceria até os dias atuais.

mim, pois tive a oportunidade de interpretar Cocoliche, um dos protagonistas da história, substituindo Lucas Carvalho que teve outros compromissos profissionais.

Figura 33 - Personagem Currito na cena da taberna
- Espetáculo “Os Títeres de Porrete”



Fonte: Cadengue (2024a).

Figura 34 - Grupo Titiritando no Festival Pernambuco meu país, em Pesqueira



Fonte: Acervo Pessoal do autor (2024c).

A ida do grupo para Pesqueira foi a última da leva de apresentações seguidas desde 2023, vindo a se apresentar novamente apenas na metade do ano seguinte, em 2025, desta vez não em festivais ou a convite, mas sim pelo desejo de volta do próprio grupo.

Esse hiato se deu pela transição acadêmica dos estudantes, onde, grande parte, concluía o curso ou estavam focados em outros projetos pessoais. Para um grupo formado na universidade, transportar um trabalho de conclusão de disciplina para o palco não é tarefa simples – especialmente considerando o número de pessoas envolvidas no elenco. O trabalho

voltou a se apresentar na **Semana de Calouros**, do curso de Licenciatura em Teatro da UFPE. A oportunidade de mostrar o nosso trabalho surgiu a convite do diretório acadêmico do curso de teatro da UFPE, com o objetivo de mostrar aos novos alunos as produções existentes dentro da universidade.

Assim, *Os Títeres de Porrete* foi apresentado no Teatro Milton Baccarelli, no dia 07 de maio, sendo a segunda vez a se apresentar no teatro do CAC, seguindo a mesma formação de elenco da última apresentação, em Pesqueira. A apresentação para os calouros do curso de teatro foi de longe uma das mais divertidas, talvez pelo sentimento de estar em casa, retornar ao ambiente que nos formamos, mas também por uma maturidade cênica e uma maior familiaridade com o espetáculo, desenvolvida ao longo do tempo.

Figura 35 - Grupo Titiritando na Semana de Calouros do curso de teatro no Teatro Milton Baccarelli



Fonte: Acervo pessoal do autor (2025).

O mês de maio de 2025 voltaria a ter o elenco trabalhando nos ensaios para as apresentações do espetáculo. Essa última apresentação fez parte de uma preparação para a mini-temporada – espécie de ensaio – prevista para acontecer no **Centro Cultural Benfica**⁵⁹,

⁵⁹ O Centro Cultural Benfica, localizado na Rua Benfica, bairro da Madalena (Recife/PE), é um espaço extensionista da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), criado em 2001 em um casarão do século XIX tombado pela Fundarpe desde 1981. Abriga o Teatro Joaquim Cardozo, a Livraria Benfica, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) e o Acervo Museológico Universitário. O IAC promove e difunde a arte contemporânea por meio de exposições, cursos e ações educativas, apoiando artistas locais, nacionais e internacionais.

no mês de junho de 2025. O Centro oferece pautas gratuitas no **Teatro Joaquim Cardozo**⁶⁰, contudo que tenha uma contrapartida gratuita, seja a apresentação do espetáculo, ou realização de oficina teatral. Desta forma, o Grupo Titiritando apresentou sua peça nos dias 06 e 07 de junho. Essa ação realizou-se dias após a oficina “Fantoches em ação: técnicas de manipulação de boneco de luva”, oferecido como contrapartida, ministrada por mim, Luan Lucas Leite; Ariane Fernandes e a diretora Izabel Concessa, no dia 13 de maio.

Figura 36 - Bastidores da apresentação de “Os Títeres de Porrete” no Teatro Joaquim Cardozo



Fonte: Costa (2025a).

⁶⁰ O Teatro Joaquim Cardozo faz parte do Centro Cultural Benfica, gerenciado pela Superintendência de Cultura (Supercult), pertencente à Universidade Federal de Pernambuco.

Figura 37 - Grupo Titiritando na temporada de apresentações no Teatro Joaquim Cardozo



Fonte: Costa (2025b).

Figura 38 - Ariane, Luan e Izabel na oficina de animação de bonecos de luva oferecida no Centro Cultural Benfica



Fonte: Santos (2025b).

Figura 39 - Participantes da oficina de animação de bonecos de luva no Centro Cultural Benfica



Fonte: Santos (2025c).

Levar esse trabalho foi um tanto quanto incomum tendo em vista uma turma heterogênea, não só na forma pessoal, mas com alunos de diferentes períodos do curso e com uma quantidade grande. É possível que alguma parte do grupo tenha continuado no processo por conveniência. No entanto, é certo que, em algum momento entre as apresentações, elas tiveram o desejo de levar adiante o teatro universitário, mostrando um entusiasmo que as motivou a permanecer.

Vejo esse espetáculo como uma etapa na caminhada de cada integrante, e quem sabe, o grupo permaneça com *Os Títeres de Porrete* ou novos projetos. Para mim, o espetáculo foi mais do que uma montagem: foi meu encontro profundo com o teatro de bonecos. Descobri um lado meu, até então desconhecido – o bonequeiro – e um novo amor pela arte.

Houve, também, frustrações e expectativas não realizadas. Talvez eu tenha colocado meus desejos pessoais acima da realidade do grupo. Hoje, entendo que esse trabalho coletivo depende das negociações e prioridades de cada um. O Grupo Titiritando foi um aprendizado vivo dentro do nosso processo de formação. Tenho orgulho do que construímos e sei que minha vontade de continuar foi fundamental para manter essa história viva. Uma história que carrego como artista, ser humano, e profissional em constante construção.

4.2 A experiência vivida pelos estudantes: processo como formação

Para entender como o processo de criação e circulação do espetáculo *Os Títeres de Porrete: Tragicomédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha* impactou a formação dos envolvidos, realizei sete entrevistas com colegas, que, assim como eu, participaram da experiência. O objetivo foi saber como essa vivência contribuiu para suas trajetórias acadêmicas e artísticas, especialmente na formação como futuros arte-educadores. Os depoimentos revelam a importância do projeto na construção da identidade docente, destacando o potencial pedagógico do teatro de formas animadas.

Logo nas primeiras respostas, a relevância da vivência prática ficou evidente. Para muitos, a experiência não representou apenas o contato direto com a linguagem do teatro de formas animadas, mas também a oportunidade de trabalhar coletivamente em uma montagem, muitas vezes, a primeira vivida dentro da graduação. “Foi muito importante por me permitir conviver mais de perto com Izabel Concessa e aprender mais sobre o universo do teatro de formas animadas, uma área que muito me interessa.” (Ariane Fernandes, 2025).

“Participar foi muito importante para mim pois foi a primeira peça que estive com a minha turma da graduação.” (Lucas Carvalho, 2025).

“Considero a construção do espetáculo uma das mais especiais e importantes para mim durante a graduação.” (Marcílio Santos, 2025).

Figura 40 - Professora Izabel Concessa (diretora do espetáculo) ensaiando com Rafael de Souza (integrante do grupo)



Fonte: Martins (2023c).

Mesmo os desafios – como a confecção dos bonecos e a convivência em grupo – foram vistos como parte principal do processo, contribuindo para o amadurecimento e para o trabalho coletivo. Como destacou Marcílio (2025), “nem todo processo artístico é feito apenas de flores...mas, mesmo assim, foi uma experiência cheia de aprendizados.” A participação na peça consolidou-se, assim, como espaço formativo, onde os estudantes viveram na prática, os desafios e conquistas do teatro, desenvolvendo habilidades técnicas, criativas e colaborativas.

As respostas destacaram a forte relação entre a prática artística e a construção da identidade docente, mostrando como a experiência com *Os Títeres* ampliou a visão dos participantes sobre a arte-educação e suas possibilidades para a sala de aula.

Ruan Henrique, enfatizou como a vivência impactou diretamente na sua formação de artista-docente e sua futura prática pedagógica:

O processo fez total diferença em minha formação como artista-docente, pois pretendo incluir o teatro de formas animadas em minha metodologia de ensino. Poder ver e experienciar as contribuições e toda bagagem de Izabel Concessa é um grande privilégio enquanto futuros profissionais de teatro, diante da sabedoria, da humildade, do respeito e de tantos conhecimentos técnicos acerca do mundo dos bonecos (Ruan Henrique, 2025).

A observação das práticas da professora Izabel Concessa durante o processo foi um fator determinante para muitos. Ariane Fernandes destacou não apenas o aprendizado técnico, mas também o olhar sobre a postura ética e humana na condução pedagógica:

Levo comigo muito aprendizado que vai além da técnica de dar vida ao inanimado. Aprendi sobre o trabalho do ator nesse gênero específico, no qual o boneco se torna uma extensão do intérprete, o encantamento que o boneco nos proporciona, seu espaço crítico, político e social e sobre o potencial pedagógico dos bonecos para o professor de teatro, que pode, por meio deles, ensinar diferentes aspectos da linguagem teatral, o estímulo à criatividade dos discentes e, além da manipulação, os bonecos são uma das formas que o teatro nos oferece, de abordar diversos temas em sala de aula, abrindo espaço para reflexões sensíveis com os alunos. (Ariane Fernandes, 2025).

Já Blandon Aravanis reforçou o caráter transformador da experiência ao observar a receptividade dos alunos ao contato com o teatro de formas animadas durante suas práticas pedagógicas:

Durante minha trajetória enquanto artista, estudante e professor, foi totalmente essencial, pois foi através deste trabalho que pude possibilitar para outros alunos o mundo mágico do teatro de formas animadas, trabalhando a possibilidade de sombras e de bonecos, fazendo com que todos participassem da aula, sendo algo que chama muita atenção. (Blandon Aravanis, 2025).

Os relatos confirmam que a construção de *Os Títeres de Porrete* não apenas despertou o interesse dos estudantes pela arte da animação, mas também reforçou a compreensão do

teatro enquanto instrumento educativo, capaz de estimular a sensibilidade, o pensamento crítico e as diversas possibilidades criativas em ambientes de aprendizagem.

Figura 41 - Aquecimento do grupo antes de entrar em cena no FESTEL



Fonte: Martins (2023d).

Figura 42 - Aquecimento vocal do grupo antes de entrar em cena no FESTEL



Fonte: Martins (2023e).

4.2.1 O que mais marcou os estudantes no processo: momentos, alegrias e descobertas

Durante o processo, muitos momentos nos marcaram, tanto como grupo, quanto individualmente. Apesar das vivências particulares, o sentimento comum foi o de pertencimento, descoberta e realização. Ruan Henrique (2025) destacou a importância da construção dos bonecos: “as melhores aulas foram a de construção dos bonecos, pois pudemos vivenciar na prática e com a contribuição de bonequeiros do nosso estado, o passo a passo, cada uma das etapas, até a finalização.”

O que mais marcou o grupo foi ver o espetáculo sair da universidade. Ruan (2025) destacou a experiência de viajar e enfrentar desafios juntos: “sair da nossa zona de conforto... todos juntos, unidos e se apoiando diante dos diversos públicos mundo afora.”

Ariane lembrou a participação em grandes festivais, que fortaleceram seu sentimento de realização artística e pessoal:

Houve dois momentos que me marcaram bastante: o primeiro deles foi sobre nossa passagem pelo festival Janeiro de Grandes espetáculos. Como consumidora de teatro e artista, acompanho o festival há muitos anos e sempre tive o desejo de integrar a programação. Então, fazer parte da grade do festival foi muito especial, sobretudo sobre o fato de, na época, estar voltando de uma breve licença de maternidade, tendo sido nossa apresentação o meu retorno ao teatro após o nascimento do meu filho [...] O segundo momento que me emocionou bastante foi nossa participação no Palco Giratório, tendo em vista a grandiosidade do festival – que havia passado tantos anos sem acontecer. Foi muito bonito nos ver ocupando esse espaço, mostrando à sociedade a força e beleza do teatro universitário. (Ariane Fernandes, 2025).

A oportunidade de levar o trabalho para fora dos muros da universidade – seja em oficinas, festivais, e apresentações em outras cidades – ampliou o olhar profissional dos participantes e proporcionou vivências que dificilmente teriam ocorrido em outros contextos acadêmicos.

Ariane Fernandes (2025) relata que pôde “viver outras experiências profissionais, como a oficina no Centro Cultural Benfica e o contato com outros profissionais, o que promoveu um intercâmbio de saberes enriquecedor.”

Marcílio Santos (2025) relata que não imaginava que “*Os Títeres de Porrete* ia ganhar essa dimensão além da universidade, viajando e provocando um amadurecimento enquanto artista.”

Circular e apresentar em Cidades diferentes foi um ponto destacado por todos. Karol Spinelli (2025) resume esse sentimento ao dizer: “nós, enquanto estudantes e artistas, ansiamos que nosso trabalho voe e ganhe o mundo, e isso com ‘Os Títeres’ foi possível, deslocar nosso trabalho até outros olhares. Foi satisfatório demais.”

Thayná Nascimento (2025) também relata sobre a magia das apresentações e o poder do contato direto com o público: “Cada apresentação nos trouxe um aprendizado, o espetáculo é realmente muito encantador, para quem assiste e para quem faz. O contato com o público sempre foi muito incrível.”

Os depoimentos revelam que o processo foi um encontro com a arte, a docência e o fazer teatral, mostrando que a universidade se tornou um espaço potente de formação ao possibilitar imersão em experiências reais.

4.2.2 O que mais os estudantes levam para a vida profissional?

Nas reflexões finais, destacam-se valores essenciais na prática do arte-educador, como a coletividade e o comprometimento. Karol Spinelli (2025) expressa bem esse sentimento: “fazer teatro nunca é sobre mim, mas sobre o outro. Teatro é energia, constância e coletividade. Exige muito mais do que só o fogo inicial, mas a fé de fazer essa chama permanecer até quando fizer sentido para nós.” Essa visão do teatro como organismo reforça a importância do trabalho em grupo e do compromisso contínuo, fatores importantes na formação de um professor. Além disso, os relatos evidenciam como o teatro de formas animadas amplia horizontes criativos e pedagógicos, como Blandon diz:

O que mais levo para o campo profissional é de como as histórias podem se interligar através da construção dos bonecos e de como isso abre um campo de possibilidades para o profissional. O trabalho com o boneco é transgressor, permeando lugares inabitáveis, tornando-se habitável para as possibilidades da arte e da vida. (Blandon Aravanis, 2025).

As respostas também destacam a percepção do impacto social e transformador da arte. Foi ressaltado que o espetáculo continua circulando além da universidade e da disciplina, gerando bons efeitos na vida dos estudantes.

Encerrar os depoimentos levou também a uma reflexão pessoal sobre a trajetória no processo, marcada pelas criações coletivas, desafios, descobertas, viagens, apresentações e, sobretudo, pelo encontro com o outro.

Olhando para tudo que construímos com *Os Títeres de Porrete*, percebemos que levamos conosco mais do que técnicas ou memórias, levamos formas de nos colocar no mundo como artistas-docentes. Esse trabalho, surgido dentro da universidade e que atravessou tantos espaços, continua reverberando em cada um de nós. E é nesse espírito coletivo e de

aprendizado constante que sigo refletindo (junto com eles) sobre a potência transformadora da arte-educação.

4.2.3 Minhas próprias mãos na cena: reflexões de um artista docente em formação.

A experiência com *Os Títeres de Porrete* representou um divisor de águas em minha trajetória acadêmica e pessoal, marcando o início de uma compreensão mais profunda sobre meu papel enquanto estudante de teatro, futuro professor e artista-docente em formação. Em um percurso universitário que teve quase metade de sua duração no formato *on-line*, o envolvimento com esse projeto foi, antes de tudo, um reencontro com a essência prática do teatro, uma confirmação de que eu realmente pertencia àquele universo.

A disciplina de teatro de formas animadas, tão aguardada por mim, transcendia a mera expectativa de uma vivência prática. Havia um anseio genuíno de me conectar com o mundo dos bonecos, uma paixão que remonta à minha infância, onde os brinquedos foram companheiros fieis até o final da adolescência. Creio que essa ligação prévia com o lúdico foi fundamental para que eu me identificasse tão intensamente com a linguagem do teatro de animação.

Ter *Os Títeres* na minha formação foi um aprendizado fundamental sobre a coletividade. Entendi que, no teatro, a individualidade do artista precisa dar lugar ao trabalho em grupo para que a obra brilhe. Essa foi uma lição valiosa: no teatro de animação é essencial servir à criação, sem buscar o protagonismo. Para mim, como professor em formação, a disciplina de Teatro de Formas Animadas e a experiência com *Os Títeres* foram um verdadeiro presente, um marco como futuro arte-educador. Vejo as formas animadas como a forma mais pedagógica de ensinar teatro, e seus aprendizados reverberam em minhas práticas com alunos, usando bonecos como ferramenta pedagógica. O teatro de formas animadas, como argumenta Ana Maria Amaral (1991), é uma modalidade que oferece um vasto campo de exploração didática, uma vez que alia a criatividade artística ao desenvolvimento de habilidades motoras, cognitivas e sensoriais. Compreendi que criar personagem vai além da cena: é um processo de autoconhecimento, de dar forma e identidade a uma criação.

Meu aprendizado com os bonecos partiu do zero, desde a confecção do papel machê até todos os passos da criação do boneco de luva. Mas a experiência dos *Títeres* me moldou enquanto artista de teatro, e me impulsionou a assumir o posto de produtor, me transformando profissionalmente. Essa descoberta como bonequeiro abriu portas no mundo artístico, permitindo-me viver ricas experiências e realizar sonhos. Com o ofício de ator-manipulador,

participei de grandes espetáculos como o Baile do Menino Deus e me associei à Associação Pernambucana de Teatro de Bonecos, além de integrar meu primeiro elenco de uma série audiovisual.

O que mais me emocionou nesse processo foi a paixão que envolve a todos, desde os criadores até o público, e a recepção calorosa dos “Títeres” por onde passamos. Os momentos de alegria foram incontáveis, seja montando o espetáculo com a turma pelos teatros de Pernambuco, vivenciando os bastidores com risadas e “perrengues”, ou em cada apresentação, da aprovação em um festival, à desmontagem do cenário. A dedicação da professora Izabel Concessa foi essencial, pois ela lutou para que o grupo continuasse apresentando a história de Lorca, tornando-se uma verdadeira mãe para todos.

Figura 43 - Luan Lucas Leite segurando os elementos da cena de sombras



Fonte: Bonfim (2024c).

Além das alegrias, os desejos e percalços vivenciados nos últimos três anos foram igualmente cruciais para minha formação. Gerenciar um espetáculo com mais de 20 pessoas em um contexto estudantil e sem recursos, por exemplo, foi uma tarefa complexa. Reconheço que a intensidade dessa experiência, por ser tão pessoal, me fez depositar muitas expectativas no Grupo Titiritando, o que gerou momentos de confusão e talvez uma prioridade diferenciada em relação a alguns colegas.

Contudo, essa vivência me ofereceu lições valiosas para qualquer contexto. Aprendi, antes de tudo, que todo projeto tem um ciclo de vida. Apesar do desejo de perpetuar *Os Títeres*, a realidade impõe seus limites, e aceitar o fim de um ciclo, não diminui sua

importância ou sucesso, mas sim reconhece que ele cumpriu seu propósito. Esse é um dos muitos aprendizados que levo para todos os meus projetos.

Um ponto crucial foi a percepção de valor. Em momentos de insegurança, questionei se o teatro de bonecos seria visto como “menor”. Refletir sobre o ego – tanto o meu quanto o dos outros –, me ensinou a confiar mais no meu trabalho, independente da área, e a combater preconceitos. É um exercício contínuo de autoconfiança e de crítica das percepções alheias.

No fim das contas, essa jornada com *Os Títeres* me deu uma grande bagagem. Aprendi na prática a aceitar as coisas como elas são, a ter resiliência para aguentar o tranco e a lidar com as expectativas, tanto as minhas, quanto as dos outros. Esses aprendizados que foram tão importantes no nosso fazer artístico, são um verdadeiro tesouro e servem para qualquer coisa que eu vá fazer na vida. Acima de tudo, essa jornada me fortaleceu como artista, professor e ser humano, abrindo caminhos e sonhos que hoje se concretizam. E é com essa bagagem recheada de novos conhecimentos e novas perspectivas, que sigo em frente, pronto para os próximos palcos e desafios que a vida me apresentar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao refletir sobre os resultados desta pesquisa acerca das contribuições do processo de criação do espetáculo dos *Títeres*, torna-se evidente a relevância de abordar a trajetória de Federico García Lorca, cuja obra representa uma valiosa contribuição para a cultura mundial. Confesso que não sabia, antes de mergulhar a fundo em sua biografia, suas provações e as lutas para ter sua arte difundida. A cultura espanhola foi a principal fonte de inspiração de García Lorca, cuja postura diante do contexto sociopolítico de sua época revela sua coragem e integridade. Encantei-me por sua trajetória: mais que contador de histórias, ele reinventou Dom Cristóvão, resgatando-o do esquecimento e renovando sua presença no teatro popular.

Conhecer essas histórias é importante para um processo criativo no ambiente educacional, como foi o caso dos títeres de porrete. As figuras emblemáticas do teatro ensinam com suas histórias pessoais e suas criações artísticas, que às vezes se misturam. Nessa descoberta, quanto mais entendemos os acontecimentos prévios ao produto estudado, mais nos desenvolvemos enquanto arte-educadores e pensadores críticos.

Também aplico na análise do texto escolhido para a encenação. A análise da montagem de *Os Títeres de Porrete* nos levou a uma conclusão: é importante mergulhar no texto original de 1922 e compará-lo com a nossa encenação de 2022. Percebo que, ao entender como esta obra centenária ganhou vida novamente em nosso palco, cem anos depois, conseguimos não só sacar as escolhas que fizemos na adaptação, mas ainda ver o que ressoa daquela época e o que mudou completamente. Afinal esta perspectiva revela como a sensibilidade da equipe de 2022 moldou a peça de forma única. Concluimos, então, que essa diferença de tempo não só enriquece nossa compreensão do espetáculo, mas também prova a capacidade do teatro de conversar com qualquer época.

A disciplina de Teatro de Formas Animadas nos oferece essa contextualização teórica sobre nosso objeto de estudo e nos dá precisão para abordar o assunto. Também trago aqui a importância da interdisciplinaridade nos estudos de teatro para entender a trajetória de algum tema específico, como nesse caso, do teatro popular europeu, que se originou na Commedia dell'Arte. Esses aprendizados amplos eram dados por Izabel Concessa no período de docência na disciplina e revisadas por mim quando fui monitor da cadeira de História do Teatro de Bonecos, durante meu processo de escrita.

Durante o processo de encenação dos *Títeres* com a turma de 2022.1, não apenas propiciou-se um espaço crucial para o retorno e a reafirmação das práticas teatrais presenciais

após o período pandêmico, mas também gerou um processo de criação que se revelou fundamental para esta pesquisa.

As atividades práticas nos ateliês fomentaram a formação de artista com um forte desejo de palco e um profundo senso de união, e transcendem a mera finalização de uma etapa acadêmica. Assim, documentar essa experiência se torna essencial pois ela representa uma autoafirmação coletiva e a materialização de um desejo de construir arte, conferindo uma relevância inegável aos achados e análises deste trabalho.

Com a experiência de levar *A Tragicomédia* de volta aos palcos, movida pela necessidade de performance dos discentes, demonstrou um marco fundamental não apenas para o restabelecimento das práticas cênicas presenciais e em diferentes espaços, mas para o próprio curso da UFPE. E o melhor é que quando o espetáculo saiu dos muros da universidade e foi reconhecido pelo público, isso não só comprovou a qualidade do que a gente estava desenvolvendo na academia, como também demonstrou o poder do teatro. Assim, esse processo como ferramenta artística e pedagógica, abriu caminhos significativos para o curso de teatro, reafirmando a relevância das ações de extensão universitárias e a relação com a comunidade teatral externa, levando a conhecer as produções desenvolvidas na academia.

A montagem dos *Títeres de Porrete*, articulada em torno dos processos criativos e fundamentos estéticos aqui explorados, deixou de ser uma mera execução de um espetáculo. Mais do que responder as indagações sobre quais os processos criativos, as etapas de trabalho e fundamentos estéticos norteadores, percebemos que a experiência se configurou como um espaço crucial para a formação de artistas docentes apaixonados pelo teatro de animação.

Nesse sentido, foi fundamental mergulhar na vivência dos participantes pois o engajamento e a relação com o trabalho não só validam as abordagens pedagógicas e artísticas, mas também revelam o profundo impacto dessa prática na construção identitária e no futuro desses profissionais de teatro.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: EdUSP, 1991.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Animação**. 3. ed. São Paulo: ateliê editorial, 2007.
- BELTRAME, Valmor Nini (org.). **Teatro de bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática**. Florianópolis: UDESC, 2008.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BONFIM, João Fernando. Cocoliche (Lucas Carvalho) beijando Rosinha (Gio Miranda). Fotografia digital. 2024a.
- BONFIM, João Fernando. Grupo Titiritando no Festival Palco Giratório do Sesc. Fotografia digital. 2024b.
- BONFIM, João Fernando. Luan Lucas Leite segurando os elementos da cena de sombras. Fotografia digital. 2024c.
- BORBA FILHO, Hermilo. Fisionomia e espírito do mamulengo: o teatro popular do nordeste. São Paulo: Ed. Nacional, 1966.
- CADENGUE, Silla. Personagem Currito na cena da taberna - Espetáculo “Os Títeres de Porrete”. 2024a.
- CADENGUE, Silla. Grupo Titiritando no Festival Pernambuco meu país, em Pesqueira”. 2024b.
- CANTONI, Linda; SCHWARM, Betsy. As Bodas de Fígaro. In: Enciclopédia Britânica. [S. l.], 23 nov. 2024. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/The-Marriage-of-Figaro-opera-by-Mozart>. Acesso em: 13 set. 2025.
- CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL. **Cuaderno pedagógico n. 7**. [S. l.]: Centro Dramático Nacional, 1997/1998.
- COSTA, Luiza. Bastidores da apresentação de “Os Títeres de Porrete” no Teatro Joaquim Cardozo. Fotografia Digital. 2025a.
- COSTA, Luiza. Grupo Titiritando na temporada de apresentações no Teatro Joaquim Cardozo. Fotografia digital. 2025b.
- FERRAZ, Leidson. Uns bonecos do cacete! ou A poesia e a graça de Lorca num teatro que explicita a arte de manipular. **Palco Giratório Sesc-PE**, 2024. Disponível em: https://palcogiratorio.sescpe.com.br/blog/?fbclid=PAQ0xDSwMAMy5leHRuA2FlbQIxMQABpwiv9C8zR7mmIu-vcegf_xvOdWvIC0wCKOKU7RvIL1DsAq7rXyGvMQYUNszF_aem_BgOA2Cc2av06j8e0CRHgmQ. Acesso em: 21 jul. 2025.

GIBSON, Ian. **Federico García Lorca: uma biografia**. Tradução de Augusto Klein. São Paulo: Editora Globo S.A., 1989.

GOMES, Daniela Rosante. **Do idílio ao porrete: a dramaturgia para títeres de Federico García Lorca**. 2011. 196 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Artes, Uberlândia, 2011.

GONZÁLEZ, Mario M. **A trilogia da Terra Espanhola**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GRAZIOLI, Cristina. Commedia dell'Arte. **World Encyclopedia of Puppetry Arts**, 2009. Disponível em: <https://wepa.unima.org/en/commedia-dellarte/#>. Acesso em: 13 fev. 2025.

HOLANDA, Caroline. Específico e genérico: ator no teatro de animação. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 7, p. 94–109, 2010. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701072010094>. Acesso em: 8 mar. 2025.

LOPES, Doralice. Dom Cristóvão confeccionado pelos estudantes - Espetáculo “Os Títeres de Porrete”. Fotografia digital. 2023a.

LOPES, Doralice. Personagem Mosquito - Espetáculo “Os Títeres de Porrete”. Fotografia digital. 2023b.

LOPES, Doralice. Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha - Espetáculo “Os Títeres de Porrete”. Fotografia digital. 2023c.

LOPES, Doralice. Fígaro e Dom Cristóvão em cena - Espetáculo “Os Títeres de Porrete”. Fotografia digital. 2023d.

LOPES, Doralice. Marinheiros na cena da taberna - Espetáculo “Os Títeres de Porrete”. Fotografia digital. 2023e.

LOPES, Doralice. Cena de Sombras do espetáculo “Os Títeres de Porrete”. Fotografia digital. 2023f.

LOPES, Doralice. Instrumentos usados durante a sonoplastia do espetáculo “Os Títeres de Porrete”. Fotografia digital. 2023g.

LOPES, Doralice. Elenco e público após apresentação no FETED. Fotografia digital. 2023h.

LOPES, Doralice. Grupo Titiritando no Festival de Teatro de Bonecos de Igarassu. Fotografia digital. 2023i.

LORCA, Federico García. **Os títeres de Porrete e outras peças**. Tradução de Ronald Polito e Vadim Nikitin. 2. ed. São Paulo: Edições SM, 2015.

MACHADO, Irley. A dramaturgia de títeres de Federico García Lorca: entre o culto e o popular. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis**, v. 1, n. 8, p. 177–192, 2018. DOI: 10.5965/2595034701082011177. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701082011177>. Acesso em: 26 mar. 2025.

- MARTINS, Bonecos em cena no Festival de Teatro de Limoeiro. Fotografia digital. 2023a.
- MARTINS, Elmo. Grupo Titiritando no Festival de Teatro de Limoeiro. Fotografia digital. 2023b.
- MARTINS, Elmo. Professora Izabel Concessa (diretora do espetáculo) com Rafael de Souza (integrante do grupo). Fotografia digital. 2023c.
- MARTINS, Elmo. Aquecimento do grupo antes de entrar em cena no FESTEL. 2023d.
- MARTINS, Elmo. Aquecimento vocal do grupo antes de entrar em cena no FESTEL. 2023e.
- MCCORMICK, John. O teatro de bonecos na Itália. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul, v.2, ano 2, p. 30-52, 2006.
- MENDES, Romero. Exercícios de animação nas aulas práticas. Fotografia digital. 2022b.
- MENDES, Romero. Aulas práticas com bonecos de luva didáticos. Fotografia digital. 2022c.
- MENDES, Romero. Exercícios práticos de teatro de sombra. Fotografia digital. 2022d.
- MENDES, Romero. Construção dos bonecos no ateliê de artes do CAC da UFPE. Fotografia Digital. 2022e.
- MENDES, Romero. Oficina de confecção de bonecos no ateliê de artes do CAC da UFPE. Fotografia digital. 2022f.
- MENDES, Romero. Secagem dos bonecos. Fotografia digital. 2022g.
- MENDES, Romero. Construção dos bonecos no ateliê de artes do CAC da UFPE. Fotografia digital. 2022h.
- NASCIMENTO, Erique. Personagens Cocoliche e Rosinha, casal protagonista dos “Títeres de Porrete”. Fotografia digital. 2022a.
- NASCIMENTO, Erique. Personagens Marinheiros e Taberneiro - Espetáculo “Os Títeres de Porrete”. Fotografia digital. 2022b.
- NASCIMENTO, Erique. Finalização da disciplina (ensaio aberto) no Teatro Milton Baccarelli. Fotografia digital. 2022c.
- NARDI, Catin. Visualidades: construção de bonecos e objetos para teatro, das tradições às linguagens contemporâneas. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 12, p. 144–160, 2018. DOI: 10.5965/2595034701122014144. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701122014144>. Acesso em: 15 jul. 2025.
- ORTEGA CERPA, Désirée; UNIMA SPAIN. Spain. **World Encyclopedia of Puppetry Arts**, 2012. Disponível em: <https://wepa.unima.org/en/spain/>. Acesso em: 1 fev. 2025.
- PARICIO, Paco. **Os segredos do bonequeiro (ou como animar um boneco)**. Tradução de Valmor Nini Beltrame. Rio do Sul: Unidavi, 2024.

PINEDA NOVO, Daniel. Lorca y el flamenco. **Monte Agvdo**, [S. l.], n. 12, p. 169-184, 2007.

SANTOS, Marcílio. Equipe de figurino. Fotografia digital. 2022a.

SANTOS, Marcílio. Ariane, Luan e Izabel na oficina de animação de bonecos de luva oferecida no Centro Cultural Benfica. Fotografia digital. 2025b.


SANTOS, Marcílio. Participantes da oficina de animação de bonecos de luva no Centro Cultural Benfica. Fotografia digital. 2025c.

APÊNDICE A – PERGUNTAS FEITAS NA ENTREVISTA

ENTREVISTA PARA O TCC DE LUAN

1. Por favor, avalie a sua experiência , do início do processo de trabalho até o momento atual, nos “Títeres de Porrete”:
 - Foi importante? Por quê?
 - Fez alguma diferença na sua trajetória como indivíduo, estudante, futuro profissional (artista, professor, artista-docente), enfim, na sua formação?
 - O que você aprendeu?
2. Durante esse processo todo tem alguma coisa que foi mais interessante pra você, que lhe deu mais alegria, que lhe foi mais gratificante ou que mais lhe chamou atenção?
3. O que mais você leva para sua vida profissional?

APÊNDICE B - PLANO DE ENSINO DA DISCIPLINA DE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS 2022.2

 UFPE PROACAD DCA		PLANO DE ENSINO DE DISCIPLINA PERÍODO LETIVO (SEM/ANO): 01 /2022 DEPARTAMENTO: Teoria da Arte e Expressão Artística		
DISCIPLINA		CARGA HORÁRIA		CRÉD
CÓDIGO	NOME	TEÓRICA	PRÁTICA	
AR507	Teatro de Formas Animadas	30	90	05
TURMA				
IDENTIFICAÇÃO		CURSOS QUE ATENDE		PERÍODO
T1		Licenciatura em Teatro		06/2022 a 10/2022
HORÁRIO		PROFESSOR		No. DE SUB-TURMAS
2ª feira- 14h às 18h 4ª feira – 14h às 18h		Izabel Concessa P. de A. Arrais		0
EMENTA Abordagem das técnicas do teatro de animação. Prática de confecção, manipulação e encenação com bonecos, máscaras, sombras e/ou objetos.				
OBJETIVOS Geral: Introduzir o aluno no universo do teatro de formas animadas. Específicos: Identificar os subgêneros do teatro de animação e suas especificidades. Identificar as distintas técnicas do teatro de animação. Identificar e praticar os princípios básicos da animação. Proporcionar ao aluno a oportunidade da prática teatral com bonecos, sombras, máscaras e/ou objetos.				
METODOLOGIA Aulas expositivas dialogadas com uso de material audiovisual; discussão de textos previamente selecionados; aulas práticas.				
FORMAS DE AVALIAÇÃO A Avaliação será processual e somativa. O aluno será avaliado continuamente pela sua participação nas discussões teóricas e nas atividades de prática teatral e, também, pela assiduidade, pontualidade, organização, criatividade e capacidade de trabalhar colaborativamente. A disciplina adotará a avaliação padrão (com duas notas), tendo como instrumentos de avaliação fichamentos e discussão de textos previamente lidos para a 1ª nota e participação no exercício cênico produzido durante a disciplina para a segunda nota.				
UNIDADES PROGRAMÁTICAS				
DATA	CONTEÚDO			
	UNIDADE I			
27/06	Apresentação da disciplina: atividades, conteúdos, metodologia e formas de avaliação. Roda de conversa para colher os interesses e aspirações da turma sobre o teatro de animação a fim de contribuir para a definição do exercício teatral da disciplina. Exposição dialogada: Teatro de Animação: conceituação, terminologias e gêneros.			
29/06	Exposição dialogada: Palcos e técnicas de animação para teatro de bonecos.			
06/07	Exposição dialogada: Palcos e técnicas de animação para teatro de bonecos (continuação).			

	A dramaturgia no teatro de animação e sua relação com o trabalho do ator-animador. <u>Discussão de texto:</u> PARENTE, José. Uma escrita efêmera: a dramaturgia do ator manipulador no teatro do inanimado. <i>Móin-Móin</i> : revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, N. 8, p. 150-163, 2011.
11/07	Exposição dialogada: Teatro de objetos: conceito, características, processos criativos, aspectos históricos, espetáculos. <u>Discussão de texto:</u> D'ÁVILA, Flávia Ruchdeschel; WAGNER, Cintra. Teatro de objetos, uma prática contemporânea do teatro de animação. Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 5., 2012. Goiânia. <i>Anais...Goiânia</i> : UFG, FAV, 2012, 550-559.
13/07	Exposição dialogada: Teatro de Sombras: características, materialidades e técnicas de animação. <u>Discussão de texto:</u> OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. Sensação e percepção no teatro de sombras. <i>Móin-Móin</i> : revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, N. 9, p. 166-181, 2012.
18/07	Exposição dialogada: Teatro de Máscaras: o uso da máscara no teatro; atuação; tipos de máscaras; aspectos históricos. Teatro de animação: Possibilidades de materiais de confecção e palcos para uso artístico e pedagógico. <u>Discussão de texto:</u> CHERUBINI, Luiz André. A encenação, o teatro de animação e o grupo Sobrevento. <i>Móin-Móin</i> : revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, N. 10, p. 218-235, 2013.
UNIDADE II	
20/07	Relaxamento e aquecimento para o ator-animador. Exercícios de Sensibilização, concentração e energia para o trabalho do ator-animador.
25/07	Relaxamento e aquecimento para o ator-animador. Prática de animação para bonecos de luva: nível, ponto de gravidade e caminhada do boneco.
27/07	Relaxamento e aquecimento para o ator-animador. Prática de animação para bonecos de luva: respiração, ritmo, olhar projetor, entradas e saídas.
01/08	Relaxamento e aquecimento para o ator-animador. Prática de animação para bonecos de luva: sincronia fala/movimento, triangulação, ponto fixo.
03/08	Relaxamento e aquecimento para o ator-animador. Prática de animação para bonecos de luva: : dissociação, partituras de gestos e movimentos e criação de pequenas cenas.
08/08	Relaxamento e aquecimento para o ator-animador. Prática de animação com sombras.
UNIDADE III	
10/08	Leitura e análise do texto dramático selecionado para o exercício cênico. Análise e concepção de personagens e figurinos.
15/08	Oficina de criação e confecção de cenários e objetos animados.
17/08	Oficina de criação e confecção de cenários e objetos animados
22/08	Oficina de criação e confecção de cenários e objetos animados
24/08	Oficina de criação e confecção de cenários e objetos animados
29/08	Oficina de criação e confecção de cenários e objetos animados.
UNIDADE IV	
31/08	Ensaios
05/09	Ensaios
07/09	FERIADO
12/09	Ensaios
14/09	Ensaios
19/09	Ensaios
21/09	Ensaios
26/09	Ensaios

28/09	Ensaaios
01/10 Sábado	Ensaaios
03/10	Ensaaios
05/10	Ensaaios
08/10 Sábado	Ensaaios
10/10	Ensaaios
12/10	FERIADO
17/10	Ensaaios
19/10	Ensaaios
22/10 Sábado	Ensaaios
24/10	Apresentação de exercício cênico.
26/10	Apresentação de exercício cênico.
BIBLIOGRAFIA	
Básica	
AMARAL, Ana Maria. <i>O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos</i> . 2.ed. São Paulo: SENAC, 2004.	
BELTRAME, Valmor. (Org.) <i>Teatro de Bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática</i> . Florianópolis: UDESC, 2008.	
LECOQ, Jacques. <i>O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral</i> . São Paulo: SENAC; Edições SESC, 2010.	
Complementar	
AMARAL, Ana Maria. <i>Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos, objetos</i> . São Paulo: Edusp, 1991.	
_____. <i>Teatro de Animação: da teoria à prática</i> . São Paulo: FAPESP; Ateliê, 1997.	
ARRAIS, Izabel Conessa. <i>O uso da máscara no teatro</i> . Monografia de pós-graduação lato sensu. UFPE, 1987.	
BALARDIM, Paulo. <i>Relações de vida e morte no teatro de animação</i> . Porto Alegre: Edição do autor, 2004.	
BELTRAME, Valmor (Org.) <i>Teatro de Sombras: técnica e linguagem</i> . Florianópolis: UDESC, 2005.	
_____. e ANDRADE, Milton de (Org.). <i>Teatro de Máscaras</i> . Florianópolis: UDESC, 2011.	
BORBA FILHO, Hermilo. <i>Fisionomia e Espírito do Mamulengo</i> . 2.ed. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.	
FERREIRA, Idalina Ladeira e CALDAS, Sarah P. Souza. <i>Fantoches e Cia</i> . São Paulo: Scipione, 1993.	
FO, Dario. <i>Manual mínimo do ator</i> . São Paulo: Ed. Senac, 1998.	
FRANÇA, Jacira e SOUZA, Marcelo Renam (Org.) <i>Patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco</i> . Recife: FUNCULTURA, 2018.	
KAMLA, Renata. <i>Um olhar através de máscaras: uma possibilidade pedagógica</i> . São Paulo: Perspectiva, 2014.	
KLEIST, H. Von. <i>Sobre o teatro de marionetes</i> . São Paulo: Edusp, 1970.	
MAMULENGO. Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Rio de Janeiro (SNT/INACEN) vários números.	
MÓIN-MÓIN: revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/EDUSC, 2005-2020.	
OBRY, Olga. <i>O teatro na escola</i> . São Paulo: Melhoramentos, s/d.	

ANEXO A – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO EXPERIMENTO CÊNICO DE “OS
TÍTERES DE PORRETE”



ANEXO B - CARTAZ DO ESPETÁCULO PARA A APRESENTAÇÃO NO FESTEL



ANEXO C - NOTÍCIA DA UFPE SOBRE A APRESENTAÇÃO DO ESPETÁCULO NO JANEIRO DE GRANDES ESPETÁCULOS

ufpe.br/ce/noticias-do-ce/-/asset_publisher/8TgQ0vpyChuQ/content/grupo-titiritando-da-ufpe-participa-do-festival-janeiro-de-grandes-espetaculos/40615

Notícias do CE

Grupo Titiritando da UFPE participa do Festival Janeiro de Grandes Espetáculos

O Notícias do Campus conferiu um ensaio do grupo de teatro de bonecos
12/01/2024 14:30 [Assom](#)

O Grupo **Titiritando**, coletivo formado por discentes do curso de Licenciatura em Teatro da UFPE e dirigido pela docente **Izabel Concessa**, participará do Festival Janeiro de Grandes Espetáculos, com o espetáculo "Os Titeres de Porrete: Tragédia de Dom Cristóvão e Sinhá Rosinha". O Grupo Titiritando surgiu em 2022, a partir da disciplina de Teatro de Formas Animadas, em que os estudantes puderam experimentar um pouco do universo do teatro de bonecos culminando na montagem do texto de Garcia Lorca. O grupo de alunos é responsável por toda realização do espetáculo, tendo produzido seus próprios bonecos, cenários, sonoplastia e iluminação. O Notícias do Campus conferiu um ensaio do grupo de teatro de bonecos.



Ficha Técnica
Reportagem: Amanda Dantas
Imagens e Edição: Ana Clara Botelho
Superintendente de Comunicação: Bruno Nogueira

Centro de Educação (CE)	
Curso de Pedagogia	>
Departamento de Políticas e Gestão da Educação (DPGE)	>
Departamento de Psicologia, Inclusão e Educação (DPSIE)	>
Departamento de Ensino e Currículo (DEC)	>
Departamento de Fundamentos Sociológicos da Educação (DFSFE)	>
Colégio de Aplicação - CAP	>
Coordenação de Formação Docente para as Licenciaturas	>
Extensão	>
Biblioteca Setorial CE	>

ANEXO D - CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO PARA O PALCO
GIRATÓRIO

**PALCO
GIRATÓRIO
2024**

**OS TÍTERES
DE PORRETE**
GRUPO TITIRITANDO (PE)

**31 DE MAIO
16H**
TEATRO CAPIBA

INGRESSOS
Trab do Comércio/Dependente: R\$ 15
Público Geral: R\$ 30

Até **25%**
de desconto

Cartão do
Empresário

Sesc Fecomércio
Senac

sescpe.org.br @ f y

L

LUCHI Sesc/PE | 2024 | Foto: Daviana Lopes

ANEXO E - CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO PARA O FESTIVAL
PERNAMBUCO MEU PAÍS



ANEXO F - CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DA OFICINA REALIZADA NO CENTRO CULTURAL BENFICA



13/05

CIRCUITO DE OFICINAS BENFICA

**Fantoches em ação: técnicas de
Manipulação de boneco de Luva**

Ministrado pela professora de Teatro de Formas animadas, Izabel Concessa e pelos integrantes do grupo Titiritando, Luan Lucas Leite e Ariane Fernandes, a oficina abordará a manipulação de boneco de luva (fantoches), técnicas de manuseio e atuação com o personagem boneco. Também serão abordadas técnicas de foco e concentração para o ator manipulador.

18h30 às 21h30

Centro Cultural Benfica
(Rua Benfica, 157)

Gratuito

Inscrição via formulário

**ANEXO G - LINK DO SITE COM A CRÍTICA DE LEIDSON FERRAZ SOBRE A
APRESENTAÇÃO DO ESPETÁCULO NO PALCO GIRATÓRIO**

Disponível em:

https://palcogiratorio.sescpe.com.br/blog/?fbclid=PAQ0xDSwMAMy5leHRuA2FlbQIxMQABpwiv9C8zR7mmIu-vcegf_xvOdWvIC0wCKOKU7RvIL1DsAq7rXyGvMQYUNszF_aem_BgOA2Cc2av06j8e0CRHgmQ