

## Ana Maria Amaral e a história de Palomares

Wagner Cintra

Universidade Estadual Paulista – Unesp – São Paulo



Ana Maria Amaral no 21º Congresso da UNIMA (2012). Changdu, China. Foto de Níni Beltrame.



*Palomares* (1978). Casulo – Centro Experimental de Bonecos. Direção de Ana Maria Amaral. Foto de Ruth Toledo. Acervo de Berenice Raulino.



Ambas as fotos: *Palomares* (1978). Casulo – Centro Experimental de Bonecos.  
Direção de Ana Maria Amaral. Foto de Ruth Toledo. Acervo de Berenice Raulino.



**Resumo:** A encenação de *Palomares* (1978) tornou-se um marco do Teatro de Bonecos no Brasil, tanto do ponto de vista da técnica quanto do conteúdo. Este estudo opta por se ater a uma única obra pelo fato de que seria injusto reduzir o trabalho de Ana Maria Amaral a tópicos e apontamentos superficiais. Este artigo, na sua maior parte, foi escrito com base em entrevistas realizadas desde 2010. Nele estão expressos aspectos da sua vida observados no contexto da estruturação da sua poética.

**Palavras-chave:** Marionetes. Dramaturgia. Poesia.

**Abstract:** The staging of *Palomares* (1978) became a mark of puppetry theater in Brazil, both in terms of technique and content. This study opts for a single work because it would be unjust to reduce the work of Ana Maria Amaral in notes and superficial topics. This article, the most part, was written based on interviews conducted since 2010. Expressed here are aspects of the life of Ana Maria Amaral observed in the context of structuration of her poetics.

**Keywords:** Puppets. Dramaturgy. Poetry.

*“Eu precisava encontrar uma razão para as coisas que fazia; uma razão filosófica para a minha vida. Eu procurei isso no teatro e encontrei totalmente.” (Ana Maria Amaral)<sup>1</sup>.*

“Vocês estão todos mortos!” Essas palavras foram ditas por um piloto norte-americano que foi salvo pelos moradores do pequeno vilarejo de Palomares, situado no sul da Espanha, em 1966. O inci-

---

<sup>1</sup> Exceto indicações precisas, os textos relativos à fala de Ana Maria Amaral aqui contidos foram recolhidos de entrevista concedida a Wagner Cintra em 2010.

dente tratou da colisão entre dois aviões da Força Aérea dos Estados Unidos – um bombardeiro B-52, que transportava quatro bombas de hidrogênio, com um avião de reabastecimento. As bombas foram ejetadas antes de o bombardeiro se estraçalhar, e, ao tocarem o chão, deram início a uma série de eventos que referendariam a trágica previsão do piloto. Palomares, devido à contaminação radiativa de parte do seu território, tornou-se a terceira vítima da era nuclear, somando-se a Hiroshima e Nagasaki.

Os tranquilos moradores do pacato vilarejo litorâneo eram, na maioria, pescadores que tiveram, súbita e repentinamente, a sua vida transformada. O fato ocorrido ainda hoje é uma nódoa na história da pequena vila espanhola. Esse incidente, apesar da dura realidade dos fatos, serviu de inspiração para uma das mais significantes montagens teatrais de animação ocorridas no Brasil. Palomares (1978), escrito e dirigido por Ana Maria Amaral, tornou-se um marco do Teatro de Bonecos brasileiro, tanto pela técnica quanto pelo conteúdo.

Antes do teatro, Ana Maria dedicava-se à poesia que, segundo ela, teve influência direta da família no desenvolvimento do seu gosto pela escrita. Saudosamente, ela recorda-se das belas poesias declamadas por sua mãe em reuniões sociais. É com muito carinho que ela se lembra da “atriz” que a mãe era aos seus olhos juvenis, ao declamar poemas de Olavo Bilac para as amigas: “Minha mãe também lia poesias pra mim. Ela era uma *diseuse*<sup>2</sup> [...]. Na verdade, ela era uma atriz”.

Desde muito cedo, o interesse por questões existenciais, como a origem e o fim das coisas, tornou-se característica da sua produção literária e também teatral. E foi pelos caminhos da literatura que ela conseguiu alguma notoriedade quando a sua poesia alcançou algum reconhecimento fora do Brasil. A repercussão da sua obra pegou-a de surpresa, e ela mesma não conseguia entender

---

<sup>2</sup> Termo francês para designar uma mulher que é hábil em declamar poemas ou monólogos.

a dimensão e a importância do significado da sua escrita para os leitores. Até então, escrever era apenas o resultado de um grande interesse pelo ato da escrita como forma de expressar, individualmente, os seus pensamentos e sentimentos mais profundos.

Eu escrevi um livro e ganhei um prêmio na Gazeta. Escrevi meu segundo livro, terceiro livro [...]. E sobre esses livros alguém falou assim: “Uma nova voz se levanta no Brasil”, falaram em Portugal: “Ana Maria Amaral e não sei o que...” Aquilo me assustou de tal maneira que eu fiquei com medo... Nesse tempo, eu não era assim teórica – nem estudiosa.

As motivações existenciais levaram Ana Maria a ingressar no Curso de Filosofia da Faculdade Sedes Sapientiae. Diz ela que nunca levou o curso muito a sério, interrompendo-o três anos depois. Pressionada pelos pais, cursou Biblioteconomia na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo – FESPSP (1954 a 1956). A opção por Biblioteconomia deu-se pela proximidade com o seu interesse pela literatura e pelo fato de ter sido um curso de formação rápida. Depois de formada, Ana Maria foi trabalhar na Biblioteca Infantil Dona Lenira Fracarolli (1956 a 1958). Nesse período, ela não só fez um curso de uma semana, oferecido pela biblioteca, que ensinava a confeccionar e a manipular fantoches (bonecos de luva), como também teve a oportunidade de trabalhar com crianças na biblioteca do bairro Cruz das Almas, em São Paulo, onde pôde utilizar de bonecos como instrumento pedagógico. Após essa experiência exaustiva, conforme relata, porém extremamente significativa, Ana Maria foi para os Estados Unidos e se empregou na Biblioteca Pública de Brooklyn, a princípio como auxiliar, depois como *exchange librarian* (1959). Posteriormente, passou a trabalhar na biblioteca do Escritório Comercial do Brasil em Nova Iorque (1960). Pouco tempo depois, foi convidada a trabalhar na Biblioteca das Nações Unidas, Dag Hammarsjold Library (1961–1966).

O distanciamento da língua portuguesa motivou Ana Maria

a buscar uma forma de expressão artística que suprisse a falta que a poesia escrita havia deixado. Nesse contexto, o teatro, por suas possibilidades poéticas de estímulos visuais, manifestava-se como um universo capaz de estimular poeticamente o espectador por meio da visualidade, da mesma maneira que acontecia com a poesia de sua juventude, que buscava na materialidade o despertar de sensações e inspirações líricas. Em tal contextura, a influência de autores como Walt Whitman<sup>3</sup>, que lia na adolescência, passou a contribuir para a edificação do seu pensamento a respeito do teatro. Não é por acaso que Ana Maria, com uma forte tendência à vanguarda, se aproxima do pensamento de autores como Heinrich Von Kleist, Edward Gordon Craig e até mesmo Antonin Artaud, sem contar os artistas do surrealismo, entre outros.

Esses autores e artistas, à medida que provocavam choques de pensamentos, faziam com que o seu interesse por escrever poesia arrefecesse em favor de um interesse cada vez maior pelo teatro, sobretudo o Teatro de Bonecos, que tanto a impressionou pela experiência emocional que teve no Brasil trabalhando com crianças da periferia. Teve assim início a sua busca por adquirir conhecimento acerca do tema. No tempo em que morou nos Estados Unidos, paralelamente ao trabalho como bibliotecária, participou do Studio de Lea Wallace, onde aprendeu técnicas de confecção de bonecos. Numa outra fase, dedicando-se mais aos filhos por criar, conseguiu também algum tempo e espaço fora de casa, alugando um porão em East 13th St, no East Villag. Através de contatos com o grupo Bread & Puppet, organizou um pequeno grupo, chegando a criar alguns espetáculos e a fazer apresentações. O Teatro de Bonecos foi assim enraizando-se cada vez mais em sua vida. Tornou-se sócia do New York Guild, parte do Puppeteers of America, dessa forma entrando em contato com o movimento local e nacional do então teatro de bonecos estadunidense. O contato com Peter Schumman, do Bread and

---

<sup>3</sup> Walter “Walt” Whitman (1819–1892) poeta, ensaísta e jornalista estadunidense.

Puppet Theatre<sup>4</sup>, foi deveras marcante para a sua carreira, assim como o contato com George Ashley<sup>5</sup>, que a apresentou a diversos artistas e produções significativas do teatro contemporâneo, como o teatro do então iniciante Bob Wilson.

Durante o período em que viveu nos Estados Unidos, por seu trabalho na ONU, Ana Maria tinha uma intensa relação com o momento político e cultural daquele país e do mundo. Nesse contexto, o seu contato com o Bread & Puppet foi significativamente importante para a configuração de um pensamento que aliava a estética à política. Foi no clima das agitações políticas e artísticas dos anos 1960, aliado ao seu gosto por questões acerca da existência humana, que ela encontrou os ingredientes para a escrita do texto de Palomares. Incentivada por George Ashley, que se interessou muito pelo projeto, resultou em uma primeira montagem nos Estados Unidos, em 1967, uma espécie de esboço do espetáculo que seria produzido no Brasil em 1978.

Palomares foi concebido como espetáculo de bonecos destinado ao público adulto, como uma espécie de denúncia que falava dos perigos da poluição nuclear. É evidente no texto, e conseqüentemente no espetáculo, o diálogo com a Guerra Fria e a corrida armamentista, ou seja, a disputa pela afirmação de poder militar, econômico e ideológico entre as duas grandes potências que emergiram após a Segunda Guerra

---

<sup>4</sup> O Bread and Puppet (Pão e Marionetes) foi fundado por Peter Schumann em 1962, nos Estados Unidos. Para Schumann, o teatro é indispensável para o homem, assim como o pão. Utiliza máscaras, marionetes, figuras esculpidas, entre outros. Seus temas são parábolas e mistérios sobre a América e, sobretudo, o mundo contemporâneo. Nos anos 1960 e 1970, o grupo teve uma grande militância política, engajada e de destaque contra a Guerra do Vietnã, realizando *performances* com seus bonecos gigantes.

<sup>5</sup> George Ashley foi muito importante na vida de Ana Maria, pois foi através dele, depois de ter visto Bread & Puppet pelas ruas, em protestos ou em espetáculos, que passou a fazer um trabalho voluntário de empapelar as máscaras e os bonecos no seu então imenso ateliê em Manhattan. Foi através de Ashley que Ana Maria entrou em contato com Peter Schumann e com algumas pessoas do elenco do Bread & Puppet. George Ashley também era administrador de Bob Wilson em seus primórdios, assim como era do Bread & Puppet. Os laços com o Bread & Puppet e com Peter Schumann continuam até hoje como herança do amigo. Foi por meio dele e dos contatos que ele propiciou, que Ana Maria passou a ver o Teatro de Bonecos sob outros aspectos (Depoimento a Wagner Cintra – 2014).

Mundial – Estados Unidos e União Soviética. Como os acontecimentos decorrentes da Guerra Fria se estenderam historicamente até o final da década de 1980, em 1978, a encenação de Palomares no Brasil tinha a sua contemporaneidade garantida, ainda mais pelas discussões que se iniciavam no País acerca da construção de usinas nucleares em Angra dos Reis. Sobre a inspiração para a criação de Palomares, Ana Maria diz:

Começou assim. Eu estava em casa lendo o jornal e li a notícia de que dois aviões se chocaram no ar e que havia neles um carregamento de bombas nucleares. As bombas caíram perto de uma vila de pescadores em Palomares, no sul da Espanha, e a população foi contaminada. Aquilo me deixou tão impressionada que eu fui ler sobre Palomares, ou melhor, sobre o vilarejo de Palomares. [...] Um pequeno povoado de gente simples que sobrevivia de peixe, pirão, laranja, batata e tomate, que é o que eles produziam na época. Com isso, fui coletando notícias e documentos, qualquer coisa sobre o assunto. [...] Era uma pequena vila de pescadores, não uma cidade turística, nem sei se hoje ainda é, mas é uma cidade de gente simples que vivia da pesca. Algo que me remetia a um certo saudosismo do Brasil. Mas o tema também me remetia aos trabalhos do Bread & Puppet.

Com seu retorno ao Brasil em 1974<sup>6</sup>, a sua determinação em trabalhar com o Teatro de Bonecos aumentou substancialmente, o que levou à fundação, em 1976, do Casulo – Centro Experimental de Bonecos, no bairro de Pinheiros, em São Paulo, que oferecia oficinas para crianças e educadores. Foi por meio dessas oficinas que surgiu, em 1977, a montagem de *Fantoches e Fantolixos*, uma aula-espetáculo com bonecos feitos com sucata, apresentados em cena em seu processo de criação.<sup>7</sup> Motivada pela insatisfação com

---

<sup>6</sup> No retorno ao Brasil, em 1974, Ana Maria trabalhou algum tempo no Graded School – uma escola estadunidense ainda hoje localizada no bairro do Morumbi, em São Paulo. Em 1975, ingressou na ECA-USP, inicialmente como professora conferencista da disciplina Teatro de Bonecos, no Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão. Em 1984, assumiu a disciplina Teatro de Animação, como professor assistente, no Departamento de Artes Cênicas.

<sup>7</sup> O espetáculo recebeu o Prêmio Mambembinho de 1977.



o panorama do Teatro de Bonecos no País naquele momento, empenhou-se na montagem brasileira de *Palomares*.

Em 1977, eu montei *Fantoches e Fantolixos*, uma experiência de teatro educacional para crianças. Foi fazendo o *Fantolixos* que me lembrei do Bread & Puppet e de George Ashley e pensei: “Por que continuar só com esse *Fantoches e Fantolixos*? Vamos fazer o *Palomares*!”.

A montagem de *Palomares* foi uma tentativa de mostrar outras possibilidades e facetas do Teatro de Bonecos, que até então era utilizado como instrumento de criatividade na educação, sem contar festas de aniversários e adjacências (CINTRA, 2014, p. 84). Com *Palomares*, o boneco foi levado para dentro dos teatros com toda a dramaticidade que é capaz de produzir. Com o boneco, é possível levar o drama ao extremo, como é o caso da cena, em *Palomares*, em que todos os personagens morrem. A força dramática da cena seria muito difícil de conseguir com atores. De acordo com o pensamento de Ana Maria, com os bonecos quem morre é a imagem. “A morte ritual é decomposta em imagem e símbolo” (Idem).

O boneco e a máscara, ao tratarem de temas dolorosos, dizem o que dizem com texto ou simplesmente com a sua existência artística como imagem, com um grande poder de sugestão que atua fortemente no entendimento do espectador. A força do boneco em *Palomares* reside no poder de sugestão que ele possui e que vai muito além da realidade devido à sua força poética. Independentemente do texto, que por vezes se estende por longos diálogos, a força expressiva do boneco é sua imagem. Imagem de dor, de sofrimento, de angústia. As “personagens bonecos” de *Palomares* são existências humanas que se edificam como jogo teatral. Conforme comenta Ana Maria, em entrevista concedida ao jornal *Movimento*, em 1978: “A movimentação de bonecos é muita ação e verbosidade” (MORENO, 1978, p. 24). A ação em *Palomares*, no entanto, é a imagem e o conteúdo por trás das imagens. Uma busca muito mais da emoção do boneco do que do seu cômico. Para tanto, a manipulação torna-se significativa,

técnica e emocionalmente. Manipular um boneco, diz ela,

[...] é servir-se de uma ideia, muito mais do que interpretá-la, é deixar-se mover movendo o boneco que interpreta melhor por seu poder de generalização. É dar aos outros a ilusão. Em *Palomares*, o elenco, depois de ter servido de objeto ao mesmo tempo que sujeito, transferindo a ilusão de vida, sente, no quadro final, após a cena da morte, a necessidade de que se arranque a cortina para que todos se lembrem de nós, pessoas, não bonecos, ainda estamos vivos (Apud BLANCO, 1979).

Ao contrário da peça, as pessoas da *Palomares* real não morreram, mas ainda hoje sofrem com os efeitos daquilo que foi uma pincelada do Armagedom. *Palomares* tem a influência certa do *Bread & Puppet*, em que, ao lado do discurso humano, também se observa um discurso contra o poder, ou melhor, contra o abuso do poder que faz com que as pessoas mais humildes se tornem reféns dos poderosos. O mais impressionante de *Palomares*, sob o aspecto do conteúdo, é que toda essa temática foi trabalhada com bonecos de luva. Quando indagada acerca da técnica, Ana Maria diz:

Então, é aí que está! Era boneco de luva, mas eu queria muito modificar. Entretanto, quando o jornalista Ian Michalski escreveu uma crítica muito boa, no *Jornal do Brasil*, falando justamente de como aqueles personagzinhos de luva comoviam o público – Sábato Magaldi também elogiou muito a peça –, eu não modifiquei nada. Enfim, foi um marco eu ter acertado alguma coisa, mas era uma coisa assim muito íntima e honesta da minha parte. Era o que eu estava vivendo. Eu acho que também foi influência da linguagem do *Bread & Puppet*. No final, quando todos os bonecos morrem, isso não aconteceu na vila. Mas lá, quase nenhum deles queria sair da cidade. A gente vê isso se repetindo aqui, por exemplo, quando acontece uma enchente: “Ah não, mas a gente vai aonde?” dizem eles. E o governo diz: “Vocês têm que sair!”... “Eu ir embora daqui? Não, meu pai nasceu aqui, meu avô nasceu aqui, eu fico aqui!”. Então, é muito mais do ponto de vista do conteúdo humano. É o homem e é o boneco de luva. Então, daí em diante é que eu comecei a fazer uma pesquisa de construção de bonecos tendo o humano como tema e conteúdo. É nesse

ponto que entra o *Zé da Vaca* – um menino pobre que vive no interior, e o pai tem que ir embora – foi nesse momento, do ponto de vista da técnica, que eu comecei a fazer um outro tipo de construção de bonecos. Eram bonecos grandes com outros tipos de articulações que possibilitavam outros tipos de movimentação. A técnica se modificou, mas o conteúdo do *Zé da Vaca* está dentro da temática de *Palomares* – o humano!

É interessante observar, no depoimento de Ana Maria, que, na encenação de *Palomares*, em 1978, a maioria dos bonecos, feitos de *papel machê*, era de luva, a mesma técnica utilizada pela maior parte dos grupos nacionais. No período, grande parte dos grupos brasileiros realizava um Teatro de Bonecos de temática pouco aprofundada e sem muito rigor técnico; *Palomares*, entretanto, era um discurso humano, temática que se tornaria uma característica da dramaturgia de Ana Maria Amaral, e era destinado ao público adulto e apresentado no horário noturno. Ana Maria não foi a única a trabalhar com uma temática adulta. Embora raros na época, havia alguns bonequeiros que se aventuraram à proeza. No entanto, em Ana Maria Amaral com seu Casulo – Centro Experimental de Bonecos –, essa foi uma opção de linguagem. A pertinência da temática, sobretudo a preocupação com a técnica, fez com que *Palomares* se tornasse um marco na história do Teatro de Bonecos brasileiro. Conforme relatos daqueles que assistiram ao espetáculo, *Palomares* foi uma impressionante e inesquecível experiência teatral, pois os bonecos eram mais que personagens de aventuras, contos de fadas ou comédias, como predominantemente acontecia no Teatro de Bonecos espalhados pelos quatro cantos do Brasil. Em *Palomares*, ao narrar a história do incidente nuclear ocorrido no pequeno vilarejo espanhol, Ana Maria Amaral mostrou um pouco das infinitas possibilidades dramáticas que o mais simples boneco é capaz de revelar. O apego à temática existencial e aos aspectos diversos da condição humana, influência das suas leituras e reflexões da juventude, foi determinante para que ela definisse o seu teatro e os trabalhos posteriores. Tais temáticas são recorrentes a todo o seu trabalho a partir de *Palomares*, seja em

*Zé da Vaca*<sup>8</sup>, *A benfazeja*<sup>9</sup> ou em *Dicotomias – Fragmentos Skizofrê*<sup>10</sup>.

Assim, Palomares põe Ana Maria no caminho do desbravamento de fronteiras na busca de novas possibilidades estéticas, poéticas, visuais e filosóficas para o teatro de animação. Essas descobertas são apresentadas ao público, não de forma didática, mas como pura expressão artística, a fim de envolvê-lo, transformando-o também em desbravador. Em tal contexto, desde a criação do Casulo – Centro de Experimentação de Bonecos, atualmente denominado O Casulo – BonecObjeto, o trabalho de Ana Maria Amaral constitui um meio de estimular as percepções e provocar sensações no espectador. A respeito das suas buscas e da sua trajetória de investigação acerca do teatro de animação, diz ela:

Há pessoas mais ligadas aos sons e à música. Outras se voltam ao corpo, à dança ou a um tipo de teatro literário que seja propenso ao divertimento ou ao drama. Mas, também, há o estímulo visual, voltado aos detalhes de formas ou a objetos, cuja atenção é focada na materialidade que nos rodeia. Materialidade como a percebida por um Walt Whitman, cuja poesia – lida em tempos de minha adolescência – nos faz ver a imagem de uma gota de orvalho sobre uma folha de grama, sob o sol do amanhecer, cujo brilho de repente se

<sup>8</sup> *Zé da Vaca*, que já teve montagem nos anos 1980 e em 2004, recebeu o prêmio APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte, de Melhor Espetáculo Infantil. Conta a história de um menino que vive na roça. Seu pai deixa a família em busca de emprego na cidade. Para ajudar a mãe, o menino vai ao vilarejo vender sua vaquinha de estimação. No caminho, vive aventuras enfrentando estranhos personagens, depois de encontrar coragem para enfrentar seus medos.

<sup>9</sup> Espetáculo criado entre 2001 e 2006, baseado em conto de Guimarães Rosa. O conto fala de uma mulher, apelidada de Mula-Marmela, que é culpada por um crime, o assassinato do próprio marido, o Mumbungo, homem terrível, assassino cruel e sanguinário. Tal espetáculo resultou de uma série de oficinas sobre Teatro de Bonecos, máscaras e objetos, num projeto de pesquisa, interpretação, confecção e montagem, realizado no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP com o apoio da Fapesp.

<sup>10</sup> *Dicotomias – Fragmentos Skizofrê*, criado em 2003, retrata os conflitos do ser humano “interpretados” por objetos, bonecos, máscaras, sombras e atores que, reunidos, mostram o indivíduo em dúvida entre ser incompleto e tentar completar-se. Com metáforas criadas com bonecos, máscaras e sombras, é um espetáculo lúdico, onírico, plástico e performático que, por meio de imagens sutis, leva o público ao devaneio ao mesmo tempo em que desperta questões em seu inconsciente.

evola. Momentos líricos esses que só a materialidade inspira. Sejam poemas, seja teatro. Assim é o teatro, onde o que mais importa é o que se vê, pois o que se diz é literatura. Não que as palavras não nos impressionem tanto quanto, mas há no ato de ver uma descoberta muito mais pessoal, um fascínio que as coisas simples, como formas, objetos, bonecos ou máscaras, exercem em nós como enigmas. Mistérios ou símbolos? Há nisso uma força que impressiona (PIA FRAUS, 2011, p. 35).

No princípio, antes do teatro, Ana Maria Amaral inspirou muitos dos leitores de sua poesia, tanto pela profundidade dos temas quanto pela beleza das imagens que a escrita suscitava. A sua poesia escrita arrefeceu e transformou-se em poesia da matéria, uma poesia para o olhar que, desde os anos 1970, vem inspirando marionetistas do Brasil e do mundo afora. Na área, é a pioneira da pesquisa acadêmica, sendo reconhecida nacional e internacionalmente. Atualmente, o Brasil possui grupos importantes que trabalham com o teatro de animação, como é o caso da Truks, do Sobrevento, XPTO, Pia Fraus, Giramundo, entre muitos outros. Esses grupos possuem uma história que ainda não foi inteiramente contada, mas quando for, e certamente será, com certeza encontraremos Ana Maria Amaral, de um jeito ou de outro, em meio a diversos capítulos. Essa será uma história longa, divertida e fascinante, repleta de emoção e sensibilidade. Uma surpreendente e intensa viagem ao coração do inanimado.

## REFERÊNCIAS

- BLANCO, Blanco. *Jornal Última Hora*. Rio de Janeiro. Julho de 1979.
- CINTRA, Wagner. Um pouco de história e estórias do teatro de animação no Brasil – 1970 a 2010. In: *Brazilian Theater*. V. 10-20. St. Petersburg: Ometeca, 2014.
- FRAUS, Pia (Org.) *Bonecaria: panorama do teatro de animação na cidade de São Paulo*. São Paulo: Corprint, 2011.
- MORENO, Rachel. *Jornal Movimento*. Rio de Janeiro. Dezembro de 1978.