

O ATOR NO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

ANO 01 - NÚMERO 01 - 2005 - ISSN 1809-1385



O inverso das coisas

Ana Maria Amaral

**A máscara e a
formação do ator**

Felisberto Sabino da Costa

**A marionetização do
ator**

Valmor Nini Beltrame

**Reflexões sobre o ator
no teatro de imagens**

Teotônio Sobrinho

**O papel do ator no
teatro de animação**

José Parente

**Mamulengueiro é
ator?**

Chico Simões

**O ator no teatro de
Tadeusz Kantor**

*Maria de Fátima de Souza
Moretti*

**Ação! Aproximações
entre a linguagem
cinematográfica e o
teatro de animação**

Miguel Vellinbo

**Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul (SCAR)
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)**

Jaraguá do Sul - SC, 2005.

Editores:

**Gilmar A. Moretti (SCAR)
Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame (UDESC)**

Conselho Editorial:

Profa. Dra. Ana Maria Amaral
Universidade de São Paulo (USP)

Profa. MS. Amábilis de Jesus da Silva
Faculdade de Artes do Paraná (FAP)

Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa
Universidade de São Paulo (USP)

Profa. Dra. Izabela Brochado
Universidade de Brasília (UnB)

Profa. MS. Isabel Concessa P. de A. Arrais
Universidade Federal do Pernambuco (UFPE)

Prof. Magda Castanheira Modesto
ABTB - UNIMA Brasil

Marcos Malafaia
Giramundo Teatro de Bonecos (Belo Horizonte)

Profa. MS. Maria de Fátima Moretti
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Miguel Vellinho
Diretor da Cia Pequod, Teatro de Animação (Rio de Janeiro)

Oswaldo Gabrieli
Diretor do Grupo XPTO (São Paulo)

Prof. MS. Tácito Borralho
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Prof. MS. Wagner Cintra
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

MÓIN-MÓIN

Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas



O ator no teatro de formas animadas

Móin-Móin é uma publicação conjunta da Sociedade Cultura Artística (SCAR) de Jaraguá do Sul e do Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado) da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. A publicação de artigos, fotos e desenhos, foi autorizada pelos responsáveis ou seus representantes.

Editores: Gilmar A. Moretti (SCAR)
Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame (UDESC)

Produção Editorial: Carlos Henrique Schroeder

Estudante Bolsista: Diego de Medeiros Pereira

Capa, projeto gráfico e diagramação: Design Editorial

Revisão: Roziliane Oesterreich de Freitas

Impressão: Gráfica Nova Letra

Capa: “Mozart Moments” espetáculo do Grupo Sobrevento de São Paulo (SP)

Fotos: Página 03: “De Banfield a México” espetáculo de Sérgio Mercuryo (ARG)

Página 04 superior: “Antologia” espetáculo de Jordi Bertran (ESP)

Página 04 inferior: “Circo de Marionetes” espetáculo do grupo Menestrel Fazedô de Lages (SC)

A publicação tem o apoio do Fundo Estadual de Cultura - Governo do Estado de Santa Catarina.

M712 Móin-Móin: Revista de Estudos sobre
Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do
Sul : SCAR/UDESC, ano 1, v. 1, 2005. ISSN
1809-1385

Periodicidade Anual

1. Teatro de bonecos. 2. Teatro de
Máscaras. 3. Teatro de fantoches

CDD 792

Catálogo: Dirce T. Nunes - Bibliotecária/CRB 14-026

MÓIN-MÓIN

O ATOR NO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

Apresentação, 9

O inverso das coisas

Ana Maria Amaral, 12

A máscara e a formação do ator

Felisberto Sabino da Costa, 25

A marionetização do ator

Valmor Níni Beltrame, 53

Reflexões sobre o ator no teatro de imagens

Teotônio Sobrinho, 79

O papel do ator no teatro de animação

José Parente, 105

Mamulengueiro é ator?

Chico Simões, 119

O ator no teatro de Tadeusz Kantor

Maria de Fátima de Souza Moretti, 147

Ação! Aproximações entre a

linguagem cinematográfica

e o teatro de animação

Miguel Vellinbo, 167

Sumário





Móin-Móin: resposta das crianças de Jaraguá do Sul à saudação em alemão *guten morgen, guteng morgen*, da marionetista Sra. Margarethe Schlünzen, ao chegar nas escolas para apresentar seus espetáculos de teatro de bonecos. A expressão tornou o trabalho da marionetista conhecido como “Teatro da Móin-Móin”.

Apresentação

Atualmente, o Teatro de Formas Animadas recupera o lugar que merece no campo das artes cênicas contemporâneas, e isso se deve fundamentalmente ao trabalho de artistas e grupos de teatro cujos espetáculos são pautados por rigor técnico e apurado conhecimento da linguagem da marionete. Os estudos resultantes de pesquisas realizadas nas universidades brasileiras, sobretudo dentro dos Programas de Pós-Graduação, gerando nos últimos dez anos muitos trabalhos que, embora ainda não estejam todos publicados, são referências para disseminação e aprofundamento do conhecimento dessa arte.

O lançamento da Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, complementa as ações formativas desencadeadas pelos Festivais realizados na cidade de Jaraguá do Sul, desde 2001. Trata-se de uma revista que pretende preencher a grande lacuna na publicação de estudos e reflexões, resultado de pesquisas efetuadas nas Universidades brasileiras ou no interior dos grupos que trabalham com as distintas formas expressivas que compõem o vasto campo do teatro de formas animadas.

É uma revista que busca colaborar na formação de artistas, professores de teatro e do público interessado em conhecer mais profundamente essa linguagem. Outro motivo que estimula sua edição é o de constatar que, atualmente, não existe periódico sobre essa arte publicado no país. E, a arte do teatro de bonecos no Brasil tem uma longa história e uma produção artística de inegável qualidade, que comporta o lançamento de uma revista para refletir os avanços e as dúvidas que envolvem a profissão de ator animador, ator bonequeiro, marionetista ou titeriteiro.

O nome Móin-Móin para a Revista é a homenagem que a cidade de Jaraguá do Sul presta a sua mais querida marionetista, a imigrante alemã Margarethe Pettersen Schlünzen, conhecida na cidade como Móin-Móin. Desde 1957, durante 20 anos, Móin-Móin apresentou seu teatro de marionetes em escolas, creches, festividades, fazendo teatro de bonecos para todo o público. Seu trabalho artístico dava continuidade ao “Kasperle Theater”, tradicional teatro de bonecos alemão, mantendo requintes de uma sonoplastia ao vivo, com gaita de boca, violino e flauta doce. Margarete P. Schlünzen faleceu em 1978, deixando a todos nós uma grande lição: a importância de fazer teatro para as crianças e vê-las como pessoas sensíveis e inteligentes, e para os adultos porque muitos ainda encontram espaço para a ternura e a brincadeira festiva do teatro.

O trabalho conjunto entre SCAR e UDESC conforma a parceria justa para a realização desse projeto: de um lado a Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul reafirma seu propósito de se tornar referência no estímulo e conhecimento do Teatro de Formas Animadas; de outro a Universidade do Estado de Santa Catarina consolida seu compromisso de

produzir conhecimentos e estender aos mais variados segmentos sociais os saberes produzidos no interior das Universidades.

Esse primeiro número é dedicado ao trabalho do ator no Teatro de Formas Animadas, trazendo parte substancial das comunicações apresentadas no 2º Seminário de Pesquisa, realizado durante o Festival de agosto deste ano. Móin-Móin será publicada anualmente, com um foco temático definido pelas duas instituições que a mantém e com a colaboração de seu Conselho Editorial.

SCAR e UDESC

O inverso das coisas

Ana Maria Amaral

Universidade de São Paulo







Página 12: “O Velho Lobo do Mar” espetáculo da Cia. Willian Sieverdt de Rio do Sul (SC)

Página 13: “O Princípio do Expanto” espetáculo da Cia. Morpheus de São Paulo (SP)

Página 14: (ao lado) “Miroku Denshu” espetáculo da Cia. Dondoro Theater (Japão)

Página 14: (abaixo) “Stop” espetáculo da Cia. Mikropodium de Budapeste (Hungria)



Teatro de Animação: boneco, figura ou formas animadas?

O termo teatro de bonecos não mais expressa a evolução que esse gênero sofreu nas últimas décadas, pois o boneco deixou de ser o personagem principal da cena. O que vemos hoje são manifestações híbridas, nas quais vários outros elementos com ele contracenam, ou mesmo sem ele se apresentam, tendo em comum apenas a ênfase colocada no inanimado-animado.

De acordo com os elementos usados, surgiram subgêneros identificados com diferentes nomes: teatro de formas, de objetos, teatro visual, de sombras, etc. Essa mistura de linguagens, técnicas e experimentações pedem um termo amplo e genérico que a todos englobe. O mais apropriado parece ser teatro de animação.

Bonecos ou figuras representam um determinado homem ou a humanidade em geral; assim, também, o reino animal ou vegetal. Na representação do humano, do vegetal ou do animal, existe a tendência de se colocar em cena figuras que apresentem semelhanças com o original.

Há, quase sempre, a preocupação de se obter um realismo, de buscar semelhanças entre as imagens cênicas e o que se pretende com elas representar.

Formas podem representar também seres do mundo natural e vegetal, mas aludem principalmente ao mundo das idéias, e estão mais ligadas à imagens abstratas e ao teatro visual.

Os objetos são eles mesmos, são o que parecem ser, tanto em sua funcionalidade como nas metáforas que sugerem. Criados ou encontrados, as formas ou objetos são metáforas ou símbolos.

As máscaras representam tipos, arquétipos, conceitos.

O teatro de sombras, por influência da tecnologia, passou por grandes transformações, apresentando imagens sutis, aparentemente não-corpóreas, mas resultantes de fenômenos físicos.

Máscaras, sombras, bonecos, figuras ou formas são simulacros, não são as coisas, apenas transmitem a essência, a idéia delas. Não precisam, nem devem, ser reproduções exatas da realidade.

Através da idéia das coisas, da sua essência, chegamos a compreendê-las melhor. No jogo cênico, o importante é que manifestem ilusão de vida, através da manipulação e da energia do ator.

Essência e magia

O Teatro de Animação trabalha com a matéria concreta que, pela energia recebida do ator, torna-se animada, faz-se personagem.

Matéria animada, como a própria palavra diz, é todo e qualquer corpo físico que, no contato com energias sutis do espírito, adquire outros significados.

Alma é o não-material, o que “não tem peso” e se manifesta através de elementos físicos, e a sua manifestação mais sutil é o movimento. Quando a matéria se move por energia própria ou acionada por impulso humano, imediatamente, provoca novos fenômenos. A matéria em si possui energia e, quando essa energia se aglomera ou se distende, detona um movimento que, por sua vez, cria outras realidades, diferentes das que existiam antes. A energia que se desprende da matéria cria uma força que a transcende. A tudo isto chamamos: Vida.

Quando a energia cessa, “aparentemente”, acontece a imobilidade. E, o corpo assim “imóvel” suscita outra realidade. Ao cessar total da energia, chamamos: Morte.

Os seres vivos, mesmo quando “aparentemente imóveis”, continuam vivos porque os seus elementos físicos não estão realmente imóveis, o fluxo de energia é contínuo, internamente não cessa.

Já, os elementos usados no teatro de animação, bonecos, objetos, máscaras, não são vivos em si, mas transmitem vida ao serem animados. Está implícito aí o mistério: Vida e Morte. Por isso, se diz que no teatro de animação existe magia, pois magia surge quando acontece a ligação entre duas realidades opostas.

A magia do teatro de animação se deve ao fato de ele suscitar outros significados que não os do quotidiano, não o usual. Não usual, por exemplo, é vermos uma cadeira, uma chaleira, peça de sucata ou pano no palco, começarem a agir, parecendo pensar e tornando-se assim personagens.

O contraste entre animado/inanimado, matéria/espírito, quando bem entrosados, constitui o fascínio dessa arte.

Diferentes conceitos

Os conceitos sobre o teatro de animação variam. Na África, faz-se distinção entre boneco de teatro e imagem votiva. As imagens representam espíritos, idéias ou deuses. Já, os bonecos de teatro ou marionetes são possuídos por espíritos, a partir do momento em que recebem movimentos ou a partir de sua animação dramática. Dagan diz que as imagens estáticas inspiram a reflexão interior, o monólogo; e o povo vai a elas. Já, os bonecos ou marionetes provocam o diálogo, são dinâmicos; são eles que chamam o povo¹.

Sob esse aspecto, os conceitos sobre teatro de animação, na África, estão mais próximos do Oriente, no qual os bonecos representam os antepassados, os deuses. No Ocidente, representam, principalmente, o homem e os seus dramas terrenos. Assim, entre Ocidente e Oriente, ou entre uns e outros grupos de um mesmo continente, os conceitos oscilam entre o sagrado e o profano ou entre o cômico e o poético.

O sacro-poético e o cômico-grotesco

Bonecos e imagens aproximam-se do sagrado ou do poético, na medida em que o sagrado necessita de concretude, de elementos materiais para se manifestar.

Essa relação é clara, principalmente, nas representações abstratas de imagens ou de máscaras não-figurativas que, justamente por seu não-realismo, remetem-nos a uma realidade diferente desta nossa, indicando a possibilidade de outras for-

¹ E. A. DAGAN, *Emotions in motion; theatrical puppets and masks from Black Africa*. Montreal: Galerie Amrad African Arts, 1990

mas de existência. A nossa consciência tem necessidade da matéria para intuir o que está além. O objeto é o elo que liga o visível ao invisível, pois o espírito precisa sempre de um corpo para se expressar.²

Diz Baty que, assim como as imagens exercem força sobre os homens, elas agem sobre as energias que representam, atuando sobre os deuses.

“Quando forças sobrenaturais recebem nomes, as imagens passam imediatamente a serem figuradas. Essas figuras depois vão presidir as cerimônias. Assim, como as imagens exercem poder sobre os homens, elas também exercem poder sobre as mesmas forças que representam”.³

Seja essa representação uma imagem ou palavras. Imagens ou palavras são reflexos de realidades superiores. O profano e o cômico buscam o aqui e o agora. Observa-se que, ao tentar reproduzir exatamente a realidade, mais dela nos afastamos ou o que se obtém é uma representação grotesca. Desperta o riso. É a sátira.

Cópia ou metamorfose? Sagrado-poético ou profano-grotesco, uma dualidade constante nas manifestações dessa arte.

Coordenação e adequação

No processo da manipulação ou animação de uma máscara, percebe-se que, estando ela ligada ao corpo do ator que a veste, lhe possibilita movimentos mais harmoniosos,

² Ernest-Theodor KIRBY. The mask, abstract theatre, primitive and modern. In: *Theatre Drama Review*: New York, Sept., 1972.

³ Gaston BATY, *Histoire des Marionettes*. Paris: P.U.F., 1959, p. 14.

obtidos pela coordenação entre os movimentos do seu corpo e o movimento da máscara. É um trabalho de coordenação.

Para o boneco, destacado do corpo do ator, precisa de maior cuidado, mais precisão em sua animação, pois os movimentos que se lhe imprimem devem estar adequados a ele. Num primeiro instante, a tendência é a do exagero e com isso surgem movimentos bruscos e distorcidos. Aos poucos se percebe que é necessário coordenar as partes do corpo do manipulador (mãos, braços, dedos e etc.) às proporções do boneco e entrosar-se melhor com sua pequena figura. É um trabalho de adequação.

Em ambos os casos, o que temos é uma parte inanimada, representada pelo boneco ou pela máscara, e uma parte animada e com vida racional, representada pelo ator-manipulador. Duas forças em oposição.

Nesse jogo, percebe-se que, quando predomina o poético, os movimentos são harmoniosos e ressalta-se a poesia.

Quando predomina a caricatura, os movimentos são quase bruscos, faz-se a réplica do quotidiano, ressalta-se o grotesco.

O ator, o boneco, o personagem e o seu manipulador

Émile Copfermann lembra que “o ator é” - isto é, ele existe, tem energia própria, vida racional - mas ele não é o personagem. Apenas representa-o, pois, enquanto tenta ser o personagem, o ator não perde a consciência de si e com isso muitas vezes se trai ou trai o personagem.

O boneco, ao contrário, “não é” - isto é, não tem existência real, não tem vida, mas em compensação é de fato o

personagem, o tempo todo⁴. Pode acontecer que o boneco, ao representar personagens humanos (indivíduos), não seja tão bom quanto o ator, mas ele o excede ao representar tipos, espíritos ou corporificações de idéias (arquétipos).

Numa cena de teatro de ator, este se mostra e, assim, sua imagem é vista e se confunde com a do personagem. No caso do teatro de animação, o ator-manipulador interpreta e se expressa com outra imagem que não a sua. Transfere energia. Sua imagem não está na cena⁵. O boneco neutraliza a presença do ator, como se o eliminasse.

O ator nem sempre é o foco central. No início, nos primórdios do teatro, o foco de atenção não era o ator. A origem do teatro está ligada a manifestações rituais em que o foco era as figuras totêmicas, máscaras e objetos vários, estes quase sempre sagrados. Somente aos poucos a figura humana foi tomando parte da cena. E, temos o teatro clássico no qual o texto predomina. Mas, o período realista ou ilusionista não perdurou por muito tempo. O que vivenciamos hoje é o resultado de um longo processo, iniciado no final do século XIX e início do século XX pelos simbolistas e outros movimentos artísticos.

No teatro, as inovações colocadas por Alfred Jarry e E. G. Craig foram se configurando. O Oriente exerceu, então, grande influência na arte européia e tornou-se importante os contatos com a arte abstrata africana, que trouxe de volta as máscaras e a força dos símbolos.

⁴ Émile COPFERMANN, *Singulière ethnie*, in *Théâtre Public*, set. 1980.

⁵ A imagem do ator não está na cena quando ele se oculta atrás de um anteparo ou se cobre de negro. Sua imagem pode estar também visível, só que essa presença não é assumida dramaticamente, é visível, mas não representa um personagem.

Os futuristas inventaram o teatro sintético, os surrealistas elevaram o objeto funcional e cotidiano à categoria de objeto de arte, os construtivistas construíram com eles símbolos cênicos e Kantor criou máquinas cênicas e manequins, colocando-os em cena e no mesmo nível que os seus atores. Cumpre ainda ressaltar as inspirações e influências que muitos dramaturgos e diretores receberam. Só para citar alguns: Brecht, inspirando-se no teatro chinês; Artaud e os transe do teatro de Bali. O teatro se modifica ou volta às suas origens?

O teatro do século XX

As influências do teatro oriental no teatro ocidental europeu provocaram transformações na arte do ator. O teatro deixou de ser um apêndice da literatura e o texto deixou de ser o elemento principal no espetáculo. Por conseqüência, a voz e a expressão verbal, outrora, fundamentais, foram sobrepujadas pela descoberta do corpo. A expressão corporal assume assim a importância antes dada à expressão verbal. O trabalho do ator se transforma radicalmente.

Surge uma dramaturgia que nada tem a ver com a dramaturgia clássica, racional, com começo, meio e fim. As narrativas se assemelham ao desenrolar dos nossos sonhos, estão na dimensão do nosso inconsciente, onde se exclui o racional lógico. Espaço e tempo têm outra relação. Para essa dramaturgia, nada mais apropriado do que o uso de máscaras e efígies.

No início dos anos noventa, a máscara foi usada para estimular a expressão corporal, como um processo para um novo tipo de interpretação, mas depois passou a ser, ela mesma, protagonista. Os objetos deixam de ser simples objetos

de cena e se tornam personagens. O conceito de personagem se modifica, aproxima-se mais do tipo do que do indivíduo. E, o ator passa a ser um elemento a mais nesse universo.

Surgem questões fundamentais para o ator: qual sua função ou posição ao contracenar com objetos, bonecos ou manequins? Como atuar em máscara? Passou a ser fundamental não só refletir sobre a relação que se estabelece entre o ator e os elementos materiais com os quais deve agora contracenar, como também refletir sobre o significado desses simulacros.⁶ Figuras, bonecos ou formas não se assemelham às coisas em si, nem devem ser réplicas delas, mas sim remeter à idéia, à essência. Para isso, público e atores devem sensibilizar-se.

O inanimado em cena: o avesso das coisas?

Para se chegar à essência das coisas, o teatro de animação é um exercício, é um caminho.

O teatro de animação mostra o avesso, o inverso, das coisas. Com elementos materiais, o imaginário é mais bem representado. Através de rostos rígidos (de madeira, pano ou papel) em movimento, a versatilidade da vida melhor se mostra.

Mas, não se deve fazer de objetos, formas ou bonecos, simples réplicas do homem, mas, sim, expressar com eles, a não-realidade, o não-ser-sendo. Não-realidade ou não-ser-sendo é ir além da realidade. Não é a nossa existência um fenômeno resultante da não-vida, no sentido de que vida e espírito, para se expressarem, dependem de elementos físicos?

⁶ Sobre o assunto, ler: Didier PLASSARD. 1992. Odette ASLAN. O ator no século XX. São Paulo: Perspectiva, 2003.

A vida é vivida através da matéria. Contra-senso que nos fascina. Fascina-nos a sedução, a beleza, incongruências e mistérios que exalam de sua energia. Fascina-nos captar e nos deixar captar pela força vital do espírito, quando esse se manifesta através do concreto, sejam palavras, formas, texturas, cores, sons, figuras ou movimento.

Referências

- ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BATY, Gaston. *Histoire des Marionettes*. Paris: P.U.F., 1959.
- COPFERMANN, Émile. Singulière Ethnie. In: *Théâtre Public*, set.. Paris: 1980.
- DAGAN, E. A. *Emotions in motion; theatrical puppets and masks from Black Africa*. Montreal: Galerie Amrad African Arts, 1990.
- KIRBY, Ernest-Theodor. The mask, abstract theatre, primitive and modern. In: *Theatre Drama Review*: New York, Sept., 1972.
- PLASSARD, Didier. *L'acteur in Effigie*. Paris: L'Age d' Homme, 1992.



A máscara e a formação do ator

Felisberto Sabino da Costa

Universidade de São Paulo



Página 26: “Miroku Denshu” espetáculo da Cia. Dondoro Theater (Japão)

No transcurso da nossa civilização, a máscara é utilizada sob múltiplos aspectos, possibilitando o contato com o lado primitivo do homem, a sua porção límbica e animal, encampando conceitos, idéias ou arquétipos. Enquanto objeto, ela redimensiona os sentidos alterando a percepção espaço-temporal. Cabe ao ator promover a ação que anima esse objeto por intermédio de procedimentos específicos, constituindo-se numa via dupla. O ator relaciona-se com o mundo sob a perspectiva de um outro ser, e opera na fronteira entre o perigo e o aconchego. Recorrendo a uma imagem, dir-se-ia que é a experiência da travessia numa corda esticada, em que o indivíduo organiza o seu corpo-outro para interagir nesse entremeio. Assim, a máscara instaura um corpo não cotidiano que dialoga com o objeto e este,

“Quando sabiamente animado com o uso de uma tensão apropriada da coluna vertebral e com tremores delicados e com inclinações que exploram o jogo de luz e sombra, esse objeto, que parece morto, adquire uma vida miraculosa”. (BARBA, 1995:118).

Descortina-se, desse modo, um vasto campo de experimentação para o ator. Além da relevância no âmbito da formação teatral, a máscara insere-se numa gama ampla de expressões artístico-culturais. Desde há muito está presente nos ritos e celebrações do homem, quer como elemento mágico-religioso quer como artefato cênico.

A máscara cênica é um elemento de comunicação e constitui-se território da alteridade. Ela (trans)forma e põe em relevo o sujeito que deve ceder lugar a um outro. Diferentemente de outras manifestações mascaradas em que se tem o ocultamento daquele que a veste, (in)vestir-se de uma máscara em cena é ocultar-se e, simultaneamente, dar-se a conhecer. Para alguns, como, por exemplo, Dario Fo, o rosto do ator por trás do objeto permanece “impassível e inexpressivo” (2004:48), para outros se verifica o processo contrário:

“Seria um erro, pensar que, se um ator usa uma máscara, seu rosto é esquecido. De acordo com o hábito balinês, o rosto embaixo da máscara deve representar. Mais ainda, se se deseja que a máscara viva, o rosto deve assumir a mesma expressão que a máscara: o rosto deve rir ou chorar como a máscara.” (BARBA, 1995:118)

As formas teatrais contemporâneas tendem a diluir a distinção entre os gêneros e a máscara não mais cola ao rosto do ator, mas pode se tornar a embalagem ou o invólucro que cobre todo o seu corpo e, até mesmo, ampliar para o espaço cidadão como as máscaras urbanas de Donato Sartori. Denominadas pelo seu autor como “performances de encantamento”, Sartori busca a participação do público mediante a utilização de uma fibra acrílica especial, cuja

extensibilidade permite à pessoa envolver-se a si e ao ambiente pelo entretecer da fibra, resultando na interação espaço urbano, público e artistas.

O jogo com a máscara requer, antes de tudo, a investigação corporal. Ao subtrair o sistema de expressão do rosto desvela-se o corpo, que se torna a ferramenta da tessitura gestual no espaço. O homem dançava para os deuses, e essa dança configurava um entretecido por intermédio de ações, gestos, movimentos, ritmos e silêncios. Esse dançarino (ou ator-mascarado) é o pai do dramaturgo, como já observara Gordon CRAIG (1963). Ele ainda acrescenta que o “novo dramaturgo criará com novos materiais e o ator torna-se esse novo dramaturgo”. Assim, esse artigo contempla a máscara na perspectiva da formação do ator e da elaboração da sua dramaturgia.

A máscara como instrumento de aprendizagem

Enquanto experiência pedagógica, a máscara tem sido utilizada há bastante tempo, porém, é nas primeiras décadas do século XX que se desenvolve como suporte didático para a formação do ator. Jacques Lecoq observa que no fim do século XIX e no início do século seguinte, dá-se o fenômeno da redescoberta do corpo, marco de um novo olhar sobre a corporeidade no renascimento dos exercícios físicos, na ascensão do esporte, no advento da cronofotografia (precursora do cinema), na dança, entre outros. Nesse período, inclusive, as máscaras africanas são trazidas para a Europa por intermédio de artistas, soldados, missionários, e

mercadores, integrando-se a uma ambiência receptiva ao trabalho com elas.

Não apenas o treinamento com a máscara, mas o treinamento (ou *training*⁷) em si, é algo recente. Conforme atesta FERAL, “a noção de treinamento do ator e, mais ainda, as práticas que essa noção encerra, na Europa e na América do Norte, recuam, no máximo, ao início do século XX.” (2003:50)

Antes dos anos 80⁸, já existiam experiências com a máscara no Brasil, porém, é a partir dessa década que ela ganha impulso no país, período em que há o retorno de diversos pesquisadores e artistas que foram estudar na Europa e nos Estados Unidos e, ao regressarem, contribuíram para disseminação de um trabalho mais sistemático, estendendo-se a espetáculos, oficinas⁹, palestras, disciplinas em escolas técnicas e universitárias.

A tradição europeia, principalmente a francesa e a italiana, é a principal referência e, mesmo por intermédio da vertente americana, a que aqui chegou é a tributária das escolas europeias. Soma-se a esse fato a visita de diversos pesquisadores e artistas cuja presença contribuiu para a

⁷ Nos EUA, *training* é utilizado sem distinção abarcando três finalidades diferentes do treinamento: a formação, a produção e o desenvolvimento da arte do ator. Segundo Feral, na Europa, a partir dos anos 80, tem-se preferido a utilização do termo *training* a “treinamento”.

⁸ Por exemplo, a atriz, butoísta e ex-professora da EAD/USP, Dorothy Leiner, em meados da década de 60, faz um curso de mask work, em Londres, e passa trabalhar com esse procedimento quando de seu retorno ao Brasil.

⁹ Os cursos são promovidos por instituições, associações, ou por intermédio do próprio profissional. A título de ilustração, podemos citar os promovidos pelo Sesc-Pompéia ou a Atravez (Associação Artístico Cultural de São Paulo), que, em 1987, realiza o curso Máscaras em Cena, ministrado por Aude Kater (criação e confecção de máscaras) e Maria Helena Lopes (utilização das máscaras na interpretação teatral), em São Paulo.

discussão, a divulgação e a multiplicação desse trabalho¹⁰. Além das escolas, ou de equipes vinculadas a Instituições, surge no seio dos grupos de teatro autônomos um espaço de criação, de investigação e de formulação de uma pedagogia.

Embora haja uma diversidade de caminhos quando se aborda a pedagogia da máscara, eles se interseccionam em pontos comuns, ou seja, nos princípios fundamentais que configuram esse saber. A ampla possibilidade de sua utilização reflete-se na prática dos professores, quando percebemos que eles não se fecham em apenas uma escolha. Há aquele que a utiliza enquanto procedimento pedagógico destinado ao jogo do ator, cujo aporte centra-se somente na máscara neutra. Outra possibilidade é a de encaminhar ao jogo da máscara expressiva e, neste sentido, a neutra funciona como passagem para aquela.

Por outro lado, a máscara expressiva pode servir como metodologia visando o teatro não mascarado, sem estar atrelada à utilização da máscara neutra, embora possa ater-se aos seus princípios.

Se esta última propõe uma amplitude, não necessariamente vinculada ao personagem, no trabalho com a máscara expressiva isso parece se fazer necessário.

No território da animação, a máscara colabora duplamente: possibilita o exercício, visando um corpo cênico, e potencializa o ator quanto aos princípios para a atuação com um objeto.

¹⁰ Entre as muitas personalidades, pode-se destacar: Ariane Mnouchkine, Roberto Tessari, (Universidade de Pisa) Philippe Gaulier, Donato Sartori, Enrico Buenaventura (Piccolo Teatro) etc. Mais recentemente, Nani Colombaioni, Erarhd Stiefel, François Lecoq, Sue Morrison. Há que ressaltar ainda os mestres do teatro No, do Topeng, do Kathakali.

A máscara neutra: um mergulho em si mesmo

A máscara neutra propicia a consciência corporal de forma plena, pois desperta no aluno a necessidade de ele aprofundar determinados aspectos do seu ser, e coloca-o ante os limites e como trabalhá-los, visando uma possível superação. Aprender o estado neutro significa explorá-lo em seu próprio corpo.

“Caso queira que um ator conscientize de seu corpo, ao invés de explicar isso para ele e dizer; você tem um corpo e deve ter consciência ‘dele’, basta colocar em seu rosto um pedaço de papel em branco e ordenar: ‘agora olhe à sua volta’”. (BROOK, 1985:299)

Colocar o corpo-mente em ação e fazer com que o ator experimente uma liberdade, mesmo que temporária, como diz Brook, altera a percepção cotidiana, geralmente centralizada na face, e o faz conscientizar-se, instantaneamente, do corpo esquecido.

Num primeiro momento, a máscara neutra possibilita ao ator (des)vestir a sua identidade pessoal. Na medida em que ele apõe sobre o seu rosto um outro, imediatamente, deixa de ser ele, enquanto uma identidade fisicamente falando: ao se olhar no espelho, ele não vê o próprio rosto. Eis o paradoxo: o ator esconde-se para se mostrar. Ao trabalhar a máscara neutra, Lecoq nos diz que nela se entra da mesma forma que acontece a um personagem, porém, naquela não há personagem, mas um ser genérico e neutro. Acrescenta ainda que, quando se joga bem com ela, o rosto do ator estará relaxado. (1997:49)

A máscara neutra serve como apoio para as demais. Assim, a justeza do movimento, a pausa e a relação frontal (na máscara neutra ela pode ser relativizada) são alguns dos princípios comuns, que são utilizados em procedimentos diversos. A pausa pode se dar com a lei dos três segundos, a suspensão da respiração, a pontuação de um movimento, a mudança de uma ação, a triangulação e a decupagem, entre outros. Fundamentalmente, a máscara neutra é o lugar do silêncio, da escuta e da relação espontânea com o mundo. Assim, quando um ator explora um objeto - uma mesa, por exemplo - não estão em jogo as reminiscências de uma determinada mesa que ele conheça, mas, sim, a relação com aquele objeto naquele instante específico.

Trabalhar a neutralidade não requer, necessariamente, uma máscara, mas ela se torna um suporte valioso para a apreensão de determinados princípios.

O objeto torna-se útil ao ator que é centrado em demasia no próprio rosto. Tornar o invisível visível com o auxílio da máscara faz com que o aluno tenha que concretizar, efetivamente, a ação. Porém, dar à forma da máscara neutra uma importância ou uma geometria excessiva, pode incorrer em artificialismos. Contanto que não informe demais e não se converta numa máscara expressiva, ela pode ser uma folha de papel no rosto do ator, uma meia de *nylon*, máscaras inspiradas no modelo Sartori/Lecoq ou outra qualquer¹¹. Quanto à forma do objeto, Lecoq nos fala de um modelo masculino e outro feminino, que são distinguidos por suas dimensões. Todavia, há aqueles que acham desnecessária essa

¹¹ No trabalho com a máscara neutra, o professor Armindo Bião utiliza uma máscara denominada pelos seus alunos de *máscara do zorro*. Trata-se de uma máscara de lona negra, bastante popular nos carnavais das décadas de 40/60, no Brasil.

distinção, e a máscara caracteriza-se por um padrão neutro geral. A neutralidade apresenta variados estados de compreensão, fundamentada em princípios comuns, e o que é neutro para um pode não sê-lo para outro. Neste sentido, a neutralidade se torna pessoal (quanto à utilização dos princípios), dado que “não há um padrão único” (ELDREDGE e HUSTON, 1978:22) Para Lecoq, o grau básico de enunciação do jogo do ator na máscara neutra situa-se na suspensão, um estado basilar que perpassa todo o processo, no qual o corpo possui um nível de energia que o diferencia do habitual¹².

A neutralidade refere-se também a uma atitude interna e não a um indivíduo, e relaciona-se às ações ou atitudes que Bari Rolfé denomina universais.

Dessa forma, distancia-se da psicologia de um indivíduo e busca um substrato comum a todos e não o particular. Há um desafio em relação às identidades, no sentido de desvesti-las de suas peculiaridades, as quais envolvem características étnicas, culturais, sociais, emocionais e psicológicas.

¹² Na concepção de Lecoq, o teatro requer do corpo um nível de tensão mais elevado do que o experimentado habitualmente. Assim, ele estabelece uma escala de sete níveis que tem a suspensão como o nível básico. Num sentido ascendente, teríamos a subdescontração; expressão de sobrevida, como antes da morte, e fala-se com dificuldade; a descontração são “as férias do corpo”, e este salta sobre si mesmo como um pêndulo; o corpo econômico caracteriza-se pelo mínimo de esforço e máximo de rendimento, tudo é dito quase com polidez, sem paixão; o corpo sustentado caracteriza-se pelo estado de alerta, suspensão, chamamento, de descoberta e não há descontração. A primeira tensão muscular situa o teatro no nível do jogo realista; com a segunda tensão muscular, o teatro está próximo da máscara e não pode ser jogado como na vida, pois estamos no universo da estilização. Finalmente, a terceira tensão muscular é um estado de contenção absoluta, como é o teatro Nô. Esses níveis não são equidistantes e se relacionam numa relação rítmica viva. (LECOQ, 1987) O ator pode percorrer essa gama ascendente e descendente, porém, o estado básico de suspensão está sempre presente, seja um jogo que tende ao teatro mais realista ou o de contenção absoluta, como no teatro Nô.

O exercício da máscara neutra requer a apreensão da humildade, porém, não se trata de subserviência ou da anulação, mas de exercitar a escuta para exercer o ser. O estado neutro, mais do que um estado interessante para a cena, é principalmente um estado para o ator.

A máscara neutra não se restringe apenas a ser passagem para a utilização da máscara expressiva, e vinculá-la somente a essa possibilidade é torná-la um caminho unívoco. Ela não constitui um receituário, pois uma metodologia não se explica apenas pelos seus procedimentos, mas também pelos conceitos (ou princípios): a máscara neutra é uma pedagogia para a (trans) formação do ator, revelando-lhe os meandros do seu corpo.

Na orientação, a prática dominante é a via negativa, dado que essa máscara é o território de todas as possibilidades. O professor não diz ao aluno o que ele deve fazer, mas a partir daquilo que ele não coaduna com os princípios estabelecidos pela máscara.

A máscara neutra não é uma ciência exata em todos os sentidos e pode ser pensada como um estágio pré-expressivo: “os princípios que tornam vivo o corpo do ator em cena” (SAVARESE, 1995:230) Embora em Lecoq haja a distinção entre o masculino e o feminino, há a possibilidade de trabalhá-la segundo a polaridade *animus-anima*. Enquanto o primeiro termo refere-se ao vigor e à força, o segundo expressa o suave. Não se trata de distinção sexual, mas de formas complementares de energia e, neste sentido, “nada tem a ver com distinção entre masculino e feminino e nem com arquétipos e projeções junguianos.” (BARBA, 1995:79). Assim, a máscara é o ideal para apreender o “denominador comum dos seres, das coisas, daquilo que pertence a todos, é uma

máscara coletiva que, dramaticamente, pede o coro.” (FELICIO, 1989:359). Neste sentido, é experiência do individual dialetizado no coletivo.

A máscara neutra retira o ator da interiorização absoluta e coloca-o no universo da sensação, revelando-o em sua pretensão mais primária, e o que ele faz (ou não faz) é imediatamente percebido por todos. Enquanto lugar da metamorfose, a máscara constitui um instrumento que gera reflexões sobre o trabalho do ator, principalmente, se se parte de princípio de que é o seu corpo o suporte para a enunciação de um personagem. Este não é uma entidade pré-existente à tessitura dramática que o ator veste, mas uma encruzilhada de signos que são gerados no seu corpo. Assim, a máscara (neutra) se revela como um instrumento eficaz para esta (trans)formação.

Ao discorrer sobre as principais características que distinguem um exercício atoral, e a explicitação desse fazer enquanto dramaturgia, BARBA nos diz que “nos exercícios o ator aprende a não aprender a ser ator, isto é, a não aprender a atuar. O exercício ensina a pensar [e agir] com o corpo-mente.” (1995) Essa é também uma questão fundamental na formulação de um trabalho com a máscara neutra.

Jogar.com

Jogar com a máscara é (com)partilhar a ação presente em múltiplas camadas, estabelecendo inter-relações com o próprio corpo e deste com o objeto apostado em sua face. É colocar-se em situação de risco e buscar um diálogo lúdico consigo mesmo, com o outro e com o espectador num espaço-

tempo mutante. Tanto em Copeau quanto Lecoq, o jogo principia com o silêncio que antecede ao uso palavra. Na sua pedagogia, antes da utilização da máscara neutra, Lecoq propõe que se trabalhe a psicologia da vida silenciosa, para que os alunos (re)vivam situações lúdicas sem se preocuparem com o público, em que todos os participantes se envolvem e (re)criam uma sala de aula, um mercado, um hospital ou um metrô. Nesse faz-de-conta, busca-se presentificar corporalmente a liberdade experimentada na infância, processo que Lecoq define como *rejeu*, para distingui-lo de *jeu*¹³ “que aparece mais tarde, quando consciente da dimensão teatral, o ator dá, para o público, um ritmo, uma medida, uma duração, um espaço, uma forma à sua improvisação.” (LECOQ, 1997:41) Ao associar o jogo da máscara ao universo da brincadeira infantil, Copeau e Lecoq elaboram práticas que procuram resgatar o estado lúdico, parte fundamental no trabalho do ator. Porém, há a necessidade de conhecer os condicionantes que se originam dos diversos aspectos que o envolvem nas múltiplas relações. Seleccionemos, inicialmente, um referente ao objeto: Amleto Sartori, ao optar por confeccionar a máscara neutra em couro, a fez com um material maleável demais, e quando colocada no rosto de Lecoq, aquela grudava demasiadamente na pele, impedindo-o de jogar. Assim, ele percebeu que era necessário haver uma distância entre rosto do ator e a máscara. Esta não atua em oposição ao rosto, mas sim com ele, não se trata de um e de outro, porém de ambos que se somam e interagem simultaneamente, mas não se fundem. Numa outra perspectiva, a existência de um vazio, embora não destituído de energia, configura um

¹³ Entre os diversos sentidos que a palavra *jeu* suscita, neste contexto, poderíamos referir à atuação, ou seja, o jogo que o ator estabelece durante a atuação.

espaço-tempo não visível, porém sensível, e pode ser observado na regra dos três segundos, no jogo do andar/falar¹⁴ empregado pelo *Théâtre du Soleil*, ou na dialética estabelecida entre ação e reação, na qual se observa que, “quanto maior seja o espaço de tempo entre a ação e a reação mais forte será a intensidade dramática, maior será o jogo teatral se o ator sustentar esse nível.” (LOPES, 1990:59) Na triangulação, que contribui para a quebra da continuidade lógica sugerida pelo realismo e a inclusão da platéia no jogo teatral, há micro-momentos de vazios, nos quais o espectador preenche com a imaginação. Neste sentido, a professora Isa TRIGO nos diz que o “jogo cênico é composto pelo tecido vivo que se compõe dos olhares, movimentos e pausas dentro de um estado específico” (1999:111) Assim, a pausa dentro de um estado específico vincula-se também ao vazio que não ocasiona a interrupção. Deve-se ressaltar que não se tratam de técnicas somente, antes constituem princípios que determinam o jogo. Assim, “o jogo do ator [com a máscara] é, para falar de maneira figurada, seu duelo com o tempo, em que as relações são (re)descobertas em presença.” (Apud PICON-VALLIN, 1989:35).

Improvisação

A atividade improvisacional encerra, segundo Sandra CHACRA, diferentes implicações e significados, de conformidade com os diversos contextos e práticas com os quais se encontra ligada e caracteriza-se pelo “momento” e pela “espontaneidade” (1983:111) Valendo-nos de Grotowski,

¹⁴ O exercício coloca como restrição a não simultaneidade das duas ações.

observamos que a espontaneidade é impossível sem a estrutura e que é necessário rigor para alcançá-la. Quanto à máscara, Sears ELDREDGE, nos diz que a improvisação requer que “vejamos” com nossa imaginação transformativa (1996:60). Vista por este ângulo, a máscara requer o improvisado como algo intrínseco, pois uma vez instaurada no tempo, e posta em movimento, é sempre devir.

Assim como o jogo, a improvisação ancora-se em princípios que atuam como propulsores para o imponderável, o fenômeno imprevisível (que pode ser pré-visto) e, no calor do evento, assume uma natureza inaugural. Improvisar é da natureza da máscara, dado que o objeto deve, a cada dia, ser animado, receber o sopro divino – respiração – pelo ator para colocá-la e se colocar em movimento. Embora vá construindo um repertório, o ator não lhe tem apego e, a cada vez que há o encontro entre ator e máscara, a (re)conhece, a (re)vê, a (re)cria. A máscara é o objeto que (re)vive a cada experiência, remontando ao pressuposto heraclítico do devir, no qual sensível e inteligível não se separam. Nesse sentido, ao se propor ser, cada ato é sempre o primeiro das muitas vezes possíveis, abrindo-se também para a manifestação do acaso. A improvisação é um constante fluir do corpo-mente sempre renovando o contexto de nossa experiência. Considerando-se estes postulados, a mesma pode se dar de uma forma livre, com uma estrutura mínima, com a qual a espontaneidade do ator possa agir ou advir de um universo mais codificado, como, por exemplo, o da *commedia dell'arte*.

A improvisação estabelece um jogo no qual professor e aluno renunciam o apreendido e se põem disponíveis para o inesperado. Dessa forma, o professor também improvisa, dado que não tem uma resposta preconcebida ao que aluno faça.

Improvisar não se vincula, necessariamente, a um resultado estético e é um instrumento poderoso em que se conjugam diversos princípios da arte de atuar, em que cada qual deve descobrir sua maneira de aprender. Assim como a máscara, a improvisação não se constitui num conjunto de técnicas, mas configura-se em princípios dos quais se valem os professores para comporem suas metodologias. Improvisar é um processo de afinação do corpo-mente do ator, e deve ser prática contínua, tornando-se elemento constante do seu treinamento (ou *training*).

Se a improvisação, “sob o ângulo do público, só pode ser entendida através de uma reação imediata da platéia” (CHACRA, 1983:111), cuja vibração contamina o artista em cena, quando esta se dá num ambiente de formação do ator, a “platéia” composta em classe reveste-se de uma qualidade específica para além daquela experimentada pelo espectador alheio à situação explícita de aprendizado. Material criado em situação de ignorância que pode se constituir um repertório sempre restaurado, a improvisação serve tanto à formação do ator quanto à formulação de linguagens estéticas. A improvisação, por mais codificada, traz em si a surpresa, o inesperado, o admirável espanto que nos faz pensar pela sua originalidade.

O observador

No trabalho com a máscara, o espectador é um elemento fundamental, tanto no processo de aprendizagem quanto no espetáculo, em que a platéia é um dos suportes do jogo cênico. O observador é o espelho pelo qual o ator se vê. Para Lecoq, o observador não deve emitir opinião, porém, constatar.

“A constatação é o olhar que se dirige sobre a coisa viva, intentando ser o mais objetivo possível.” (1997:31) Referenciando Arheim, TRIGO nos diz que ver é compreender, “a percepção no nível sensorio é semelhante ao raciocínio no domínio do entendimento.” (1999:33) O olhar do aluno deve ser como o olhar da máscara, em que todo o seu corpo participa, ativando as inteligências de todos os sentidos.

Durante um processo educativo, aprende-se também por observação, tanto o aluno que se vê fazendo algo quanto aquele que observa algo sendo feito. Como já referido, a máscara é um instrumento de duas vias e, neste sentido, é fundamental a presença de um observador. O ir-e-vir, que caracteriza as vias interna e externa para o ator, se efetiva pelo jogo cênico, mediante ator e espectador. Numa outra instância, o professor é de igual modo um observante, pois, nessa fase, o trabalho de orientação do ator é fundamental para o seu desempenho com a máscara.

As múltiplas energias

A máscara exige uma presença cênica correspondente à energia elaborada pelo ator para sustentá-la. Quando se fala em energia há, pelo menos, duas possibilidades: a que se refere ao trabalho do ator e a concentrada no objeto, configurada pela forma, pelas linhas e pelo material do qual ele é feito. Neste último aspecto, forma e linhas são expressões da energia organizada pelo mascareiro, tal como Rodin observa, ao falar da arte da escultura:

“Na realidade, não há um só músculo do corpo que não expresse variações interiores (...) acentuo as linhas que melhor expressem o estado de espírito que interpreto.” (RODIN, 1990:20/22).

Há, ainda, a energia como manifestação de uma força supra-humana. Para um mascareiro balinês, a energia (ou a alma) concentra-se na máscara e, para entalhá-la, encontra a madeira por intermédio de um ritual extremamente requintado, como inclusive acontece com um integrante da etnia Dogon: a madeira é eleita ao mesmo tempo em que se oferece para a escolha.

Em nosso contexto, estabelecemos outras formas de relações com o material, criamos pequenos rituais e crenças no exercício do fazer, mesmo que momentâneos. A energia da máscara, não necessariamente, tem um caráter místico, porém, no processo de confecção, aquele que a constrói, imprime um pouco de si na geografia do objeto. Em sua pesquisa, BARBA nos lembra que energia, etimologicamente, significa “estar em ação ou em trabalho”.

Na prática com a máscara, o “estar em ação”, em parte, dá-se pela relação dialética do movimento, a partir da conjunção objeto e corpo. Ainda segundo o autor, “a oposição é a essência da energia e a dança das oposições é dançada no corpo, antes de ser dançada com o corpo.” (1995:13) Nesse sentido, entre este e o objeto há um encontro, dado que o ator, pela sua organização psicofísica, faz nascer o fluxo energético.

Estados da máscara e do ator

A máscara traz em si a possibilidade ou a capacidade de afetar àquele a quem ela (in)forma e, no processo de utilização, o ator se abre para receber as informações que ela lhe sugere e vice-versa. Porém, não se trata de uma generosidade passiva, mas (re)ativa, pois a máscara não faz pelo ator aquilo que lhe é devido. Nesse sentido, ela é determinante: o ator (des)cobre-se com a máscara e esta vai encontrar nele elementos que dialogam com o estado que ela propõe. Em outras palavras, aquilo que o motiva (assumindo o estado proposto) e, por outro lado, como é que o ator motiva (põe em movimento) aquela energia. Manter um estado requer o exercício do corpo, promovendo um domínio técnico que se converta numa segunda natureza para o ator.¹⁵ Fundamentalmente, a máscara suscita um estado que se assenta sob uma determinada energia, aquele pode ser alcançado também sem a máscara, porém, no primeiro caso, implica numa confluência psicofísica mediada pelo objeto.

O estado é um constante fluir que envolve sentimento, emoção, pensamento e articula-se com a ação. Em determinados momentos, faz-se necessário a pausa, a qual não nega o movimento, antes o reafirma. A pausa é um vão que se abre nas linhas de ação e se converte na ponte que leva ator e público a compartilharem o caos, e do qual emergem revigorados.

¹⁵ Grotowski nos diz que dominar a técnica é um estágio necessário para depois “esquecê-la”. O que nos remete à “não-consciência”, como observa TRIGO, preconizada por Mnouchkine como uma condição de fluidez para o trabalho.

Numa abordagem mais ampla, o termo estado adquire outras acepções e pode referir-se às diversas experiências vivenciadas pelo aluno numa situação de ensino-aprendizagem. Energia e estado na máscara podem ser compreendidos sob múltiplos aspectos, e estes se manifestam mediante o ator e o objeto postos em relação. Não há um receituário que permita alcançar e manter determinado estado; tampouco há uma medida temporal para que isso aconteça, cada ator elabora o seu próprio percurso, partindo de princípios que são comuns a todos.

O outro corpo: a dramaturgia do ator

Seja no campo da pré-expressividade, seja no da expressividade, a máscara é determinante no que se refere ao corpo do ator. Dessa forma, temos o trabalho (ou treinamento) do ator sobre si mesmo, para além do seu corpo social e o espaço de criação artística propriamente. Em ambos, a máscara propõe, necessariamente, um nível de energia distinto daquele requerido pelo corpo habitual. É “no instante de suspensão¹⁶ que esse teatro aparece”, (LECOQ, 1987:104) e manter-se em estado de suspensão requer um corpo dilatado. A preparação do ator, principiando por uma base física ou não, perfaz um caminho até atingir o estado de jogo, ou seja, a passagem de um corpo cotidiano para um corpo cênico. Este corpo, no qual o ator tece signos cuja confluência gera o “personagem”, busca um equilíbrio precário caracterizado por

¹⁶ Lecoq estabelece sete níveis de energia para o trabalho de enunciação do ator: o nível máximo de tensão, a exacerbação de energia, é a hipertensão, e o nível mínimo é a exaustão. Tal como uma escala musical, ele parte da exaustão, seguido depois pela economia, suspensão, decisão, atitude e hipertensão. Em cada nível, enuncia-se o jogo do ator de uma determinada maneira.

qualidade distinta daquela com a qual se relaciona na vida habitual. Dario FO argumenta que o elemento de base da *commedia dell'arte*, e de determinados estilos do teatro oriental, é a bacia (Koshi), ou seja, o jogo está centrado na bacia, mola propulsora de todos os movimentos. Assim, enquanto o *Vecchio* coloca para frente o molejo da bacia, o *zanni Arlecchino*, clássico do século XVIII, projeta o ventre para frente e os glúteos para fora, estabelecendo um jogo de oposições em que realiza uma dança contínua com salto e trote. Já o do século XVII é mais centrado no tronco, deslocando-se em um “fora de equilíbrio”, com o jogo de ancas não dançado, mas andado (FO, 2004:65) Enfim, com o outro-corpo busca-se um equilíbrio de luxo que instaura o universo cênico e, no decorrer desse processo, cada ator constrói o seu modo próprio para instalar em seu corpo cotidiano essa organização de energia, passagem que engloba a parte física (motor-muscular) e a mente.

Estar em estado relaciona-se à alteração da consciência psicofísica do ator, e traz no seu bojo a energia necessária para a constituição de um corpo cênico. Para alguns professores, o percurso estabelecido da máscara neutra à expressiva tem como intuito trabalhar esse estado diferenciado, pois, ao velar o rosto, em geral, o objeto primeiro da comunicação é o corpo que provê fluidez ao objeto. Se a máscara é que gera a organização corporal, ou se a partir desta resulta a máscara, é uma questão de escolha, pois ambos os caminhos são igualmente válidos.

O conceito de dramaturgia aplicado ao trabalho do ator tem nas ações físicas, elaboradas num espaço-tempo determinado o seu esteio, ações de caráter psicofísico que sofrem mudanças de qualidade ao longo da sua trajetória. Essa

busca realizada com uma máscara suscita elementos com os quais o ator possa trabalhar tanto o elemento visível (a partitura) quanto o invisível (a sub-partitura). Esse último, como observa Barba, é que dá vida àquilo que o espectador vê. É o corpo-outro o suporte para a dramaturgia do ator, seja no processo pessoal seja na tessitura da cena, cuja suave brisa provoca alterações na perpendicularidade do espectador.

Trabalho vocal e tipologias de máscaras falantes

Ao colocar a máscara sobre o rosto, o ator terá os seus sentidos alterados, e terá que adequar a respiração a essa nova realidade. Além das suas linhas, que podem influir na pesquisa da voz para o personagem, a anatomia da máscara conduz a um estado vocal diferenciado. Assim, meia-máscara, máscara inteira sem articulação da mandíbula e máscara inteira com articulação proporcionam qualidades vocais distintas. Mesmo dentro de um determinado estilo de máscara há variações. A meia-máscara pode apresentar característica diversa de acordo com o personagem e com a sua conformação. Ao discorrer sobre a anatomia de determinadas máscaras do Magnífico, Dario FO diz que muitas “comprimem o meu rosto, impedindo-me de respirar e, principalmente, dando um tom errado à minha voz.” (FO, 2004: 111). Há que se considerar ainda o material com o qual ela é feita, uma máscara de papel maché tem uma ressonância distinta de uma realizada em couro¹⁷. Valendo-nos ainda das apreciações de Dario Fo, pode-

¹⁷ Para o mascareiro Werner Strub, a matéria com que fabrica a máscara, segundo seja mais bruta ou mais refinada, criará diferenças de estatuto e de classes sociais.

se dizer que “cada máscara é um instrumento musical que possui sua particular caixa de ressonância (...) e adaptar-se à máscara é resultado de exercício e atenção, uma questão técnica, mas também de instinto.”(FO, 2004:45/115).

Para Lecoq, “a emissão de uma voz no espaço é da mesma natureza que a realização de um gesto, da mesma forma que lanço um disco no espaço, lanço minha voz no espaço, intento alcançar um objetivo, falo a alguém de certa distancia.” (1997:150) Nesse sentido, a voz toca, acaricia, envolve ou esmurra o interlocutor. Na sua escola, a experiência com a voz está ligada à ação física e também ao corpo da palavra, que deve ter a qualidade da aderência. Nos exercícios com o coro o trabalho vocal busca a voz comum do conjunto.

Enquanto a máscara neutra, que cobre todo o rosto, é caracterizada pelo silêncio, na meia-máscara neutra experimenta-se a sonoridade, e esta aflora no movimento. As máscaras expressivas podem ser silenciosas, como no trabalho de Ana Maria Amaral, ou articuladas, para permitirem a emissão vocal. Existem ainda os acentos, como doutor da *commedia dell'arte* ou máscaras que cobrem pequenas porções do rosto, denominadas “máscara de zigoma” por Jair Correia, do grupo Fora do Sério (SP). Nestas, experimenta-se maior liberdade facial e vocal. Há, porém, máscaras expressivas em que não se tem articulação, na qual o ator fala por intermédio de um orifício na boca, como a utilizada por Libby Appel, ou as que não apresentam orifício pronunciado, mas a distância entre o rosto do ator e o objeto possibilita que isso aconteça, como as do teatro Nô. Porém, são as meias-máscaras, aquelas em que a voz é largamente empregada.

No próprio processo de trabalho com a máscara existe a possibilidade de se aprimorar o trabalho vocal.

Utilizado com a meia-máscara, o *grammelot* possibilita não somente a quebra da lógica da palavra e de determinados automatismos, mas também o trabalho com a embocadura e a colocação da voz.

“Trata-se, portanto, de um jogo onomatopaico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo”. (FO, 2004:97)

Nesse processo, encontra-se implicado a criação de sonoridades (sons onomatopaicos), bem como, “gestualidade limpa, e evidente, timbres, ritmos, coordenação e, principalmente, uma grande síntese.” (FO, 2004:100), ou seja, o *grammelot* torna-se uma voz-máscara por excelência. Improvisar, utilizando o *grammelot*, constitui um exercício dramático acompanhado de dimensão vocal, em que a mistura de sons sugere um sentido para o discurso. Porém, podemos pensar que, “antes do sentido, o que nossa memória retém é, muitas vezes, como as coisas são ditas.” (RYNGAERT, 1995:46)

Por fim, deve-se observar que “a voz não é somente o som, mas a vibração externa e interna do corpo”¹⁸.

Dessa maneira, ao se emitir a sonoridade de um “a”, por exemplo, todo o corpo se organiza num espaço de tempo imediatamente antecedente, configurando-se nas vibrações desse “a”, mesmo que esse ato não seja visível. Neste sentido, o ator busca no seu corpo a sonoridade que também é máscara.

¹⁸ Anotação realizada pelo autor da pesquisa durante o curso de Do Ho, ministrado por Toshi Tanaka.

Os caminhos da ação para o trabalho com a máscara são diversos, mas se apóiam sobre princípios comuns. As escolhas se dão em conformidade com cada percurso, em que as referências são (re)trabalhadas em cada contexto. A máscara não se presta somente à construção do personagem, mas apresenta-se como instrumento para a compreensão do fenômeno teatral, distanciando-se uma perspectiva exclusivamente técnica.

O trabalho com a máscara em escolas de teatro se insere numa perspectiva estética e pedagógica do século XX, que a resgatou. A partir da década 80, o Brasil experimenta um crescimento considerável no trabalho pedagógico vinculado a esse pensamento, não somente em escolas de teatro, mas também em grupos teatrais.

O projeto pedagógico com a máscara colabora fundamentalmente na formação dos atores e permite aguçar a percepção e a análise desse fazer, pois ainda que eles não a utilizem como escolha artística percebem claramente princípios que são essenciais para a compreensão do seu ofício. Com a máscara, evidenciam-se questões que são muito objetivas, como, por exemplo, a qualidade e a precisão do gesto, a forma como ele utiliza o corpo ou se relaciona com objetos. Tudo isso se evidencia e salta aos olhos do receptor.

Simultaneamente, artifício e humanidade, rigor e espontaneidade, a máscara traz em si algo rigorosamente construído, ao mesmo tempo em que revela algo demasiado humano.

Referências

- BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. A Arte Secreta do Ator. In: *Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo/Campinas: Hucitec/Unicamp, 1995.
- BARBA, Eugênio. Um amuleto feito de memória. In: *O significado dos exercícios na dramaturgia do ator*. Palestra realizada na 9ª. Sessão do ISTA. Tradução de Patrícia Alves. Umeå (Suécia) maio 1995.
- BROOK, Peter. A máscara saindo de nossas conchas. In: *O Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995, p. 287-306.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CRAIG, E. Gordon. *Da Arte do Teatro*. Tradução, Prefácio e Notas de Redondo Jr. Lisboa: Editora Arcádia, 1963.
- ELDDREGE, Sears & HUSTON, Hollish. Actor Training in the Neutral Mask. *Drama Review*, New York, 22(4):19-28, dez. 1978.
- ELDDREGE, Sears. *A Mask Improvisation for Actor's Training and Performance - The Compelling Image*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1996.
- FELÍCIO, Vera. *Máscara: Processo de Metamorfose, Enigma do Não Originário*. FFLCH/USP, 1994. (Tese Livre Docência).
- FÉRAL, Josette. *Você disse "training"?*. Tradução e Notas de José Ronaldo Faleiro. *O Teatro Transcende*, n. 12. Blumenau: FURB, 2003, p. 49-58.
- FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Senac, 2004.
- LECOQ, Jacques. *Le corps poétique – Un enseignement de la création théâtrale*. En collaboration avec Gabriel Carosso et Jean-Claude Lallias. Paris: Actes Sud-Papiers, 1997.
- LOPES, Elizabeth Pereira. *A Máscara e a Formação do Ator*. Instituto de Artes da UNICAMP, 1991. (Tese de Doutorado)
- RODIN, Auguste. *A Arte. Auguste Rodin em conversas com Paul Gsell*. Tradução de Ana Olga de Barros Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- TRIGO, Isa. *O Poder da Máscara: Uma Experiência de Treinamento do Ator*. Escola de Teatro da UFBA, 1999. (Mestrado em Artes).
- PICON-VALLIN. Béatrice. *Le Jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*. Tradução de Roberto Mallet. Paris: Laboratoires d'études Théâtrales de Haute Bretagne, Études & Documents, T. III, 1989. P. 35-56.



Página 52: “Bulha dos Assombros” espetáculo do Grupo Menestrel Fazedô de Lages (SC)

Página 53: (Superior) “Stop” espetáculo da Cia. Mikropodium de Budapeste (Hungria)

Página 53: (Inferior) “Antologia” espetáculo da Cia. Jordi Bertran (Espanha)





A marionetização do ator

Valmor Níni Beltrame

Universidade do Estado de Santa Catarina



Este estudo analisa as principais idéias de cinco dramaturgos e diretores teatrais do século XIX e primeiras décadas do século XX, considerados pioneiros numa nova concepção de interpretação teatral tendo como referência a marionete. Destaca as variadas formas com que os artistas, Kleist, Maeterlinck, Craig, Jarry e Meyerhold se apropriam do teatro de marionetes como gênero artístico e da marionete como referência para o novo trabalho do ator.

Os últimos anos do século XIX e os primeiros do século XX são marcados pelo crescente interesse de dramaturgos e encenadores pela marionete. A marionetização do ator, a substituição do ator por bonecos e por formas e a, humanização de objetos são discussões que animam a produção teatral. Em torno dessa discussão estão os artistas que negam o teatro burguês, a estética do romantismo, do melodrama e do realismo enquanto correntes artísticas, e se abrigam sob o movimento simbolista. Tal interesse aparece de forma visível em duas direções: a marionete como referência para o comportamento do ator em cena e o teatro de marionetes

como gênero artístico. Destaca-se desse modo, o fascínio pela marionetização do trabalho do ator e experimentações em torno da humanização de objetos.

Encenadores e dramaturgos, decepcionados com a atuação dos atores, seus histrionismos, excessos, caretas e condicionamentos psicofísicos, expressam a necessidade do ator assumir outro comportamento em cena e apontam a marionete como referência para seu trabalho. Na raiz dessa discussão encontra-se a defesa do controle sobre o trabalho do ator a ser efetuado pelo diretor; a negação do espontaneísmo, do maneirismo, do vedetismo, predominantes no comportamento dos atores naquela época; a teatralização do teatro; a necessidade de afirmar o diretor como o maior responsável e criador do espetáculo teatral.

Hoje, o ator marionetizado pode ser visto como o “ator perfeito”, o ator que com seus gestos e movimentos precisos, refinados, atingiu o ideal de beleza. É o ator que abandona a condição de vedete, a atuação pautada numa gestualidade cotidiana, deixando de lado as características de seu comportamento diário, os traços marcantes da sua personalidade, para realizar uma outra experiência, icônica, distanciada das propostas de interpretação realista e naturalista. É o ator que atingiu a capacidade de representar a personagem sem mesclar suas emoções e personalidade. Esse aparente “desumanizar-se”, ao contrário do que pode parecer, revela de modo eficiente a essência humana. Nisso reside o grande paradoxo do ator marionetizado: ao esconder os traços da sua persona, em particular, revela o que há de comum em todos os seres humanos. Para a realização do seu trabalho utiliza recursos técnicos comuns ao trabalho do ator-animador: a economia de meios, a precisão de gestos e movimentos, o

olhar como indicador da ação, o foco, a triangulação, a partitura de gestos e ações, o subtexto; a idéia de que o movimento é frase, entre outros aspectos técnicos comumente utilizados na animação de bonecos e objetos.¹⁹

A proposta de interpretação, tendo a marionete como referência, foi construída com a colaboração de diversos pensadores, dentre os quais é possível destacar o pensamento de Kleist, Maeterlinck, Jarry, Craig e Meyerhold. O presente estudo traz ao debate aspectos relevantes do pensamento desses dramaturgos e encenadores, objetivando evidenciar pontos comuns e divergências em relação à idéia de marionetização do ator, tema que ainda gera discussões na prática teatral contemporânea.

O urso de Kleist

Um dos pioneiros desta discussão foi Heinrich Von Kleist, (1777-1811), que publicou o ensaio *Sobre o Teatro de Marionetes*, em 1810, cujas idéias passaram a repercutir e animar polêmicas junto a encenadores. Seguramente, as idéias de Kleist são inspiradoras do interesse de teóricos e encenadores pela marionete no princípio do século XX.

No interessante diálogo estabelecido entre a personagem, Senhor C... e o primeiro bailarino da Opera da cidade, Kleist,

¹⁹ É possível identificar espetáculos teatrais no Brasil onde se registra esse procedimento na atuação do elenco: UBU do Grupo Sobrevento; Buster do Grupo XPTO; os primeiros espetáculos dirigidos por Gerald Thomas, como *Eletra com Creta*, *Trilogia Kafka*, *M.O. R.T.E.*. No teatro europeu e norte americano destacam-se espetáculos dirigidos por Ariane Mnouchkine, Bob Wilson, Leszek Madzik. E, recentemente no cinema, atuações como a da atriz Kati Outinem em *O Homem sem Passado* de Aki Kaurismaki e a da atriz Scarllet Johansson em *A Moça com Brinco de Pérola*, de Peter Weber.

diz que a marionete é o verdadeiro artista porque dispõe de qualidades como: eurtmia, mobilidade e leveza. Pode realizar movimentos com graça, impossíveis de serem conseguidos pelo ser humano porque o homem não tem controle sobre o centro de gravidade do movimento. E, outra vantagem decisiva é que a marionete não é “afetada”, como ocorre com a maioria dos atores e bailarinos.

O texto de Kleist chama a atenção, inicialmente, porque as personagens não possuem nomes comuns, são letras: “senhor C...” ou “P...”, “G...” o que remete à impessoalidade e à despersonalização. Sente-se que as particularidades têm pouca significação, justamente o que vão propor, posteriormente, Maeterlinck, Jarry e Craig. O animador das marionetes não é denominado bonequeiro ou marionetista, mas “operador”. Além de demonstrar o crescente interesse da época pela máquina, remete ao teatro mecânico, à gestualidade marcada e controlada, insinuando que os gestos humanos são ineficazes ou até mesmo ridículos no teatro, devendo, por esse motivo, ser superados. Tal postura se evidencia em trechos do ensaio como:

“E qual a vantagem que tal boneco teria diante de bailarinos vivos?

A vantagem? Antes de mais nada uma negativa, meu caro amigo, ou seja, que ele nunca será um bailarino afetado. - Pois a afetação aparece, como o senhor sabe, quando a alma (o vis motrix) encontra-se em qualquer outro ponto que não seja o centro de gravidade do movimento.” (KLEIST,1997:21)

Interpretar, nessa visão, já não depende de inspiração, dom e outras qualidades pessoais, como até então se pensava,

pois poderia levar à afetação. Controle e técnica são as referências principais, e, aliás, pouco encontradas nos “bailarinos”, os artistas da cena na época, segundo o autor. Ainda que Kleist não explicita claramente, técnica apurada e controle dos meios para a realização do trabalho não são conseguidos somente pelo “dom”, mas remetem à necessidade de uma formação que possibilite ao ator o domínio das técnicas e suprima a afetação.

Depois de discorrer sobre o movimento, sobre os deslocamentos e sua relação com o centro de gravidade, e de afirmar que estes devem ser conseguidos pelo controle externo, Kleist evoca um ator meio máquina, meio deus, capaz de realizar os desejos da alma e encarnar o homem como criador do mundo. Aparece, assim, a sugestão do manequim na cena:

“Eu disse que, por mais habilidoso que ele [ator] fosse ao conduzir as coisas em seu paradoxo, jamais me faria acreditar que era possível estar contido mais encanto em um manequim mecânico do que na constituição do corpo humano. Ele objetou que era simplesmente impossível, para o homem, alcançar o manequim também nisso. Só um deus podia medir-se na matéria nesse campo. E que seria o ponto em que os dois extremos do mundo em forma de anel se juntam.” (KLEIST,1997:27)

Como se vê, a negação da interpretação realista e a idéia de suprimir o ator da cena e substituí-lo por manequim já aparece no princípio do século XIX e será retomada cem anos depois por dramaturgos e encenadores do século XX.

Outro trecho do ensaio narra um episódio vivido na Rússia pela personagem, oportunidade em que é levada a lutar com

um urso, evidenciando que o belo está no artificial e no autômato:

“Quando me vi, surpreso, diante dele, o urso ergueu-se sobre as patas traseiras, com as costas apoiadas a uma escada onde estava acorrentado, a pata direita levantada, pronta para a luta, e encarou-me nos olhos: era a sua postura de esgrima. Eu não sabia se estava sonhando, ao ver na minha frente tal adversário, mas o Sr. V.G. disse: Ataque! Ataque! E veja se pode derrotá-lo! Investi com o florete, já que tinha me recuperado um pouco da minha surpresa; o urso fez um ligeiro movimento com a pata e bloqueou o golpe. Procurei enganá-lo com fintas, o urso não se mexeu. Investi contra ele novamente, com um golpe tão ágil e veloz que sem dúvida alguma eu teria acertado o peito de um homem: o urso fez um ligeiro movimento com a pata e bloqueou o golpe. Agora, eu estava quase na mesma situação do Sr. V. G... A seriedade do urso começou a me roubar o sangue-frio, golpes e fintas se sucediam, o suor escorria: em vão! Não só que o urso bloqueasse todos os meus golpes como o maior espadachim do mundo, as fintas (coisa que nenhum espadachim do mundo fazia como ele) não o enganavam nenhuma vez: olho no olho, como se pudesse ler a minha alma, erguia-se com a pata levantada, pronta para a luta, e quando os meus golpes não eram para valer, não se mexia. Acredita nessa história?.” (KLEIST,1997:33-39)

A preparação técnica explicitada na referência à esgrima, o abandono da emoção e o autocontrole, a exemplo do urso, são apontados como princípios fundamentais para o trabalho do ator. O comportamento natural e humano é negado,

evidenciando que o autômato é a referência para a obra de arte perfeita. E a marionete é o espelho para sua realização. O interesse pelo boneco reside na ausência de psicologia, dando lugar a ações precisas, cálculos matemáticos regidos por uma máquina que a partir de seu centro-motor é a causa do movimento.

O urso, metáfora do ator, apresenta total controle e precisão nos movimentos, seu comportamento não deixa transparecer emoção, apenas age, não se deixa enganar pelas fintas, apenas faz. Isso é o oposto do comportamento predominante do ator em cena na época.

O ator desencarnado de Maeterlinck

Maurice Maeterlinck (1862-1949), poeta e dramaturgo simbolista, escreveu nove textos dramáticos com indicação para serem encenados por marionetes (*petits drames pour marionnettes*), nos quais se percebe, além de nova concepção na estrutura do texto dramático, uma visão de mundo diferenciada, pessimista, tediosa, triste, onde predomina a visão fatalista e predeterminada da existência, com seres humanos impotentes diante de seus destinos previamente traçados.²⁰ Suas personagens parecem mortos-vivos, entregues ao inevitável destino, a morte. A leitura desses textos denota a existência de duas tendências; de um lado, a negação da interpretação realista predominante no teatro da época e, de outro, a busca de uma nova gestualidade para o ator, tendo na marionete a referência ou o modelo de interpretação.

Maeterlinck propõe um teatro que alcance um nível de realidade mais profundo que as enganosas aparências

²⁰ Os textos dramáticos são: *La Princesse Maleine* (1889), *L'Intruse* e *Les Aveugles* (1890) *Les Sept Princesses* (1891) *Pelléas et Mélisande* (1892) *Alladine et Palomides*, *Intérieur* e *La Mort de Tintagiles* (1894) *Ariane et Barbe Blue* (1901).

superficiais, que encarne a natureza interna do homem arquetípico em símbolos concretos, em contraste com a descrição naturalista de indivíduos socialmente definidos (INNES,1992:27); um teatro poético, em que predomine o mistério, o sonho, o alusivo. O dramaturgo simbolista apelava para a palavra pura, em cuja verbalização o ator é quase uma estátua falante, adquirindo uma sobriedade gestual com movimentos obedecendo a princípios de economia, contenção e elegância, imobilidade e face congelada, explorando os silêncios. Valorizando a imaginação e negando o realismo, o dramaturgo insistia que o espectador, vendo homens materialmente representados e personagens se expressando em linguagem comum, percebia na cena um caso e um indivíduo e não o ser humano universal. E afirmava:

“Talvez fosse necessário suprimir totalmente o ser humano da cena. Não nego que com isso voltaríamos à arte dos tempos mais antigos, cujas máscaras dos trágicos gregos foram, certamente, os últimos vestígios... Ou - quem sabe - o ser humano poderá ser substituído por uma sombra, um reflexo, projeções numa tela de formas simbólicas ou por um ser com toda a aparência da vida, sem ter vida. Eu não sei mas a ausência do homem me parece indispensável” (MAETERLINCK in Plassard,1996:-200)²¹.

É recorrente a substituição do individual e particular pelo universal, buscando o que há de comum em todos os seres humanos. As figuras de cera, como referência para as encenações, posteriormente utilizadas por Tadeusz Kantor nos anos 70 e 80, já são anunciadas em suas reflexões:

²¹ Citação extraída do artigo *Menus Propos*, publicado em 1890 na revista *La Jeune Belgique*.

“Seria difícil prever que o conjunto de seres sem vida pudesse substituir o homem no palco, mas parece que as estranhas impressões que sentimos nas galerias de cera, por exemplo, poderiam ter-nos posto, há muito tempo, nas pegadas de uma arte morta ou nova. Parece que todo e qualquer ser que tenha a aparência da vida sem ter vida apela para potências extraordinárias e não se diga que essas potências não tenham exatamente a mesma natureza daquelas convocadas pelo poema (MAETERLINCK in Jurkowski, 1991:249).

Fica evidente que o que contrariava o autor era a presença, no palco, de personagens em carne e osso. A presença física do ator, se mexendo e falando, destruía a ficção e impunha a realidade concreta, material, empobrecida, vazia e limitada dos seres vivos cotidianos, como se a realidade não conseguisse dar conta da verdade da existência. E, tudo o que o ator fazia parecia ridículo, inadmissível, intolerável.

As indicações para a nova forma de interpretar ainda são bastante genéricas, mas fica claro que o ator precisa encontrar novos meios de expressão, cujas referências estariam, quem sabe, nas marionetes, nas figuras de cera, nos autômatos, nos andróides, nos reflexos, nos objetos e nas máscaras.

O ator boneco de Jarry

Alfred Jarry (1873 - 1907), poeta e dramaturgo francês, foi conhecido principalmente como autor de *Ubu Rei*²², texto dramático escrito e encenado inicialmente com bonecos, sombras e máscaras. Seus escritos possibilitam perceber que

²² Escreveu três artigos, nos quais estão contidas suas principais idéias sobre teatro: *Da Inutilidade do Teatro no Teatro*, publicado em 1896, em Paris, *Questões de Teatro* (1897) e *Doze Argumentos sobre Teatro* (1897). Também escreveu os textos dramáticos: *Ubu Enchainé*; *Ubu sur la Butte*; *Ubu Cocu*.

Jarry foi um dos precursores do retorno ao uso da máscara, à estilização de cenários e à busca de uma interpretação “despersonalizada”, tendo como referência a marionete. De fato, ele propôs um teatro abstrato no qual as máscaras substituem o retrato sociológico de uma pessoa pela “efígie da personagem” e o “gesto universal” conduza à “expressão essencial”.²³

Um dos seus princípios essenciais é estimular a imaginação, a abstração e a síntese, a partir de imagens impessoais. Na estréia da peça *Ubu Rei*, em discurso para a platéia, Jarry afirma:

“Nestas noites, os atores quiseram tornar-se impessoais e representar cobertos por máscaras demonstrando mais precisamente o homem interior e a alma das marionetes que vocês vão ver ... Estarão cobertos por uma máscara que não terá o caráter de choro, riso (até porque isso não é um caráter) mas o caráter da personagem: o avaro, fraco, sovina, criminoso.” (JARRY;1980:24)

Nessa mesma encenação, ele exige dos atores transformação física pela qual deveriam reproduzir uma gesticulação própria das marionetes; a marionetização das personagens conseguida com o uso da máscara que, ao esconder o corpo do ator, faz sobressair o corpo da personagem; a busca e a adaptação de uma voz especial, artificial, específica para cada personagem, “uma espécie de voz da máscara se os músculos dos seus lábios pudessem mover-se” (JARRY,1980:107).

O importante é destituir o ator dos traços que identifiquem sua personalidade e o meio adequado para chegar a isso é a

²³ Plassard, D. *Théâtre en Efigie*. 1996. E. Innes, C. *El Teatro Sagrado - el ritual y la vanguardia*.1992.

máscara ou a marionete. Como afirma Abirached, “não para fazê-lo falar uma linguagem mimada convencional, cansativa e incompreensível, mas para impor-lhe um comportamento cênico adequado, em todos os seus detalhes, ao da efígie que ele deve figurar e não encarnar” (ABIRACHED,1994:182).

Jarry faz a defesa da personagem tipificada, a negação da personagem psicologizada e a crítica ao gosto burguês. E, explicita a necessidade de controle sobre o trabalho do ator quando afirma: “Com pequenos acenos de cabeça, de cima para baixo e de baixo para cima e “oscilações” laterais, o ator desloca as sombras sobre toda a superfície de sua máscara” (JARRY,1980:106).

Referindo-se ao boneco assim como ao ator que usa máscara, salientava que ambos devem se mover pouco e muito lentamente, com o fim de oferecer ao espectador uma imagem ambígua, afastada do contexto de onde possam ter surgido.

As referências do teatro de marionetes, presentes nas personagens da peça *Ubu Rei*, são evidentes nas mudanças bruscas das suas reações, na rapidez com que mudam de atitudes e opiniões; pela coexistência de atitudes próximas da vulgaridade, e pela proximidade entre o bom senso e a idiotice, entre a nobreza e a infâmia.

A convivência de Jarry com encenadores, certamente, alimenta essas preocupações, principalmente com Lugné-Poe²⁴, pois com eles compartilhava a idéia de que o ator “deve compreender que a multiplicidade de gestos é odiosa... deve economizar os efeitos ou abandoná-los. Do contrário, será um criminoso para essa arte” (JARRY apud Carlson,1997:285).

Evidentemente, a preocupação central da produção artística de Jarry e Maeterlinck era a dramaturgia e não a

²⁴ Diretor teatral reconhecido por suas montagens experimentais no Théâtre de Ouvre, dentre elas *Ubu Rei* de Jarry.

interpretação, no entanto, em comum entre eles e os diretores que encenavam seus textos há a marionete como referência para essas encenações, contribuindo, dessa maneira, para repensar ou redefinir o trabalho do ator, buscando uma nova forma de interpretar.

O ator máscara de Craig

O escritor, pintor, cenógrafo e encenador Edward Gordon Craig (1872-1966), faz tão veemente negação à estética realista que se tem a impressão da impossibilidade de o ator estar em cena, de apresentar-se com aparência humana. Dentre as polêmicas, provocadas por suas declarações, uma das mais conhecidas se deu quando afirmou: “A representação do ator não constitui uma arte; e é forçadamente que se dá ao ator o nome de artista. Porque tudo o que é acidental é contrário à arte” (CRAIG, s/d:87).

O surpreendente dessa afirmação não é o fato de vir de um autor simbolista, mas de um membro da farândola, filho de uma atriz e de um crítico reconhecidos, criado no meio artístico desde a sua mais tenra infância e perfeito conhecedor do meio (ABIRACHED,1994:198).

A publicação do ensaio de Craig, *O Ator e a Supermarionete*, em 1908, vai expressar toda sua rejeição ao teatro produzido na época. Negava a arte realista como imitação fotográfica da natureza, o teatro em que predominava a submissão ao texto, o teatro escrito, os cenários realistas e a interpretação submetida aos caprichos e emoções humanas. Dizia que os gestos do ator, a expressão de seu rosto, da sua voz, não obedecem a controles e se traem constantemente. Por conta da sua constituição, o ator não produz outra coisa que não

seja o acidental; e a arte é a antítese do caos. Craig quer despersonalizar o ator e para isso se utiliza da marionete. E lança o desafio:

“Suprima-se a árvore autêntica que se colocou em cena, suprima-se o tom natural, o gesto natural e chegar-se-á igualmente a suprimir o ator.

O ator desaparecerá e em seu lugar veremos uma personagem inanimada que usará, se quereis, o nome de Surmarionette - até que tenha conquistado um nome mais glorioso.” (CRAIG,s/d:108-109)

O ensaio evidencia, em diversos momentos, a marionete como referência para a produção de um teatro que trate de situações humanas mais universais, poéticas. No entanto, é difícil precisar o que o autor define como *Supermarionete*, porque o conceito não está claramente explicitado.

Numa interpretação mais literal, seria possível concluir que quer mesmo substituir o ator pelo manequim ou pela marionete. Mas, certamente, Craig propõe a marionete como metáfora ou modelo, exigindo do ator do seu tempo a aquisição do rigor e técnica na interpretação, no entanto, isso também é pouco claro.²⁵

A marionete que serve de referência a Craig, por vezes, é a que pertence ao teatro visto na rua, mas simultaneamente o critica dizendo que essa arte vive um tempo de decadência:

²⁵ Kantor diz: “Eu não acredito que um manequim (ou figura de cera) possa substituir o ator vivo como queriam Kleist e Craig. Seria fácil e ingênuo pensar isso... no meu teatro o manequim é um modelo que encarna e transmite um profundo sentimento de morte, da condição dos mortos, um modelo para o ator vivo” (In *Le Théâtre de la Mort*, 1977:221).

“A maioria das pessoas sorri se lhes falam de fantoches. Pensa-se logo nos seus cordelinhos, nos seus braços hirtos, nos seus gestos sacudidos, diz-se: “são bonecos divertidos.” Mas lembrai-vos de que são os descendentes de uma grande e nobre família de ídolos, de ídolos feitos, na verdade “à imagem de um Deus” e que há muitos séculos essas figurinhas tinham movimentos harmoniosos e não sacudidos, sem necessidade de cordéis ou fios de arame e não falavam pela voz nasalada do titeriteiro.” (CRAIG,s/d:116)

Aqui, os ímpetos reformistas de Craig também se dirigem aos marionetistas, quando diz indiretamente que manipular não é sacudir, e a voz nasalada, comum no teatro de bonecos de rua também não serve.

É da observação e dos estudos que realiza sobre a história do teatro e, sobretudo, em relação ao teatro egípcio, grego e indiano, que se inspira para criar a idéia da supermarionete (*Übermarionnette*).

Estudos de Plassard e Jurkowski salientam que o interesse de Craig pelo teatro de marionetes foi bastante manifesto, o que se confirma pelos 365 “pequenos dramas” para marionetes, escritos segundo ele próprio “um para cada dia do ano”. Destes, 119 estão publicados em revistas e jornais, o que não é pouco (JURKOWSKI, 1991:293).

Na escola de teatro criada em Florença, o programa de ensino destinado à formação de atores previa, entre seus conteúdos, “história da marionete e sua manipulação” (ASLAN,1994:103).

Lamentavelmente, as atividades da escola encerraram-se com a eclosão da Primeira Guerra Mundial e não se conhece a forma de trabalho, a seqüência de conteúdos e os procedimentos pedagógicos das diversas disciplinas. Mas, ao destacar a importância de o ator saber animar objetos e manipular marionetes, Craig antecipa uma concepção de formação de ator que só começará a ser discutida muito tempo depois.

O pesquisador francês, Plassard, após ter sido autorizado a manusear os escritos de Craig²⁶ dos anos 1905 e 1906, período em que viveu em Berlim, justamente a época em que começa a formular a idéia da Supermarionete, conclui:

“Meus estudos constataam já nas primeiras páginas do Caderno A que a idéia de supermarionete não está separada do ator usando máscara, em parte inspirado no ator do teatro antigo grego. Notas e croquis demonstram o ator inteiramente coberto, despersonalizado, usando máscara, tornando impossível ao intérprete mesclar suas emoções e personalidade na representação da personagem.” (PLASSARD,1992:47-53)

Confirma-se, assim, que Craig lançou as bases de uma tendência que só vai se consolidar mais tarde: a teatralização do teatro, instaurando o monopólio da figura do diretor na cena. Para ele, o ator será sempre a Supermarionete, uma máscara inteira cobrindo, além do rosto, todo o corpo do ator.

²⁶ Uma série de cadernos manuscritos de Craig pertence ao acervo da Bibliothèque Nationale de Paris e só recentemente foram postos à disposição para consultas mediante autorização. Plassard foi um dos primeiros pesquisadores a manuseá-los.

A polifonia meyerholdiana

Vsévolod Meyerhold, (1874 - 1940),²⁷ foi um dos diretores teatrais e pedagogos mais importantes do teatro do século XX. Espetáculos, como *Balagan (A Barraca de Feira)*, de Aleksander Blok, e “Inspetor Geral”, de N. Gógol, ainda hoje, são marcos para o estudo da renovação do teatro ocidental, em virtude das inovações introduzidas na cena.

Foi discípulo de Stanislavski, porém insurge contra as idéias do mestre notadamente em relação ao seu teatro naturalista e aos procedimentos na preparação do ator. Criticava o “psicologismo” que norteava a criação das personagens e encenações naturalistas e realistas.

“Vai-se inspirar no impressionismo, no cubismo e finalmente no expressionismo alemão para o desenvolvimento e a pesquisa de valores puramente formais que teriam um papel crescente na afirmação da teatralidade e no seu princípio de um teatro de convenção e estilização”. CAVALIERE, 1996:3)

Meyerhold propôs a Biomecânica, um conjunto de exercícios para a preparação dos atores, inspirado, provavelmente,

²⁷ Também foi ator e escreveu textos teóricos sobre teatro. Estudou na escola de Arte Dramática de Nemirovich Dantchenko e integrou o elenco do Teatro de Arte de Moscou, onde trabalhou com Stanislavski. Dirigiu o Teatro Imperial e, em 1917, engajado na Revolução Socialista organizou espetáculos de massa. Encenou textos dramáticos escritos por Maiakóvski, trabalhando diretamente com ele nas montagens. Em 1937, acusado de “formalista” e recusando a encenação de espetáculos didáticos na perspectiva do “realismo socialista”, é preso e fuzilado, em 2 de fevereiro de 1940, sob as ordens de um tribunal militar. Até 1955, o nome de Meyerhold foi proibido em todas as publicações russas. Só em 1968 seus textos são novamente publicados (HORMIGÓN 1992:21-36).

na observação dos movimentos do operário soviético. Em conferência pronunciada em 12 de junho de 1922, (HORMIGÓN,1992:229-232), sintetiza a Biomecânica em quatro eixos centrais: eliminação de movimentos inúteis, não produtivos, ritmo, consciência exata do próprio centro de gravidade, resistência e ausência de vacilações.²⁸

Trabalhava com princípios da *Commedia dell'Arte*, negava a mobilização emocional, interior do ator, dizendo que bastava ater-se aos próprios reflexos físicos. Preparava seus atores para agir e reagir a esses reflexos.

Fez diversas encenações vinculadas aos princípios da estética simbolista,²⁹ fase importante na sua trajetória profissional, justamente porque é nesse período que vai amadurecendo princípios que estarão sempre presentes no seu trabalho, quais sejam: a negação ao naturalismo e ao realismo, o teatro de convenção, o grotesco, a teatralização do teatro e a teatralidade.³⁰

Posteriormente, inspira-se em elementos do teatro popular, conforme estudos de Cavaliere:

²⁸ Duas pesquisas recentemente concluídas no Brasil oferecem rico material para a compreensão da Biomecânica: A dissertação de Yedda Carvalho Chaves, *A Biomecânica como Princípio Constitutivo da Arte do Ator*, ECA-USP, 2001 e a tese de Maria Thais Santos Lima *O Encenador como Pedagogo*, ECA-USP, 2002.

²⁹ Nessa fase, encenou diversos espetáculos, dentre eles, *Sor Béatrice* (1906) e *Pelléas et Melisande* (1907), ambos de Maurice Maeterlinck.

³⁰ Teatralidade compreendida como “(...) tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo que não obedece à expressão através do discurso, das palavras, ou se se preferir, tudo que não está contido nos diálogos...”(ARTAUD, 1984:50) A teatralidade “se opõe, até mesmo, às vezes, à narrativa de uma fábula logicamente construída” (PAVIS,1999:372); ou ainda, está relacionada com “o uso programático da ferramenta cênica, de uma maneira a que os componentes da representação se valorizem reciprocamente e façam brilhar a teatralidade e a fala”(idem, p.373).

“Meyerhold vê nos princípios do teatro de feira, nas suas marionetes e no poder mágico das suas máscaras, a revitalização do teatro contemporâneo, apoiando-se, principalmente, na idéia de que a arte do ator deve estar fundada, antes de tudo, no jogo das máscaras, dos gestos e dos movimentos que sempre encantou em várias épocas o povo das praças públicas com suas bastonadas, suas acrobacias e brincadeiras. Tomando como elemento de análise o teatro de marionetes, Meyerhold constata que o que diverte o público essencialmente é o fato de que os movimentos e as situações dramáticas das marionetes, a despeito da intenção de reproduzir a vida no palco, não apresentam absolutamente nenhuma verossimilhança com aquilo que o público vê na vida. Porém, o que fascina o público não é a reprodução da realidade tal como ela é, e, sim, a instalação de um mundo encantatório, com gestos tão expressivos, ainda que inverossímeis, submetidos a uma técnica particular, uma espécie de mágica cênica e que resultará numa harmonia plástica, dona das leis específicas da composição.” (CAVALIERE,1996:89)

A análise de peças de Maiakóvski, tais como: *Mistério Bufo*, *O Percevejo* e *Os Banhos*, encenadas por Meyerhold,³¹ revela que esses trabalhos utilizam recursos característicos da linguagem do teatro de animação: é possível constatar a existência do boneco como alegoria que contribui na realização da hipérbole, da ridicularização e do grotesco; a humanização de objetos, demonstrando assim a inumanidade dos homens e, ainda, o recurso dos “nomes falantes”. “Nome Falante” é uma forma sintética de caracterização da personagem. O nome contribui

³¹ Meyerhold dirigiu *Mistério Bufo*, tanto na versão de 1918 quanto na de 1921, ocasião em que o texto sofreu acréscimos. *O Percevejo* foi dirigida em 1929 e *Os Banhos* em 1930.

para identificar seu caráter e comportamento. A explicitação do seu nome é suficiente para diferenciar sua maneira de ser das demais personagens. (BELTRAME, 2003: 53)

O teatro de bonecos popular russo, o *Petrushka*, é referência importante em certos momentos do trabalho e para a preparação do seu elenco. O diretor via na síntese dos movimentos, na expressão do corpo do boneco, e não na expressão facial, conquistas que seu elenco deveria fazer e o boneco servia de modelo. O ator Igor Iliinski conta como eventualmente o diretor propunha exercícios ao elenco, usando o boneco de luva:

“Meyerhold apreciava altamente a expressividade do corpo. Fazia a demonstração com um boneco de guinhol: introduzindo os dedos, obtinha os efeitos mais diversos. Apesar da sua máscara parada, o boneco exprimia quer a alegria - os braços abertos, como a tristeza - a cabeça caída, ou ainda o orgulho - a cabeça inclinada para trás. Bem manejada, a máscara pode exprimir tudo o que exprime a mímica.” (ILIINSKI apud Meyerhold, 1980:189).

Assim, o boneco é referência importante na superação da interpretação psicológica, colaborando para a expressividade do gesto, precisão e síntese do movimento.

Em seu estudo, *O Teatro de Feira* (1912), começa a se evidenciar o abandono da estética simbolista em sua carreira e recorre ao grotesco, às formas de teatro popular, com a defesa da teatralidade e da estilização, da marionete e da máscara, com insistência no imbricamento entre forma e conteúdo. Nesse texto, o diretor russo confronta as posições de dois diretores de teatro de marionetes para reafirmar o teatro de convenção. Descreve as intenções de um diretor que

se propõe a substituir o boneco pelo homem e de outro que aposta no boneco. Meyerhold valoriza este último, pois ainda que identifique falhas nos mecanismos da construção e manipulação do boneco, não se separa dele porque “consegue criar um mundo tão encantador, com gestos expressivos, servindo-se de uma técnica especial e mágica” (MEYERHOLD apud Plassard,1996:231).

Recorre, ainda, à marionete para marcar a diferença entre o “ator da interioridade” e o ator de uma linguagem cênica original. Para ele, o primeiro “só busca revelar seu estado de alma pessoal. Recusa-se a obrigar sua vontade a dominar os procedimentos técnicos.” Ao segundo, pergunta: “ele deve substituir a marionete e perseguir esse papel auxiliar, que lhe recusa toda liberdade de criação pessoal, ou deve fundar um teatro análogo ao que a marionete soube conquistar, negando-se a se submeter à vontade do diretor de modificar a sua natureza?” (MEYERHOLD apud Plassard, 1996:232)

Demonstra conhecer o teatro de marionetes como linguagem artística e isso é visível quando responde ao questionamento lançado:

“A marionete não quer se identificar completamente ao homem, porque o mundo que ela representa é o maravilhoso mundo da ficção, porque o homem que ela representa é um homem inventado, porque o tablado onde ela evolui é o espaço de harmonia onde se encontram os fios de sua arte. Sobre seus tablados, é assim e não de outra maneira, não de acordo com as leis da natureza, mas porque essa é a sua vontade, e porque o que ela quer não é copiar, mas criar.” (MEYERHOLD, idem)

A idéia de marionetização em Meyerhold apresenta-se de maneira diferenciada, eventualmente, o boneco é referência para que o ator elabore o que o diretor russo considera essencial: a construção de uma técnica particular fundada na expressividade do gesto e do trabalho corporal. O ator, criador dessa nova forma de interpretar, distancia-se da cópia pura e simples da natureza para chegar à harmonia plástica e, assim, à criação artística. Usa o boneco na cena com frequência, porém, mais como alegoria, figuração, um artifício, metáfora da personagem que representa. Conforme Krisinski(1992:19), “Meyerhold propõe um teatro sincrético e polifônico que integre o boneco, sem outorgar-lhe a função primordial de símbolo absoluto”.

Considerações finais

Com Maeterlinck, Jarry, Craig e Meyerhold é possível perceber a existência de eixos para analisar o trabalho do ator marionete. São tendências que por vezes se apresentam profundamente imbricadas e noutros momentos parecem tomar rumos distintos.

Com Jarry, o ator é boneco com comportamento cênico e inclui uma gestualidade desconcertante. Nega, assim, a interpretação realista e busca uma nova forma de interpretar. O boneco é referência tanto para a construção da personagem em seus textos dramáticos como para a interpretação.

Craig explora, através da marionete e suas múltiplas formas, as condições de reorganização do jogo teatral em linguagem única, numa totalidade plástica homogênea na qual o ator é tão somente parte integrante de uma totalidade mais

ampla que é o espetáculo. E, o ator inteiramente mascarado é quem pode concretizar essa forma de interpretar no novo teatro.

Já, Maeterlinck desenha o perfil de um ator mediado pelo visível e o invisível. O ator é o ser desencarnado, símbolo do homem submetido ao servilismo absoluto de normas sociais estabelecidas, as quais, ainda que questione sua existência, as executa automaticamente.

Para Meyerhold, o teatro de bonecos popular russo eventualmente é referência para a encenação e para a formação do elenco. O diretor buscava a teatralidade e, assim, torna relativa a função do boneco e o integra à simultaneidade de outros recursos, fundindo-o e fazendo com que colabore com a polifonia cênica em que se constituíam seus espetáculos.

Percebe-se, assim, um eixo comum nos autores estudados: a marionete sempre aparece como síntese dessa nova forma de teatro, em que o espetáculo se aproxima do cálculo matemático, obedecendo a regras e normas de visibilidade cênica, compreendendo movimento, cores, gestos, sons e ritmo. É a espetacularidade no teatro apoiada na marionete, num momento da história em que o teatro se rebela contra a encenação realista e a interpretação psicológica. Nos dramaturgos e diretores, vale insistir, a marionete é referência, por vezes síntese da perfeição para essa nova forma de interpretar e conceber a arte do teatro.

Percorrer as trajetórias desses dramaturgos e diretores, personalidades importantes do teatro do século XX, também torna evidente a importância do teatro de marionetes como referência na formulação das propostas para um novo teatro. Tais propostas passaram a exigir do ator a busca permanente de novos conhecimentos para o exercício da profissão e ainda hoje essa discussão não está esgotada.

Referências

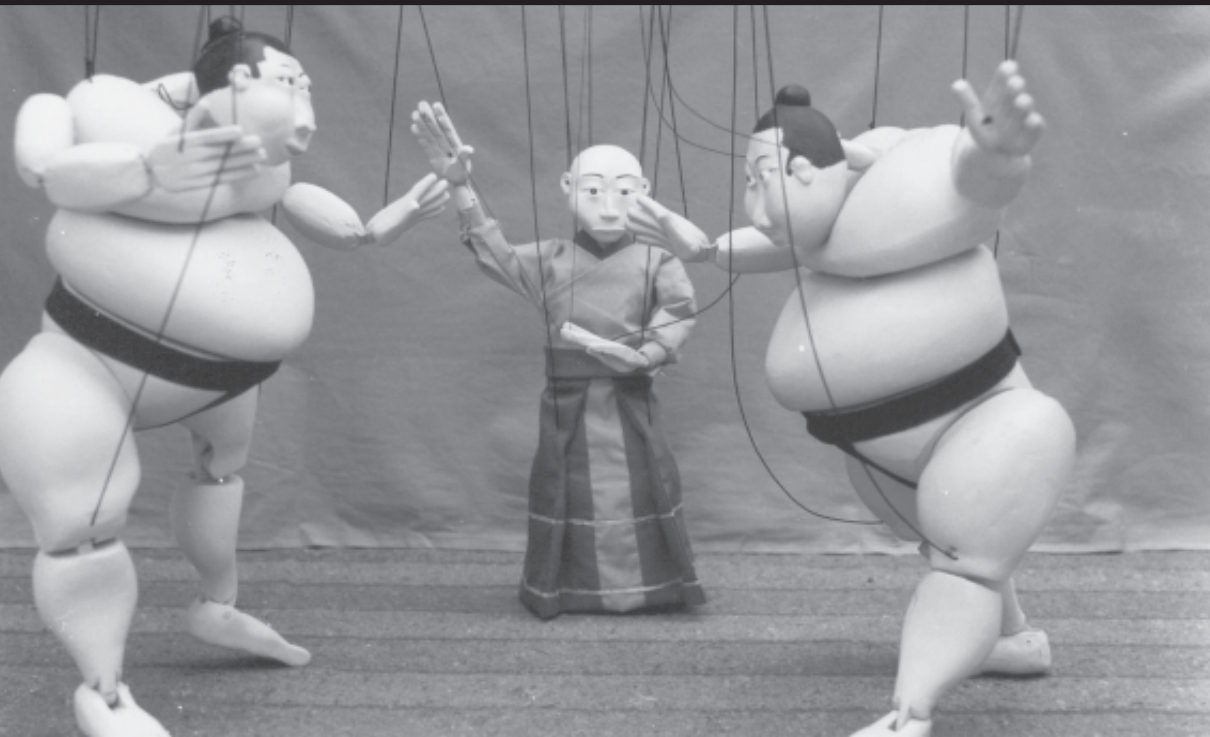
- ABIRACHED, Robert. *La Crisis del Personaje en el Teatro Moderno*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Dupplo*. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- ASLAN, Odette. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BELTRAME, Valmor. Maiakóvski e o Teatro de Formas Animadas. In: *Urdimento No 5*. Florianópolis: UDESC, 2003.
- CAVALIERE, Arlete. *O Inspetor Geral de Gógol/Meyerhold*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- CRAIG, Edward Gordon. *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Arcádia, S.D.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. *Meyerhold: Textos Teóricos*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Scena de España, 1992.
- INNES, Christopher. *El Teatro Sagrado - Ritual y Vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- JARRY, Alfred. *Todo Ubú*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- JURKOWSKI, Henryk. JURKOWSKI, Henryk. O modernismo. In: *Écrivains et Marionnettes*. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 1991. Tradução de José Ronaldo Faleiro.
- KLEIST, Heinrich von. *Sobre o Teatro de Marionetes*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- KANTOR, Tadeusz . *O Teatro da Morte*. Paris: L'Age d'Homme, 1977. Tradução de Roberto Mallet.
- KRISINSKI, Wladimir. Un desorden sofisticado. In: *PUCK. El Títtere y las Otras Artes - Cuerpos en el Espacio*. Bilbao: Éditions Institut International de la Marionnette/ Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, n.4, 1992.
- MAETERLINCK, Maurice. Menus Propus, Le Théâtre. In: Plassard, Didier. *Les Mains de Lumière*. Textes réunis et présentés. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1996.

- MEYERHOLD, Vsévolod. Le Théâtre de Foire. In: Plassard, Didier. *Les Mains de Lumière*. Textes réunis et présentés. Charleville-Mézières. Institut International de la Marionnette, 1996.
- PAVIS, *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PLASSARD, Didier. *Les Mais de Lumière. Anthologie des Écrits sur L'art de la Marionnette*. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 1996.
- PLASSARD, Didier. *L'acteur en Effigie*. Paris: L'Age D'Homme, 1992.



Reflexões sobre o ator no teatro de imagens

Teotônio Sobrinho
Universidade de São Paulo





Página 80 superior: “Último Diahoje” da Cia. Traço de Florianópolis (SC)

Página 80 inferior: “Musicircus” espetáculo da Cia. Catin Nardi de Belo Horizonte (MG)

Página 81: “Último Diahoje” da Cia. Traço de Florianópolis (SC)

Ana Maria Amaral, com suas cenas que fazem lembrar o surrealismo, abandonando a mimese e a representação naturalista, constrói um mundo cênico de evocações míticas e arquetípicas, com cenas alinhavadas com base em associações de imagens que parecem obedecer a uma progressão misteriosa. No caso, nem um pouco cartesiana, embora sustentem seus espetáculos em temas conceptuais mais ou menos aparentes; os quais parecem “flutuar” em cena, sem que se organizem numa clara estrutura do tipo causa/efeito.

É a própria Ana Maria Amaral quem, em seu livro “Teatro de Animação” (1997), revela que os espetáculos *A Coisa* e *Babel* tiveram pontos de partida opostos: o primeiro, resultado de uma pesquisa com objetos e luz, partiu da investigação das características materiais de objetos (sua condição de ser natural ou manufaturado, sua textura, cor, forma, articulações, tipos de movimentos possíveis, entre outros) e suas relações com variadas incidências de luz para chegar-se a um roteiro que expusesse um tema; o segundo foi gerado em caminho inverso, ou seja, de um tema (o tema bíblico da construção da torre de

Babel) chegou-se a uma formalização plástica do espetáculo como síntese imagética não naturalista do tema.³²

O espetáculo *Dicotomias*, do qual participei das fases iniciais de criação, seguiu uma terceira via: havia inicialmente um tema bem mais amplo que o do espetáculo “Babel” (o jogo entre questões aparentemente opostas como o belo e o feio, o homem e a mulher, a infância e a velhice, o informe e a forma, a vítima e o algoz, etc.) e, ao mesmo tempo, uma pesquisa com objetos, materiais, máscaras e espaços cênicos diversificados dentro de um mesmo espetáculo.³³

³² A *Coisa* apresentava objetos contracenando entre si, sendo que os atores manipuladores, vestidos de preto, camuflavam-se no espaço negro do palco. Os temas das cenas apareciam graças às próprias qualidades materiais dos objetos envolvidos. Era assim que, por exemplo, vários canudinhos de plástico amarrados como se fossem cerdas de uma escova movimentavam-se pela cena, parecendo um estranho animal de muitas patas; um enigmático objeto metálico, possuindo braços de fios elétricos pairava no ar, remetendo a um robô ou nave espacial; formas abstratas contracenavam e modificavam seu aspecto, graças a mudanças de luz. É interessante ressaltar que, em cena, os objetos perdiam seus significados originários para adquirirem outros sentidos. O espetáculo *Babel* foi realizado com pequenos bonecos antropomórficos articulados, cuja tarefa era a de construir uma torre com varetas. A cada tentativa de construção, a torre desmoronava ao subirem os bonecos nelas, até que uma enorme forma esférica é construída com as varetas.

³³ A versão final de *Dicotomias* apresenta como tema central o universo feminino problematizado, na medida em que o conjunto das cenas disposto no palco sugere, sinteticamente e de modo não naturalista, as contradições desse universo. A maioria das cenas, com forte apelo surreal, exibem, por exemplo, bustos femininos enquadrados por molduras; uma figura feminina sem rosto segurando nas mãos o rosto e um espelho, ao mesmo tempo em que a cabeça de uma velha, aos pés dessa figura, olha para uma pedra; uma criatura vestindo uma imensa túnica vermelha exhibe o interior de seu ventre, transformado em um mini-palco, onde um ser amorfo faz sutis evoluções, uma outra figura feminina movimenta lenta e continuamente a manopla de um moedor de tempero, enquanto uma outra mira-se num espelho que lhe fragmenta a imagem. *Dicotomias* é uma dança de opostos que se negam e se atraem simultaneamente. Paira uma misteriosa ordem em meio à fragmentação, sobreposição de imagens, graças às interações de imagens, sons, atores, objetos, bonecos, de modo que o espetáculo configura-se como uma organização instável e dramática.

Talvez seja até irrelevante dizer que, durante o processo, tanto a plástica quanto o tema que foram inicialmente pensados para o espetáculo foram modificados, graças aos experimentos que constituíram a criação, procedimento característico da encenadora. Assim, pode-se dizer que Dicotomias obedeceu a uma espécie de “processo-síntese” dos dois espetáculos anteriores, ao mesmo tempo que desfizeram as subordinações anteriores da forma ao tema e vice-versa.

Independentemente dos pontos de partida e das peculiaridades dos processos dos três espetáculos, caracterizados o fato de todos eles apresentarem cenas apenas levemente alinhavadas que remetem, por sugestão, mediante imagens não naturalistas, a questões míticas e arquetípicas. Estas questões, que nunca chegam a configurar um discurso logicamente articulado dos espetáculos, provocam muito mais sensações e idéias vagas no espectador do que entendimentos claros. Por mais que Ana Maria, ao longo dos processos de criação, construa roteiros cujas justificativas, explicações, seqüências e clarezas temáticas e filosóficas sejam-lhe claras, os espetáculos resultantes não provocam um entendimento dessa natureza no espectador. Este, tendo acesso apenas ao resultado cênico, presencia um jogo de imagens que compactam e sintetizam poeticamente as questões levantadas no processo, tendo delas somente sensações e idéias genéricas, porém intrigantes e contundentes.³⁴

O fato é que a lógica usada por Ana Maria para formatar seus espetáculos é uma lógica arbitrária, desarticulada do resultado cênico, mais ou menos nos termos do que faz, por

³⁴ Ana Maria disse-me que o público saía satisfeito das sessões de *Babel*

exemplo, Bob Wilson, muito embora seu procedimento arbitrário de construção seja arquitetural, matemático, enquanto que o de Ana Maria é conceitual.³⁵ Em outras palavras, para construir seus espetáculos, ela parte de uma estrutura de idéias articuladas e expressas pelos objetos, materiais de cena, luz, etc., que funciona como motor de sua criação, mas que não é compartilhada pelos espectadores, plurificando, assim os sentidos dos espetáculos.

Outra característica recorrente é a ausência de narrativa, sendo as cenas seqüenciadas em obediência a essa lógica particular da encenadora; uma lógica associativa e vinculada às características dos materiais envolvidos na cena. Ao mesmo tempo em que há diretrizes conceptuais nos espetáculos, elas não são autônomas em relação à materialidade dos objetos, bonecos, espaços cênicos, entre outros. Por exemplo, um tema de uma cena pode ser alterado em função dos objetos que o devem representar, caso tais objetos, graças a sua constituição, revelem outro tema para Ana Maria; e por outro lado, determinados objetos ou materiais podem ser descartados do

³⁵ A estruturação dos espetáculos em Bob Wilson obedece a uma organização arquitetural. Assim, os eventos (movimentação dos atores, música, cenografia, textos, etc.) funcionam como elementos de composição arquitetônica. E cada um desses eventos é, internamente, decomposto em unidades mínimas que, por sua vez, são recombinações a partir de uma lógica arbitrária de composição. Para a construção das músicas originais dos espetáculos, por exemplo, é considerada uma quantidade pequena de sons que se organizam por adição, subtração e repetição. Assim, é também em relação aos movimentos das danças e aos gestos e deslocamentos do elenco, e em relação aos textos. Trata-se de uma estrutura organizacional criada arbitrariamente para sustentar as tarefas de palco. Os acontecimentos não têm importância enquanto enredo, mas como elementos do todo arquitetônico de que se investem os espetáculos. Seu teatro deixa de ser instrumento para transmitir conteúdos e passa a funcionar como evento, cujos sentidos possíveis só podem ser construídos *a posteriori*, na medida em que oferece ao espectador muito mais uma experiência sensorial, sem impor um sentido único aos eventos.

espetáculo, caso não sejam adequados ao tema em questão e nem tampouco revelem alguma alternativa temática.

Desse modo, Ana Maria estabelece em sua criação um constante diálogo com diversos materiais e objetos testados para as cenas. Em *Dicotomias*, esse procedimento foi determinante para a construção do espetáculo, mas com certeza verificou-se também em *A Coisa* e em *Babel*, mesmo que se tenha, nestes casos, deliberado partir de uma pesquisa de materiais e de um tema, respectivamente, pois no caso de Ana Maria Amaral, o ponto de partida não necessariamente determinaria todo o processo.³⁶

Além do procedimento de não subordinar a encenação a um texto ou a um discurso logocêntrico, nos três espetáculos aqui exemplificados de Ana Maria Amaral, verifica-se uma estrutura baseada na simultaneidade de cenas, na ausência de narrativa, no uso da *collage*, do *leitmotiv*, da disjunção, entre outros, (procedimento típico do teatro de imagens), de modo que seus espetáculos (categorizados por ela própria como teatro visual de animação) pedem uma abordagem atoral diferenciada da abordagem típica do teatro convencional; ou seja, não convém ao seu teatro (e nem ao teatro de imagens em geral), por exemplo, motivar o elenco, forjando circunstâncias propostas, referencialidade mimética e estímulos psicológicos.

³⁶ Mesmo no processo de montagem do espetáculo *A Benfazeja*, do qual participei, e configurou-se como a adaptação de um conto de Guimarães Rosa, mesmo com a preocupação de dar conta de uma narrativa, Ana Maria submeteu o texto a um processo de diálogo com os materiais de cena (bonecos, máscaras, objetos), em que o texto era experimentado em função das cenas criadas, e as cenas criavam-se também em função do texto. O espetáculo foi apresentado no Teatro-Laboratório da ECA-USP, em 2001.

O teatro de imagens, ao qual se ligam os espetáculos de Ana Maria Amaral, marcado pelo não-uso da dramaturgia convencional, pelo uso de narrativas disjuntivas, pela sobreposição e simultaneidade de cenas, pela ambigüidade do espaço e do tempo, pela organização cênica através do *leitmotiv* e da espacialização do tempo e, principalmente, pelo enfoque na encenação, desconstrói sistemas clássicos de narrativa (construção aristotélica, uso de trama, dramaturgia, personagens, desenlace, causalidades).

Além do uso da *Collage*, o uso do *leitmotiv*, por exemplo, permite operar com redes, simultaneidades e operar abertura, plurificação e complexificação dos significados da partitura do espetáculo. Outro procedimento utilizado é o da organização pelo *environment*/espacialização; ou seja, a organização espacial das cenas substitui a organização tradicional do espetáculo (por narrativas temporais e causalidades), substituindo-se o tempo pelo espaço como dimensão encadeadora. Todos esses procedimentos levam o espetáculo a constituir-se como sistema complexo (Morin). Há partes que interagem entre si e com o “ambiente espetacular”, de modo que o todo é simultaneamente maior e menor que as partes, onde a desordem, a ordem e a organização atuam numa tensão dialógica. Tanto o recurso da *collage*, como o *environement* e o *leitmotiv*, dentre outros, vão possibilitar a estimulação do aparelho sensorio do espectador para outras leituras dos acontecimentos, provocando a ruptura da estrutura do discurso normativo verbal imposto ao discurso imagético. E, por outro lado, fazem com que o espetáculo seja absorvido como “acontecimento” em vez de representação de uma fábula. O discurso do espetáculo deixa de ser logocêntrico e

passa a ser o discurso da *mise en scène*, da teatralidade. E, a ruptura com esse logocentrismo mexe com os mecanismos de cognição do espectador afeitos ao normativismo dos esquemas verbais.³⁷

No teatro de imagens, os materiais, objetos, atores, luz, sons e textos são tomados como componentes do todo espetacular, são arranjados (relações entre eles) e, esses arranjos, são ordenados no tempo. Dessa elaboração material é que depende a construção do espetáculo do ponto de vista da estruturação das cenas ou, se quisermos, da estruturação de fragmentos de eventos. Estes, sobrepostos, combinados, recombinaados e seqüenciados constituem o todo espetacular. Numa primeira olhada, o que vemos em relação ao ator é sua inserção nesse jogo cênico para cumprir determinadas tarefas

³⁷ Em seu livro *Matrizes da Linguagem e Pensamento*, Lúcia Santaella (2001), com base na Fenomenologia e na Teoria dos Signos de Peirce, expõe como matrizes da linguagem e do pensamento três matrizes: a sonora, a visual e a verbal. “O que define basicamente a natureza da linguagem verbal é o seu poder conceitual, a ponto de podermos afirmar que o verbal é o reino da abstração. Isso corresponde às características daquilo que Peirce definiu como signo simbólico, o universo da mediação e das leis. Quanto à linguagem visual, sua característica primordial está na insistência com que imagens singulares, aqui e agora, se apresentam à percepção. Ver é estar diante de algo, mesmo que esse algo seja uma imagem mental ou onírica, pois o que caracteriza a imagem é sua presença, tomando conta da nossa apreensão. Aliada ao seu caráter perceptivo, (...) a linguagem visual, quase sempre figurativa, tem uma vocação referencial, o que a categoriza como signo indicial (...) A linguagem sonora, por outro lado, tem um poder referencial fragilíssimo. O som não tem poder de representar o que está fora dele. (...) Essa falta de capacidade referencial do som é compensada por seu alto poder de sugestão, o que fundamentalmente o coloca no universo icônico, onde operam as mais puras associações por similaridade” (SANTAELLA. 2001, p.19).

Com base no estudo de Santaella, pode-se afirmar que o teatro de imagens opera com maior ênfase com os princípios lógicos das matrizes sonora e visual; e quando lida com o pensamento verbal, o faz procurando subverter seu caráter de convenção, habitualmente apegado à lógica da simplificação cartesiana.

de palco, como cruzar a cena conduzindo um objeto, oferecer sua silhueta para compor algum dos fragmentos de cena, fazer determinadas movimentações e gestos, muitas vezes extraídos do cotidiano, porém descontextualizados, muitas vezes gestos e movimentos pouco convencionais, etc.

Por outro lado, tomando-se o teatro de imagens como uma “modalidade” do teatro contemporâneo – ou pós-moderno, como preferem alguns, torna-se possível ver nele parentescos com a arte da performance que, tanto quanto o teatro de imagens, deve sua origem, ao menos em parte, às artes plásticas. Em *Performance como Linguagem*, Renato Cohen (1989) afirma que “poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade”.

E Jorge Glusber (1987), em *A Arte da Performance*, nos mostra como artistas plásticos, a partir da década de 50, começaram a abandonar os suportes tradicionais da pintura e escultura e passaram a utilizar outros espaços e procedimentos de criação. A *action painting*, por exemplo, desenvolvida por Jackson Pollock (1912-1956), é uma pintura performática, na qual o artista pinta na presença do público; a atitude de pintar é o tema da obra. Trata-se, por sua vez, de uma adaptação da técnica de *collage*, idealizada por Max Ernest, que transforma o ato de pintar em tema da obra e o artista em uma espécie de ator. Essa pesquisa de suportes e procedimentos novos vai, enfim, conduzindo os artistas plásticos a atitudes mais radicais, até chegarem ao *happening*, onde o teatro já é constituinte bastante evidente desse fazer artístico. E ainda por conta de desdobramentos, assevera-se a participação do corpo do

próprio artista como suporte de sua própria arte, culminando com a *body art*, onde o corpo do artista é o seu objeto artístico. E, ainda segundo Glusberg, paralelamente à expansão da *body art*, outros criadores desenvolviam trabalhos em que não apenas o corpo era utilizado como matéria prima da arte, mas também outros materiais eram utilizados como objetos vários e espaços construídos, de modo que se ressaltava o aspecto espetacular do evento: tratava-se da *performance*.

Em relação à origem da performance nas artes plásticas, é interessante ressaltar que os artistas plásticos, ao realizarem suas experiências com novos materiais e suportes, buscavam uma espécie de “diálogo” com os materiais. Por exemplo, na *action painting* (pintura instantânea), de Jackson Pollock, o artista estendia uma imensa lona no chão e, na presença do público começava a pintar. Dizia que nem se dava conta do que fazia, que a pintura tinha vida própria. Tudo indica que ele se colocava como um parceiro dos materiais, como um participante para que a obra se fizesse. Esse “diálogo” com os materiais não é, entretanto, característica exclusiva dos artistas da *action painting*. Sabemos que muitos artistas plásticos trabalham buscando esse tipo de relação com os materiais. O que queremos ressaltar desse procedimento é que ele coincide com a postura de performers quando estão em situação cênica. Ou seja, o que fazem não está sob o controle total do racional. Eles realizam suas “tarefas de palco” em um estado alterado de consciência, relacionam-se com os outros *performers*, com os componentes de cena (espaço, objetos, cenário) com a consciência esgarçada. Acreditamos que se instaurando o “estado alterado de consciência”, tanto o artista pode passar a “dialogar” com os materiais com os quais construirá sua pintura, escultura, instalação, como poderá “dialogar” com o seu próprio corpo.

No caso da *body art*, o artista enfoca o seu corpo, e na *performance*, não apenas o corpo, mas também os demais materiais da cena. Nesse estado alterado de consciência, o artista (independente de ser artista plástico ou performer de *body art* ou de *performance*) passa a relacionar-se com os materiais que envolvem a sua arte como se fossem “imagens mentais”, já que o estado alterado de consciência provoca no artista um grau de confusão entre o que é externo a ele e sua realidade mental.³⁸

Esse fenômeno pode ser observado também no ator do teatro de imagens. Ele funde todos os materiais de cena, luzes, espaço cênico que com ele dividem a concretude da cena – que à sua consciência chega via relação sensorial – com suas imagens mentais, em parte provocadas pela própria concretude da cena, instaurando-se o que chamamos de “espaço mental”, onde transitam indiferenciada e livremente “imagens mentais” e objetos concretos da cena. E assim, inserido materialmente no universo espetacular, o ator interfere nele “como se” esse universo fosse seu universo mental, participando do espetáculo como um “imaginador” que materializa sua imaginação. Ele é o poeta que poetiza os objetos, e ao mesmo tempo também é objeto poetizado – já que está inserido no contexto do espetáculo – oferecendo-os e oferecendo-se ao espectador para que este possa ser um “poetizador” (Bachelard).

Ora, segundo Patrice Pavis (1996), no teatro contemporâneo o corpo do ator “falaria” numa linguagem pré-lógica e haveria uma comunicação direta do corpo do ator para o

³⁸ Naturalmente esse fenômeno não se dá em um grau muito elevado, pois o artista, por mais que esteja mergulhado nesse estado, mantém algum controle racional sobre o que faz. Do contrário não materializaria sua criação.

corpo do espectador. Essa comunicação direta faria com que o espectador vivenciasse corporalmente a experiência corporal do ator. O espectador reviveria de algum modo a experiência cênica do ator, compartilharia em seu espírito e em seu corpo essa experiência do ator. O espectador modelaria seu esquema corporal sobre o esquema corporal do ator, de modo que o ator funcionaria como uma espécie de “duplo” do espectador, como uma imagem. Nesses termos, talvez pudéssemos dizer então que no teatro de imagens o ator funcione como uma espécie de “substituto” do espectador no espaço espetacular, como aquele que, de algum modo, está no lugar do espectador, como num sonho para o indivíduo que sonha. Naturalmente, essa função de substituição pode ocorrer em qualquer modalidade teatral, mas acreditamos que no teatro de imagens ela ocorra em maior grau e de um modo especial, graças ao fato de que nessa modalidade teatral o ator não é o suporte privilegiado do espetáculo e principalmente não “representa” e nem “apresenta” algo ao espectador, mas vivencia experiências sensoriais e mentais fundidas.

Por outro lado, o teatro de imagens tende a “apagar” o referencial de seus signos. É um teatro constituído por signos que estão longe de “representar” genuinamente seus referentes. Assim, o apagamento da referencialidade faz com que as relações do ator com os demais componentes de cena não representem nada *a priori*. Suas relações ocorrem no nível da percepção e da imaginação associativa poética.

Enquanto isso, no teatro de tradição textocêntrica há um forte nível de representação na função do ator, já que ele tem de “estar no lugar” de uma personagem.

Mas, há também uma prática contemporânea de teatro em que o ator é o eixo por meio do qual gira o espetáculo e

seu suporte privilegiado. Trata-se de uma modalidade que alguns artistas e pesquisadores chamam de teatro do ator-compositor, onde o ator não tem de estar no lugar de uma personagem. Ferracini (2001), citando Burnier³⁹, afirma que o ator-compositor não “representa”, ele “apresenta”, ou “reapresenta” algo que compôs. Já Patrícia Leonardelli (2001) e Matteo Bonfitto (2001) associam o conceito de representação à interpretação, significando basicamente a mesma coisa: o ator que empresta seu corpo e voz a uma personagem previamente determinada, normalmente por um texto dramático. Enquanto isso, o ator-compositor, muito mais próximo do conceito de performer, construiria sua arte em seu próprio aparelho psicofísico, sem referência a nenhuma personagem.

Para isso, é necessário um treinamento psicofísico intenso e continuado a fim de que o ator vá construindo um conjunto de ações físicas que poderão ser utilizadas em um espetáculo. Essas ações físicas têm uma base psíquica e, portanto, não são meros gestos e movimentos. São chamadas de matrizes, porque, uma vez levantadas por meio de exercícios de treinamento, são armazenadas na memória psicofísica do ator, e depois essas matrizes podem ser acessadas e organizadas pelo ator para construir partituras de espetáculos teatrais.⁴⁰ Nessa modalidade teatral – do ator-compositor – é o ator o centro do espetáculo, não só porque o signo teatral tende a concentrar-se nele, mas também porque o ator tende a ser o “autor” da obra teatral. Nessa linha de entendimento, Eugênio Barba (1994) afirma que o ator *é* o teatro. Seguindo essa

³⁹ Luís Otávio Burnier, fundador do Lume, núcleo de pesquisa teatral de Campinas.

⁴⁰ O Lume segue essa linha de trabalho; também, *Odin Teatret*, de Eugênio Barba segue esse procedimento

orientação, Ferracini (1994) afirma que o ator “é o artista primeiro e único” (P.39). E Grotowski, a quem essa modalidade liga-se historicamente, propõe e experimenta um teatro construído essencialmente com base em um rigoroso treinamento atoral. São propostas que parecem ter ao menos uma de suas raízes no “método das ações físicas” de Stanislavski, como bem demonstra Matteo Bonfitto (2001) em *O ator-compositor. As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*.

Diferente do teatro textocêntrico e do teatro do ator-compositor, o teatro de imagens centra-se na cena como um todo, de modo que seus componentes (luz, objetos, sons, atores) são submetidos a um arranjo (interações) e há uma ordenação dessas interações no tempo. Esses componentes, por sua vez, são seres inanimados e seres animados (atores). Entre espectador e ator ocorre então a “identificação” de que fala Pavis. Naturalmente essa identificação mais dificilmente acontece entre o espectador e um ser inanimado como uma cadeira ou um objeto qualquer.⁴¹ Assim, o ator pode funcionar como uma espécie de referência do animado em meio ao inanimado no devaneio do espectador, na poetização operada no espaço mental do espectador. Assim, o ator funciona como um componente do todo espetacular, não é mero ilustrador de um texto teatral, tendo de atualizar (representar) uma personagem previamente determinada por uma dramaturgia,

⁴¹ A menos que, por conta das interações entre os componentes, por conta do arranjo e da ordenação do espetáculo, o objeto em questão se forçasse sobre a percepção do espectador com essa orientação. É o que parece acontecer em alguns espetáculos de imagens de animação, onde objetos parecem possuir determinadas qualidades essenciais humanas, às vezes inomináveis. Quando se trata de manequins, essa identificação, ou melhor, associação de qualidades por semelhança parece ser facilitada.

como ocorre no teatro de tradição textocêntrica; e também não é ele próprio o espetáculo por excelência, como ocorre no teatro do ator-compositor, que apresenta, ou re-apresenta o que construiu previamente.

Uma diferença capital, portanto, entre a função do ator no teatro de imagens e a do ator-compositor é a de que no teatro de imagens o ator deve funcionar analogamente como funciona o performer da performance: há outros componentes constituindo o todo espetacular no mesmo nível de importância com os quais ele interage; e o ator-compositor parece funcionar analogamente como o *performer* da *body art*: o signo se configura essencialmente no ator. Desse modo, o ator do teatro de imagens estaria mais integrado (ou diluído) no todo do espetáculo do que o chamado ator-compositor.

A proposta de treinamento do ator-compositor, conduzindo a um espetáculo essencialmente centrado no ator, poderia parecer afastar-se dos propósitos do teatro de imagens, que tende a considerar o ator apenas mais um componente do espetáculo que interage com os outros componentes. Entretanto, enxergamos um ponto em comum entre as duas modalidades: tanto em uma como em outra, o ator não deve representar uma personagem previamente determinada. Podemos afirmar, então, que igualmente nessas duas modalidades ocorre uma tendência a apagar, ou ao menos esfumçar, o referente do signo teatral, no que diz respeito à presença e à ação do ator em cena.⁴² Essa coincidência nos chama a atenção sobre o processo de treinamento do ator-

⁴² Ferracini (2001) nos informa que no processo de construção dos espetáculos do Lume, o texto teatral dramaturgicamente é sobreposto à partitura do ator *depois* dela pronta. Mas, um espetáculo nessa modalidade teatral não precisaria necessariamente nem ao menos ter um texto.

compositor, base de formulação de seus espetáculos. Acreditamos que em alguma medida exercícios e princípios que envolvam determinados exercícios do ator-compositor possam interessar a uma preparação de ator do teatro de imagens. São exercícios referentes ao trabalho da “pré-expressividade” do ator, praticados pelos atores do *Odin Teatret* de Eugênio Barba e do *Núcleo Lume*, de Campinas.⁴³

Segundo Barba (1994), há um componente pré-expressivo do ator logicamente anterior à produção da mensagem cênica. Essa pré-expressão refere-se a um estado mental e corporal “extracotidiano”. Por sua vez, o princípio do corpo “extracotidiano” baseia-se na alteração postural em relação ao corpo cotidiano. Mediante exercícios, é possível fazer com que o corpo fracture a lógica do corpo cotidiano, baseado no uso do mínimo de energia para realizar as ações e na tendência ao equilíbrio estável. Desses exercícios, consideremos especialmente aqueles relativos ao “treinamento energético”, que ajudam o ator a atingir o estado psicofísico “extracotidiano”. São exercícios que provocam um estado de consciência esgarçada no ator. Só na aparência é que esses exercícios são exclusivamente físicos. Baseados na exaustão física, na verdade são psicofísicos. Por meio de ações e movimentações repetidas à exaustão, promove-se a desestruturação do corpo cotidiano, interferindo-se no equilíbrio homeostático,⁴⁴ e o corpo exausto envia estímulos ao cérebro, que produz imagens e as re-envia ao corpo em forma de sensações. O treinamento energético faz com que esse jogo de ir e vir “informações” entre corpo e cérebro

⁴³ Conforme Barba (1994), Ferracini (2001), Leonardelli (2001) e Bonfitto (2001).

⁴⁴ Na situação cotidiana, o organismo procura gastar um mínimo de energia para realizar um máximo de eficiência gestual.

acelere e se prolongue, quebrando-se a lógica cotidiana da relação corpo/cérebro (Leonardelli. 2001 pp.179-185), o que deve desorganizar a dinâmica psicofísica cotidiana. São exercícios que podem auxiliar o ator do teatro de imagens a lidar em estado alterado de consciência com seu “espaço mental” fundido à concretude da cena.

Além dos “energéticos”, mas ainda dentro do trabalho da “pré-expressividade”, há exercícios praticados pelo Lume, descritos por Ferracini (2001), que também podem funcionar na preparação de ator do teatro de imagens, como, por exemplo, o que ele chama de “saltos e paradas”: “Nesse trabalho, buscam-se formas livres e diferenciadas de saltos, desde que sejam grandes e ampliados, proporcionando uma dilatação da percepção do espaço” (p.155).

Esse tipo de exercício abre uma espécie de “fissura” na camada mais superficial da consciência do ator, ou seja, a camada relativa ao pensamento racional, de modo a facilitar a concentração do ator no seu “campo mental”, importante ao ator do teatro de imagens. Portanto, os exercícios do treinamento energético, bem como outros possíveis exercícios que esgarcem a consciência do ator são viáveis para dar conta de uma primeira necessidade do trabalho do ator no teatro de imagens: prepará-lo para as interações sensoriais com os componentes do espetáculo.

Uma vez que a consciência do ator do teatro de imagens esteja esgarçada por meio de exercícios, pode-se iniciar uma segunda etapa da preparação: a relação sensorial com objetos. Naturalmente, por “objeto” entendemos tudo o que possa funcionar como objeto da percepção do ator, ou seja, adereços, figurinos, outros atores, sons, e outros; qualquer coisa que

possamos pôr diante do ator para forçar-se sobre sua percepção. Enquanto a etapa anterior foca o ator “em si mesmo”, considerada etapa “relacional”, em que o foco se encontra na “qualidade” dos objetos.

Ainda citando Ferracini (2001), os atores do Núcleo Lume praticam um tipo de exercício especialmente interessante ao que estamos propondo que seja a “etapa relacional” da preparação do ator no teatro de imagens. Trata-se da relação dos atores com objetos, em que o ator deve “deixar-se conduzir” por um objeto qualquer. Neste caso, o conceito de “objeto” é o conceito corriqueiro: um pano, um bastão, um guarda-chuva, etc. Esse exercício coincide com o exercício proposto por Ana Maria Amaral para o treinamento do ator-manipulador: exercício de exploração do objeto, em que o ator deve “dialogar” com o objeto, no sentido de transformar-se numa espécie de centro de energia para o objeto, operando-se uma espécie de “simbiose” entre os dois.

Entretanto, há um segundo momento do exercício feito no Lume desnecessário aos propósitos do teatro de imagens. O ator trabalha sem o objeto, mas agindo como se o objeto ainda estivesse sendo manipulado. E, na seqüência, o ator trabalha com um segundo objeto, mas dessa vez pode “dialogar” com ele, mantendo as ações físicas que descobriu manipulando o objeto anterior. Essa segunda fase diz respeito à necessidade dos atores do Lume de levantar e fixar ações psicofísicas (“matrizes”) para o “repertório” do ator: “Depois, essas matrizes devem ser codificadas, omitindo-se os objetos e fazendo como se eles ali estivessem, e posteriormente trabalhadas na variação de sua fisicidade, escondendo-as, diminuindo-as, segmentando-as” (Ferracini. 200 p.200). Naturalmente, esse procedimento diz respeito ao fato de que

o ator-compositor deve construir o signo teatral prioritariamente em si próprio. Assim, os objetos são úteis para que o ator possa fazer um levantamento de “matrizes”.⁴⁵

No caso do teatro de imagens, a relação sensorial do ator com os objetos deve acontecer não só na preparação como durante a encenação, já que nessa modalidade teatral as interações entre as unidades constituintes da cena são um princípio de organização desse teatro. Assim, nos exercícios com objetos, estes não são dispensados em algum momento. Além disso, o conceito de objeto deve ser aprofundado, significando qualquer coisa que se queira oferecer à percepção do ator.

Em *O Ator e Seus Duplos*, Ana Maria Amaral descreve uma série de exercícios relativos à percepção não racional do ator em relação a si próprio, ao espaço, aos outros atores, a objetos, que podem ser aplicados numa preparação do ator para o teatro de imagens em geral. Por exemplo, o exercício em que o ator deve concentrar-se nos movimentos involuntários e ritmos do próprio corpo, na relação desse “corpo involuntário” com o espaço; o exercício do “gato”, em que o ator deve deitar-se, como um gato que dorme, relaxado, e de repente, por conta de algum estímulo, deve concentrar-se física e psiquicamente apenas no estímulo. Quanto a exercícios com foco no “diálogo” entre ator-manipulador e objeto, podemos citar o exercício de descobrir funções para um objeto qualquer; o jogo do embrulho, em que o ator deve embrulhar um objeto, como se fosse um presente e, diante da platéia, deve

⁴⁵ Na proposta do ator-compositor, as “matrizes” possuem um aspecto físico e um aspecto psíquico. Quando são “memorizadas” pelo aparelho psicofísico, devem manter as suas duas “faces”. E, quando o ator for lançar-mão delas para compor uma partitura, conforme compreendemos, as duas “faces” devem ser recuperadas.

desembrulhá-lo lentamente para apresentá-lo; ou fazer pequenas cenas a partir da observação das qualidades de um objeto encontrado.

Um terceiro nível de trabalho de preparação do ator para o teatro de imagens deve envolver a expressão (exteriorização) das interações do ator com os objetos. Mas, lembrando que se o ator estiver em “estado de devaneio”, ou seja, se estiver ocorrendo nele – em algum grau – a impressão de fusão entre o que está fora dele e sua interioridade, essa expressão pode ser expandida até mesmo para fora do seu próprio corpo, embora isso não signifique passividade corporal. É o que acontece com o ator-manipulador no teatro de animação.

De todo modo, é preciso ressaltar que esse terceiro nível da preparação não pode levar o ator a centralizar a construção do signo teatral. Nesse sentido, buscar não fixar “matrizes”, como no treinamento do ator-compositor, é importante para não se estabelecer um foco exagerado no ator, no sentido de que ele seja o suporte privilegiado do signo e o eixo do espetáculo. Importante, também, é manter o ator com o foco voltado para o aspecto relacional com o objeto, porém uma relação de um ator que está em estado de consciência esgarçada.

Uma preparação específica do ator no teatro de imagens faz-se necessária, na medida em que se trata de um ser animado que deverá funcionar como um componente da cena, assim como o são as luzes, cenário e objetos. Entretanto, tanto quanto o encenador não pode ignorar as qualidades intrínsecas dos materiais de cena para construírem-se os arranjos e as relações entre os componentes, não se pode também desconsiderar as condições psicofísicas do ator, componente animado participante do todo espetacular. Ao escolher usar em cena um objeto de metal ou de palha, ou de papel, o

encenador considera suas qualidades peculiares, ao trabalhar com ator não pode negligenciar que se trata de um componente ultra-específico: suas qualidades vão além de sua pura materialidade. E, essa condição específica do ator tem de ser levada em conta quando se quer poetizá-lo em cena; ou seja, a poetização do ator deve ocorrer no nível psicofísico e não apenas no físico. O diretor pode explorar apenas o aspecto físico do ator, mas isso não quer dizer que o ator seja apenas isso e, sim, que o diretor está minimizando o potencial de um dos componentes do espetáculo.

Os espetáculos de Ana Maria Amaral, guardando-se suas especificidades, alinham-se ao que podemos chamar de *teatro de imagens*, cujo exemplo vivo de grande expressão é Bob Wilson e, inclusive, Leszek Madzik e outros. Teatro esse que remonta a Gordon Craig e a Tadeuz Kantor, e tem nas imagens o suporte por excelência da cena. Numa outra vertente, que remonta ao Stanislavski e Meyerhold, passando por Grotowski e chegando ao Eugênio Barba (para ficarmos apenas em alguns exemplos bem marcantes), está o teatro cujo suporte por excelência da cena é o ator. Nesta vertente, como não poderia deixar de ser, há toda uma tradição de treinamento e preparação do ator.

No teatro de imagens, ainda, não houve um debruçar-se aprofundado na questão do ator. O que sabemos é que, muitas vezes, os diretores do teatro de imagens preferem trabalhar com não-atores, justificando a inconveniência do ator, que tende a construir o espetáculo em si próprio. Por outro lado, muitos atores vêm o teatro de imagens com preconceito, considerando-o inapropriado à arte do ator. Na contramão dessa tendência, Ana Maria Amaral prefere contar com um elenco de atores e enfrentar na prática a questão. O seu esforço

em relação ao elenco é no sentido de fazer os atores “entrarem na matéria”, ou, dito de outro modo, que eles sejam o elemento motriz de vida do inanimado e que sejam o veículo de comunicação desse inanimado vivificado com o espectador.

Lembro-me de um recente debate com Joan Baixas, no SESC-Pompéia, por ocasião do Festival Internacional de Teatro de Animação, em 2002, no qual questionou se haveria mesmo grande diferença entre manipulação e interpretação. Será que um ator, representando um enamorado desiludido, ao tirar o lenço do bolso e levá-lo aos olhos para enxugar as lágrimas, não estaria, nesse momento, “manipulando” o lenço? Se ele valorizasse seu “diálogo” gestual com o lenço, não enriqueceria a cena? Ana Maria Amaral propõe que exercícios de treinamento para o ator-manipulador só poderiam fazer bem ao ator. Mas, vou mais longe: proponho que não só as técnicas de manipulação sejam utilizadas no treinamento do ator, mas que seja vivenciado pelo ator o princípio fundamental do teatro de animação: o diálogo da matéria com a matéria. No caso do ator, sugere-se que ele dialogue sensorialmente com os objetos, com o cenário, com os figurinos, com os sons, etc. E, convém lembrar que Meyerhold e, principalmente, Antonin Artaud diziam que teatro se faz na concretude do espaço cênico. Assim, o ator precisa integrar-se nesse espaço com seu corpo, sua voz, sua concretude, dialogando via sensorialidade com esses seus parceiros de cena, já que ele – o ator – é um componente de cena de qualidades psicofísicas.

O teatro de imagens não se constrói apenas na unidade psicofísica do ator. Neste teatro, o ator é apenas mais um dos suportes, e como tal, tem uma nobre missão: a de oficiante. É ele o veículo intermediário, o *médium* entre o universo das imagens e o espectador. Seu corpo, vibrando respostas sensoriais

e energéticas, por conta de suas relações com o mundo cênico imagético, comunica-se com o corpo do espectador, fazendo-se de portal à experiência sensorial da platéia. Para isso, é preciso que ele, o ator, retire-se da condição de suporte privilegiado do espetáculo.

Tanto os exercícios de treinamento para o ator-manipulador propostos por Ana Maria Amaral em seus escritos, em suas aulas, em seus workshops oferecem um caminho para a preparação do ator para o teatro de imagens, quanto há na vertente do ator, como suporte privilegiado da cena, determinados exercícios pertinentes ao teatro de imagens. Entretanto, tais exercícios precisam ser reorientados no sentido de que conduzam o ator para a relação com os objetos, o espaço, o cenário, e outros, não como artifício para construir a expressividade do espetáculo no próprio ator, mas para valorizar o espetáculo como um todo, no sentido de que afirmei acima: fazer do ator um oficiante, um portal de acesso do espectador ao mundo mágico das imagens.⁴⁶

Referências

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: Edusp, 1991.
- _____. *Teatro de Animação: Da Teoria à Prática*. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

⁴⁶ Para o presente texto, considerei três espetáculos de Ana Maria Amaral: *A Coisa – Vibrações – Luz do Objeto-Imagem* (Teatro Crownw Plaza, 1989), *Babel – Formas e Transformações* (Centro Cultural São Paulo, 1992) e, principalmente, *Dicotomias* (Centro Cultural São Paulo, 2003); considerei também minha experiência com ela em workshops e montagens.

- _____. Autor envolve e transforma no silêncio: Espetáculos de Leszek Madzik causam impacto por criar atmosfera emocional marcante. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12/novembro/1999.
- _____. *O Ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Senac/EDUSP, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BONFITTO JR., Matteo. *O ator-compositor. As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, USP, 2001.
- CHAVES, Yeda Carvalho. *A biomecânica como princípio constitutivo da arte do ator*. Dissertação de mestrado, Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, USP, 2001.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. *Uma outra cena*. São Paulo: Polis, 1983.
- _____. *Moderno pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Unicamp, 2001
- GALIZIA, Luiz Roberto. *Processos criativos de robert wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- LEONARDELLI, Patrícia. *Treinamento físico: diretrizes disciplinares para a autonomia criativa do ator*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, USP, 2001.

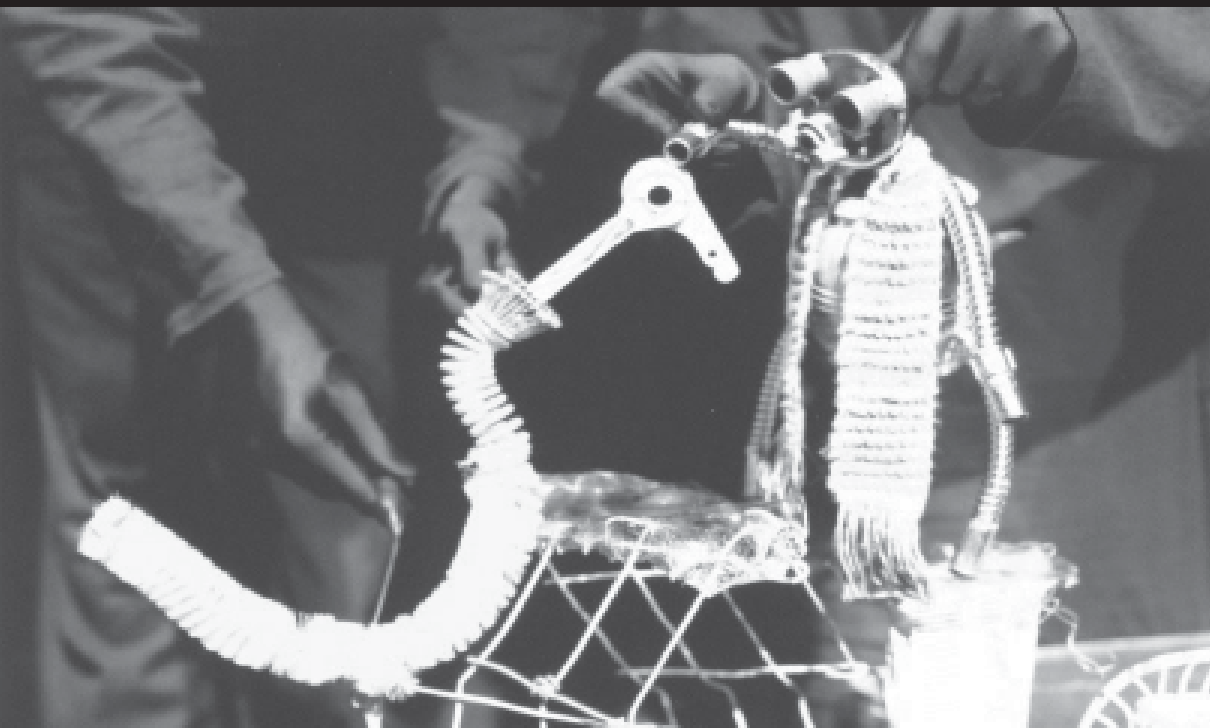
- MEYERHOLD, Vsévolod Emilievitch. *Teoria Teatral*. Tradutor: Augustín Barreno e Milavia. Madrid: Fundamentos, 1971.
- _____. *El actor sobre la escena: diccionario de practica teatral*. México: Gaceta, 1986.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- _____. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- PAVIS, Patrice. *L'analyse des spectacles*. Paris: Nathan, 1996.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975.
- _____. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Escritos coligidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- ROUBINE, Jean-Jaques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *A assinatura das coisas: Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- _____. *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1993.
- _____. *Estética, de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.
- _____. *A Teoria Geral dos Signos: Semiose e Autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2001.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- _____. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- _____. *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.



O papel do ator no teatro de animação

José Parente

Universidade de São Paulo





Página 105 superior: “Stop” espetáculo da Cia. Mikropodium de Budapeste (Hungria)

Página 105 inferior: “Livres e Iguais” espetáculo do Grupo Teatro Sim...Por que não?!!! de Florianópolis (SC)

Página 106: “Minimal Circus” espetáculo da Cia. Gente Falante de Porto Alegre (RS)



O interesse humano por máscaras, bonecos e formas inanimadas, de modo geral, é tão antigo quanto o próprio homem.

Desde o início da civilização, estas formas foram utilizadas em rituais sagrados, como representações dos deuses, das forças da natureza e do ser humano. O teatro, que segundo vários pesquisadores, teria surgido a partir destes rituais, sempre empregou elementos materiais como veículos importantes de expressão. Basta lembrarmos as máscaras do teatro grego e da *Comédia dell'Arte*, dois pontos altos neste aspecto.

Com o desenvolvimento da estética realista, as máscaras e os bonecos tendem a cair em desuso no teatro europeu. O Naturalismo havia surgido como reação às fórmulas gastas do Romantismo, do Classicismo e do Melodrama e fora exaltado por Zola (1878) como a única solução para a decadência do teatro da época; exerceu e segue exercendo enorme influência sobre as artes contemporâneas.

Ao mesmo tempo em que o naturalismo se impõe, não cessam de surgir movimentos contrários a ele, entre os quais os diversos “ismos”. Alfred Jarry, Adolphe Appia, Lugné-Poe,

Gordon Craig, William Butler-Yeats e vários outros teóricos e encenadores, têm em comum o interesse por um teatro mais visual, poético e evocativo, em contraposição ao discurso objetivo, racional, científico do naturalismo.

Em termos gerais, a crítica que todos fazem é a mesma: o naturalismo tende a simplesmente reproduzir a vida exterior comum, banal e limitada; deixando de lado parcelas importantes da experiência humana: o sonho, a imaginação, a fantasia, a vivência interior.

Na tentativa de dar conta dessa outra realidade, inúmeros artistas recorrem à máscara, ao boneco e aos objetos, tornados poéticos no palco. A imagem da marionete é evocada com frequência, seja como metáfora do ator ideal, seja literalmente como integrante da cena.

Ainda em 1810, Heinrich Von Kleist produziu um pequeno texto que se tornaria famoso: *Sobre o Teatro de Marionetes*, no qual antecipa em um século o interesse que essa forma de teatro despertaria nos meios teatrais (apud Carlson, 1997, p.182). Nele, um bailarino informa ao narrador que uma marionete é capaz de dançar com uma graça impossível ao ser humano, exatamente por não possuir a autoconsciência deste, que o impede de se concentrar apenas no centro de gravidade do movimento.

No início do século XX, o simbolismo busca um teatro capaz de captar os movimentos interiores da alma. Para Mauclair (id.ibid., p. 283), co-fundador do *Théâtre de l'Ouvre*, juntamente com Lugné-Poe, tanto o cenário quanto os figurinos devem ser depurados de todo traço individual, de tudo que remeta a um tempo e lugar específicos. Uma simples sombra de verde, por exemplo, pode sugerir melhor uma floresta do que um cenário de papelão. Os atores serão figuras

estáticas, praticamente imóveis, representando idéias; ou, conforme Lugné-Poe (id.ibid., p. 284) “figuras-sombras, talvez maiores que o natural, marionetes (...)”

Para Jarry (apud Carlson, 1997, p.285), cuja encenação de *Ubu-Rei* (1898) constituiu-se num marco do teatro contemporâneo, o ator poderia tornar-se abstrato e evocativo inspirando-se nos gestos da marionete e, também, utilizando máscaras.

Para Maeterlinck (id. Ibid., p.288), obras primas como *Lear*, *Hamlet*, *Otelo* ou *Macbeth* são simbólicas, e o símbolo não tolera a presença humana em cena. Para solucionar este problema, Maeterlinck propõe o uso de máscaras, esculturas, marionetes ou sombras em lugar de atores vivos.

Na mesma linha seguem Arthur Simons, Gordon Craig e William Butler-Yeats. Os três concordam quanto à idéia de que a marionete leva vantagem sobre o ator vivo porque este está sempre à mercê de seus impulsos pessoais, ao passo que a marionete, exatamente por não ser humana, está mais apta a retratar idéias gerais e universais e, portanto, mais poéticas (apud Carlson, 1997, p. 295).

Em *O Ator e a Supermarionete* (1908), Craig recomenda aos atores que abandonem a interpretação tradicional, dependente da emoção pessoal, e busquem uma outra, baseada no gesto simbólico. Para ele, o teatro não deveria tentar reproduzir a natureza e, sim, criar formas novas, nunca vistas (id.ibid. p. 297). A supermarionete pode ser entendida como metáfora do ator ideal: um intérprete dotado de técnica apurada, completamente isento de glorificação pessoal, cuja atuação transcenderia o realismo em direção à espiritualidade (Aslan, 1994). Também, a máscara pode ser utilizada pelo ator como meio para superar os clichês realistas.

A referência aos manequins é uma constante nos escritos teóricos de Antonin Artaud, em seus manifestos e projetos de encenação. Ele os utiliza concretamente em praticamente todos os seus trabalhos como diretor. Segundo Virmaux (1978, p. 54), o procedimento está relacionado ao conceito artaudiano de “duplo”, conforme sugerido no projeto de encenação para *Sonata dos Espectros*, de Strindberg, no qual Artaud propõe a substituição dos personagens por “duplos inertes, sob forma, por exemplo, de manequins que vem, de repente, tomar seus lugares”. Esses duplos, vestidos como os personagens, caracterizados “por uma mobilidade inquietante e representados por manequins, desaparecerão lentamente, mancando, enquanto que todos os personagens se agitam, como que despertados de um sono profundo”, (Apud Virmaux, 1978, p.54). Os trabalhos da Bauhaus buscam unir movimento, corpos orgânicos e mecânicos, forma, luz, cor, som verbal e musical. Para Gropius, o ator será um “artífice inspirado” e encarnará uma idéia imaterial, por meio de seu domínio das leis do “movimento e do repouso, da ótica e da acústica”.(Apud Carlson, 1997, p.341).

Inúmeros outros exemplos poderiam ser mencionados. Como se sabe, o período que vai do final do século XIX às primeiras décadas do século XX foi um dos mais férteis e criativos do teatro ocidental. A experimentação não conheceu limites: encenação, dramaturgia, interpretação e espaço cênico, “explodem”. Foram tantas e tão diversificadas as experiências que se torna difícil, para nós, hoje, descobrir algo que não tenha sido tentado ou pelo menos se esboçado naquele período. Os movimentos se sucedem, se sobrepõem e se mesclam sem cessar, os encenadores e teóricos influenciam e são influenciados reciprocamente.

A nova teatralidade

Qual a herança de toda essa gigantesca revolução artística?

Quais as conseqüências dessas experimentações no campo do teatro?

Observando o panorama atual, podemos afirmar que a principal característica presente nas artes cênicas é a diversidade. Hoje, literalmente, tudo é possível. Um único espetáculo pode reunir atores, bailarinos, bonecos, sombras, projeções, texto e música. Encenações criadas com base no texto escrito, com ênfase no sentido das palavras, convivem lado a lado com criações sem falas, de forte apelo visual, nas quais se observa a influência do cinema, da mímica, do circo, das artes plásticas, bem como, das diversas formas de dança contemporânea.

As definições tradicionais tornam-se imprecisas e insuficientes.

Os termos “teatro” ou “dança” já não mais dão conta de expressar todas as possibilidades artísticas. Criam-se novas expressões: teatro-dança, dança-teatro, teatro físico, teatro visual, performance, entre outras.

As alternativas de linguagem são tantas como o são os encenadores interessados em pesquisar: cada qual dispõe de total liberdade nesse campo, podendo desenvolver sua própria poética, pessoal e única, ainda que muitas vezes se assemelhe um pouco a tudo o que veio antes.

De fato, é muito comum identificarmos nos espetáculos atuais “ecos” das propostas de Artaud, Brecht, Meyerhold, Grotowski e outros mestres.

A questão do ator

A nova teatralidade desconstrói a narrativa e o personagem, ressalta o inconsciente e o arquétipo, recusa o espaço cênico tradicional. Máscaras, bonecos e objetos são elementos essenciais no trabalho de muitos encenadores e companhias.

O aspecto visual dos cenários, figurinos, adereços e objetos, a música e os ruídos, em muitos casos são tão ou mais importantes que a presença humana em cena.

Como situar o ator neste contexto? Qual a sua função no todo do espetáculo?

Se os diretores, a crítica especializada, os estudiosos e o público, podem perder as referências diante da atual diversidade cênica, o mesmo ocorra com o ator. Já vai longe o tempo em que encenar um espetáculo significava escolher um texto dramático já escrito, de preferência realista, com começo, meio e fim, e personagens bem definidos; estudá-lo minuciosamente por meio de inúmeras “leituras de mesa”, dividir as personagens, decorar as falas, subir ao palco (italiano, é claro) e realizar as marcações criadas pelo diretor.

Semelhante forma de trabalhar ainda permaneça, (inclusive produzindo alguns bons resultados), apesar de todas as experiências já descritas, não resta dúvida de que ela não é mais a única. Exige-se muito mais de um ator do que meramente a encarnação de um personagem criado por um dramaturgo.

O ator de hoje deve estar apto a dividir espaço com outros elementos do espetáculo, contracenar com a luz e o som, comunicar-se por trás de uma máscara, dar vida a uma

marionete. Deve dominar diferentes recursos vocais e corporais, saber improvisar e até mesmo criar seu próprio texto.

Antigos conceitos ou hábitos, tais como a identificação com o personagem, a verossimilhança psicológica, a necessidade de acreditar nas circunstâncias da peça, a busca da lógica das situações, a excessiva racionalidade tornam problemática a adaptação do ator a outros estilos.

Mais do que nunca é necessário refletir sobre as questões que envolvem a atuação, repensar técnicas e procedimentos, compreender processos criativos, estabelecer parâmetros que permitam ao ator enfrentar os novos desafios a ele propostos.

O ator no teatro de animação

Como se sabe, o que diferencia o ator do ator-manipulador ou ator-bonequeiro é que enquanto o primeiro encarna, ele mesmo, o personagem, o segundo utiliza algum elemento material externo a ele (máscara, boneco ou objeto) para se expressar. A seguir, tentarei refletir, de forma breve, acerca de alguns tópicos referentes ao trabalho do ator, de modo geral que, pode-se pensar, são igualmente relevantes para o ator no teatro de animação.

O corpo: A pesquisa da linguagem corporal iniciou-se nas primeiras décadas do século XX com Dalcroze, Delsarte, Copeau e Dullin, aprofundou-se com Meyerhold, Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba e muitos outros. Um princípio comum norteia todas essas propostas: a integração do corpo com a mente. O objetivo do ator em cena não é simplesmente dizer o texto do autor, ilustrando-o com gestos copiados de atores mais antigos ou impostos de fora pelo diretor. O ator

passa a ser encarado em sua totalidade: ele não é só uma cabeça que pensa, é também um corpo que age, dotado de impulsos próprios.

É preciso que todo o ser do ator esteja comprometido com a ação cênica. Esse é o objetivo de todos os treinamentos em teatro, da forma como entendemos hoje. A finalidade da preparação corporal não é desenvolver músculos (embora isto também possa eventualmente ocorrer), mas antes despertar no ator a consciência dos seus processos internos, da natureza de seus impulsos, da origem dos gestos e movimentos, das diferentes qualidades de energia. Disse Antonin Artaud: “O ator é como um atleta do coração.” (1984, p.162).

Com relação ao ator-bonequeiro, o trabalho de conscientização corporal parece ser ainda mais importante e indispensável. Em primeiro lugar, porque determinados gestos ou movimentos com máscaras e bonecos exigem grande precisão, flexibilidade, destreza, prontidão e força. Mas, este é só o aspecto mais superficial da questão. Além disso, é comum o bonequeiro manipular vários bonecos de formas diversas ao longo de um mesmo espetáculo, cada um deles exigindo uma postura específica, com o emprego de diferentes grupos de musculaturas. Assim como é freqüente a manipulação simultânea de dois ou até mais bonecos que dialogam entre si, ou ainda o diálogo entre o próprio manipulador e seu boneco.

Em todas estas situações, o trabalho corporal pode ser de grande valia para o bonequeiro, capacitando-o a solucionar estes e outros problemas de atuação.

São também os exercícios corporais que possibilitam ao ator e ao bonequeiro o conhecimento, o controle e a utilização consciente da energia em cena.

Energia: esta é uma noção difícil de ser definida ou explicada por meio de palavras; entretanto é muito conhecida na prática pelos atores. Uma maneira de entender a energia é pensar num fluxo, em uma espécie de irradiação que, originando-se no corpo, expande-se e se propaga pelo espaço. Os orientais têm diversas palavras para denominar essa força: os japoneses chamam-na *koshi*; os balineses *baiyu*, os chineses *kung-fu*, os hindus *prana*. Segundo Eugênio Barba:

“A energia do ator é uma qualidade facilmente identificável: é sua potência nervosa e muscular. O fato de essa potência existir não é particularmente interessante, já que ela existe, por definição, em qualquer corpo vivo. O que é interessante é a maneira pelo qual essa potência é moldada num contexto muito especial: o teatro [...] Estudar a energia do ator significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potencia muscular e nervosa de acordo com situações não cotidianas” (Apud Ferracini, 2001, p. 110,111).

É a energia que gera a presença cênica. No caso do bonequeiro, deve-se aprender a canalizar essa energia, direcionando-a para a máscara, boneco ou objeto. Deve-se, também, saber como se anular, o que seria o oposto da presença, a fim de que o boneco se destaque. Processo semelhante pode ser observado no tradicional teatro japonês, na figura dos *kokken*, homens vestidos de negro, especialistas em representar a ausência. Trata-se de uma habilidade extremamente complexa, a tal ponto que os peritos consideram mais difícil ser *kokken* que ator. (Barba, 1994, p.32).

Organicidade. Estar orgânico significa estar pleno, vivo, integrado física e psicologicamente. Um movimento é orgânico quando vem carregado de energia, conferindo-lhe significados.

No teatro de animação parte-se do princípio que cada entrada, movimento ou gesto de um boneco, por mínimo que seja, deve possuir essa qualidade energética.

Enquanto o ator busca atingir o estado orgânico em si próprio, o bonequeiro deve fazê-lo tendo em vista as características específicas do boneco, objeto ou máscara. É do encontro entre duas energias, a humana e a da matéria inerte que emerge a organicidade no teatro de animação.

Conclusões

Trabalhar com a linguagem do teatro de animação requer, conforme se vê, o domínio de um conjunto de princípios que dizem respeito ao teatro de modo mais geral. Conhecer a natureza da energia cênica, saber como projetá-la e atuar organicamente são alguns desses princípios pertencentes ao chamado território pré-expressivo do teatro, conforme Eugênio Barba. Independem das opções estéticas de grupos ou diretores; constituem o domínio do ator, seja ele oriental ou ocidental, vinculado a uma tradição milenar ou integrante de um grupo de pesquisa.

Na medida em que os bonecos e objetos são extensões do corpo do ator, entram no campo de sua prática, tornando-se seus instrumentos de trabalho. Portanto, o estudo das técnicas e procedimentos do teatro de animação só faz sentido levando-se em conta, simultaneamente, as técnicas e procedimentos do teatro de ator.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. O ator e seus duplos. São Paulo: Senac/Edusp, 2002.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- ASLAN, Odete. *O ator no século vinte*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AZEVEDO, Sonia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARBA, Eugênio. *A canoa de papel*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: Unesp, 1997.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Unicamp, 2001.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Página 121 superior: “Fuleragem” espetáculo de Augusto Bonequeiro de Fortaleza (CE)

Página 121 inferior: “Personagens do Mamulengo” acervo de Magda Modesto do Rio de Janeiro (RJ)



Mamulengueiro é ator?

Chico Simões

Mamulengo Presepada - Brasília



“Nascemos com este sentimento, somos seres essencialmente teatrais.”
Nicolau Evreinof

A pré-história do ator

Diferente do que a maioria dos estudiosos afirma sobre a origem religiosa do teatro vamos imaginar o contrário e falar na origem teatral das religiões ou, simplesmente, que na gênese de nosso ofício está a necessidade humana de simbolizar vivências ou sensações com o objetivo de comungá-las com o seu semelhante. Esta habilidade de comunicação foi chamada pelo estudioso russo Nicolau Evreinof de “transfiguração” (trans+figura+ação), ou seja, demonstração de uma ação através de figura.⁴⁷

O ser humano sempre fez teatro, é uma necessidade inerente a nossa condição. Imagine o primeiro caçador, solitário, faminto, perseguindo sua caça. Caçar é uma atividade complexa que envolve riscos. O clima é de tensão e suspense, o caçador espreguiça, decifra pistas e sinais deixados nas folhagens das árvores, segue pegadas, aciona e aguça todos os sentidos, sente cheiros, ouve sons, coordena informações de forma

⁴⁷ Carvalheira, MAURÍCIO. *Iniciação à História do Teatro*. Recife: Confenata, 1983.

lógica e organizada, faz leituras, cálculos complicados, imagina a serventia de objetos utilizados como arma, concentra-se e desprendendo toda energia disponível ataca, luta com todas as forças, libera adrenalina para vencer o medo e, finalmente, vence, subjuga a presa e desfere o golpe final. Uma mistura de êxtase e cansaço se apodera do caçador. Ele respira fundo, olha em volta e sente a necessidade demasiadamente humana de compartilhar esse momento, comunicar a outro, reconhecível da mesma espécie, as experiências vividas, comungar o feito.

Saciada a fome, é preciso voltar ao núcleo comunitário, à caverna, ao convívio seguro do grupo familiar. Com alguma dificuldade, ele transporta para casa tudo o que não consumiu. A capacidade de ordenar a memória foi determinante para tudo o que ele fez, inclusive para imaginar e ir à direção do futuro, uma espécie de passado reinventado, mas ele vive no presente e tão logo chega à casa um faminto grupo de “parceiros” avança na carne ainda fresca.

O sol já se põe e uma fogueira é acesa na entrada da caverna e a carcaça do banquete é arrastada para o centro estabelecido pelo fogo. Nosso caçador, saciado, observa a roda de humanos, de iguais e a caçada volta à sua lembrança. Próximo à fogueira, resta um esqueleto desmontado e uma manta de pele ensangüentada. O caçador se lembra e precisa narrar o ocorrido. No centro da roda, com grunhidos e gritos entrecortados de pausas e movimentos que recriam a ação vivida, ele vai contando a história, o que restou do bicho também parece cobrar vida e ele não vacila, agarra os ossos, veste a pele e urra imitando o animal que também luta com ferocidade, a luz trêmula da fogueira projeta na parede da caverna sombras fantasmagóricas que representam um passado

recente, mas que pode ser também o futuro próximo. O tempo se instala como tempo ficcional, presente contínuo expandido e contagiante e o público reconhece por traz da máscara o ator. Ele também tem consciência do jogo da interpretação. A mentira como veículo da verdade. A ação se recria, o público quer fazer parte e acompanha aos gritos o ator. As sombras se multiplicam na parede, o êxtase se repete, compartilhado, coletivo e, então, nosso ator sorri tranqüilo, o teatro está consumado e o caminho para a religião também. A luz que foi feita também se apaga, mas o dia de amanhã nunca mais será o mesmo.

A pré-história do boneco

Na história anterior, se considerarmos que os objetos (pedra, ossos, pele, crânio) usados pelo caçador/ator para contar sua história foram “animados” por ele e que as sombras projetadas na parede contribuíram com a narração, teremos uma possível pré-história do teatro de bonecos, uma entre tantas possíveis histórias sobre a origem do teatro e do teatro de bonecos, pois tudo indica que eles nasceram juntos como o ovo e a galinha.

Quando perguntei ao mestre mamulengueiro Sólton de Carpina, (1920 – 1987), como e quando é que tinha começado essa história de teatro de bonecos, ele sorriu e disse: “Chico, o boneco é anterior ao homem”. Como assim? Perguntei, e ele explicou que antes de Deus fazer o homem, já havia feito os bonecos de vegetal, por exemplo, a boneca de milho... Depois é que esses vegetais se transformaram em gente como nós.

“Segundo a bíblia, no princípio era a ação (e da ação fez-

se o drama...)”, depois o primeiro ser humano foi feito de barro e *animado* com o sopro do espírito. Da divisão (costela) desse ser, surgiram o homem e a mulher.



“Historicamente” falando...

Assim como o conhecemos hoje, o teatro de bonecos nasceu na Índia ou na China, são diversas as lendas sobre sua origem nesses dois países. Os gregos antigos também já conheciam esse teatro que chamavam de “neuropasta” (neuron = nervos). Em Roma, eram apresentados em comemorações e banquetes, e chamavam-se *imagulae animate* (imagens animadas), *homunculi* (homenzinho), ou, simplesmente, *pupae* (bonecos).

Bastante popular na Europa, na época das grandes navegações, apesar de hora ser perseguido, hora ser usado pela igreja, o teatro de bonecos sobreviveu às perseguições

políticas e religiosas e chegou até nós com vários nomes e formas distintas (engonços, bonifrates, presepes...) e embora não possamos precisar por aonde nem como ele chegou no Brasil (é preciso que se faça estudo mais rigoroso e atualizado) o certo é que era apresentado em qualquer parte, desde os salões da realeza até as feiras e casas mais pobres, da casa grande à senzala, daquele tempo até hoje.

A estrutura do mamulengueiro

O mamulengueiro é geralmente um homem com grande capacidade para inventar histórias e improvisar situações com os bonecos, brincando com o público e fazendo críticas aos costumes sociais. Esse artista popular anda de povoado em povoado, despertando o espírito da alegria por onde passa.

Os bonecos são feitos geralmente de madeira e tecido, de feições caricaturais e sempre lembram algum tipo social bem conhecido; um político, um religioso, um aventureiro, um patrão, um doutor, uma senhora, uma moça solteira, um trabalhador rural, alguns bichos naturais e, até, criações do outro mundo como almas penadas e diabos.

O palco pode ser qualquer tecido onde o mamulengueiro se esconda atrás e os bonecos possam subir para brincar, mas também encontramos barracas de madeira com boca de cena e cortinas de correr como nos palcos italianos.

Antigamente, quando não existia a TV e outras formas de diversão, o mamulengo fazia muito sucesso em todo o Brasil, depois passou por uma grande crise, e quase desaparece sob vistas grossas dos folcloristas conservadores que, em nome de um purismo nostálgico e mumificante, combatem a

renovação da cultura popular, negando sempre o dinamismo próprio das tradições vivas.

Para sobreviver, o mamulengo tem se renovado mantendo suas estruturas tradicionais, mas se atualizando, sobretudo, na forma de se apresentar, buscando novos públicos e espaços, se tornado meio de vida de muita gente nova que vai descobrindo outras funções para os velhos e universais arquétipos da tradição mamulengueira.

Confirmando a hereditariedade, a estrutura dramática do mamulengo é a mesma da *Commedia Dell'Art*. As histórias, contadas por personagens mais ou menos constantes, geralmente partem de antigos roteiros transmitidos oralmente de geração à geração. São clássicos populares que, adaptados livremente por cada mamulengueiro, vão se transformando para acompanhar a realidade sempre dinâmica da vida. De vez em quando, um mamulengueiro inventa um texto totalmente novo, o que é muito bom para renovar a tradição. Outras características marcantes do mamulengo são o improviso e a comunicação direta com o público, garantindo, assim, um mimetismo em permanente estado de ebulição e atualização histórica.

Sobre a história dentro da ficção

“A função do teatro não é mostrar como são as coisas verdadeiras, mas sim como verdadeiramente as coisas são”.

Bertold Brecht

No livro *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*, Hermilo Borba Filho relata uma história contada por Jinú, famigerado mamulengueiro pernambucano que viveu em meados do

século passado. Se Hermilo foi fiel na transcrição que fez eu não sei(...) mas, garanto que não trairei os dois mestres e por minha conta e risco vou acrescentando um ponto neste conto que vos conto:

“Existia em uma fazenda no interior do estado de Pernambuco um senhor capitão de muitos escravos. Ele era rústico, perverso para o povo, quando um escravo adoecia mandava logo matar e ficava tão somente com os que gozavam perfeita saúde, porque dizia ele: “escravo doente não dá produção”.

Mas, entre tantos escravos, existia um que praticamente era sabido, o nome dele era Benedito.

Um dia Benedito chegou atrasado na lavoura e o senhor o repreendeu:

- Porque chegastes tão tarde, seu casca de Judeu?
- Senhor, o motivo é de alegria, cheguei atrasado porque minha senhora recebeu visita da cegonha.

Respondeu o escravo, mas o capitão ficou ainda mais furioso com a resposta e gritou bem alto para todo mundo ouvir.

- Negro imbecil! Quem recebe visita da cegonha é a minha esposa que é branca. A tua recebe a visita é do urubu.

Benedito ficou chocado, mas reclamou:

- Senhor, não é possível! Nós também somos humanos e do mesmo jeito que fazemos, recebemos nossos filhos, como todo mundo.

- Tu já sabes responder, não é? Pois vais responder ao chicote para servir de lição aos que querem saber mais do que eu.

Então bateu tanto no negro que nem precisou amarrar no pelourinho, o pobre ficou ali mesmo no chão, desmaiado.

Mas o azar às vezes age para o lado da sorte e Benedito assim que acordou se embrenhou no mato para se curar com as ervas, e enquanto aliviava a dor matutava ensimesmado na vida. Distraído, pôs-se a tirar cavaco de um pedaço de mulungu⁴⁸ de forma que praticamente “esculturou” uma figura com a cara do patrão, aí ele achou graça sozinho: “são as artes do tinioso, só pode ser” pensou e voltou para a senzala.

Quando a boca da noite engoliu a barra do dia, chegou a cambada cansada do corte da cana e da vida de escravidão, mas Benedito, muito espirituoso não vacilou, enrolou no braço uns trapos de estopa, enfiou o dedo no pescoço do boneco e por trás de uma esteira amarrada no vão da porta se pôs a imitar o seu algoz, fazendo chacota do jeito do sujeito, que era mesmo um tipo esquisito o tal Capitão João Redondo, assim por Benedito apelidado. A voz então... Nem se fala, era tal e qual:

- Aqui quem está se apresentando é o Capitão João Redondo se Buscar não Leva; se Levar não Tráz; se Correr o Bicho Pega se Ficar o Bicho Come. Como Todo Cabra Ruim Gosta de Chupar um Catarrinho Achando Bom Querendo Mais, Correndo Atrás, Sete Casacas e Meia. Comigo Brincou tá na Peia. É pau é pau é pau !!!

Ficou mesmo engraçado, pois a cambada riu tanto, mas tanto, que nem se deu conta que Tião, que era um puxa-saco, chaleira do patrão, já tinha saído correndo avisar na casa grande:

- Senhor! Benedito tá mangando do senhor, fazendo com um calunga tudo que o senhor fala com nós durante o dia.

O senhor João Redondo ouviu aquilo e veio furioso com um bruto chicote na mão saber o que se passava, chegou e

⁴⁸ Madeira usada para esculpir os bonecos do mamulengo.

ainda presenciou uma parte da folia, até riu também, mas quando foi notado, tudo aquilo se calou e todos se ajoelharam pedindo perdão. Só Benedito que entretido com o brincar nem se deu conta e continuou a função:

Hoje enquanto eu não matar um cabra de peia não sossego! Cadê Benedito aquele preguiçoso?

Mas o silêncio era tanto que Benedito desconfiou... e quando viu a cara do Capitão... Pensou que seu fim tinha chegado.

- Taí... Gostei desse brinquedo!

Disse o capitão, para surpresa geral.

- Só que amanhã eu quero ver um boneco desses com a tua cara, e quero ver o meu dando uma pisa no teu, se não, quem vai te matar de outra pisa sou eu! Agora vão dormir que amanhã é domingo e o trabalho é dobrado.

Dito e feito! No outro dia Benedito até foi dispensado do corte da cana, para preparar o brinquedo e estava tão empolgado que resolveu exagerar, pois além de “esculturar” a si mesmo, construiu mais personagens; Dona Quitéria que era a mulher do Capitão, Cabo Zé Setenta, e até uma Cobra Grande e o Boi Misterioso que eram histórias de assombração que se contava por ali.

Anoiteceu e toda a fazenda se reuniu na senzala, candeeiros foram acesos para que todos pudessem ver melhor e Benedito subiu os bonecos e baixou o pau! Apanhava feito um condenado... Mas, se divertia até nisso. Foi interrompido quatro ou cinco vezes pelos assistentes que não concordavam com isso ou aquilo e pelo Capitão que corrigia aqui e acolá a história. Dona Quitéria foi quem mais gostou, pois na brincadeira Benedito tratava-lhe muito bem, dizendo que na verdade quem mandava em tudo era ela. E era mesmo, pois foi Dona Quitéria

quem determinou, afinal, que aquela brincadeira prosseguisse todos os domingos para divertimento geral. E assim foi dito e feito só que o que ela não sabia era que quando os patrões iam embora a brincadeira virava de direção e a vingança era certa: Benedito leva a melhor devolvendo as pancadas no Capitão, subjugando a polícia e namorando a patroa. Eita vida boa e engraçada. Até Tião que era puxa-saco do Capitão gostava.

E assim foi que começou o mamulengo nordestino e assim é que ele segue, segundo me contou Babau que ouviu de Fernando que ouviu de Hermilo que ouviu de Jinú que contou pra Saúba que disse que era mentira de Solon que foi pra São Saruê tirar prova com Jinú que ouviu de Cheiroso que aprendeu com Babau que... Babau acabou-se o que era doce, quem gostou arregalou-se.”

Esta história é uma ficção, provavelmente, criada na imaginação fértil de um ou vários mamulengueiros, mas prefiro essa ficção forjada para expressar sentimentos verdadeiros, para revelar relações sociais, culturais, morais, políticas e econômicas de um tempo e de um lugar, para denunciar e combater preconceitos reais, que as histórias documentais, científicas, oficiais, nem sempre querem revelar. A “estória” de Jinú se contrapõe a história de que o teatro de bonecos foi introduzido no Brasil pelos Jesuítas em forma de presépios. Essa é a visão oficial dominante, mas se considerarmos que o teatro de bonecos apesar da perseguição que sofria, já corria o mundo também em sua forma profana, subversiva e divertida, pode-se perguntar por que os Jesuítas e não marinheiros anônimos introduziram o teatro de bonecos no Brasil? Quem sabe um ator degredado, condenado pelo crime

de “profanar” o teatro de bonecos, contrariando os interesses do “sagrado” Santo Ofício, vindo no porão de um navio junto com escravos, tenha introduzido o teatro de bonecos no Brasil? Este teatro marginal, longe dos olhos da Inquisição e dos historiadores oficiais sempre existiu e sobrevive até hoje como porta voz dos excluídos, como herdeiro de uma tradição secular onde sagrado e profano viajam no mesmo barco, senta-se na mesma mesa e se come no mesmo prato.

Sobre a ficção dentro da história

No livro *O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis*⁴⁹, Luís Edmundo fala de três tipos de teatro de bonecos no Brasil do século XVIII:

“Por certa documentação por nós compulsada em Lisboa, chegamos a compreender a existência de três grupos distintos desse curioso teatro de bonecos no Rio de Janeiro, pela época dos vice-reis: o grupo que se pode chamar de títeres de porta, improvisado espectáculo vivendo apenas do óbulo espontâneo dos espectadores de passagem, o dos títeres de capote, ainda mais rudimentar que o primeiro, embora mais popular e mais pitoresco, e, finalmente, o dos títeres de sala, este último já em franca evolução para o teatro de personagens vivas e com ares gentis de pátios de comédia.

Vamos entrar em ruelas afastadas do centro freqüentadas pela escumalha das ruas, os teatróides do primeiro género .

Cá está um. É uma porta escancarada, onde uma colcha de côr escandalosa se coloca latitudinalmente a dividi-la em

⁴⁹ Luiz Edmundo, *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*. III vol. 4. ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1956.

duas porções distintas. Na parte superior, que é um vão, formar-se a boca de cena, aberta, sempre, ao boneco que aflora e que gesticula animado pelas mãos de um homem escondido e que, com o indicador, move-lhe a cabeça, e, com o polegar e o mínimo, os bracinhos nervosos. Não há cenário.

Na parte inferior está a coxia com os seus sobressalentes de bonecos, contra-regragem completamente fechada aos olhos do público.

Aquém soleira, o indefectível cego da sanfona ou da rabeca, zurzindo a corda desafinada do instrumento. Ao solo, em função discreta, a larga escudela das receitas, mostrando, ao fundo, sempre, uma moeda de prata nova, posta pela mão do empresário, desejoso de encorajar a generosidade do trausente.

A platéia pode ser curta, mas é sempre atenta e generosa. E não se compõe apenas, como talvez se pense, da massa vagabunda de ambulantes e de escravos, boquiaberta, toda ela, à espera da bexiga final que os há de fazer arrebatado de rir. Há muita gente de meia de seda e de óculo de punho de ouro, que também para e goza a ingenuidade do espectáculo, não esquecendo de escorregar a sua contribuiçõzinha.

Os títeres de capote, que eram ambulantes, andavam pelas ferias, pelos adros da igreja, em dias de festa, e por lugares de movimento maior.

Há *te-deum* em são Bento? No adro da igreja, necessariamente, haverá, pelo menos, um desses teatros de improvisado, entre os mendigos e as negras vendedoras de cuscuz, de aluá e de laranja.

Curioso, porém, é a ver a boca dessa ópera improvisada feita pelo próprio empresário com o panejamento amplo do seu capote, traçado de ombro a ombro, em linha horizontal,

de tal sorte formando o campo necessário à movimentação do boneco.

Escondido na pregaria da capa, que tomba até os joelhos do homem - palco, está um guri que dá à personagem de pano e massa o movimento necessário.

O homem - palco é ao mesmo tempo, homen-orquestra, pois que, com os dedos, repenica a viola da função, que o capote nem sempre dissimula.

Deixemos, porém, o adro de São Bento, que os melhores títeres estão na parte baixa da cidade, e não são diurnos como os primeiros. A sombra da noite, felizmente desce.

Tomemos em Santa Rita a linha da rua da vala e desçamos como quem vai à carioca.

Ali, à Rua do Cano, quase ao chegar à casa do Sargento-mor albino dos Santos Pereira, comandante do quarto terço de infantaria dos pardos libertos, está uma casa de cimalha saliente, com o seu vetusto telhado acaçapado e feio, mostrando de um lado, o indefectível óculo de cruzeta de ferro e, de outro lado, uma porta larga; desenhada em curva, pelo arco de ressalva, e de onde uma lanterna de azeite se dependura, soltando no ar um penacho largo de fumo, consequência e vício de uma torcida ou mal cortada.

É uma ópera de títeres recém – montada, sala de fantoches, de bonecos, teatro de bonecos.

À sombra da porta do lado direito, o tricórnio sovado sobre uma cabeça encanecida e triste, pára um cego, tocador de Rebeca, arrancado às entranhas dos instrumentos esvanecido os compassos de um minuete que plange. À esquerda, o homem incumbido de vencer os lugares, o cobrador, todo metido numa indumentária de pompa e escândalo, um largo varapau enfitado na mão grossa, ora

recebendo as moedas da entrada, ora, em voz rouca, muito sério, apregoando o valor da ópera nova que se espeta no cartaz.

Para ouvir os guinchos da rebeca, o poviléu, junto, se acotovela: são praças livres do terços auxiliares, de fardão azul negro e polainas de seis botões, arrogantes e vozeirudas, mestiços de chapéu chamorro derreado sobre o ombro e capote de embuço cingido em panejamentos complicados, frades, dos que cheiram tudo, de nariz aceso, o copázios do bom tinto, hipocritamente a chocalhar os rosários de jacarandá, mendigos, escravos arrastando as suas elegantíases, mal – arrimados em precárias muletas, marinheiros, meirinhos, ciganos, gente de condição melhor, de ar importante, as mãos nas algibeiras esbeiçadas das véstias de pano pobre, gozando o minueto, alegrando-se com a luminária, comprazendo-se, enfim, com o ver entrar os felizardos que, de quando em quando, desovades daquela massa colorida e compacta, passam pelo homem do varapau vistoso, largando a sua meia – pataca da entrada e desaparecendo logo, atrás de uma cortina vermelha e suja que separa o vestíbulo da sala de espectáculos.

Súbito, vindo das bandas do terreiro do paço, uma serpentina que chega em marcha suada aos gemidos compassados de dois negros, que estacam em meio a rua estreita, diante da porta da ópera, fazendo a patulélia virar-se, toda, curiosa.

A cadeirinha de luxo é pousada de leve. Que a carga é preciosa. A besta humana, aliviada, resfolga.

Abre-se, então, um sulco entre o poviléu para deixar passar o figurão, que já rasgou a cortina do veículo.

Ninguém mais indaga quem seja porque todos logo o reconhecem. É o Sr. tesoureiro-mor da Mesa Grande do Juízo

da Alfândega, velho amador de bonifrates, que, vestindo de seda, tresandando a água-de-cordóba, o rosto coberto de sinaizinhos de tafetá, vem para o novo entremez, do qual um seu colega do juízo da Balança falou como sendo obra muito de ver e de gozar.

Os soldados dos terços auxiliares perfilam-se, os mestiços dão de ombros, os frades se encarrapuçam, enquanto as mãos lívidas dos mendigos se estendem para que nelas também caia o vintém de sal mercê.

O grande funcionário rompe a massa e enfia pela casa do espectáculo, largando na nanopla do porteiro, que dança uma cortesia de mergulho, a moeda da tabela.

Vamos seguir o Sr. tesoureiro-mor da Mesa Grande do Juízo da Alfândega, que já penetrou na sala da ópera, com as suas paredes brancas e tristes, apenas marcadas a negro, de espaço a espaço, lançando sobre a face do auditório um clarão amarelado e baço. O ambiente não agrada. A água-de-córdoba do tesoureiro não consegue minorar o bafio nauseante que se espalha pelo ar, hostil à pituitária delicada, bafio insolente e que já pelo tempo se chamava – cheiro da natureza...

Em face dos espectadores está armado um palco minúsculo, onde marionetes de 30 a 50 centímetros devem mover-se em cenários de papel.

O varapau enfitado do cobrador anuncia a bater ruidosamente no solo, que vai começar a ópera do anúncio. Já se fecharam as portas da rua, e o cego da rabeça, no recinto da folgança, recomeça, no seu desafinado e lúgubre instrumento, o minueto tristíssimo.

Faz a rabeça a ouverture. Cala-se depois. Segue-se um silêncio profundo, apenas interrompido pelo pliqueplique das tabaqueiras que se fecham e pelo assoar discreto de algumas bicanas besuntadas de rapé.

Numa folha de papel, pendurada à guisa de cartaz, ria as suas arquinhas de arame ou a escola das novas secias. Incisam joco- séria Anatômica e critica por pantufo cabinda.

O título é, no entanto, menor que o destempero dramático. As três pancadinhas do estilo para o sinal do pano e o homem do varapau que solta um psiu prolongado para que se calem, de vez, os ruídos das tabaqueiras e narizes. Silêncio! Obedeça-se gostosamente ao homem do varapau. Pano ao alto. Já é a peça.

O cenário de papel recorda o largo do Carmo. Vê-se o chafariz à beira-mar, o casarão do Teles, o palácio vice-rei e a baía, ao fundo. Surge D. Brites, seguida do moleque Cazu. Atrás dela, D. Sancha, a mamãe, e o casquilho de papelão, movendo os braços de madeira articulados por molinhas de ferro.

A boca de cena do teatro é marcada, de alto a baixo, com arames verticais, paralelos, de modo a esconder ou confundir as linhas que movimentam os fantoches em função.

O estremez desenrola-se ao agrado da platéia. Os espectadores riem, gozam as pancholices do moleque, os arremessos da velha e os dengues afeminados de vaporim. Só o homem do varapau de ar amofinado e gasto, é que não goza. Embotou-se. Súbito, aparece um frade.

A platéia gargalha. Surge depois dele o fidalgo pobre da pragmática. A platéia exulta. D. Brites, finalmente, perde os arames da saia! Aí a sala quase vem abaixo!

O Capitão José de Oliveira Barbosa, da Academia de Geometria, confessa a um cavalheiro, que lhe fica ao pé, que jamais vira peça tão engraçada. O outro nem lhe pode responder, a palavra estrangulada na garganta por uma convulsão de riso. É um desafogo insólito de gargalhadas

gostasas, um contorcer unânime de diafragmas, um júbilo histérico e escandaloso, que chega até a impressionar o homem do varapau enfiado, ali mais para os efeitos da receita que para o gozo de uma peça, quiçá por ele próprio escrita e ensaiada.

E, com mutações de cenário, a farsa continua até a cena final, onde D. Brites entra na posse da anquinha que o peralta descobre, e D. Sancha, amolecida pela galantaria do jovem, cede-lhe a mão da filha, que desmaia.

É quando o cego da rabeca, numa ária que recorda os cantares dolentes dos cafusos da terra, faz de novo, a rabeca gemer angustiosa, acompanhando o vozeirão atenorado do empresário, que precipita o final com uma toada lírica que muito agrada:

Deixa que eu morra

Desta ferida:

Que é melhor vida

Morrer por ti.

Se me desejas

Da morte isento,

Não te retires,

Pois só me alento

Com o ver-te aqui.

Como não há entremez sem pancadaria, para acabar a peça entram as bexigadas. A turba, de alma feliz e confortada, gargalha, aplaude. E o pano desce lentamente. Afasta-se a cortina vermelha e suja da porta de saída, por onde se vai escoando a massa espectadora. A todos agradou imensamente a incisão. A todos? Não. O Tesoureiro-Mor da Mesa do Juízo da Alfândega, conhecedor a fundo, não só das óperas de bonecos como das óperas de vivos, deu por mal paga a sua

pataca. Sua Mercê não gostou. As razões, explica-as ele ao homem do varapau antes de sair, metendo o espadim de cerimônia sob a capote a negligé:

- Mau de todo esse Pantufo Cabinda, que melhor fora fazer presepes a entremezes. A peça é chula. Os cenários péssimos, quando o Muzzi, por aí, fá-los como ninguém. Coisa fraca, vulgar.

E enfiando pela narina vasta uma bolada de rapé:

- E os versos? Os versos, homem, todos eles surrupiados às peloticas do António José ⁵⁰...Uma moeda perdida!...”

Contando outra história fora do eixo

Uma história interessante que fala de um ator titeriteiro na América pré-colômbiana, e que incomoda muito a visão eurocêntrica do mundo é contada pelo pesquisador e titeriteiro mexicano Alejandro Jara Villaseñor:⁵¹

“Dos documentos indígenas da América pré-colombiana que suportaram ao tempo, o que chegou a nossas mãos, através de recopilação para o espanhol, destacamos *El Libro del Consejo, el Popol Vuh* que, desde a cultura *Maya Quiche*, nos entrega sua particular concepção da origem do homem atual:

“Entonces (los Dominadores, los Poderosos del Cielo) dijeron la cosa recta: - Que así sean, así, vuestros maniqués, los (muñecos) construidos de madera, hablando, charlando en la superficie de la Tierra”. “Que así sea”, se respondió a

⁵⁰ Antonio José da Silva, O Judeu, bonequeiro brasileiro queimado pelo santo ofício, em Lisboa, 1739.

⁵¹ Revista QUIROPTERUS – ano 1 n°1 – 1991. Manos Aladas. Bogotá: Colômbia.

sus palabras. Al instante fueron hechos los maniqués, los (muñecos) construidos de madera; los hombres hablaron, existió la humanidad en la superficie de la tierra. Vivieron, engendraron, hicieron hijas, hicieron hijos, aquellos maniques, aquellos (muñecos) construidos de madera. No tenían ingenio ni sabeduría, de sus formadores; andaban, caminaban sin objeto. No se acordaban de los Espiritos del Cielo; por eso decayeron. Sólo un ensayo, sólo una tentativa de humanidad. Al principio hablaron, pero sus rostros se desecaron; sus pies, sus manos (eran) sin consistencia; ni sangre, ni humores, ni humedad, ni grasa; mejillas desecadas (eran) sus rostros; secos sus pies, sus manos; comprimida su carne. Por tanto (no había) ninguna sabiduría en sus cabezas ante sus constructores, sus formadores, sus procreadores, sus animadores. Estos fueron los primeros hombres que existieron en la superficie de la Tierra.”

Também o “códice fiorentino” - outra recopilação de textos em “nahuatl” feita pelo Frei Bernardo de Sahagún nos tempos da conquista espanhola, faz as seguintes referências:

- “Nuestro señor, el dueño del cerca y del junto.
- Piensa lo que lo quiere, determina, se divierte.
- Como el quisiere, asi querrá.
- En el centro de la palma de su mano nos tiene colocados, nos está moviendo a su antojo.
- Nos estamos moviendo, como canicas estamos dando vueltas, sin rumbo nos remece.
- Le somos objeto de diversión; de nosotros se ríe.”

Outra citação de Sahagún nos fala da partida de Quetzalcóatl de Tula, e o posterior abandono e ruína dessa cidade Tolteca no século XI de nossa era:

Cap. IV: “De cómo se acabó la fortuna de Ouetzalcóall, y vinieron contra el otros tres nigrománticos; y de las cosas que hicieron...”

CAP IX: a) “Outro embuste hizo el nigromantico ya dicho. Asentose en medio de/ mercado del tiánquez y dijo llamarse Tlacauepan, y outro nombre, Cuéxcoch; y hacia bailar un muchachuelo en la palma de sus manos – dicen que era Huitzilopochtli;

b) Y le ponía danzando en sus manos al dicho muchachuelo y como lo vieron los dichos toltecas todos se levantaron y fueron a mirarle, y empujándose unos a otros, y así murieron muchos ahogados y acoceados, y esto acaeció muy muchas veces que los dichos toltecas se mataban empujándose unos a otros.

c) Dijo el dicho nigromántico a los dichos toltecas: “ Ah, Toltecas! Que es esto? Como no lo sentís? Un embuste que hace danzar al muchachuelo...”

Em ambas referências, observa-se que o personagem principal tem “en la palma de su mano, um objeto una canica o un muchachuelo”, que se move ou pode dançar ao gosto do manipulador, causando diversão e assombro em quem o vê.

Essas figuras de barro, articuladas, têm sido encontradas em diversos sítios arqueológicos correspondentes às culturas Maya, Totonaca, Teotihuacana, Tlaxcalteca, Cholteca e Mexicana. Datam a partir do ano 300 d.c. e são bonecos de 6 a 35cm de altura com cabeça e membros independentes do tronco, porém unidos ao mesmo por fibras naturais que lhes dão possibilidades de movimento.

Mas, voltemos aos textos de Frei Sahagún, para conhecermos “o que faz sair, saltar e representar os deuses”:

“El que hace salir, saltar e representar a los dioses, es una especie de saltimbanqui. Entraba a la casa de los reyes; se paraba en el patio. Sacudia su morral, lo remecía y llamaba a los que estaban en el.

Van saliendo unos como niños. Unos son mujeres: muy bueno es su atavío de mujer, su faldellín, su camisa. De igual manera los varones están bien ataviado: su braguero, su capa, su collar de piedras finas.

Bailan, cantan, representan lo que determina su corazón de él. Cuando lo han hecho, entonces remueve el morral otra vez; luego van entrando, se colocan dentro del morral. Por esto daban gratificaciones al que se llama “el que hace salir, saltar o representar a los dioses.

A similaridade ao saltimbanco europeu medieval é notória e as evidências vão se seguindo; na Guatemala encontra-se um monumento esculpido em pedra que mostra claramente a efígie de um bonequeiro maya; é um monolito de mais de três metros de diâmetro. Conhecido como o monumento 21 de Bilbao, se destaca entre várias figuras: “un hombre ataviado com gran tocado de sencillo taparrabo y extraño collar, i com lo que pareciera ser una piedra puntiaguda saliéndole de la boca. Este Personaje lleva en su mano derecha un muñeco de guante, al que está manipulando.”



As máscaras que revelam

Finalmente, todas essas histórias ou “estórias” como gostam os folcloristas, para contar que o mamulengo como todo teatro é por excelência arte do ator, o centro do teatro é o ator. O diretor, o autor, os técnicos, o cenógrafo, quando existem, são partes integrantes, mas o teatro pode existir sem eles, o teatro só não pode existir sem o ator em estado de interpretação (tradução, explicação, representação) de algo para alguém, teatro é comunhão, o ator veículo.

Para exercer sua função, o ator necessita interpretar e para interpretar ele necessita da máscara, não para ocultar, mas

para revelar o objeto da interpretação que é em si mesma uma máscara da realidade. Tudo o que o ator utiliza para interpretar é máscara, a personagem é uma máscara, o figurino, a maquiagem, a expressão extracotidiana do corpo compõem uma máscara, a careta e, até, a expressão facial da personagem é uma máscara, portanto, o boneco é também uma máscara usada por um ator-mamulengueiro para representar/revelar algo a alguém.

Faltam, ainda, estudos sobre o mamulengo utilizando os princípios da antropologia teatral. Mas, já é importante saber que não existe só a história oficial e que precisamos estudar nas estruturas internas das culturas populares tradicionais, outras possibilidades de transmissão de conhecimentos e de construção de visões de mundo que envolve a técnica e a ética sobre a natureza do ator e seu ofício. Dentro da tradição histórica do teatro ocidental, pode-se localizar a figura do ator no teatro de mamulengos. Ele está presente fora da visão do público, brincando com bonecos vestidos em suas mãos.

Vamos esquecer a tolda e os bonecos por um instante e desnudar o mamulengueiro para nos concentrarmos em suas ações físicas como matrizes desencadeadoras da ação dramática dos bonecos-atores, lembrando Stanislavisk⁵²: “o ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas, enquanto tais, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos”.

Geralmente, o mamulengueiro esta de pé, uma ou duas mãos erguidas, cabeça solta, ombros relaxados, coluna encaixada no quadril, pernas levemente flexionadas, pés ligeiros e firmes passeiam, giram, marcam compassos, dançam.

⁵² C. Stanislávski, *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p. 208.

O corpo todo interpreta, um, dois, três e vários personagens, as vozes cantam, conversam entre si e com o público que, concentrado no jogo, se diverte, provoca, responde e sugere, interferindo no destino da história.

O mamulengueiro também se diverte com a participação do público e mais uma vez lembramos o mestre Stanislavisk:

“Não há ações dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta, interiormente, algo que as justifique; [...] nenhuma ação física deve ser criada sem que se acredite em sua realidade, e, conseqüentemente, sem que haja um senso de autenticidade. Tudo isto atesta a estreita ligação existente entre as ações físicas e todos os chamados “elementos” do estado interior de criação.”

Tudo o que diz Stanislavsk está presente no teatro de mamulengos. O problema denotado pela pergunta título deste artigo vem da falta de comunicação entre o saber acadêmico de tradição européia e o saber popular de tradição universal. Este último, tratado muitas vezes apenas como “objeto de pesquisa” daquele e quase nunca como espaço de produção e transmissão de técnicas e saberes “científicos”.

Para “fazer tábua rasa” sobre a questão da interpretação no teatro de mamulengos bastaria, um dia, ter o privilégio de ser testemunha (estando dentro da tolda) da antológica “Cena da Igreja” do calungueiro Chico de Daniel, da cidade de Natal no Rio Grande do Norte. Qualquer dúvida se esfumaria ao ver concentrada ali naqueles instantes toda a plenitude da arte de um verdadeiro ator pleno de sentido, técnica e harmonia. O mamulengueiro “brinca”, o teatro está consumado, as lam-

parinas que foram acesas para clarearem os bonecos se apagam, mas o amanhã nunca mais será o mesmo.

O mamulengueiro é um ator? Sim, um ator-dançarino que, através do boneco-máscara, interpreta-revela a quem assiste-comunga o maravilhoso mundo da ficção onde a verdade caminha dentro da mentira explicando o paradoxo de Mestre Solon: O boneco é anterior ao homem.

Referências

- BORBA FILHO, Hermil. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAVALHEIRA, Maurício. *Iniciação à História do Teatro*. Recife: CONFENATA, 1983
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis*. Rio de Janeiro: Conquista, 1956.
- FREDDY, Artiles. *Títeres História, Teoria e Tradicion*. Zaragoza: Teatro Arbolé, 1998.
- Revista QUIROPTERUS – ano 1, nº1. Manos Aladas. Bogotá: 1991.
- STANISLASVSKI, C. *A preparação do ator*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

El tenebroso mundo infantil del dramaturgo Tadeusz Kantor llega al Museo de la Universidad

La exposición 'La clase muerta' recreará desde el día 29 en la Sala Sempere las representaciones escénicas y obsesiones del artista polaco creador del teatro de la muerte

SERGIO BALSEYRO ALICANTE

«En el teatro, los únicos que no están muertos son los espectadores». Esta frase del fallecido dramaturgo polaco Tadeusz Kantor preside la exposición *La clase muerta* que se inaugura el próximo día 29 de enero en la Sala Sempere del Museo de la Universidad de Alicante gracias también a la Región de Murcia, la Junta de Castilla y León y el consulado polaco en Murcia.

Tétricos muñecos de caras mortecinas y vestidos negros, cunas que mecen a muertos o aulas que solo existen en la memoria confirman esta exposición con la que el polaco representó y creó el teatro de la muerte. El tenebroso mundo infantil que se presenta incluye un pupitre poblado de oscuros maniqués que recibe al espectador perturbándolo con la extraña expresión de sus miradas. Una escuela vacía, hecha de cartón y decorada con recortes de prensa referidos a la I Guerra Mundial forman otro grupo escultórico y escenográfico junto a dibujos, bocetos y pinturas creadas previamente a la puesta en escena. 19 fotografías del murciano Ángel Fernández Saura que enseñan las representaciones en España de *La Clase muerta* completan esta iniciativa cuyas piezas proceden de colecciones privadas y centros públicos como el Museo de Bellas Artes de Cracovia o el Museo Sztuki de Lodz.

El Muz recibirá estos escenarios creados por Kantor, un intelectual que contempló los horrores de la II Guerra Mundial en su país marcándole profundamente. Más tarde, durante los primeros años del comunismo sus obras experimentales fueron rechazadas. Kantor fue también pintor y sus escenarios, como los que realizó para *La clase muerta* se consideran auténticos grupos escultóricos, razón por la

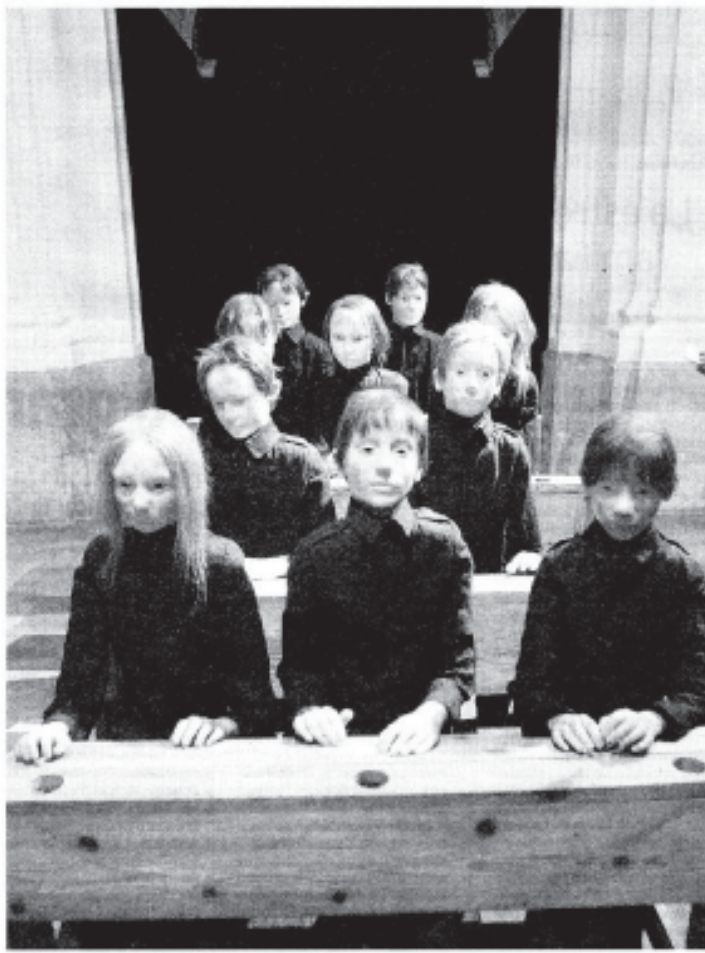
LAS CLAVES

- Los elementos que constituyen esta exposición fueron creados como decorados de escena y constituyen, según los comisarios, auténticas esculturas, obras de arte por sí mismas.
- En ellas se narra un viaje tenebroso por la memoria hacia un aula en donde se recogen los fantasmas de la muerte.
- Estará hasta el 22 de marzo.

Tétricos muñecos, cunas de difuntos y oscuros maniqués componen la muestra

cual viajan ahora en forma de exposición por toda España. El dramaturgo polaco comenzó a utilizar en los años 60 para sus obras objetos de desecho, como bolsas de basura o cartones. Pinturas, fotografías y objetos relacionados con la puesta en escena de esta obra que abunda en el misterio de la muerte atraen al espectador, tal y como se comprobó en Murcia hace escasos meses, hasta un mirado peculiar y desgarrado, el del intelectual polaco.

Precisamente con textos como *La clase muerta*, Kantor revolucionó el teatro y se convirtió en una de las figuras más importantes de la escena contemporánea. Se cuenta que la inspiración para escribir esta obra le llegó a Kantor cuando, durante un paseo, se encontró con una escuela abandonada. A través de los cristales vio los efectos del peso del tiempo. El intelectual regresó a su infancia y se dio cuenta de que sus compañeros habían fallecido. *La clase muerta* narra ese viaje tenebroso por la memoria hacia un aula en la que se recogen los fantasmas de la muerte.



MISTERIOSOS ALUMNOS. Imagen de la muestra en su reciente estancia en Murcia. J.C. CARRIÓN

Un intelectual que tomaba veinte cafés y dos paquetes de cigarrillos cada día

S. BALSEYRO ALICANTE

El aula de cartón y los muñecos que representan a los alumnos fallecidos son, además de parte de la escenografía, auténticas esculturas, obras de arte por sí mismas, según explica Isabel Tejeda y Grzegorz Mastal, comisarios de una muestra cuyos organizadores banjaron en principio la fecha del pasado mes de noviembre para que acabara el Museo de la Universidad.

Por su parte, María Stangret, la viuda de Kantor y compañera en las representaciones de *La clase muerta*, acudió hace pocos meses a Murcia a la inauguración de la exposición y allí recor-

dó como en casa era una persona muy normal, pero cuando entraba en su mundo de creación se transformaba completamente.

Tadeusz Kantor tomaba veinte cafés diarios y dos paquetes de cigarrillos americanos. «Dicon que eso es lo que le mató, aunque posiblemente fue su extraordinario ritmo de trabajos, comenzó en septiembre Stangret, quien no oculta una sonrisa cuando habla del recuerdo del dramaturgo hacia España. «Bola decir que era un señor español, este país era su segundo hogar».

En su obra se refleja un sentido de la muerte muy relacionado con la influencia de la men-

talidad judía y católica, de fuerte presencia en España y en Polonia. Su viuda recordó con nostalgia los tiempos en los que conoció al artista, en los años de universidad, en la posguerra, cuando Kantor fue expulsado de la Academia de Bellas Artes. Erran los años duros del estalinismo, en los que el arte experimental moderno estaba prohibido por las autoridades.

Cracovia fue su residencia durante muchos años y su sede. Kantor convirtió el lugar de ensayos en una especie de casa museo con el objetivo de promover su trabajo y preservar su obra. Tras fallecer, en su viuda quien se encarga de esta labor.



INFANTIL. Uno de los muñecos de la exposición de Kantor. J.C.



O ator no teatro de Tadeusz Kantor

Maria de Fátima de Souza Moretti

Universidade do Estado de Santa Catarina





Página 148: Página do jornal espanhol LA VERDAD (25/01/2003)

Página 149: “Les petites operations cosmetiques” espetáculo de Tadeusz Kantor (1969)/ Foto de J. Stoklosa, cortesia da Foksal Gallery (Warsaw) extraída do site www.kunsthallewien.at

Página 150 superior: “Il Teatro Necessario di Tadeusz Kantor” vídeo de Mario Conforti e Sandro Bertossa (1986), foto extraída do site www.festivaldeipopoli.org

Página 150 inferior: “The Sea Concerto” de Tadeusz Kantor (1967)/Foto de Eustachy Kossakowski, © Anka Ptaszkowska, cortesia da Foksal Gallery (Warsaw) extraída do site www.kunsthallewien.at



Tadeusz Kantor era polonês e buscou sua concepção de teatro com um grupo de amigos, fundando o *Théâtre Cricot 2*, em 1955, na Cracóvia. Segundo Jurkowski, sua aproximação com o teatro evoluía constantemente, cada comentário que Kantor fazia sobre seus espetáculos, acabava sendo um manifesto artístico. Primeiro, o teatro autônomo, individual, o teatro informal, antes do teatro do *happening*, depois, o teatro do impossível e o teatro da morte. *A classe morta* foi a concepção mais duradoura, antes daquele que foi seu último espetáculo chamado *Hoje é meu aniversário*⁵³.

Kantor não se identificava como artista vinculado ao campo do teatro de formas animadas, mas utilizava simulacros de homens como os manequins ou os bonecos de cera. É principalmente no espetáculo *A máquina do amor e da morte*, baseado no texto de Maeterlinck, que percebe-se a presença de bonecos com traços que conduzem ao teatro de bonecos ou às formas animadas.

⁵³ JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses la marionnette au XXe siècle*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, p. 172, 2000.

Kantor costumava misturar sua vida particular com a profissional, combinava os objetos para obter algo surpreendente, assim como pedia a seus atores, que fossem eles mesmos em cena e não personagens trabalhados, longe do que realmente eram. Seu ator deve ser em cena o que é na vida real. Kantor elucida esta questão:

“Os atores não repetem as situações de suas vidas. Eles são jogados em uma outra situação (...) Eu sempre digo que jogo-os dentro d’água e eles devem se salvar. Cada um se salva como pode.”

Isto quer dizer que ele joga os atores em situações diversas onde nenhum personagem pode lhes salvar, mas eles mesmos. Seu método de trabalho mistura circo, humor negro, o cinismo perante o sagrado, a injúria, o sacrilégio e os signos da morte.

Entre os sessenta atores que trabalharam com Tadeusz Kantor, menos de uma dúzia eram profissionais, os outros vinham do um meio artístico (pintores, músicos, escritores); mas também do meio intelectual (teóricos, professores, jornalistas); outros eram bombeiros, sapateiros, relojoeiros, enfermeiros, entre muitos (Amey, 231).

Aldona Skiba, em seu livro, entrevista a atriz Mira Rychlicka que tem grande formação no teatro de marionetes na Cracóvia, mas que trabalhou por mais de 20 anos com Kantor no *Cri-cot 2*. Ela nos relata que Kantor se utilizava dos objetos para con-seguir dos atores aquilo que nem eles sabiam que possuíam, nos diz: “sim, o objeto acaba sendo muito importante, porque ele ajuda a construir o personagem. Através do objeto outros valores vão surgindo”. E, quando Aldona pergunta se em algum momento o objeto acaba sendo

mais importante que o homem, ela responde: “ele tem razão, pois nós mesmos, por vezes, somos dominados pelos objetos...deste modo Kantor construiu uma concepção de ator que não é ator, ele não tem atores, ele tem o homem tal qual ele é”.

Na tentativa de reconhecer o método de trabalho do referido diretor, entra-se em contato com declarações de Zofia Kalinska⁵⁴, que proferiu uma palestra em S.Paulo, por ocasião de uma homenagem feita em memória de Kantor.

Em suas declarações, ela faz perceber que Kantor era muito duro com seus atores, no entanto fazia isso porque os amava, exigia devoção completa para seu trabalho, privando-os mesmo da família. Ele tinha uma espécie de fúria antes da estréia dos espetáculos onde ele quebrava e destruía tudo. Essa seqüência de procedimentos, faz imaginar que essa era a maneira que ele buscava para dirigir seus atores. Toda a fúria era feita propositadamente para dar mais garra e verdade às cenas que seguiriam.

Depois de toda a turbulência, conta Guy Scarpetta em seu livro *Kantor au présent*, tudo voltava ao normal e eles refaziam o que fizeram na montagem de cenário, objetos, figurino, enfim. Mas, havia algo a mais em toda essa fúria, o espetáculo estava na mais perfeita harmonia com um grande risco de conforto, e não era exatamente isso que Kantor procurava. Ele queria, sobretudo, o desequilíbrio das cenas e dos atores, portanto, essa crise fazia parte do processo criativo e criação do espetáculo.

⁵⁴Zofia Kalinska – Atriz e diretora do espetáculo *Um requiem para Tadeusz Kantor*. O espetáculo aconteceu nos dias 22 e 23 de março de 2001, em Curitiba. Foi um convite feito à diretora, que é ex-atriz de Kantor, para fazer uma homenagem a esse grande diretor. Ela trabalhou, por cerca de 20 anos, com Kantor.

Segundo Zofia, ele se mostrava ciumento quando seus atores falavam de outros diretores, principalmente de Grotowski⁵⁵ que, segundo Kantor, tinha lhe roubado as idéias para criar o “teatro pobre”. Sabe-se que Kantor sempre foi muito ciumento tanto dos atores quanto de suas idéias. Guy Scarpeta, também fala desta situação e dá indícios que Grotowski, por ter muitas amizades, tinha possibilidades de sair do país e, portanto, levar ao mundo idéias Kantorianas. Zofia revelou ainda que, mesmo quando participavam de festivais, Kantor, não permitia que seus atores assistissem aos espetáculos dos outros diretores, para não serem influenciados.

O ator e a marionete

Procuraremos evidenciar e desenvolver a visão de Kantor com relação ao ator e à marionete, fazendo uma trajetória das formas animadas, como elas se apresentam, quais os procedimentos e as regras para sua utilização em cena. Para tanto, procuraremos entender o objeto como signo que vem ganhando cada vez mais espaço na área do teatro. Nesse sentido, faremos um apanhado sobre a relação do boneco, do objeto e do ator, no teatro de formas animadas, para situar a obra de Kantor, nesse contexto.

O século XX testemunhou inúmeras transformações na prática das formas animadas e nas diversas maneiras de teorização sobre a mesma. Como uma alternativa para a cena

⁵⁵ Jerzy Grotowski. Diretor de teatro polonês que teve um papel muito importante nos anos sessenta na evolução do teatro. Teatro Pobre é um termo forjado por Grotowski para qualificar seu estilo de encenação, baseado numa extrema economia de recursos cênicos (cenários, acessórios e figurinos), preenchendo este vazio por uma grande intensidade de atuação e um aprofundamento da relação ator/espectador (Pavis,pg.393).

naturalista, o boneco se insere na cena do teatro de formas animadas (TFA) ou do teatro de atores, como o de Kantor, por exemplo, que se utiliza amplamente de objetos e bonecos de cera. Segundo Paska, em *Alternatives Teatrales*:

“Assim podemos ver que os artistas deste século orientam cada vez mais sua prática na direção das formas que levam ao boneco, podemos imaginar que seja, antes de tudo, porque este representa uma alternativa à cena naturalista e também por este tipo de arte, ter a capacidade de se adaptar às novas mídias, através de sombras, bonecos e objetos”⁵⁶.

As formas inicialmente saídas da dança e das artes visuais se ligam aos novos aspectos que ora representam o teatro de bonecos. Atualmente, chamado de teatro de objetos, esta forma de teatro, focaliza ou chama a atenção para o manipulador, que ocupa cada vez mais o papel central no espetáculo. A primeira imagem de um objeto em cena nos remete sempre ao que ele é na verdade. À medida que o boneco, ou objeto recebe movimentos, mais bem observado, começa a se modificar, essa é a tarefa do manipulador.

O teatro de formas animadas constitui-se em um universo amplo de possibilidades expressivas. Acreditamos que a nomenclatura, teatro de formas animadas, não dá conta de reunir as inúmeras expressões e tendências que tal linguagem produz. As diversas técnicas, sua interação com as outras artes, principalmente, as visuais, suas influências sobre as vanguardas do princípio do século, as relações entre o ator e o objeto, tornam essa linguagem um amplo campo, no qual estamos

⁵⁶ PASKA, Roman. *Alternatives teatrales*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, p. 5, 1999.

incluindo a obra de Tadeusz Kantor. Este, ao se utilizar dos objetos, tem o objetivo de estabelecer uma ruptura com o cotidiano, usando os próprios elementos que o povoam.

A imagem do boneco surge como uma reação à arte burguesa e ao cientificismo, como uma busca de outra forma de representação, a metáfora ideal para muitos estudiosos da área. Edward Gordon Craig⁵⁷ viu no boneco um símbolo que poderia ajudar o ator a superar a interpretação baseada na recitação do texto, a interpretação realista predominante na época. Antes de Craig, o alemão H. Von Kleist já dizia que “as imagens raras que são capazes de seduzir os espectadores vêm de uma marionete, que não deixa de ser humana, uma utopia edênica”.⁵⁸ Com essas palavras, Kleist afirma que os bonecos mostram ritmo, mobilidade e leveza, deixando claro a vantagem que possuem sobre os humanos - eles não têm afetações, pois não têm sentimentos.

Para Meyerhold⁵⁹, diretor e pesquisador teatral, a situação não era diferente, uma vez que se servia das máscaras para que o ator se expressasse através dos gestos e movimentos corporais, sendo seu pensamento sobre os bonecos semelhante ao de Craig. Sugeria que seus atores observassem a interpretação dos bonecos, principalmente, nas apresentações de espetáculos populares, como a da personagem principal desse gênero teatral, da Rússia, *Petruchka*, correspondente ao teatro de bonecos popular do Brasil, o

⁵⁷ CRAIG, Edward Gordon. *A Arte do Teatro*. São Paulo: Arcádia, 1963.

⁵⁸ KLEIST, Henrich Von. *Sur le Théâtre de Marionnettes*. Munich: Mille et une Nuits, 1982. p. 13.

⁵⁹ MEYERHOLD, Vsévolod. *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

“mamulengo”.⁶⁰ Esse é o teatro de bonecos mais simples e completo, pois, sem ser a cópia do humano, os pequenos bonecos de luvas conseguem exprimir as mais diversas formas.

Seja no sentido de rejeitá-lo ou de adotá-lo, Stanislavski constitui outra referência indispensável à cena moderna, baseando-se, sobretudo, na cena com o trabalho do ator e técnicas de interpretação. Em minha vida na arte, ele diz: “o sistema psicofísico se divide em: trabalho interno e externo do ator em si mesmo; trabalho interno e externo do ator e seu papel”.⁶¹ Skiba-Lickel nos faz um apanhado das diferenças entre Kantor e Stanislavski, em suas concepções de espetáculo e no tratamento do ator:

“Stanislavski queria um teatro cópia da vida. Kantor fez um teatro que mostra através de sua sensibilidade de criador, suas respostas à vida. Contrariamente ao teatro realista, seu teatro não é o reflexo da vida, é uma obra artística independente da realidade, vindo da imaginação de um artista completamente livre e independente em suas escolhas artísticas. Stanislavski queria crer na realidade da cena e no papel do ator. Kantor, por sua presença, destrói esta ilusão, ele desmascara o ator e seu papel. Ele destrói também um dos princípios do efeito teatral, seu caráter mentiroso e representativo: nós podemos, portanto, nomear seus espetáculos de “sessões dramáticas”.⁶²

⁶⁰ Mamulengo é o teatro de boneco popular, nascido em Pernambuco. Segundo Fernando Augusto, o mamulengo brasileiro remonta a ancestralidade; nele identifica a obscenidade e a malícia do personagem turco chamado *Karagoz*; bebe na fonte do *Pulchinela* italiano; assemelha-se ao *Guignol* francês, ao austríaco *Kasperl* e ao Tcheco *Kasperek*; pode ser reconhecido no *Hanswurst*; guarda o erotismo cômico do russo *Petruchka*; aparece fazendo a pancadaria truculenta do *Punch* inglês; compartilha do universo épico e poético do hispânico *Dón Cristobal* e conserva a graciosidade ingênua do português Dom Roberto, conforme SIMÕES, Chico; CARVALHO NETO, Alípio. Mamulengo. PUCK n. 12. 1999.

⁶¹ SKIBA-LICKEL p. 110.

⁶² SKIBA-LICKEL. *Stanislavski voulait un théâtre – copie de la vie*, p. 65, 1991.

Como podemos notar, Kantor foi também um dos precursores de tal arte e a contribuição maior das vanguardas do princípio do século XX. Sugerir o teatro de formas animadas (bonecos, máscaras e objetos), como uma referência importante, capaz de tomar novos caminhos para a arte teatral que se vislumbrava, tem o sentido de apontar a interpretação da arte contra a ilusão.

Quanto à utilização dos objetos e manequins na obra de Kantor, encontra-se uma grande diferença, também, em relação ao trabalho de Craig, que queria a substituição do ator pelo boneco, não no sentido exato da palavra, mas no sentido de buscar um ator sem o psicologismo. Assim como o boneco, que muitas vezes nos mostra o arquétipo, a essência do ser humano, sem nem parecer com o humano.

Kantor usa esses elementos, cada um em seu papel real, não para substituir o ator que está também em cena e que tem o mesmo valor que o objeto e o manequim. Portanto, em nossa perspectiva, o manequim de cera, o objeto e o ator são símbolos na concepção dramática de Kantor.

Segundo Henryk Jurkowski,⁶³ existe uma grande diferença cênica entre o boneco e o ator. Para esse autor, o boneco, ser inanimado, representa um personagem vivo, homem ou animal. O ator, ser vivo, pode encarnar muitos personagens, mas é obrigado a se apoiar num mundo de ficção. O boneco simplesmente copia a vida: “o ator normalmente tem necessidade de um cenário e o boneco pode passar sem ele,

⁶³ Henryk Jurkowski nasceu em Varsóvia, no ano de 1927. Foi professor na Escola Superior de Teatro de Cracóvia e de Varsóvia. Especialista em estudos teatrais, consagrou-se a pesquisa na área do Teatro de Formas Animadas.

por isso o teatro de atores está ligado ao drama e o teatro de bonecos se satisfaz em imitar o ser humano e parodiá-lo”.⁶⁴

Massimo Schuster⁶⁵ reforça que a força dos bonecos está em seus próprios limites, na sua incapacidade de poder fazer qualquer coisa que não seja estritamente aquilo para a qual foi feito. E, paralelamente, a fraqueza do ator reside exatamente nas suas enormes possibilidades, pois podendo fazer mil personagens diferentes, ele não é nunca nenhum deles.

Para Emile Copfermann, “o ator é; sua essência é ser. Ele não é o personagem apenas representa um papel. O boneco, ao contrário, não é; sua essência é o não-ser. Ele não interpreta um papel, ele é um personagem o tempo todo”.⁶⁶ Ele termina a citação apontando um exemplo: um ator imóvel na cena é um corpo, um boneco imóvel na mesma cena é apenas um objeto. O que os liga é a energia do ator, transmitida através do movimento.

Kantor não buscava gestos no boneco, sua presença é que simboliza alguma coisa, portanto não somente os gestos ou os momentos de silêncio darão significado a seus espetáculos, mas a presença daquele boneco, objeto e ator com o mesmo grau de conotação. O que tem por detrás destes símbolos é o que interessa na cena de Kantor.

⁶⁴ JURKOWSKI, Henryk. *Consideraciones sobre el teatro de Títeres*. Bilbao: Concha de la Casa, 1990. p. 3-4.

⁶⁵ SCHUSTER, Massimo. Deux sociologues au pays de la marionnette: L'amour de la cafetière et psychosociologie du minuscule. *Marionnettes*. p.11, 1986.

⁶⁶ COPFERMANN *apud* AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 73.

Mesclando papéis e corpos

É importante remeter-se às vanguardas artísticas do final do século XIX e princípio do XX, para compreendermos melhor o teatro de Tadeusz Kantor e sua visão de diretor. Sobretudo, a rejeição ao realismo na cena, a busca de personagens fictícios, assim como, a maneira como ele mostra a vida, utilizando-se da morte.

Kantor costumava dizer que “é preciso abraçar toda a arte para compreender a essência do teatro”. Sabe-se que a arte do teatro se apóia na literatura, drama, artes visuais, música, dança, arquitetura, mas para Kantor, o ator, o objeto, a música e o espaço são os elementos fundamentais na construção do espetáculo. Foi no Surrealismo⁶⁷ que ele descobriu um universo enigmático, onde a imaginação pura reside ao lado dos objetos e da realidade cotidiana.

Entretanto, Kantor possuía uma grande influência da Bauhaus⁶⁸ e do Construtivismo⁶⁹, assim, quando trabalhava a

⁶⁷ Surrealismo: doutrina moral e estética, formada em Paris, teorizada por André Breton, em 1924, através do primeiro manifesto do Surrealismo. A declaração de 27 de janeiro de 1925 diz que o Surrealismo é um modo de liberação do espírito e de tudo que lhe pareça, assim, pintores, poetas e escultores se propõem a um mesmo ideal. Ver: FELICI, Lúcio. *Encyclopédie de L'Art*. France: L. G. Française, p. 967, 1991.

⁶⁸ Bauhaus: Instituto de Arte e de Ofício, fundado em 1919, por W. Gropius, vindo da escola das artes aplicadas e da academia artística de Weimar. A Bauhaus se propunha, de fato, suprimir as diferenças, nascidas no século XIX, entre arte e artesanato, enfrentando diretamente os problemas da produção industrial no nível social (perda da qualidade artesanal no trabalho de massa), assim como no plano expressivo.

⁶⁹ Construtivismo: movimento de *avant-garde* fundado em Moscou. Nos anos 1917-18, artistas sonhavam em orientar a arte em busca de uma produção de objetos utilitários e construídos. Uma outra parte dos artistas preferia buscar uma arte mais pura e subjetiva.

cenografia, buscava valorizar o espaço. Após a II guerra, ele desenvolveu muito bem essa atividade em muitos teatros na Cracóvia. Dizia sempre que os espaços vastos o fascinavam. Durante um longo tempo, a cenografia foi a principal atividade de Kantor, até a fundação, em 1955, com um grupo de artistas da Cracóvia, do *ThéâtreCricot 2*. Tratava-se de uma home-nagem a um local de encontro, uma espécie de Café Literário, freqüentado por pintores de *avant-garde*, nos anos 30, que tentavam fazer um teatro independente, opondo-se aos teatros oficiais. Não era uma instituição profissional que vivia da burocracia e de seus funcionários, mas formado por um grupo de artistas e não artistas, comediantes e poetas, teóricos da arte que partilhavam com Kantor, um certo ideal.

Na companhia, *Cricot 2*, a citada metamorfose do ator em personagem, o acontecimento que deu vida ao teatro, desfaz-se. O ator e a personagem são duas noções do teatro tradicional que se unem no teatro de Kantor. Para ele, seus atores não representam personagens, são eles mesmos no palco.

O elemento mais importante, no teatro tradicional, o ato de metamorfose do ator, é posto a nu, é desmascarado. Kantor leva seus atores ao palco, diretamente, sem buscar personagens para a atuação, ele quer a verdade em cena. Como não havia leitura e estudo de texto, o ator era estimulado a entrar e estar em cena, não em busca de um personagem, mas em função do espetáculo.

Era uma entrega total ao diretor, que tirava deste “ser-ator”, a imagem desejada por ele. Podemos dizer que o ator no teatro de Kantor ridiculariza a interpretação tradicional do ator, privando o teatro de seu aspecto “mentiroso”.

Brunella Eruli,⁷⁰ ao falar de *Wielopole-Wielopole*, conta-nos que, com relação aos seus atores, Kantor considerava-os materiais frágeis, objetos preciosos e únicos, o que não o impedia de manipulá-los. Mas, se pretendemos analisar o ator, na visão de Kantor, define-se, primeiramente, a palavra ator que, em latim, quer dizer aquele que age, aquele que interpreta e desenvolve o jogo de um personagem em cena. Para Kantor, seu ator não era exatamente aquele que desenvolvia o jogo do personagem, muitas vezes, ele estava em cena, como ser humano, só e passivamente.

Para buscarmos outras análises, pode-se valer do que diz Patrice Pavis sobre o *performer*:

“Num sentido mais específico o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro.”⁷¹

Portanto, se utilizarmos as idéias de Pavis, Kantor não possuía atores, mas *performers*. Ele buscava seus atores fora dos palcos, buscava seres humanos sensíveis, mas completamente naïfs. Arriscava pela imagem que poderia conseguir através de uma determinada pessoa ou de outra e isso contava muito. A atuação vinha com o tempo e com o trabalho minucioso que determinava aos atores, assim, podia conseguir alguns *performers*, no sentido da palavra, proposta por Pavis.

⁷⁰ BABLET e ERULI, 1983.

⁷¹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, p.284, 1999.

Vamos buscar as influências mais próximas em Kantor, no tocante ao trabalho do ator, em Henrich Von Kleist, o primeiro homem de teatro a sugerir a substituição do ator pelo boneco em cena, em busca da inocência primitiva, em que o teatro conheceria a realidade sem passar pela fragilidade do ser humano. Kleist acredita que os movimentos do corpo humano são limitados demais e que, ter que estar controlando a consciência eternamente, foge ao belo, que a obra de arte necessita. Para continuar o sonho de Kleist, Kantor leva seus atores ao palco com bonecos de cera como modelos, que, através da aparência da morte, dão à impressão de vida.

Maurice Maeterlinck⁷² um dos expoentes do simbolismo, mostra o mistério dos estados da alma. A morte e o tempo são referências importantes na obra desse grande precursor do simbolismo. Para o autor, a presença ativa do homem o inquieta, ele substitui o ator por sombras ou por figuras de cera. “A cena é o lugar onde morrem as obras primas, porque a representação de uma obra prima com a ajuda de elementos acidentais e humanos é antinômico. Toda obra prima é um símbolo e o símbolo não suporta a presença ativa do homem.”⁷³ Com isso, podemos perceber que Maeterlinck rejeita o realismo na cena ou a falsificação da vida e, assim, como Craig e Kantor, quer mostrar a vida partindo do enigma da morte. Ele nos diz ainda:

“Os Gregos não ignoram esta antinomia, e suas máscaras que não compreendemos, serviam apenas para atenuar a presença do homem e a aliviar o símbolo. Na época em que o

⁷² MAETERLINCK, Maurice. *La jeune Belgique*, 1890.

⁷³ *Ibidem*, p. 199, 1890.

teatro tinha uma vida orgânica e não simplesmente dinâmica como hoje, deve-se unicamente a qualquer acidente ou artifício vindo como uma ajuda ao símbolo em sua luta contra o homem.”⁷⁴

Maeterlinck acreditava mesmo na erradicação do ator em cena. Para esse autor, o poema lido tinha vida e alma, mas em cena, perdia totalmente a vida. Os personagens mentiam, segundo ele, não se pode falar pelo outro com verdade. Maeterlinck acredita que as imagens, as ações é que fazem com que a poesia do texto se perca, portanto, o homem em cena é que tirava do texto a poesia sugerida.

O estudo de Craig sobre *O Ator e a Supermarionete*, publicado em 1905, é ainda hoje objeto de inúmeras interpretações e estudos. Suas críticas centram-se basicamente contra o naturalismo e o realismo nas interpretações. Craig, ao falar na supermarionete, quer buscar a união do ator e do boneco em cena. Para ele, o boneco é um caminho na busca de um ator perfeito. Certamente está se referindo, assim como Maeterlinck, a perda da poesia com o realismo do homem em cena.

Kantor busca a interação do ator com os objetos e bonecos de cera, ele quer em cena exatamente a osmose do ator e de todo o restante da cena, e é esse ser humano que fará parte de seu espetáculo com suas histórias particulares e suas bagagens e memórias. É isto, na opinião de Kantor, que, juntamente com os objetos, dará vida a seus espetáculos: ele trabalha com as imagens, concebe seu texto através delas. Por isso, e por utilizar bonecos de cera e objetos, com atores que buscam o sentimento da morte, a inércia, é que se pode dizer que a poesia do texto, buscada por Craig e Maeterlinck, pode ser encontrada nas obras de Kantor.

⁷⁴ *Ibidem*, 1890, p.199.

O ator e a figura de cera, são dois elementos do teatro de Kantor que se interpenetram. O ator dá a aparência da morte. A figura de cera dá a aparência da vida. Este jogo de aparências está na base da atuação do ator de Kantor. Para igualar sua presença e seu poder expressivo, Kantor lhes põe em conflito, um contra o outro. A figura de cera é um reflexo morto da vida, o ator um reflexo de morte com vida.

Creemos que ele pode estar chamando a atenção para o boneco, o objeto, mas de uma outra forma, Kantor quer chamar a atenção para o sentido do ser humano, mostrando o desumano, quer buscar a vida, mostrando a aparência da morte. Com o oxímoro, quer chamar a atenção para a existência humana, ou para o que há de trágico na existência humana.

Segundo Aldona Skiba-Lickel, combina-se, neste sentido, o teatro de Kantor à tradição de Maeterlinck e Craig, ao reconhecer, que a vida não pode ser expressa na arte senão, através da morte, da aparência, da vaidade, ou da ausência de qualquer mensagem.

Da vinculação que tentamos estabelecer entre a tradição teatral que passa por Kleist, Craig, e Maeterlinck, observamos que o que move o teatro de Kantor é a morte. Ele não tenta substituir o ator como querem os outros, mas ele o coloca nas mesmas condições de um objeto.

É exatamente esse “morto” que é identificado em muitas das obras de Kantor, tanto o objeto em si, como o ator-objeto com impressão de morte. No espetáculo *La classe morte*, os atores carregam os bonecos, que são, de uma maneira ou de outra, objetos mortos dando a impressão de vida. Os personagens que os carregam são seres vivos dando a impressão de mortos.

Quanto aos objetos, no teatro de Kantor, os mesmos têm seu valor e uma dramaturgia toda especial, assim como o ator (que ele busca pela imagem), as luzes e tudo que consta na cena esboçam seu texto, que existe através da imagem, e assim ele escreve sua dramaturgia.

Essas reflexões levam a pensar que a busca da dramaturgia por intermédio da imagem se dá pelo fato de Kantor ser um pintor, ele optou por trabalhar o teatro sem deixar de lado a pintura, desenhando seus espetáculos depois de construí-los em cena.

Podemos imaginá-lo pintando um quadro, quando concebe seu espetáculo, confeccionando os figurinos em cena, cortando e recortando-os no corpo dos atores. Assim, em determinados momentos, da tesoura Kantor faz seu pincel e dos atores sua tela.

Este olhar sobre o ator no teatro de Tadeusz Kantor, oferece uma visão de como o diretor tratava seus atores e objetos, e as diferenças existentes entre essas duas formas de trabalhar o teatro.

Na verdade, se tomarmos ao pé da letra, Kantor não está inserido na história do teatro de formas animadas, mas transita na história do teatro, como transita também nas artes plásticas, na música e na poesia. Não podemos enquadrá-lo, mais precisamente, só em uma especificidade, pensamos que ele transita na fronteira entre os vivos e os mortos.

Referências

- AMEY, Claude. T. Kantor theatrum litteralis. Paris: L'Harmattan, 2002.
- BABLET, Denis. D'Edward Gordon Craig au Bauhaus. In: Le masque du rite au théâtre. Paris: CNRS, 1985.
- _____. Tadeusz Kantor - Les voies de la création théâtrale XI. Paris: Centre National de la Recherche scientifique, 1983.
- BARTHES, Roland. Crítica e verdade. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator. São Paulo: Hucitec, 1995.
- CRAIG, Edward Gordon. Da arte do teatro. Lisboa: Arcádia, 1963.
- ETIENNE, Alain. Trois cahiers pour Kantor. Théâtre Public 166-167. Paris: Gennevilliers, 2003.
- JURKOWSKI, Henryk. Ecrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique en Europe. Charlaville Mézières: Institut International de la Marionnette, 1991.
- KANTOR, Tadeuz. Le théâtre de la mort. Textos reunidos por Denis Bablet. Paris: L'âge D'home, 1977.
- _____. Leçons de Milan. Paris: Actes Sud-Papiers, 1990.
- _____. Textes de Tadeusz Kantor. Paris: Edition Miroir, 1991.
- _____. Ô douce nuit - les classes de Avignon. Paris: Actes Sud-Papeirs, 1991.
- KLEIST, Henrich Von. Sur le théâtre de marionnettes. Munich: Mille et une Nuits, 1982.
- MAETERLINCK. La Jeune Belgique. 1890.
- MEYERHOLD, Vsévolod. O teatro de Meyerhold. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- PASKA, Roman. Alternatives Teatrales. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1999.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SCARPETTA, Guy. Kantor del teatro a la pintura y a la inversa. PUCK. Las Marionetas y Las Artes Plasticas. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette/ Centro de Documentación

- de Títeres de Bilbao, n. 2, 1991.
- _____. Kantor au present. Paris: Actes Sud, 2000.
- SKIBA-LICKEL, Aldona. L'acteur dans le Théâtre de Tadeuz Kantor. Paris. Bouffoneries. N.26-27, 1991.
- STANISLAVSKI, Konstantin. Minha vida na arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.



Ação! Aproximações entre a linguagem cinematográfica e o teatro de animação

Miguel Vellino

Diretor da Cia. Pequod - Teatro de Animação



Página 169 superior: “Bulha dos Assombros” do Grupo Menestrel Fazedô de Lages (SC)
Página 169 inferior: “O Incrível Ladrão de Calcinhas” espetáculo da Cia. Willian Sieverdt de Rio do Sul (SC)

O grito de “ação”, no título deste artigo, diz muito a respeito desse trabalho. Este grito, que vem sendo repetido em centenas de línguas por milhares de diretores de Cinema em todo o mundo, clama justamente pelo início de uma cena que já foi ensaiada, preparada, repetida e está agora próxima de sua captura para as gerações futuras. Pode-se pensar que este grito é, também, um sinal de que é preciso mais ação na cena - ação dramática de verdade - e menos retórica.

No panorama teatral no qual vivemos hoje, ainda é preciso ensaiar, preparar, repetir muito mais para que possamos finalmente encontrar o fruto maduro da posteridade. Este texto é uma primeira reflexão acerca do trabalho da Companhia PeQuod, sediada no Rio de Janeiro e da qual sou diretor e membro fundador desde 1999. Surgida de uma oficina do Grupo Sobrevento, do qual também faço parte desde a sua criação, a PeQuod apareceu no cenário nacional com a montagem intitulada *Sangue Bom*, um espetáculo que se utiliza das histórias de vampiros. O centro do conflito dessa peça se situa num trio amoroso formado por uma jovem abandonada com tendências suicidas, um vampiro conquistador e um canhestro caçador de vampiros.

A particularidade mais visível do trabalho da PeQuod, hoje, consiste na aproximação do Teatro de Animação com a linguagem cinematográfica, explorando a cada espetáculo os princípios da sua gramática e tomando-os emprestados para servir de ferramenta para as suas encenações. Nesta primeira investigação sobre o tema, recordo-me que o mote principal de *Sangue Bom* era a utilização total do espaço cênico, buscando romper com limitações previamente estabelecidas. Longe de imaginar qualquer aproximação com o Cinema, a questão principal era, *a priori*, tentar fugir de um modo “preguiçoso” de se lidar com a técnica da manipulação direta⁷³. Verifica-se, ainda, como se dava um espetáculo com início, meio e fim⁷⁴, sem a utilização de texto verbal, usando somente as expressões corporais e sonoras (não-verbal) dos bonecos e dos manipuladores. Sobretudo, queria experimentar-me na função de encenador.

Durante o processo de criação de *Sangue Bom*, foram colocadas uma a uma as premissas que iriam, mais tarde, direcionar outros espetáculos da PeQuod.

As mais interessantes descobertas do processo de criação do espetáculo foram os balcões móveis e seus conseqüentes

⁷³ Esta técnica consiste na manipulação de bonecos a seis ou quatro mãos, bonecos estes que não possuem fios ou varas, à exceção de um pequeno cabo existente na parte de trás da cabeça. Como espaço de representação, utilizam balcões para lhes servir de palco. A manipulação direta é derivada do *Bunkaru*, a mais popular manifestação cultural de Teatro de Bonecos do Japão, que no ocidente foi absorvido, transformado e utilizado tanto para o público adulto quanto para o infantil.

⁷⁴ No Sobrevento tive contato com a técnica a partir de 1987, em processos que geraram os espetáculos “*Mozart Moments*” (1991), seis cenas curtas que contam passagens da vida e da época do compositor austríaco; e “*Beckett*” (1992), espetáculo composto pelas peças *Ato sem palavras I*, *Ato sem palavras II* e *Improviso de Ohio*, todas de Samuel Beckett. Ambos os espetáculos, portanto, possuem uma estrutura de quadros, sem um fluxo de ação contínua.

deslocamentos. Na manipulação direta, como se sabe, faz-se necessário a utilização de um balcão, um tablado que serve de suporte para a movimentação do boneco. Pois, este ganhou rodas para deslizar por todo o palco, rompendo com o estabelecimento das cenas sempre num mesmo lugar. Com tal mobilidade, a ação poderia acontecer em qualquer ponto do palco e até mesmo deslocar-se durante a cena, fugindo, enfim, da tal “preguiça” de que falei acima.

Normalmente, na maioria dos espetáculos de teatro de animação, não é difícil acontecer de todas as possibilidades cênicas já estarem entregues ao espectador antes mesmo de o espetáculo ter começado. Vê-se um cenário com uma portinha: certamente um personagem vai sair dali; uma janela: alguém deve aparecer por ali; reconhecemos o balcão: onde todos os personagens irão se encontrar; e pronto: o terceiro sinal nem tocou ainda e não há surpresa alguma à vista. Ao término do espetáculo, esta sensação se confirma. A manipulação direta, com sua movimentação tão vistosa, tão humana e, por vezes, tão “mágica”, torna-se um verdadeiro “canto de sereia” para um encenador desatento. Seu fascínio, geralmente, faz com que seja colocada em segundo plano uma compreensão maior do que a técnica propõe (seu espaço de representação, por exemplo). A impressão mais clara deste panorama é a de que a técnica deixou de estar a serviço das idéias. Num movimento invertido, engessam-se vontades artísticas dentro de uma técnica, sem que ao menos se busque uma reflexão sobre o porquê do seu uso. Salvo raras exceções, vive-se uma mera repetição de fórmulas.

Em *The Visual Narrative: Stage Design for Puppet Theatre*, Hadass Ophrat comenta a pouca inspiração dos encenadores que se aprisionam dentro de formatos tradicionais, sub

aproveitando o espaço cênico e diminuindo as camadas ficcionais presentes na cena contemporânea:

“A técnica de exposição do manipulador criou uma nova narrativa essencialmente pós-moderna que redefiniu a dramaturgia para o teatro de bonecos. A ênfase transferiu-se do drama narrativo para a história-dentro-da-história.” (OPHRAT, 2002:21)

Essa história-dentro-da-história vem ao encontro da minha necessidade de definição do papel de cada elemento (animado ou não) sobre o palco. Ela é, para a PeQuod, sobretudo a presença revelada do manipulador que atua juntamente com a outra cena, a dos bonecos, criando novas camadas de leitura de um mesmo espetáculo. Assim, uma árdua tarefa se colocou a nossa frente: era preciso conceituar os balcões. Em toda boa história de vampiro, sempre, há uma passagem sobre suas viagens. Contam as lendas que, para um vampiro não morrer, ele deve ser transportado dentro do seu caixão, junto com a terra que um dia o sepultou. Pois foi aí, nesse detalhe quase sem importância, que se amarrou toda a conceituação cênica de *Sangue Bom*. Os balcões ganharam o aspecto de caixas, como aquelas antigas, usadas para o transporte de carga pesada por navio, com todo o desgaste e vivência que um objeto como esse deve ter. Isto acabou definindo o figurino dos atores, agora transformados em estivadores, além de sua interpretação e, enfim, todos os pontos secundários da montagem (ainda que eu duvide que haja algo em segundo plano sobre um palco).

Caracterizados como trabalhadores braçais, os atores abrem o espetáculo descarregando o porão de um navio,

empilhando as caixas no cais de um porto. Embora eles pareçam estar amontoando a carga aleatoriamente, os atores, na verdade, estão posicionando os balcões em suas marcas, onde eles mais tarde se abrirão e se revelará cenários em miniatura de um castelo luxuoso, o cenário para a ação com bonecos. É um trabalho de interpretação, mas também de contra-regragem, simultaneamente. Durante o descarregamento, uma das caixas se abre “por acidente”, deixando à mostra seu conteúdo: um caixão e um bocado de terra. Com isso, está tudo pronto para a entrada do vampiro em cena. E, os atores se assumem manipuladores. Claro que a manipulação também sofreu modificações: foi necessária atenção redobrada nos deslocamentos para que os bonecos não perdessem os seus eixos; na velocidade imposta ao balcão para que a leitura da cena ficasse clara; nos deslocamentos dos próprios manipuladores, para que não tropeçassem nem esbarrassem um nos outros e na neutralidade destes mesmos manipuladores.

Um dado imprescindível, durante a finalização do processo, foi a iluminação do espetáculo. De certa forma, a luz criada para a encenação ajudava ainda mais a recortar as cenas e definir a “edição” da história. Lembro-me que, nos primeiros ensaios apresentados ao iluminador, fui chamado de louco. Como criar uma iluminação que acompanhasse todos esses “travellings” e composições espaciais proporcionadas pelos balcões? Em *Sangue Bom*, existem especificamente três tipos de caixas: os balcões, que são usados para servir de palco para os bonecos e, por serem muitos, nos permitem criar inúmeras composições espaciais, como corredores de um castelo, masmorras e etc; os nichos, que são do mesmo tamanho dos balcões e ficam colocados sobre estes, para, através de

dispositivos cenográficos, revelar os interiores do castelo, como uma sala suntuosa toda em mármore ou o quarto da jovem moradora; e, por último, uma série de pequenas caixas que foram pensadas para resolver determinadas cenas, como é o caso de uma caixa que vira janela, outra que faz às vezes de entrada do castelo. Esta variedade de módulos nos permite criar uma infinidade de composições. No entanto, eu e o iluminador tivemos de reagrupar espacialmente as cenas, para que nos fosse possível reduzir a quantidade de refletores a um número razoável, tendo em mente a viabilidade técnica e econômica do espetáculo.

Cabe aqui um parêntese para destacar que Renato Machado, iluminador de todos os espetáculos da PeQuod, é hoje um profissional indispensável durante todo o processo de criação. Com ele, o trabalho começa a ser discutido muitos meses antes dos ensaios. O fruto desta parceria, que faz dele um quase-membro da companhia, são as incontáveis soluções criadas para driblar adversidades que vão desde restrições orçamentárias até tecnológicas: os raios, trovões e um sol nascente em *Sangue Bom*; refletores manipulados pelos próprios atores em *Noite Feliz*; elevadores, perseguição de carros à noite e balcões equipados com baterias em *Filme Noir* e outros; a lista é grande. Se não é possível concretizar uma idéia num espetáculo, ela é adiada até o trabalho seguinte do grupo, o que só acontece porque ele continua trabalhando no grupo. É graças, em grande parte, a essa colaboração contínua que *Filme Noir* conquistou o Prêmio Shell de Melhor Iluminação de 2004. Quando um espetáculo de Teatro de Animação ganha a mais importante honraria das Artes Cênicas do eixo Rio - São Paulo, sem ser na Categoria Especial, é sinal de que alguma coisa está mudando. Em outro momento do processo da

criação de *Sangue Bom*, sentimos necessidade de confeccionar mais de um boneco para cada personagem. Devido aos deslocamentos realizados pelos balcões, volta e meia havia um atraso na entrada de determinado personagem em cena. Feitos os duplos, ganhou-se uma nova e surpreendente agilidade: um personagem pode sair pela extrema direita e surgir imediatamente em outro balcão na extrema esquerda. Por exemplo: vê-se um personagem sob o ponto-de-vista do lado externo de uma casa; ele está numa janela e decide fechá-la; em outro ponto do palco, vê-se o mesmo personagem, agora do lado de dentro da casa. Aí, provavelmente, foi-se imprimindo a idéia de corte cinematográfico, de edição, que suprime do palco aquele tempo necessário para o deslocamento do boneco de um ponto a outro. Esta justaposição das cenas, sem um tempo de transição, foi o primeiro indício de que estávamos nos aproximando de um manancial de possibilidades que nos instigam até hoje. Também, foi percebido que os deslocamentos laterais (direita/esquerda do palco) dos balcões davam a idéia de travelling, o movimento de câmera feito geralmente com o auxílio de um trilho que conduz a câmera horizontalmente por um grande plano. O travelling é muito usado no Cinema para captar cenas que necessitem de grandes extensões de paisagem e planos ao ar livre. A partir daí, a percepção do uso da linguagem cinematográfica deu-se de forma cada vez mais consciente, gerando estudos variados durante os processos de montagem dos espetáculos e envolvendo todos diretamente em sua criação, não somente o elenco.

Segundo Eisenstein, em *A Forma do Filme*, a idéia de corte cinematográfico existe bem antes da existência do próprio Cinema. Ela está no Teatro *Kabuki*, em Maupassant, nos *hai-*

kais japoneses e em outros. Partindo-se de uma justaposição de idéias a princípio antagônicas, elas criam, juntas, uma nova idéia, imperceptível até então. Esta questão associativa de imagens, no caso do diretor russo, é a origem de indagações profundas sobre uma arte que, em pouco mais de um século, já se refez inúmeras vezes. Tal justaposição de idéias ganhou uma assinatura: Eisenstein. Seus experimentos em *Outubro* e *Encouraçado Potemkin* indicaram como poderia ser o Cinema dali em diante, afastando-se da narrativa linear herdada do teatro. Ali nascia verdadeiramente uma nova arte, que abandonava de vez seu caráter de entretenimento de parque de diversões. A compreensão da idéia do corte e da edição de imagens foi, para mim, uma revelação. Em seus dois livros – o outro se chama *O Sentido do Filme* - encontrei as bases da fundamentação teórica que há muito tempo buscava para o trabalho desenvolvido pela PeQuod.

Finalmente, para complementar o parágrafo acima, volto-me novamente aos ensaios de *Sangue Bom* e percebo ainda que, intuitivamente, a construção do roteiro deu-se de forma absolutamente cinematográfica. Explico: em nossos processos, particularmente neste, temos sempre um esqueleto da história que vai se completando com o trabalho de improvisação dos atores-manipuladores. Através do que eles me devolvem, em termos de cena e de suas possibilidades técnicas, vê-se em que ponto da história chegamos e de que maneira chegou-se a ele. Tenho clara a lembrança de que não foi uma vez nem duas que tivemos que voltar ao zero, depois de semanas de ensaios, pois a cena criada deixava de casar com o restante da história. Falta de metodologia ou não, o fato é que tal processo gerou experimentações que poderiam fazer com que *Sangue Bom* tivesse o triplo da duração que ele tem hoje, que é de

aproximadamente sessenta minutos. Foram cenas e mais cenas cortadas por motivos diversos: incapacidade técnica, distensão do eixo da história, “barrigas” que atrasavam o andamento da peça etc. De modo algum posso dizer que desperdiçamos alguma coisa naquelas semanas. Ali estávamos exercitando um estranho modo de fazer cinema, de fazer teatro. Ao longo do processo, que durou cerca de onze meses, fomos editando o *Sangue Bom* tal qual se edita um filme: trocando cenas de lugar, enxugando tempos esparsos, desenvolvendo de diferentes formas o melhor jeito de contar aquela história. Enfim, um processo exaustivo que só chegou aos palcos graças ao empenho e crença de toda a equipe artística. A todos eles sou extremamente grato por materializar a minha estranha história de vampiros. Passados quase seis anos de sua estréia, *Sangue Bom* ainda causa furor por onde passa. Justamente por todas estas rupturas e aproximações com outras linguagens, o que, apesar de o espetáculo ter tido poucas temporadas regulares, foi destaque em todos os festivais dedicados ao Teatro de Animação no país. A peça participou de inúmeros projetos dedicados ao Teatro Jovem, além de ter marcado presença em outros importantes festivais, hegemonicamente destinados ao Teatro feito com atores. A montagem tornou-se um cartão de visita da Cia. PeQuod. Mais que isso, tornou-se um referencial para o próprio grupo, influenciando suas futuras produções.

Em nossos dois espetáculos seguintes - *Noite Feliz - Um Auto de Natal*, de 2001, e *O Velho da Horta*, de 2002, os focos de atenção eram muito diferentes dos de *Sangue Bom*. Em cada um deles, há aprofundamentos e ambições outras. Até porque uma companhia de Teatro não pode se dar ao luxo de ter somente uma ambição na vida. Em *Noite Feliz*, buscou-se

diferentes ousadas, como o fato de alguns manipuladores serem também cantores. Essa aproximação com o musical exigiu a presença de músicos em cena.

Em *Noite Feliz*, também vivenciamos um processo de construção de roteiro diferenciado de *Sangue Bom*: todo o elenco criou várias versões de cenas de um mesmo esqueleto. No final do dia, juntávamos o que havia de melhor em cada versão e íamos estabelecendo ganchos, bem como toda a linha dramática da peça. Tínhamos, é claro, um facilitador aí, pelo fato de a história ser do conhecimento de muitos, pois se trata de um auto natalino. Com isso, pudemos avançar em termos de estrutura narrativa. Chegamos até fazer com que Herodes cantasse um *rap* com a maior naturalidade.

Já em *O Velho da Horta*, uma farsa de Gil Vicente, as questões ficaram em torno da palavra escrita. Em nossa primeira oportunidade de lidar com um texto preexistente, tivemos que pôr à prova nossas qualidades interpretativas, exigindo um apurado trabalho de ator e destreza de manipulador. Foi precioso também o trabalho do cenógrafo e membro da PeQuod, Carlos Alberto Nunes, que reproduziu uma verdadeira horta sobre o palco. A concepção do cenário compunha-se de quatro balcões que rodeavam um lago. Todos estes balcões possuíam alturas diferentes com acentuadas inclinações para frente do público. Nossa idéia era de que o velho hortelão possuía sua horta à beira de um barranco de um rio. Logo, a inclinação era para aproximar o balcão da estrutura montada do lago. Esta readequação do balcão forçou uma mudança no manuseio dos bonecos. Foi necessário estudar novas maneiras de manipulá-los, para que todos os seus movimentos ganhassem a naturalidade e a precisão necessárias. Normalmente, nossos balcões têm uma altura de

oitenta centímetros; no entanto, em *O Velho da Horta*, há regiões do cenário que alcançam apenas a metade disso.

Muitos podem se perguntar: para que isso tudo? Nós diremos que, se não houver algum desafio em cena, é melhor ficar em casa. Há que se destacar ainda um parágrafo da crítica feita ao espetáculo por Dib Carneiro Neto, do jornal paulistano *O Estado de São Paulo*, quando da sua temporada na capital paulista:

“A enorme horta em miniatura que se estende pelo palco é competentemente encantadora. Sozinha, a cenografia do espetáculo é capaz de estimular a fantasia da platéia – e não é o que se espera de todo cenário de teatro?” (NETO, 2000:2)

É clara a intenção de que, ao decidirmos pela realização de um espetáculo, estamos comprometidos profundamente pela sua realização cênica como um todo. A percepção de Carneiro Neto é eficiente, pois nos coloca, ao final do parágrafo, efetivamente no âmbito do Teatro em geral, e não do Teatro de Animação, sempre relegado a um gueto.

Inevitavelmente, nossa versão de *O Velho da Horta* levada ao palco não se diferencia muito da original, pois sua estrutura interna está absolutamente preservada. No entanto, tivemos que reescrever praticamente toda a peça, para transformarmos o português arcaico com que foi escrito há cerca de quinhentos anos em algo próximo aos ouvidos da platéia de agora. Um dos pontos-chaves desta montagem era que poderíamos adaptar totalmente a história, desde que fosse preservada a estrutura em versos, tão absolutamente vicentina. Não queríamos, de modo algum, perder o tom teatral da narrativa versada. Era um risco apresentar um trabalho todo em versos

hoje em dia. Além do mais, como enfrentar uma estrutura toda entrelaçada pelas suas rimas e, ao mesmo tempo, manipular, sem cair na mecanização do gesto e da fala? Era muito arriscado, sem dúvida, mas também bastante tentador. *O Velho da Horta* é hoje o espetáculo da PeQuod com maior número de apresentações. Por sua singeleza e poesia, a peça não deixou de comover o público nem mesmo quando foi apresentada em espaços precários e inadequados, como aconteceu quando participamos do projeto Palco Giratório, do Sesc, no interior do norte e do nordeste do país. Ao aproximar o autor português do Teatro de Animação, novas filigranas da história foram reveladas numa montagem que também tem sua trajetória coroada de vitórias.

Imediatamente após a estréia de *O Velho da Horta*, iniciei um estudo sobre o cinema *noir*, um estilo de filme policial norte-americano feito principalmente nos anos 40 e 50 do século XX. Através da observação de muitos filmes - cerca de trinta títulos -, fui construindo uma típica história *noir*, mas com um grande golpe teatral que a tornava mais que uma mera imitação do estilo. Assim, em 2004, no quinto aniversário da PeQuod, estreamos *Filme Noir*, uma montagem que dá continuidade aos processos de aproximação da linguagem cinematográfica com o Teatro de Animação. Nesta peça foram estabelecidas novas premissas que nos permitiam avançar no estudo da gramática do celulóide. Tínhamos novamente um esqueleto da história e o desejo de exprimir as intenções emocionais dos personagens através de qualquer outra coisa que não fossem diálogos. No entanto, desta vez, a fala estaria presente na montagem, embora de modo transversal.

Uma das grandes características do cinema *noir* é a presença de um narrador que conduz a ação do filme.

Conhecido tecnicamente como *voice over* ou voz *off*, essa voz sobreposta à ação do filme faz um contraponto, muitas vezes, irônico, dramático, sinalizando o rumo da trama. Há até *voice over* de personagem morto, como acontece no filme *Laura* (de Otto Preminger, 1944), que narra acontecimentos passados enquanto a tela mostra o presente contínuo. Pois, este recurso seria a única forma verbal presente na montagem (mais tarde utilizamos também a presença de vozes intermediadas, que independem da fala ao vivo, como uma locução de rádio, uma voz do outro lado da linha telefônica, uma voz microfonada, tudo pré-gravado). Havia uma cilada nisso: o fato de utilizarmos o apoio da voz para clarear a trama poderia nos levar à redundância. Assim, procurei costurar as cenas investindo nas ações dos personagens em situações comuns a eles. Passávamos os ensaios criando cenas aparentemente banais, que pouco diziam em termos de história. Eu já sabia de que forma as usaria no espetáculo, mas o elenco não. Diante disso, os atores pouco entendiam o que estavam fazendo. Tal situação me faz lembrar desses *making-ofs* de filmes cheios de ação e virtualidade, em cujos *sets* de filmagem os atores muitas vezes se sentem ridículos contracenando com o vazio, brandindo armas imaginárias e tendo apenas uma tela verde como cenário. Normalmente, tudo isso só faz sentido após a etapa de pós produção, quando são adicionados os efeitos visuais e é realizada a edição. E o efeito na tela é de uma realidade inegável.

Neste processo de criação de *Filme Noir* investimos na sofisticação da estrutura narrativa, moldando-nos tal qual os roteiros dos filmes. Assim, a linguagem estabelecida em *Sangue Bom* serviu-nos para buscar agora a não-linearidade de ação, uma vez que a história conta a investigação realizada por um

detetive em busca de uma solução para um crime ocorrido tempos atrás. A estrutura dramática foi obrigada a se dividir - o presente contínuo abriu espaço para uma outra característica herdada do cinema *noir* e que hoje se difunde por todos os gêneros: o *flashback*. Este recurso faz com que acontecimentos passados da história adentrem o fluxo do tempo presente, servindo de ferramenta visual para o que era anteriormente narrado pelos personagens. Observemos como o caráter teatral dos primeiros anos do cinema foi sendo resolvido, através da imagem e pela cisão temporal da história sem nenhum prejuízo para a compreensão lógica da mesma. Essa verdadeira revolução espaço-temporal se deu em muito pouco tempo. Já nos anos sessenta, Buñuel manipulava o tempo com uma radicalidade ainda não vista até então. E nem por isso foi um incompreendido, muito pelo contrário.

Tínhamos ainda a questão da hipótese, ou seja, algo que pode ter sido um elemento do passado, mas sem uma comprovação. Aqui, são colocados os balcões de uma forma absolutamente diferente do que se vê durante todo o espetáculo. Com a complementação em *off* do detetive, sabemos então que aquilo é apenas uma possível versão do crime, mas não necessariamente um momento do passado. Deste modo, um mesmo assassinato é materializado três vezes em cena, cada qual segundo uma hipótese diferente de quem tenha sido o assassino.

Como se não bastassem todas as estruturas esmiuçadas acima, ainda trabalhamos com a memória do detetive, que é capaz de transformar inteiramente uma cena que já fora mostrada ao público. A cena da entrada da mulher fatal no escritório do detetive é mostrada duas vezes, em momentos diferentes: a primeira, no tempo presente; a segunda, quando

o detetive a relembra, com sua própria interpretação dos fatos. As duas versões dessa mesma cena são, portanto, absolutamente diferentes.

Também usamos recursos metalingüísticos que amarram a história de forma inesperada. Em termos de dramaturgia, soubemos manusear o material de forma bastante favorável, visto que a comunicação com o público é assustadoramente positiva onde quer que tenhamos apresentado este espetáculo. Tecnicamente, *Filme Noir* trouxe uma série de elementos que certamente serão reutilizados e aperfeiçoados nos próximos espetáculos da companhia. É preciso falar um pouco de manipulação aqui. Temos um personagem que se transforma fisicamente várias vezes durante o espetáculo. Sua metamorfose obrigou-nos a redistribuir os papéis dos manipuladores, distanciando-nos cada vez mais de uma possível “influência oriental”. As necessidades dramáticas e cênicas do personagem em questão exigem uma quebra de dogmas a respeito de quem manipula o quê. Assim, esta reeducação da manipulação foi um dos pontos primordiais do processo. Há um último dado presente na encenação de *Filme Noir* que se transformou no mais intransponível dos desafios. Na minha concepção original, teríamos uma cena totalmente em preto-e-branco, como nos filmes. Bonecos, cenários, figurinos, adereços, luz - nada deveria escapar desta palheta de cores, que agregava ainda a infinidade de tons acinzentados.

Durante uma etapa do processo de montagem, apresentamos um esboço do que seria o espetáculo. Foi aí que eu percebi que a cena não imprimia o que eu almejava justamente por estarem presentes os rosados rostos dos manipuladores, os vários tons castanhos de seus cabelos e uma infinita variação de cores que esmaeciam a proposta inicial.

Pela primeira vez fomos obrigados a esconder mãos e rostos dos manipuladores a fim de apagar aquela invasão de cores. Necessariamente, a cor teve que ser a preta, por sua absorção de luz e neutralidade absoluta.

Desde que o *Bunraku* foi absorvido pelo Ocidente, leituras apressadas desta técnica geraram equívocos que se repetem sem parar. Um dos mais graves exemplos é a utilização da cor preta como um padrão para a vestimenta dos manipuladores. O que pouco se sabe é que, no Oriente, a cor preta é lida como ausência. E é por isso que os manipuladores de *Bunraku* não se acanham de estar vestidos de preto mesmo em frente de um grande telão pintado. Esta incompreensão ditou moda por aqui: todo manipulador deve estar de preto, sem ao menos saber o porquê disso. Em *Filme Noir*, de forma alguma buscamos esconder o elenco. Estão presentes como sempre estiveram em todas as outras montagens da companhia. Só que, agora, estão totalmente integrados à cena em cor e postura. O fato de termos criado uma espécie de máscara semelhante às usadas na esgrima gerou inevitáveis problemas de visão. Mas, a persistência do elenco soube transpor este último desafio a poucas horas da estréia com invejável profissionalismo.

A especificidade do nosso trabalho me faz pensar que esta construção físico-temporal e espetacular vem de um processo em que a minha busca parte sempre de dados dramaturgicos, nunca técnicos. Procuo, sobretudo, universos onde existam arquétipos claros para serem manuseados primeiramente por nós que construímos o espetáculo, depois pelo público, que já tem assimilado estes universos de forma pré-concebida em sua vivência cultural. Meu caminho se dá hoje por aí, no intuito de manipular não apenas os bonecos,

mas também o cérebro do espectador. Assim foi em *Sangue Bom*. Todo mundo já leu, viu ou sabe de inúmeras histórias de vampiros e tem noção do que o personagem é capaz, sabe de sua indestrutibilidade e de suas fraquezas. Todo mundo já viu como se dá um triângulo amoroso e sabe o quanto se pode tirar proveito dos vários conflitos gerados por esta triangulação de desejos. Pois, neste manuseio de idéias é que trabalhamos de forma a brincar com as expectativas do público.

Em *Sangue Bom*, a inicial repulsa da jovem pelo vampiro vai, pouco a pouco, transformando-se em uma paixão avassaladora. No entanto, o encontro amoroso nunca se realiza, graças ao caçador de vampiros que está ali justamente para afastá-los um do outro. Quando eles finalmente ficam juntos, é visível a ansiedade da platéia, que parece ter esperado desde o início da peça por esse momento. Esta tensão gerada pela expectativa dos espectadores é hoje um dos condutores do nosso trabalho. Em *Filme Noir*, por exemplo, não tínhamos nenhum personagem fantástico dotado de poderes sobrenaturais, mas tínhamos determinados arquétipos - o herói, na figura do detetive, a mulher fatal - que sabíamos que de algum modo já estavam previamente na cabeça do espectador. Quem já não viu a clássica cena da mulher fatal adentrando o escritório decadente de um detetive? Quantas vezes esta imagem não foi recriada, até mesmo nos quadrinhos, nos desenhos animados e em toda a sorte de mídias existentes? Pois trazer de volta, ou melhor, materializar esta cena, que até parece familiar, vai ao encontro do desejo do que a platéia quer ver. Nosso objetivo é saciar as suas vontades, mas não sem antes lhe dar uma rasteria.

Referências

- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- MATTOS, A. C. Gomes de. *O Outro Lado da Noite: Filme Noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001
- OPHRAT, Hadass. *The Visual Narrative: Stage Design for Puppet Theatre*. in: *E pur si muove: UNIMA magazine*, ano 1, no.1. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 2002.
- NETO, Dib Carneiro. *O Prazer do Amor Maduro - Crítica do espetáculo O VELHO DA HORTA in O ESTADO DE SÃO PAULO*, Caderno 2, 26 de setembro de 2003.

Colaboradores da Móin-Móin – 2005

Ana Maria Amaral – Diretora do dO Casulo BonecObjeto/Centro de Pesquisa e Produção Teatral, dramaturga e doutora em teatro. Professora Titular da Universidade de São Paulo (USP). deamaral@terra.com.br

Chico Simões – Diretor do Mamulengo Presepada da cidade de Brasília e pesquisador de distintas formas de teatro popular. chicosimoes@hotmail.com

Felisberto Sabino da Costa – Ator-bonequeiro, dramaturgo, doutor em teatro e professor de teatro de animação na Universidade de São Paulo(USP). felisberto@usp.br

José Parente - Ator, diretor e professor de teatro. Mestrando em Teatro na Universidade de São Paulo - USP, com pesquisa sobre o trabalho do ator no teatro de animação. zeparente@ig.com.br

Maria de Fátima de Souza Moretti – Atriz-bonequeira, mestre em literatura e professora do teatro de animação na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). c2mfsm@udesc.br

Miguel Vellinho – Ator-bonequeiro, diretor da Cia Pequod – Teatro de Animação, fundador do Grupo Sobrevento e professor de teatro de animação na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). contato@pequod.com.br

Teotônio Sobrinho – Ator-bonequeiro, mestre em teatro e doutorando em Teatro na Universidade de São Paulo – USP.
teotoniosobrinho@ig.com.br

Valmor Níni Beltrame – Diretor teatral, bonequeiro, doutor em teatro e professor de teatro de animação na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.
ninibel@terra.com.br

Publique seu artigo na Móin-Móin

Se você tem um texto inédito para a revista, envie-nos. Ele será apreciado pelo conselho editorial e poderá ser publicado.

Os textos deverão seguir o seguinte padrão de apresentação:

1- Artigos – Mínimo de 8 e máximo de 15 laudas.

2- Solicita-se clareza e objetividade nos títulos.

3- Duas vias impressas em folhas formato A-4, acompanhadas de disquete gravado em Word for Windows 6.0 ou 7.0 (ou compatível para versão), em disquete 1.4 para Caixa Postal 491, Florianópolis – SC – Brasil ou pelo e-mail teatrodebonescos@udesc.br

4- Telefone e/ou e-mail para eventuais contatos.

5- Indicação de publicação anterior do trabalho: data, local, título, assim como tratamento literário ou científico original.

5- A formatação de seu trabalho, de acordo com a padronização abaixo, vai garantir a melhor compreensão de seu texto:

- Fonte: Times New Roman. Corpo 12.

- Parágrafo: com recuo, espaço entre linhas 1,5.

- Títulos de obras, revistas, etc.: itálico

- Nomes de eventos: entre aspas.

- Citações: entre aspas.

- Para indicação de obras no corpo do texto ou final da citação: (SOBRENOME, ano: número da página). Exemplo: (SILVA, 2004:135)

- As colaborações devem incluir brevíssima apresentação do autor, logo após o título, visando situar o leitor, de no máximo 3 linhas.

- À parte, o colaborador deve enviar uma autorização assinada para a publicação do texto, fotos ou desenhos. Caso inclua materiais gráficos da autoria de terceiros, é indispensável o aceite dos mesmos, assim como uma legenda de identificação.

- Bibliografia: Deve ser acrescentada após as notas, em acordo com as normas padrões da ABNT.

**Para solicitar ou adquirir a Revista
MÓIN-MÓIN:**

Rua Jorge Czerniewicz, s/n. B. Czerniewicz.

CEP: 89255-000

Fone/Fax (47) 3275-2477.

Fone (47) 3275-2670.

Jaraguá do Sul - Santa Catarina

Home page: www.scar.art.br

E-mail: scar@scar.art.br

ISSN 1909-1385



Uma publicação



Apoio

FUNCULTURAL

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA,
TURISMO E ESPORTE

