

EZEQUIEL MARTINS FERREIRA (ORGANIZADOR)

# ARTE E CULTURA:



PRODUÇÃO, DIFUSÃO E REAPROPRIAÇÃO 3

EZEQUIEL MARTINS FERREIRA (ORGANIZADOR)

# ARTE E CULTURA:



PRODUÇÃO, DIFUSÃO E REAPROPRIAÇÃO 3

**Atena**  
Editora  
Ano 2023

**Editora chefe**

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

**Editora executiva**

Natalia Oliveira

**Assistente editorial**

Flávia Roberta Barão

**Bibliotecária**

Janaina Ramos

**Projeto gráfico**

Bruno Oliveira

Camila Alves de Cremona

Luiza Alves Batista

**Imagens da capa**

iStock

**Edição de arte**

Luiza Alves Batista

2023 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2023 Os autores

Copyright da edição © 2023 Atena

Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena

Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-Não-Derivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

**Conselho Editorial****Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo

Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

## Arte e cultura: produção, difusão e reapropriação 3

**Diagramação:** Camila Alves de Cremo  
**Correção:** Maiara Ferreira  
**Indexação:** Amanda Kelly da Costa Veiga  
**Revisão:** Os autores  
**Organizador:** Ezequiel Martins Ferreira

| <b>Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)</b> |  |
|--|--|
| A786   | Arte e cultura: produção, difusão e reapropriação 3 /<br>Organizador Ezequiel Martins Ferreira. – Ponta Grossa -<br>PR: Atena, 2023.<br><br>Formato: PDF<br>Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader<br>Modo de acesso: World Wide Web<br>Inclui bibliografia<br>ISBN 978-65-258-0973-1<br>DOI: <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.731231001">https://doi.org/10.22533/at.ed.731231001</a><br><br>1. Arte. 2. Cultura. I. Ferreira, Ezequiel Martins<br>(Organizador). II. Título.<br><br>CDD 306.47 |
| <b>Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166</b>  |  |

**Atena Editora**  
Ponta Grossa – Paraná – Brasil  
Telefone: +55 (42) 3323-5493  
[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)  
[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)

## DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

## DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

As relações entre o conhecimento artístico ou estético e o conhecimento científico sempre existiram, do ponto de vista das produções simbólicas do homem. Já haviam, antes da criação de um método científico, surgido de uma visão racionalista e empirista, os modos de conhecimento se pautavam em explicações que acalentavam as inquietações humanas, a exemplo temos o conhecimento mítico, o filosófico e o artístico.

O mítico, que beira o religioso se baseava principalmente em explicações exteriores e anteriores à construção do homem, mas se baseando nos aspectos mais intrigantes do imaginário humano e se perfazendo em torno da construção própria do destino.

O filosófico partia, em parte da observação e do questionamento sempre presente sobre as atitudes e emoções humanas. E, por fim, o artístico, sendo influenciado por ambos os anteriores, representava numa espécie de mimese o que era colhido nas entranhas humanas.

Nesse aspecto, o vínculo entre os três modos de conhecer era responsável pela evolução de cada um, onde o constante diálogo e interação entre eles inspiravam constantemente um ao outro.

Surge então, pelas guinadas da lógica e na evolução do racionalismo, o estabelecimento do método científico pautado na experimentação e delimitação precisa dos caminhos para a aquisição do conhecimento.

Onde havia um espaço aberto à colaboração, se restringe às premissas de um seletivo grupo que por algum tempo definem o que pode ser considerado científico ou não.








No entanto, essas barreiras entre o científico e o artístico estão novamente mescladas e as discussões sobre o fazer científico num viés artístico se encontram cada vez mais presentes na atualidade.

Pensando nisso, a coletânea *Arte e Cultura: Produção, Difusão e Reapropriação*, em seu terceiro volume, reúne catorze artigos que abordam algumas pesquisas envolvendo a interseção entre arte e cultura.

Uma boa leitura!

Ezequiel Martins Ferreira




|   |           |
|---|-----------|
| <b>CAPÍTULO 1 .....</b>   | <b>1</b>  |
| DESMONTAGEM “UJI – O BOM DA RODA”: MÚSICA E CORPORALIDADE PARA UMA DRAMATURGIA DO MÚSICO-ATUADOR  |           |
| Eduardo Conegundes de Souza   |           |
|  <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310011">https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310011</a>   |           |
| <b>CAPÍTULO 2 .....</b>   | <b>10</b> |
| MUSEUS E ACERVOS NA CONSTRUÇÃO DE UMA HISTÓRIA DO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS NO BRASIL   |           |
| Igor Erbert   |           |
| Raphael Leon de Vasconcelos   |           |
|  <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310012">https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310012</a>   |           |
| <b>CAPÍTULO 3 .....</b>   | <b>20</b> |
| O AMOR É UM BANQUETE NO QUAL ME ALIMENTO: ABERTURAS POSSÍVEIS PARA A PROSA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA NO ROMANCE A GORDA, DE ISABELA FIGUEIREDO   |           |
| André Carneiro Ramos  |           |
|  <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310013">https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310013</a>   |           |
| <b>CAPÍTULO 4 .....</b>   | <b>33</b> |
| TROPICÁLIA NEGRA: AMÉRICA LATINA, TRADIÇÃO, MODERNIDADE E INTERCULTURALIDADE CRÍTICA PERCEBIDAS NO MOVIMENTO TROPICÁLIA   |           |
| Davi Ebenezer Ribeiro da Costa Teixeira   |           |
|  <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310014">https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310014</a>   |           |
| <b>CAPÍTULO 5 .....</b>   | <b>46</b> |
| REFLEXÕES SOBRE O TRABALHO CRIATIVO DO CANTOR NA INTERPRETAÇÃO VOCAL  |           |
| Lucila Tragtenberg  |           |
|  <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310015">https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310015</a> |           |
| <b>CAPÍTULO 6 .....</b>   | <b>58</b> |
| PRÁTICAS INTERPRETATIVAS À LUZ DA PROPOSTA MUSICOPEDAGÓGICA CDG: EXPERIÊNCIAS PARA O ENSINO COLETIVO DE TROMBONE  |           |
| Michele Girardi   |           |
|  <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310016">https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310016</a> |           |
| <b>CAPÍTULO 7 .....</b>   | <b>80</b> |
| “PIANODEMIA” PROJETO DE EXTENSÃO PIN - PRODUÇÃO ARTÍSTICA/CULTURAL, EDUCACIONAL E CIENTÍFICA NO PERÍODO DA PANDEMIA COVID-19  |           |
| Alfeu Rodrigues de Araújo Filho   |           |
|  <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310017">https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310017</a> |           |

**CAPÍTULO 8 ..... 91**


NELSON FARIA - NARRATIVA (AUTO)BIOGRÁFICA DE UM PROFESSOR DE MÚSICA

Wanderson Ferreira Bomfim

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310018>**CAPÍTULO 9 ..... 103**

ASPECTOS DA CULTURA DA FALA E LINGUAGEM EM SAUSSURE: UMA LEITURA DO SERTÃO DE CANUDOS

Marcio Ronaldo Rodrigues Vieira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310019>**CAPÍTULO 10..... 118**

UMA PROPOSTA DE EDUCAÇÃO PATRIMONIAL PARA A ESCOLA ESTADUAL FIRMINO COSTA

Daniel Jacob de Oliveira

Janaina Faleiro Lucas Mesquita

Vasco Caldeira da Silva

Elisa Reis Moreira

Mariana Lobato Garcia

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.73123100110>**CAPÍTULO 11 ..... 128**

PROTEÇÃO E PERTENCIMENTO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DE PERDÕES (MG): UM ESTUDO CIENTÍFICO

Tales Wendeu Placedino Gomes

Janaína Faleiro Lucas Mesquita


Adriano Rodrigues

Marisa Aparecida Pereira

Laura Barbosa Andrade

Naiany Veloso Silva Lehmkuhl

Lara Carvalho Bauth

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.73123100111>**CAPÍTULO 12..... 139**

PATRIMÔNIO CULTURAL LAVRENSE: DESAFIOS E OPORTUNIDADES

Laura Barbosa Andrade

Janaína Faleiro Lucas Mesquita


Adriano Rodrigues

Marisa Aparecida Pereira

Tales Wendeu Placedino Gomes

Lara Carvalho Bauth

Claudimar de Souza Neves

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.73123100112>

**CAPÍTULO 13.....151****CAMINHOS CULTURAIS: DO IFBA, CAMPUS SALVADOR, AO FORTE DO BARBALHO**

Catiane Rocha Passos de Souza

Solange Maria de Souza Moura

Maria Lucileide Mota Lima


Marijane de Oliveira Correia

Nadson Silva dos Santos


Pablo Vieira Florentino

Mirella Rodrigues

Jair Souza de Santana

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.73123100113>**CAPÍTULO 14..... 164****ARTE NA ESCOLA: PROCESSOS DE IDENTIDADE E CULTURA EM UMA ESCOLA DO CAMPO**

Isabel Soares de Carvalho

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.73123100114>**SOBRE O ORGANIZADOR ..... 174****ÍNDICE REMISSIVO..... 175**

## CAPÍTULO 2

# MUSEUS E ACERVOS NA CONSTRUÇÃO DE UMA HISTÓRIA DO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS NO BRASIL

*Data de aceite: 02/01/2023*

**Igor Erbert**

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho- UNESP. Instituto de Artes

**Raphael Leon de Vasconcelos**

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho- UNESP. Instituto de Artes

**RESUMO:** O propósito do presente trabalho é realizar uma reflexão sobre a importância dos espaços especializados na preservação da história do Teatro de Formas Animadas no Brasil, como os museus e arquivos. O Teatro de Formas Animadas é caracterizado como um teatro em que o objeto/forma encontra-se em uma posição central no espetáculo e que adquire movimentação a partir da manipulação de uma pessoa. São exemplos desse tipo de teatro, o teatro de marionetes, de objetos, de sombras, visual, de máscaras, etc... Essa arte foi muitas vezes entendida como algo apenas destinado ao público infantil ou somente um divertimento menor, não possuindo, assim, muitas características que o levassem a ser consideradas como uma “verdadeira obra artística”. Ainda que se possa encontrar traços desse tipo de pensamento, pode-se dizer que

essa visão depreciativa foi superada em diversos âmbitos e isso está associado ao conjunto de pesquisadores e estudiosos que começaram a ter um outro olhar para esse teatro. Aliado a todo esse movimento, houveram uma série de pessoas e grupos que perceberam a importância de guardar uma cultura material para ser preservada e transmitida para o público. Como frutos desses esforços podem ser citados o Museu do Boneco, em Araraquara (SP), o Museu do Mamulengo Espaço Tiridá, em Olinda (PE) e o projeto do Museu Itinerante de Bonecos da Universidade de Brasília. Além dos espaços físicos, existem também sites na internet que possuem o ensejo de transmitir parte dessa história. Apenas para citar um exemplo, há o site <<https://www.ocasulodeanamarialamaral.com/>>, que fez parte de um estudo mais amplo financiado pela Fapesp com o intuito de evidenciar a trajetória da artista e pesquisadora Ana Maria Amaral. Todos esses espaços contribuem para a preservação da enorme diversidade de marionetes, objetos cênicos, acessórios e técnicas especializadas nessas linguagens, que possibilitam a pesquisa e a investigação desse material pelos grupos interessados.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro de Formas

Animadas; Museus; Patrimônio; Arquivos; Memória.

Uma das áreas de estudo das Artes Cênicas que tem crescido nos últimos tempos é o do Teatro de Formas Animadas. Isso pode ser percebido a partir da formação de pesquisadores especializados nesse campo de saber que, por sua vez, passam a constituir disciplinas nos cursos de graduação, congressos próprios referentes a essa temática e outras ações com o intuito de reunir pessoas interessadas em um objeto de pesquisa em comum, entretanto ainda sim aqui no Brasil existe uma carência de um curso técnico mais longo, uma licenciatura, um bacharel, mesmo em uma pós-graduação voltado apenas a essas linguagens, o que existe é parte desse universo inserido como disciplinas nas graduações. Isso foi o resultado de diversos atos ao longo da história que passou a identificar essa forma teatral como algo com potência artística e assim passível de ser analisado, interpretado e praticado por artistas e pesquisadores. Houve um longo processo histórico de rompimento com a ideia de que essa modalidade apenas poderia servir como um divertimento infantil ou como uma manifestação folclórica e que, por isso, jamais poderia alcançar o status das “Belas Artes”. Apesar de todo esse movimento, essa visão estereotipada, contudo, não desapareceu por completo e é possível ainda nos tempos de hoje escutar frases que retomam essa concepção de que a arte da manipulação da matéria é algo inferiorizado se comparado ao teatro de atores, mesmo sabendo que as possibilidades de encenação e dramáticas são mais amplas.

O Teatro de Formas Animadas é aquele em que o objeto/forma encontra-se em uma posição central no espetáculo assumindo o protagonismo da cena. Os seres humanos ficam em segundo plano compondo a movimentação desses objetos e nem sempre aparecem para o restante do público (no entanto no Teatro Visual os objetos e humanos estão no mesmo patamar, têm o mesmo valor dramático nos jogos de tensão que são criados). Tornam-se apêndices dos verdadeiros “astros” da peça. O termo “Formas Animadas” foi criado para aglutinar uma diversidade de experiências de teatros que possuem essas características como o de máscaras, o de sombras, o de bonecos e de outros objetos que podiam ser manipulados.

Na Europa do final do século XIX, já era possível perceber o uso desse tipo de teatro em reflexões estéticas como nos escritos de Gordon Craig, Heinrich von Kleist, Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry e Meyerhold. A técnica da animação não era só praticada nos palcos desses diretores, mas também usada como uma reflexão para a criação de um novo tipo de teatro. A metáfora da marionete foi usada comumente como uma referência de comportamento para o ator em cena. Este deveria ter um controle bastante rígido e bem coordenado de seus movimentos, de tal modo a se colocar a serviço, quase por completo, aos interesses do diretor (BELTRAME, 2015). Em detrimento a uma encenação muito calcada na função do primeiro ator; nesse novo tipo de teatro, o diretor passou a ganhar cada vez mais centralidade, pois era este que organizava os diversos elementos

que compunham a cena. Todos os componentes como a iluminação, a sonoplastia, a trilha sonora, o figurino, entre outros deveriam ser pensados de maneira profissional e ordenados meticulosamente pela figura desse diretor. Aos poucos criava-se a mentalidade de que não se tratava de ir ao espetáculo para ver a declamação do astro principal, mas sim de ver todo o conjunto da obra que foi composto por alguém que, na maioria das vezes, nem sequer é visível ao público. Este processo é conhecido como a modernização do teatro e as imagens da marionete e do fantoche acabaram povoando esse momento de transformação. Ainda que nem todos esses diretores fossem diretores exclusivos da arte da animação, já era possível identificar uma outra posição assegurada a esse tipo de teatro, que escapava de uma visão tradicional que o vinculava a somente ao divertimento infantil ou que fosse algo meramente pertencente a um mundo supostamente intocado do folclore. As companhias de arte poderiam usar marionetes ou bonecos, sem que isso pudesse ser considerado como algo menor, ou de uma qualidade inferior ao que seria o suposto verdadeiro teatro, o teatro de ator. Ultimamente mesmo que os grupos de teatro não utilizem as marionetes, ou objetos que remetem ao universo de formas animadas de uma maneira central, eles acabam inserindo trechos e cenas inteiras em seus espetáculos, podendo se dizer assim que esse universo já é bem consolidado no trabalho profissional desses grupos.

## **INSTITUIÇÕES ESPECIALIZADAS NO ESTUDO DO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS NO BRASIL**

As primeiras discussões estéticas, no Brasil, sobre esse tipo de arte da manipulação deu-se através do Teatro de Bonecos e sob o viés da educação. No início do século XX, estava se constituindo toda uma literatura infantil que estava sendo propagada com o intuito de educar as crianças. Eram contos de fada e de heróis que passaram a circular, com maior vulto, em formato de livro. Isso se tornou uma grande matéria-prima para que as pessoas desenvolvessem histórias usando fantoches como forma de atrair o público infantil (MENDONÇA, 2020, p. 17). Esse momento coincide também com a organização de diversas propostas de remodelação da educação. O ensino deveria ter uma relação mais direta com o aprendiz. O professor deveria mostrar como o conhecimento poderia ser observado no mundo concreto e prático (para além dos escritos do livro) e se aproximar do universo do estudante para que esse aprendizado fizesse mais sentido. Foram esses princípios que regeram o projeto da Escola Nova, projeto esse que se tornou política de Estado durante o período do governo Getúlio Vargas.

Uma das primeiras instituições que começou a sistematizar uma série de conhecimentos associados ao teatro de bonecos foi a Sociedade Pestalozzi do Brasil, surgida em 1945. Essa era uma organização voltada para a educação de pessoas deficientes e que desenvolveu uma série de metodologias e oficinas para professores. Muitas pessoas que passaram a trabalhar com o teatro de bonecos nesse período estiveram presentes

nessas oficinas. São importantes nomes como: Cecília Meireles, Gianni Ratto, Adolfo Celi, Olga Obry, Maria Clara Machado, Augusto Rodrigues, Paschoal Carlos Magno, Virginia Valli, entre outros (AMARAL, BELTRAME, 2013, p. 198-199)

Nos anos 50, já é possível observar a criação de uma literatura nessa área com obras como “Como fazer teatrinho de bonecos”, de Maria Clara Machado (1955); “O teatro na escola”, de Olga Obry (1956) e “Teatrinho de Fantoques”, de Maria Helena Góis (1957). Como os próprios nomes já indicam, o uso do boneco estava bastante associado a esfera da pedagogia e muitas das peças desse período possuíam um intuito moralizante em que o bem sempre vencia o mal e o detrator sempre punido pelas suas más ações. Também é digno de nota que começam a ocorrer os primeiros congressos e festivais com o intuito de reunir artistas da área da animação. Em 1958, ocorreu o I Congresso Brasileiro de Boneco e, em 1966, o I Festival de Marionetes e Fantoques do Rio de Janeiro. Festival este que ainda teve sua sequência em 1967 e em 1968 com a sua segunda e terceira versão ainda no Rio de Janeiro.

Esses eventos são importantes porque constituem como lugares de encontro que possibilitam o debate, reflexão e a troca de experiências. São locais especializados que permitem a consolidação de um campo de estudos. Um campo de estudos esse que se autonomiza e começa a se destacar da imensa área das artes cênicas a qual está inserido, a medida que cria os seus próprios espaços para debates específicos.

Nos anos 60/70 começam a surgir com maior força instituições de pesquisa acadêmica e científica associadas a esse tipo de arte. Em 1973, por exemplo, foi formado a ABTB- Associação Brasileira de Teatro de Boneco- que dentre muitas as funções de fomentação da animação, contribui para a publicação da revista Mamulengo. Trata-se de uma publicação que é voltada justamente para a arte de manipulação do boneco e que congrega diversos estudos e trabalhos teóricos. Isso não é apenas importante para a divulgação, como também constitui como um mecanismo de vazão para a pesquisa de estudiosos que desejam se especializar nesse tipo de saber.

Na Universidade, há o trabalho de Ana Maria Amaral na Escola de Comunicação de Artes da USP, que começou a desenvolver conteúdos de disciplinas para a graduação e pós-graduação. Para além disso, desenvolveu junto aos alunos o seu grupo denominado Casulo com peças que se constituíram como um marco como, por exemplo, o espetáculo “Palomares”. Este narrava a história de uma acidente nuclear que tinha acontecido em um vilarejo na Espanha. Não se tratava de uma história infantil e os bonecos exprimiam um drama que se afastava do lúdico tão comumente registrado nas peças de tal gênero (CINTRA, 2015). Esse foi um fruto também de sua experiência de intercâmbio nos Estados Unidos, em que Ana Maria Amaral chegou a trabalhar com o grupo “Bread & Puppet”, grupo esse que era conhecido pelos seus bonecos e o uso deles em temáticas políticas como, por exemplo, na crítica à guerra do Vietnã.

A aproximação do teatro de formas animadas com a Universidade deu a ele novas

orientações e reflexões que permitiram explorar com maior força as potencialidades dessa arte. Eram debates e estudos acadêmicos que, inclusive, modificam os olhares sobre como receber e criar esse tipo de espetáculo.

Além das experiências envolvendo ensino superior e teatro em São Paulo, é possível citar outros estados que também tiveram tal entrecruzamento. A parceria estabelecida pelo Grupo Giramundo (fundado por Álvaro Apocalipse, Terezinha Veloso e Maria do Carmo Vivacqua) e a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) possibilitou um espaço de oficina para a confecção dos itens necessários a esse teatro e de trocas de experiências em um lugar que possui como objetivo principal a criação e divulgação de um conhecimento acadêmico (MALAFAIA, 2018).

A renovação da arte teatral da animação deu-se a partir desses espaços especializados que foram construídos com o intuito de promover encontros com pessoas interessadas sobre um mesmo assunto. Destacava-se, assim, algumas particularidades dentro do campo teatral e com isso, montou-se todo um circuito próprio de ideias.

Apesar desse desenvolvimento, as instituições sobre o teatro de formas animadas ainda continuam um tanto precárias. No I Encontro Nacional de Teatro de Animação Vinculado à Universidade, em 1990, conclui-se que:

No quadro geral da universidade brasileira, o Teatro de Animação ainda ocupa um lugar acanhado e pouco expressivo, constituindo-se, na maiorias das vezes, um fato fortuito, quase sempre fruto de iniciativas isoladas, marcando sua presença de modo descontínuo e insatisfatório (AMARAL, 2007, p. 72).

Outro exemplo disso foi a tentativa de construir uma habilitação em teatro de formas animadas na ECA/USP. Algo que gerou todo um dossiê completo que indicava uma grade curricular com disciplinas e ementas descritas, espaços de oficinas para a montagem de bonecos e silhuetas para o teatro de sombras e como deveria ser a sua gestão. Todavia, apesar de ter sido aprovado em diversas instâncias burocráticas, foi barrado devido a ausência de professores-doutores para lecionar (AMARAL, 2009).

Ainda que se reconheça a importância de lugares e instituições especializadas para a formação de um campo de estudos em teatro de formas animadas, percebe-se a dificuldade de organizá-los e mantê-los. Esse breve panorama histórico mostra o quão recente e “frágil” ainda é o processo de entender a animação como algo artístico e passível de estudo. Faz pouco tempo que se começou a sistematizar estudos sobre essa área e a montar espaços de encontro em que um determinado tema pudesse ser debatido com outros estudiosos e praticantes dessa arte. Além do mais, as instituições não servem apenas para fomentar a construção de um conhecimento, mas também para resguardar toda uma tradição de saberes que foi construída ao longo do tempo.

Nelas são formadas gerações de pessoas que vão produzindo os seus trabalhos teóricos e práticos e há todo um esforço para que essas práticas não se percam com o tempo. As universidades e Associações, por exemplo, acumulam e mantêm o conjunto



de dissertações, teses, artigos e textos para que os novos saberes a serem construídos não apenas fiquem restritos a uma experiência do tempo presente. Analisar criticamente a produção anterior é também uma forma de desenvolver o pensamento dentro de um campo de saber, afinal há toda uma base construída por antecessores que permitiram que a ciência atual pudesse emergir.

Em todo esse processo, nas próximas linhas do presente artigo destaca-se o espaço museológico e o acervo que possuem um papel fundamental na preservação de toda uma cultura. Trata-se de reconhecer que há um material que precisa ser protegido e divulgado para os membros de uma comunidade. E, no caso do teatro de formas animadas, funcionam também como esses espaços especializados que contribuem para a formação de um campo de conhecimento sobre a área. Assim, os bonecos e outros recursos são exibidos e favorecem com que o teatro caracterizado pela técnica da animação destaque-se rompendo com uma visão tradicional de ser uma arte considerada menor.

## **MUSEUS E CULTURA PATRIMONIAL**

O encontro entre o museu e o teatro de formas animadas é, contudo, bastante incipiente. É possível encontrar vestígios de notícias como o projeto Museu Animado de 1982/1983, algo que aconteceu no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Foram contratados 3 homens-palco e 1 homem orquestra que conduziam o público com bonecos, música e atuações com o intuito de provocar o público a uma discussão sobre as obras de arte. No entanto, não eram os bonecos o centro da exposição, e sim foram usados como uma proposta pedagógica para o museu (PROJETO MUSEU ANIMADO, 1982).

A partir da análise da reportagem em jornais, é possível perceber a existência de diversas experiências como a do Festival Sesi Bonecos do Mundo, que juntou, em Brasília, mais de 140 bonecos feitos em países como Hungria, Chile, Argentina, Peru e China (BONECOS FAZEM O ESPETÁCULO, 2005, p. D6); e a do Museu Itinerante de bonecos organizado pela professora Izabela Brochado, que começou como um projeto universitário em que foram colecionados (através de doações e empréstimos) diversos bonecos da cultura popular brasileira, de grupos profissionais e do estrangeiro. Neste os visitantes poderiam manipulá-los conhecendo diversas técnicas para fazê-lo como o de vara, varetas e fios e até mesmo a prática das silhuetas para o teatro de sombras. A estrutura do museu foi pensada como uma casa ambulante que podia ser desmontada para ser levada a outras cidades (INVASÃO DE BONECOS, 2009, p. 3). Em 2012, após uma grande turnê, a mostra retornou a Brasília conforme pode ser identificada na reportagem do dia 31 de maio do Correio Braziliense (MENEZES, 2012, p. 40).

Outra mostra temporária realizada pelo grupo Giramundo no anexo 2 da Câmara dos Deputados em Brasília no ano de 2002. A partir de mais de 300 bonecos, contava-se a história do grupo e de suas ações com oficinas organizadas em 22 cidades do país

(PEQUENOS NOTÁVEIS, 2002, p. 4). Aliás, grande parte desses museus e acervos começam a partir dos próprios grupos teatrais que se vêem na necessidade de organizar a sua própria história. É o caso do Museu do Boneco em Araraquara (São Paulo), criado em 2010 e que possui mais de 100 bonecos confeccionados pela Cia Polichinelo de Teatro de Bonecos. Este que é um espaço físico permanente e que, para além da exposição em si, possui outras tarefas educativas movimentando diversas ações culturais em torno dele, inclusive ganhando condecorações como o Prêmio Governador do Estado (que destaca iniciativas na área da arte e cultura) em 2016 (PONTES, 2021).

A maior referência de museu sobre os bonecos, contudo, é o Museu do Mamulengo-Espaço Tiridá, em Olinda (Pernambuco) e que possui mais de 1.200 bonecos. Fundado em 1994 pelo grupo Mamulengo Só-Riso, possui diversas salas temáticas como a dos Mestres que traz obras de antigos bonequeiros que vão desde a atualidade até o século XIX. São nomes importantes como Luiz da Serra, Solon, Pedro Rosa, Bate-Queixo, Saúba, Manoel Amendoim, Zé da Vina, Zé Lopes, Januário de Oliveira (mais conhecido como Mestre Ginu), dentre muitos outros que ajudaram a construir o vasto patrimônio cultural brasileiro. Para além do grupo teatral Mamulengo Só-Riso, esse espaço foi todo um esforço constituído por diversas instituições públicas como Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNARPE) e da Prefeitura de Olinda que passaram a adquirir diversos objetos que seriam jogados fora com a morte dos antigos Mestres. Apesar desses esforços e de ser um referência no turismo da região, o prédio original passou a apresentar algumas fissuras comprometendo o lugar. Em 2018, houve a necessidade da prefeitura transferir o Museu (ARRAIS, 2021).

Há também o Museu do Mamulengo de Glória do Goitá, em Pernambuco, que foi fundado em maio de 2003 e que surgiu do projeto “Mamulengo: Boneco Brasileiro” (de 2000), que tinha como principal intento a revitalização dessa arte. Esse museu foi formado a partir do material de grupos de mamulengo como o “Nova Geração”, “Flor do Mamulengo”, “Riso do Povo”, entre outros. Para além do espaço de exibição da cultural material propriamente dita, houve diversas ações que a instituição mobilizou como os projetos “Mais Mamulengo e Menos Barbie” (coordenado pelo Mestre Titinha) e o “Inventariando o Patrimônio: Criação, Organização e Difusão do Acervo Etnográfico Permanente e Documental do Museu do Mamulengo de Glória do Goitá” (FERREIRA, 2021).

Nesse processo todo há que se destacar o processo de registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como patrimônio cultural do Brasil. As discussões para que isso pudesse ocorrer se iniciaram em 2004 quando a diretoria da ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos) começou a organizar os bonequeiros e os documentos necessários. Nesse período foi gerada uma solicitação com o nome “Mamulengo- Teatro Popular de Bonecos Brasileiro como Patrimônio Imaterial”. Todavia, foi apenas em 2008 que o processo foi efetivamente instaurado e em 2015 que se concretizou. Houveram debates e discussões ao longo dessa trajetória, o que fez mudar alguns princípios iniciais

como, por exemplo, o título da solicitação. Para abarcar o maior número de experiências e de respeitar as particularidades locais, para além do mamulengo, passou a ser citado o Babau, o João Redondo e o Cassimiro Coco; todos essas expressões do boneco popular do Nordeste (BRAGA, 2018; ALCURE, 2018). A intenção de toda essa campanha era promover a difusão desse tipo de arte e garantir que o Estado Brasileiro se comprometa com políticas públicas para a salvaguarda desse patrimônio. Tal iniciativa já gerou alguns frutos como I Encontro de Babau da Paraíba (em 2009), I Encontro de João Redondo do Rio Grande do Norte (2009), Encontro de Cassimiro Coco do Ceará (2013) e o Encontro de Mamulengo de Pernambuco (2013) (BROCHADO, 2018).

Para além das iniciativas museológicas, há também o uso de mídias alternativas como forma de armazenamento de conhecimento. Andreisson Quintela criou em 2014 a TV Mamulengo, um canal de Youtube com vídeos, reportagens e coberturas de eventos. Durante a pandemia do Covid-19, teve a ideia de realizar lives no Instagram expandindo a sua cobertura e, com isso, conseguiu montar um acervo com mais de 140 entrevistas (QUINTELA, 1982). Ainda no período recente de nossa história, em 2021, foi montado também um site em homenagem à Ana Maria Amaral e que pode ser acessado no seguinte link: <<https://www.ocasulodeanamariaamaral.com/>>. Este foi fruto de uma pesquisa de livre-docência do professor Wagner Cintra e que guarda um repertório de livros e documentos associados àquela que foi considerada por muitos como a “mãe” do moderno teatro de formas animadas no Brasil. Estas são possibilidades virtuais de divulgação de conhecimento acadêmico que emergem com maior força no século XXI.

O Brasil possui uma vasta experiência de práticas teatrais que remontam desde o período da colonização, no entanto se percebe o quanto esse processo de catalogação das diversas experiências e sistematização de estudos são, na área do teatro de animação, recentes. Nos anos 60/70, houve um olhar mais aprofundado sobre essa arte com instituições especializadas sendo criadas para a difusão dessa arte, mas o estado da pesquisa ainda engatinha no Brasil e isso pode ser analisado a partir do próprio desenvolvimento dessas instituições. Todos os exemplos de museus e acervos citados neste artigo pertencem ao final do século XX e início do XXI. Demorou um bom tempo para que houvesse um circuito de museus próprios da área de animação do Brasil e é apenas agora que está se realizando reflexões sobre esse tão precioso patrimônio brasileiro.

Do mesmo modo que se concluiu nos anos 90 que o espaço ocupado nas universidades ainda era bastante pontual, com iniciativas isoladas e que carecia de um maior desenvolvimento; o mesmo pode ser dito hoje sobre os espaços ocupados na área museológica e de preservação patrimonial. Pode-se perceber exemplos dessas práticas pontuais que são bastante novas. No entanto, não se trata de menosprezar esses projetos como se fossem de pouca importância. Muito pelo contrário. São necessários, contribuem para o desenvolvimento e propagação da arte e o ideal é que se expandam. O Teatro de Formas Animadas ainda é visto como algo menor e tais iniciativas contribuem para que

novos olhares possam ser lançados. O simples fato de haver uma ampliação de museus e mostras revela o quanto tal visão depreciativa já está diminuindo. O recolhimento da cultura material com o intuito de exibir e salvaguardá-la permite com que o público reconheça outras formas de expressão artística e se sinta parte de um vasto repertório cultural. Além disso, tais instituições são guardiãs de uma documentação rica que possibilita a pesquisa de estudiosos que se debruçam sobre o tema. A partir delas, o campo de estudos fortalece constituindo as suas marcas dentro da vasta e tão pouco explorada história da animação no Brasil.

## REFERÊNCIAS

I, II E III FESTIVAIS DO RIO DE JANEIRO. Mamulengo, nº 1, p.11-12, 1973.

ALCURE, Adriana Schneider. Procedimentos de pesquisa, política e dissenso no registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como patrimônio cultural do Brasil. *Móin-Móin- Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v.1, n. 15, p. 55-68, 2018.

AMARAL, Ana Maria. Do primeiro impacto à prática profissional. *Móin-Móin- Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v.1, n. 6, p. 164- 177, 2009.

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Animação. Da Teoria à prática*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

AMARAL, Ana Maria; BELTRAME, Valmor. O Teatro de Bonecos. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SescSP, 2013.

ARRAIS, Izabel Concessa P. de A. Museu do Mamulengo: Espaço Tiridá. Mamulengo: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. ABTB/ Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Centro Unima Brasil- CUB n.1, julho/setembro (1973)- Florianópolis: ABTB/CUB. Ano 48, n.19, dezembro 2021.

BELTRAME, Valmor. A marionetização do ator. In: *Móin-Móin- Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 1, nº 1, p. 52- 78, 2005.

BRAGA, Humberto. Registro do Teatro de Bonecos Popular do Brasil como Patrimônio Imaterial- contexto e motivações iniciais. *Móin-Móin- Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v.1, n. 15, p. 16-27, 2018.

BROCHADO, Izabela. O Processo do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste do Brasil como Patrimônio Cultural do Brasil. *Móin-Móin- Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v.1, n.15, p. 28-43, 2018.

CINTRA, Wagner. History and Stories of Animation Theater in Brazil, 1970- 2010. In: BUENO, Eva Paulino; CAMARGO, Robson Corrêa. *Brazilian Theater, 1970- 2010. Essays on History, Politics and Artistics Experimentation*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2015.

FERREIRA, Givanildo Klebson Mendes. Museu, autogestão e perspectivas profissionais: a atuação dos artesãos do museu do mamulengo de Glória do Goitá. Mamulengo: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. ABTB/ Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Centro Unima Brasil- CUB n.1, julho/setembro (1973)- Florianópolis: ABTB/CUB. Ano 48, n.19, dezembro 2021.

INVASÃO DE BONECOS. Correio Braziliense, Distrito Federal, Caderno Super, p. 3, 10 out. 2009.

MALFAIA, Marcos. Giramundo: memórias de um teatro de bonecos. Móin-Móin- Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v.1, n. 2, p. 179-200, 2018.

MENDONÇA, Tânia Gomes. Entre os fios da história. Uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina (1934- 1966). 579f. Tese (Doutorado em História)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MENEZES, Leilane. A magia dos bonecos. Correio Braziliense, Distrito Federal, p. 40, 31 maio 2012.

PEQUENOS NOTÁVEIS. Correio Braziliense, Distrito Federal, Guia, p. 8, 6 ago. 2002.

PONTES, Márcio. O Museu espaço do boneco e a companhia Polichinelo de teatro de bonecos: histórias entrelaçadas. Mamulengo: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. ABTB/ Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Centro Unima Brasil- CUB n.1, julho/setembro (1973)- Florianópolis: ABTB/CUB. Ano 48, n.19, dezembro 2021.

PROJETO MUSEU ANIMADO. Mamulengo, nº 11, p. 19- 24, 1982.

QUINTELA, Andreisson. TV Mamulengo: memórias de brincantes do teatro de bonecos brasileiro. Mamulengo: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. ABTB/ Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Centro Unima Brasil- CUB n.1, julho/setembro (1973)- Florianópolis: ABTB/CUB. Ano 46, n.17, setembro 2020.

(Auto)biografia 91, 95, 96, 97, 101

(Músico)biografia 91, 98

## A

Ajustes 80, 81, 82, 85, 90

Arquivos 10, 11, 57, 85

Arte 2, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 29, 31, 39, 41, 43, 54, 56, 57, 61, 64, 73, 74, 76, 79, 85, 91, 92, 96, 99, 107, 108, 116, 117, 120, 137, 155, 158, 159, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174

## B

Bahia 36, 43, 44, 58, 78, 103, 104, 108, 109, 110, 111, 151, 152, 155, 157, 158, 160, 161, 162

## C

Caminhos culturais 151, 152, 153, 155

Canto 46, 47, 50, 53, 67, 73, 159

Corporalidade 1, 2, 3, 52

Criação 2, 3, 5, 6, 8, 11, 13, 14, 16, 42, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 61, 62, 68, 74, 76, 82, 83, 109, 118, 119, 130, 145, 147, 155, 159, 162, 167, 170, 171

Cultura 2, 7, 10, 15, 16, 18, 26, 30, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 79, 80, 85, 93, 103, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 121, 123, 130, 135, 137, 138, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 172, 173, 174

## D

Descrição 29, 80, 82, 84, 88, 89, 108, 112, 124, 166, 169

## E

Educação 9, 12, 45, 59, 77, 80, 82, 89, 93, 94, 95, 97, 98, 101, 102, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 126, 127, 133, 135, 136, 137, 138, 141, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 173, 174

Educação patrimonial 118, 119, 120, 121, 122, 126, 127, 133, 135, 136, 138, 141, 147, 148, 149, 150

Ensino coletivo de trombone 58, 70

Entrevista narrativa 91

Escola 8, 12, 13, 34, 83, 87, 92, 93, 97, 98, 99, 100, 111, 113, 115, 116, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 136, 137, 140, 142, 146, 149, 162, 164, 165, 166, 167,

168, 169, 170, 171, 172

Extensão 20, 80, 81, 82, 84, 85, 88, 89, 90, 108, 109

## F

Fala 5, 7, 39, 41, 42, 53, 55, 65, 66, 69, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 116, 117, 130, 132, 143

Formação 11, 14, 15, 38, 39, 41, 45, 58, 59, 60, 62, 65, 67, 69, 70, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 83, 85, 88, 90, 91, 94, 95, 97, 98, 99, 102, 104, 114, 115, 118, 119, 125, 127, 130, 131, 134, 143, 148, 150, 159, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173

Formação do ator 58, 62, 65, 67, 70, 73, 76, 79

Forte do Barbalho 151, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161

## H

História de vida 91, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102

## I

Identidade cultural 44, 118, 129, 130, 139, 140, 141

IFBA 151, 152, 154, 160

## L

Lavras - MG 140

Linguagem 103, 104, 105, 116

## M

Memória 1, 9, 11, 21, 26, 39, 42, 45, 47, 62, 63, 64, 65, 75, 109, 113, 114, 116, 117, 118, 120, 124, 127, 130, 131, 132, 135, 139, 141, 142, 144, 145, 148, 155, 165

Mimesis corpórea 1, 2, 3, 4

Modelo Teórico CDG 58, 60

Museus 10, 11, 15, 16, 17, 18, 153, 155

## P

Pandemia 17, 80, 81, 82, 85, 90, 104, 159

Patrimônio 11, 16, 17, 18, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 153, 156, 160

Patrimônio cultural 16, 18, 118, 119, 120, 121, 122, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149

Perdões - MG 129

Performance 1, 2, 3, 6, 8, 9, 48, 53, 55, 56, 62, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 87, 88, 89, 90

Pertencimento 22, 28, 98, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 152, 166

Práticas interpretativas 58, 59, 61, 63, 70, 71, 73, 74, 76, 77, 81, 90

Preservação 10, 15, 17, 113, 118, 120, 121, 122, 127, 128, 129, 130, 131, 137, 141, 143, 147, 148, 149, 159

Processos 2, 5, 6, 7, 34, 38, 46, 47, 48, 49, 51, 56, 57, 66, 72, 82, 83, 84, 85, 94, 106, 152, 154, 155, 162, 164, 165, 166

Professor de música 91, 94, 99, 100, 101

Proposta Musicopedagógica CDG 58, 78

Proteção 122, 128, 129, 131, 137, 143, 148

## R

Roda de samba 1, 2, 3, 4, 5, 9

## S

Salvador 40, 43, 58, 78, 111, 116, 117, 151, 152, 154, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 163

Samba 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 41, 42, 43, 153

Sertão de Canudos 103, 104, 113, 116

## T

Teatro de formas animadas 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19



# ARTE E CULTURA:

PRODUÇÃO, DIFUSÃO E REAPROPRIAÇÃO 3



[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)



[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)



[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)



[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br)

**Atena**  
Editora

Ano 2023

# ARTE E CULTURA:

PRODUÇÃO, DIFUSÃO E REAPROPRIAÇÃO 3



[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)



[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)



[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)



[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br)

**Atena**  
Editora

Ano 2023