

FORMAÇÃO PROFISSIONAL NO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

ANO 05 - NÚMERO 6 - 2009 - ISSN 1809-1385



O futuro do teatro pode nascer
também nos canteiros de
obras de uma escola
Margareta Niculescu

Desafios para formação do
titeriteiro no Brasil
Magda Modesto

Sujeito – objeto: entrevistas e
negociações
Claire Heggen

El actor en el teatro de objetos
Ana Alvarado

Profissão: bonequeiro
Marek Waszkiel

O papel dos festivais de teatro de
bonecos na formação do ator
animador brasileiro
Humberto Braga

A presença do teatro de animação
nas instituições de ensino superior
*Cintia Regina de Abreu e
Felisberto Sabino da Costa*

Centro de Estudos e Práticas do
Teatro de Animação de São Paulo
Henrique Sitchin

O fio transversal da animação
Paulo Balardim

Do primeiro impacto à prática
profissional
Ana Maria Amaral

Corpo, objetos e formação do
ator-animador
José Parente

Sociedade Cultura Artística – SCAR
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Editores:

Gilmar Antônio Moretti (SCAR)
Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame (UDESC)

Conselho Editorial:

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Amaral
Universidade de São Paulo (USP)
Dr.^a Ana Pessoa
Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ)
Prof.^a MS. Amábilis de Jesus da Silva
Faculdade de Artes do Paraná (FAP)
Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa
Universidade de São Paulo (USP)
Prof.^a Dr.^a Izabela Brochado
Universidade de Brasília (UnB)
Prof.^a MS. Isabel Concessa P. de A. Arrais
Universidade Federal do Pernambuco (UFPE)
Prof.^a Magda Castanheira Modesto
Pesquisadora (Rio de Janeiro)
Marcos Malafaia
Giramundo Teatro de Bonecos (Belo Horizonte)
Prof.^a MS. Maria de Fátima Moretti
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Prof. MS. Miguel Vellinho
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Prof. MS. Tácito Borralho
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)
Prof. Dr. Wagner Cintra
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

MÓIN-MÓIN

Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas

**Formação Profissional 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 Antônio Moretti — SCAR
Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame — UDESC

Coordenação Editorial: Carlos Henrique Schroeder (Design Editora)

Editoração Eletrônica: Renato Schroeder Junior

Estudante Bolsista: Rhaisa Muniz

Criação, vendas e distribuição: Design Editora

Revisão: Inacio Carreira

Impressão: Impressul

Página 3: Espetáculo A Salamanca do Jarau (2007). Cia. Teatro Lumbra de Animação.
Direção de Alexandre Favero. Foto de Chan.

Página 5: Wayang Kulit. Teatro de Sombras da Ilha de Java - Indonésia.
Foto de Valmor Níni Beltrame

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 5, v. 6, 2009. ISSN 1809-1385

Periodicidade anual

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

CDD 792

Formação Profissional no Teatro de Formas Animadas

Cenários da formação profissional no Teatro de Formas Animadas: à guisa de apresentação

Valmor Níni Beltrame e Gilmar Antônio Moretti, 9

O futuro do teatro pode nascer também nos canteiros de obras de uma escola

Margareta Niculescu, 13

L'avenir du théâtre peut naître aussi sur les chantiers d'une école

Margareta Niculescu, 25

Desafios para formação do titeriteiro no Brasil

Magda Modesto, 33

Sujeito – objeto: entrevistas e negociações

Claire Heggen, 44

Sujet – objet: entretiens et pourparlers

Claire Heggen, 64

El actor en el teatro de objetos

Ana Alvarado, 77

Profissão: bonequeiro

Marek Waszkiel, 89



Zawód: lalkarz

Marek Waszkiel, 99

O papel dos festivais de teatro de bonecos na formação do ator animador brasileiro.

Humberto Braga, 105

A presença do teatro de animação nas instituições de ensino superior

Cintia Regina de Abreu e Felisberto Sabino da Costa, 122

Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação de São Paulo

Henrique Sitchin, 138

O fio transversal da animação

Paulo Balardim, 153

Do primeiro impacto à prática profissional

Ana Maria Amaral, 166

Corpo, objetos e formação do ator-animador

José Parente, 180



Móin-Móin: o nome desta publicação é uma homenagem à marionetista Margarethe Schlünzen, que faleceu em agosto de 1978 e, durante as décadas de 1950 e 1960, encantou crianças de Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brasil) com suas apresentações. Era sempre recebida efusivamente nas escolas pelo coro “guten Morgen, guten Morgen” (“Bom dia, bom dia” em alemão). Ela respondia “Morgen, morgen”, que assumia o som aproximado de “Móin, Móin”. A expressão tornou o trabalho da marionetista conhecido como “Teatro da Móin-Móin”.

Móin-Móin: the name of this publication is a tribute to the puppeteer Margarethe Schlünzen, who died in August 1978. During the 50’s and 60’s she enchanted children from Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brazil) with her puppet plays. When arrived at the schools she was always warmly welcomed by the chorus “guten Morgen, guten Morgen” (“Good morning, good morning” in German). The expression made the work of the puppeteer known as the “Móin-Móin Theatre”.

Móin-Móin: le nom de cette publication est un hommage à la marionnettiste Margarethe Schlünzen, décédée au mois d’août 1978. Pendant les années 1950 et 1960 elle a émerveillé les enfants de la ville de Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brésil) avec ses spectacles. Elle était toujours accueillie avec enthousiasme dans les écoles où elle se présentait, les enfants lui disant en chœur “guten Morgen, guten Morgen” (“Bonjour, bonjour”, en allemand). C’est pourquoi le travail de la marionnettiste est connu comme “le Théâtre de la Móin-Móin”.

Móin-Móin: el nombre de esta publicación es un homenaje a la titiritera Margarethe Schlünzen, que falleció en agosto de 1978, y durante las décadas de 1950 y 1960, encantó a niños y niñas de Jaraguá do Sul (Santa Catarina – Brasil), con sus presentaciones. Era siempre recibida efusivamente en las escuelas por el coro “guten Morgen, guten Morgen” (Buenos días, buenos días en alemán). La expresión convirtió el trabajo de la titiritera conocido como “Teatro de la Móin-Móin”.

Cenários da formação profissional no Teatro de Formas Animadas: à guisa de apresentação.

Um dos temas mais recorrentes nos debates realizados em encontros e festivais de Teatro de Formas Animadas no Brasil, nas últimas décadas, tem sido a formação profissional de artistas que atuam com essa arte. Certamente isso ocorre porque as exigências para o exercício da profissão, hoje, são mais complexas do que acontecia nas décadas de 1950 e 1960, época em que começavam a surgir as primeiras preocupações em torno da profissionalização de titeriteiros. Nos últimos tempos, o Teatro de Formas Animadas no Brasil vem superando idéias que o senso comum alimenta: a crença de que titeriteiro, bonequeiro, ator animador é profissão para a qual são suficientes o "dom" e "aprender fazendo". Mais e mais a necessidade de profissionalização se torna evidente, enfatizando a urgência do domínio de saberes técnicos, práticos e teóricos relacionados ao ofício, superando a situação de diletantismo que ainda marca o perfil de artistas e grupos de teatro.

No entanto, em nosso país, não existem escolas que ofereçam formação superior ou formação técnica, no âmbito do ensino formal, para a profissão de titeriteiro ou de ator animador, como ocorre em diversos países da Europa e em alguns países vizinhos, na América do Sul. Contudo, existem duas importantes iniciativas que merecem destaque: a Escola Giramundo, em Belo Horizonte

e o Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação, em São Paulo. As duas escolas atuam como “espaço de iniciação à prática do teatro de bonecos, dedicando-se ao desenvolvimento técnico de habilidades ligadas ao ofício do marionetista”. São iniciativas relevantes e preenchem lacunas e demandas locais.

Aqui, os cenários nos quais acontece a formação profissional são variados, cada um desempenhando a seu modo funções importantes para a profissionalização desse artista. A realização de oficinas, cursos, ateliês abertos, o processo de montagem de espetáculos no interior dos grupos de teatro, pesquisas efetuadas dentro e fora de universidades, a realização de festivais de teatro, o oferecimento de disciplinas sobre teatro de animação na grade curricular de cursos de bacharelado e licenciatura em teatro, em diversas universidades brasileiras, o intercâmbio entre grupos configuram variados espaços e iniciativas que objetivam contribuir para a profissionalização nessa arte.

A presente edição da revista *Móin-Móin* pretende enriquecer tal debate reunindo estudos sobre as variadas maneiras como se processa a formação profissional do artista que trabalha com essa arte ou do jovem artista que opta pela profissão de ator no Teatro de Formas Animadas.

A diversidade de perspectivas e enfoques pode ser observada nos estudos efetuados pelos brasileiros Magda Modesto e Humberto Braga, que analisam diversas iniciativas desenvolvidas por instituições públicas e da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos ABTB - Centro UNIMA Brasil e, principalmente, a contribuição dos festivais de teatro de animação como “espaço de celebração do conhecimento”. Ana Maria Amaral, Paulo Balardim e José Parente trazem, em seus artigos, reflexões sobre o Teatro de Formas Animadas na perspectiva de consolidar uma pedagogia para a formação de artistas nessa arte. Para isso, se valem tanto da experiência pessoal quanto de legados deixados por importantes pedagogos, como Klauss Vianna na dança contemporânea brasileira. O estudo de Felisberto Costa e Cíntia de Abreu analisa os procedimentos pedagógicos e os conteúdos ministrados nas disciplinas que estudam o Teatro de Animação em escolas de ensino superior do Brasil. Henrique Sitchin apresenta as ações que vem

desenvolvendo no Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação, destacando, sobretudo, as atividades da oficina ali realizada, que busca oferecer aos seus participantes instrumentos para criar e praticar formas de trabalho e linguagens próprias.

Nesta edição também contamos com a colaboração de pesquisadores e professores estrangeiros. O Professor Marek Waszkiel (Polônia) reflete sobre a formação na Escola Superior de Teatro de Marionetes de Bialystok, atualmente sob sua direção. Ana Alvarado (Argentina) discute em seu artigo as relações entre corpo e objeto, apontando que, hoje, o diálogo acontece entre concepções como “coisidade”, carnalidade e virtualidade. Porém, chama a atenção para os desdobramentos de tais concepções na prática de jovens titeriteiros. Claire Heggen analisa as experiências desenvolvidas pelo Théâtre du Mouvement, criado em Paris em 1973, destacando as distintas práticas realizadas com o objeto e suas possíveis relações com tendências contemporâneas do teatro de animação. O trabalho do ator animador, seus desdobramentos e a complexa relação com o objeto/boneco constituem o foco central do seu estudo. Margareta Niculescu analisa a sua experiência como pedagoga teatral e diretora de teatro de bonecos, em dois momentos de sua trajetória profissional e artística. O primeiro quando fundou e dirigiu o Estúdio do Marionetista em Bucareste – Romênia, entre os anos de 1972-1976. O segundo momento se refere às suas atividades como criadora e diretora da Escola Nacional Superior das Artes da Marionete – ENSAM -, em Charleville-Mézières, França, a partir de 1987. Niculescu destaca múltiplos cenários a serem trilhados na formação do ator animador. Reflete sobre o ensino pautado em princípios da transmissão de saberes herdados; sobre o ensino centrado na experimentação e nas opções pessoais do aluno; e sobre a escola superior. Mais do que dar respostas prontas e definitivas, ela questiona, instiga e nos faz pensar sobre a formação profissional na arte do teatro de animação.

A importância e a complexidade do tema são visíveis em todos os estudos aqui apresentados e de certa maneira comungam

com as preocupações de Nicola Savarese ao falar de treinamento na formação do ator: “*A finalidade do treinamento é tanto a preparação física do ator quanto seu crescimento pessoal acima e além do nível profissional. [...] Hoje o problema do treinamento é que muitas pessoas pensam que são os exercícios que desenvolvem o ator, quando de fato, eles são apenas parte tangível e visível de um processo maior, unitário e indivisível. A qualidade do treinamento depende da atmosfera do trabalho, dos relacionamentos entre os indivíduos, da intensidade das situações, das modalidades de vida do grupo*” (1995: 250).¹

Para alimentar a discussão sobre este tema, movediço, é importante lembrar o que diz o diretor inglês Peter Brook, ao prefiar o livro de Yoshi Oida: “*Um dia Yoshi me falou a respeito de umas palavras de um velho ator de kabuki: Posso ensinar a um jovem ator qual o movimento para apontar a lua. Porém, entre a ponta do seu dedo e a lua a responsabilidade é dele*” (1999: 11).²

Com essas discussões, espera-se ampliar o debate sobre este tema tão importante e que as reflexões aqui apresentadas suscitem a sistematização de práticas e iniciativas que vêm acontecendo em diferentes pontos do Brasil, tanto no interior dos grupos de teatro quanto em instituições culturais e universidades.

Valmor Nini Beltrame
UDESC

Gilmar Antônio Moretti
SCAR

¹ SAVARESE, Nicola. *O treinamento e o ponto de partida*. In: Barba, Eugenio e Savarese, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Tradução Luis Otávio Burnier [et al.]. Campinas: Hucitec e Editora da Unicamp, 1995.

² OIDA, Yoshi. *Um Ator Errante*. Prefácio de Peter Brook. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Beca, 1999.

**O futuro do teatro pode nascer
também nos canteiros de obras de
uma escola**

Margareta Niculescu

Union International de la Marionnette — UNIMA /França





Página 13: Espetáculo Kir (Pall). Direção de Leszek Madzik. Foto de Stefan Ciechan.

Página 14: Espetáculo Petanie (Fettering). Direção de Leszek Madzik. Foto de Stefan Ciechan.

Resumo: O estudo analisa a experiência da autora como pedagoga teatral e diretora do teatro de bonecos em dois momentos importantes de sua trajetória profissional e artística. O primeiro quando fundou e dirigiu o Estúdio do Marionetista em Bucareste — Romênia entre os anos de 1972-1976. O segundo momento se refere às suas atividades como criadora e diretora da Escola Nacional Superior das Artes da Marionete — ENSAM — em Charleville — Mézières, França, em 1987. O texto destaca distintos caminhos a serem trilhados para a formação do ator animador. Reflete sobre o ensino pautado em princípios da transmissão de saberes herdados; o ensino centrado na experimentação e opções pessoais do aluno; e a escola superior. Mais do que dar respostas prontas e definitivas o estudo objetiva questionar, instigar e fazer perguntas sobre a formação profissional no campo complexo da arte do teatro de animação.

Palavras-chave: Formação Profissional; Escola de Teatro; Teatro de Animação.

Abstract: This study analyses the experiences of the author as a theatre teacher and puppet theatre director at two important moments in her professional and artistic trajectory. The first, when she founded and was director of the Puppeteer's Studio in Bucharest, Romania, between the years of 1972 and 1976. The second moment relates to her activities as the creator and director of the École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette — ENSAM — [National Higher School for Puppet Arts], in Charleville-Mézières, France, 1987. The text highlights the distinct paths that are taken in the development of the actor-puppeteer. The article reflects on teaching organized into principles of the transmission of inherited knowledge; teaching centred on experimentation and the personal choices of the student; and the tertiary

education institution. Rather than giving definitive and ready-made answers, the study aims to question, instigate and create questions about professional development in the complex field of the art of puppet theatre.

Keywords: Professional development, theatre schools, puppet theatre.

Que escola? Para que teatro? Para que teatros?

Como definir um teatro em plena ascensão, em permanente e dinâmica transformação?

Como designar aqueles que o praticam? Pouco importa o nome que eles reivindicam: teatro de objeto, teatro de figura, teatro de animação, teatro de imagem, teatro de formas animadas, teatro de marionetes (sim, isso ainda se diz! Ainda bem!). Vou empregá-lo nestas linhas como palavra genérica para designar todas as estéticas do campo dessa arte teatral. Percorrendo o caminho da sua renovação, a arte da marionete anda em busca de uma nova identidade, de múltiplas identidades.

Vivemos em pleno período de transgressão de fronteiras estéticas, de abolição dos códigos. Desafiando, com razão, as definições por gêneros e por categorias, a marionete olha de esguelha, com admiração, para as descobertas de artistas plásticos, de mimos, de músicos, de coreógrafos, do teatro, e as incorpora no seu próprio universo poético. Nas suas precipitações 'adotativas', ela deixa os seus próprios campos por cultivar, e por vezes não concede a si própria o tempo necessário para ir até o fim de suas habilidades.

No altar das novas crenças se acendem as velas de outros mitos sedutores: 'a renovação', 'a maquinaria', 'as tecnologias', 'as naturezas mortas', acionadas por uma relojoaria que range.

Será que nessa fuga para diante não se abandona o espectador e o sentido profundo do teatro, lugar da inteligência e da emoção, lugar daquela outra e estranha disponibilidade do homem para viver outra existência, a da ficção?

A marionete não está sozinha em suas pesquisas. O mundo

das artes da cena olha com aumento de interesse para a marionete, cujas proezas abrem perspectivas, sugerem o questionamento da rotina e do que está excessivamente instalado. Nas respostas que o teatro dá a si mesmo, a marionete pode se reconhecer. E nós a encontramos na cena da ópera, da dança, do teatro dramático. Autores e poetas reatam os vínculos com os grandes nomes da escrita dos séculos XIX e XX. Membro cem por cento integrante do mundo do espetáculo, reconhecido, aceito, o teatro de marionetes nutre o pensamento dos historiadores e dos teóricos das artes.

Novas mutações ocorrem desde os anos de 1950-60 e eu me contentarei com enunciar as que, a meu ver, desempenharam um papel fundamental.

A evasão para fora da empanada libera a marionete e muda os seus parâmetros expressivos quase totalmente. Livre das limitações do espaço exíguo do Teatro Tradicional, e, assim, do respeito devido a todos os códigos característicos dos jogos arquetípicos (gestos, movimentos, personagem, dramaturgia), a imaginação escolhe e compõe a área de atuação, apropria-se tanto do palco grande quanto da superfície limitada de uma simples mesa, evolui no corpo-cena do marionetista ou num espaço vazio, delimitado pela iluminação.

As relações das personagens com o espaço se declinam de múltiplas maneiras: a mudança de dimensões e de volumes, a exploração das fontes dramáticas das rupturas de escalas e o fascínio das metamorfoses, em pleno espetáculo. Geralmente o processo cênico invoca o espectador como testemunha.

A intrusão de novas formas, de novos materiais e de novas tecnologias encontra aí seu lugar.

Um novo espaço virtual é oferecido à dramaturgia, suscitando a vontade de uma escrita diferente.

O criador de espetáculos e o intérprete-marionetista, sensíveis às mudanças das circunstâncias cênicas, adotam uma atitude diversificada a fim de enriquecer o campo expressivo, a fim de tornar críveis a ficção e o seu sentido, a fim de amplificar o universo poético e emocional.

Atualmente o marionetista permanece a única e constante fonte motriz e sonora da personagem (ou da imagem). Ele é chamado para escolher a natureza física da personagem e as técnicas postas à sua disposição. Ele influencia a presença teatral, dramaturgicamente, do corpo da personagem, diferente do seu próprio corpo e exterior a ele.

Encontra-se nessas particularidades uma das definições fundamentais do teatro de marionetes.

O ideal interpretativo do marionetista não se dirige mais para a imitação 'como virtuose' dos feitos e dos gestos do ator, nem para a cópia do humano. A linguagem dos gestos e dos movimentos pretende ser lacônica, essencial e significativa.

A marionete, objeto real ou forma abstrata, afirma a sua pertença ao teatro, assim como a sua identidade de metáfora.

A descoberto, no espaço cênico que se tornou, por sua vez, signo teatral, em relação cúmplice, antagônica, ou neutra, com a marionete, o intérprete deve provar o seu potencial como ator, sem esquecer, por isso, e em instante algum, a sua vigilância de animador do outro corpo, seu duplo papel.

Constitui em si uma arte expressar um destino dramático, uma emoção intensa de natureza cômica ou trágica, através da vivificação do inanimado. Arte que pode alcançar o mais alto grau graças à mestria de uma técnica pela qual a energia vital do marionetista se transmite para a matéria.

As práticas do teatro de marionetes se profissionalizam e se diversificam.

Uma necessidade de formação se afirma.

A renovação da abordagem teatral, as novidades estéticas que se revelam, as tendências — expressas em todos os sentidos e, portanto, desconcertantes — exigem rediscussão da pedagogia que não se deseja que fique estagnada. Reinventar, remodelar constantemente o ensino, manter o ritmo, é uma tarefa árdua e utópica.

Surgem distinções na filosofia e no sentido do ensino. Distinções entre aqueles que defendem um ensino fiel aos princípios da transmissão dos saberes herdados e que pode articular-se com

o direito à experimentação, e aqueles que se interessam por uma estética induzida por um material ou por uma técnica a fim de transformá-los no essencial da pedagogia e traçar, através disso, as opções do aluno, a fim de transformar isso no teatro feito por ele.

Parece que o teatro de marionetes tem idade suficiente para ir, finalmente, à escola. Mas que escola?

Sujeito à polêmica entre adeptos da formação na comunidade duma companhia e aqueles que defendem a formação numa escola, superior, de preferência. Os ‘clássicos’ e os ‘modernos’ se defrontam, contrapondo: especificidade e globalidade, aprendizagem e ensino, ofício e criação, saber como fazer e saber expressar-se no campo complexo da arte da marionete.

O Estúdio do Marionetista, Bucareste (1972-1976)

Dizem que ‘a necessidade é o melhor dos mestres’. Nos meus primeiros anos de atividade como diretora e encenadora do Teatro de Marionetes de Bucareste, eu me deparei com a necessidade de formar os jovens marionetistas do meu teatro, companhia permanente que reunia várias corporações profissionais: encenadores, cenógrafos, marionetistas, artesãos de ateliê e técnicos de palco. Uma equipe unida que forjou durante anos um ideal ético e estético, um teatro de repertório em torno da encenadora, fundadora do teatro. Não havia escola na Romênia, naquela época. Criei, portanto, uma estrutura de formação, a primeira da minha vida, que chamei ‘estúdio do marionetista’. Imediatamente, impôs-se a mim certas questões: que é o marionetista? É o ator? As particularidades da marionete solicitam a ele mais qualidades de artista plástico, ou de músico, ou de homem-orquestra a serviço de um instrumento? Será ele escultor-construtor? Estará mais próximo da habilidade artesanal do que da arte? Será mais homo-faber?

A minha experiência de encenadora conjugada com os conhecimentos adquiridos no Instituto de Teatro e de Cinema de Bucareste, onde estudei encenação durante quatro anos (teatro dramático), me ajudaram a articular o programa, me ajudaram

a evitar o empirismo. Quem lecionava? Os ‘veteranos’ da companhia, aqueles que possuíam não só a mestria da manipulação, mas também a vocação da transmissão. Experimentávamos então o que mais tarde se denominaria ‘formação por meio da transmissão e por meio da experiência pessoal’.

O objetivo era: a formação do marionetista-intérprete, com todas as técnicas misturadas. Ensinar o ofício a ele para torná-lo um instrumentista virtuoso da marionete. Suprema audácia para a época: querer distanciar-nos da imitação, do humano, ou da cópia do ator. O novo ideal era a personagem estilizada, tanto no seu aspecto visual quanto na sua atuação e nos seus gestos.

Outra disciplina do programa era a construção e o seu corolário: os diversos tipos de articulação das marionetes, respondendo às exigências do movimento.

Vinham completar esse programa conferências sobre a história e sobre a teoria estética da marionete, destinadas a formar a consciência e a cultura do jovem artista.

Em suma, o programa de formação era uma síntese entre o ensino do ator dispensado pelos professores do Instituto de Teatro e Cinema - a voz, o corpo, o movimento, a palavra — e a arte do marionetista. Os alunos eram incentivados a manifestar uma forte disponibilidade de invenção, primeiras evasões para os novos caminhos da criação contemporânea.

Tal experiência durou quatro anos. Tornou possível a formação de um grupo de jovens que integraram a companhia do teatro. Descobri e compreendi o essencial: as vantagens e os limites da profissionalização numa companhia teatral.

As vantagens: contato imediato e direto com o processo de criação; aprendizagem do trabalho em equipe sob a direção de um encenador; descoberta dos pontos de partida para abordar a interpretação da personagem; relações de jogo com os outros intérpretes e com as suas personagens; desenvolvimento da ação e conclusão, para encontrar o público.

Os limites: ‘o aspirante’ é ‘absorvido’ pelo projeto artístico. A formação é feita em mão única, para não dizer conforme um

‘modelo imposto’, e responde ao conceito e às necessidades do teatro. O recém-chegado entrava no tecido, a sua vida artística se inscrevia num perímetro marcado. Como administrar, assim, as suas próprias vontades?

Essa experiência deixou também marcas nas minhas reflexões sobre o ensino das artes da marionete. É claro, tornei a discutir muitas vezes, como convém, essas primeiras verdades. Com a paulatina evolução das artes em geral e das artes da cena, experimentei outras modalidades cênicas nos meus próprios espetáculos. E depois desenvolvi um verdadeiro fascínio em relação a essa outra atividade: a formação. Os cursos, os estágios que eu ministrava através do mundo me trouxeram dados teóricos e práticos fundamentais — os Encontros Internacionais entre Escolas, os intercâmbios e confrontos, com formadores e alunos de culturas e práticas teatrais diferentes.

Tudo isso constituiu o patrimônio, meu capital, quando abri, em 1987, a École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette [Escola Nacional Superior das Artes da Marionete], em Charleville-Mézières.

A Escola

Confio totalmente na Escola. Consciente de que se trata de uma instituição. Deve-se ter medo da palavra? Tudo depende das pessoas que a habitam e das idéias que nela circulam.

A Escola permanece aquele lugar único que mantém as marcas das passagens dos mestres reformadores, aqueles que fizeram com que o teatro evoluísse, mudasse os seus conceitos, as suas práticas, as suas relações com a sociedade. Eles fizeram com que o espírito de contestação, de dúvida, entrasse na casa-teatro e, portanto, na casa-escola.

A Escola lugar de memória, da excelência, das negações e das afirmações, de uma vivência de que se nutre o teatro contemporâneo em seus conhecimentos adquiridos e em suas recusas.

Já que nada pode construir-se a partir do nada, os conhecimentos culturais, os savoir-faire, as respostas por encontrar são o

que nos permite desfazer para fazer disso algo novo.

Depositária de documentos e de escritos, a Escola privilegia o acesso à história e aos homens da história, sem submissão à autoridade magistral.

A Escola, lugar de confluência entre artes ocidentais e artes orientais.

A Escola cadinho, a Escola laboratório do pensamento e do ir para adiante; a Escola fonte regeneradora do teatro.

O mestre e o discípulo.

O programa, a filosofia de uma escola, longe de se instalar no sistema fechado do imobilismo acadêmico, tem interesse em ficar em contato constante com a cultura, com as artes da cena, com a sociedade e com a época em que se inscreve.

Eu tinha diante de mim o modelo dos conservatórios, na maioria dos quais um corpo docente rotineiro, permanente, ensinava ano após ano o mesmo saber, imutável. Tenho dificuldades em imaginar — ou, mais do que isso: eu me recuso a acreditar — que tal programa, que rompe com o teatro vivo, possa despertar a personalidade criativa do aluno.

Há, sobretudo, certa desconfiança pudica: será que se aprende teatro? E quem o ensina? Será que um mestre — no sentido contemporâneo do termo —, marcado pela originalidade da sua própria abordagem, pode ensinar generalidades? Será que a característica do criador não é seguir o próprio caminho, as suas posições estéticas preconcebidas, as suas visões poéticas?

E principalmente, e mais uma vez: quem é o aluno? Que ocorre com o novato submetido ao ‘carisma’ do seu mestre?

Como fazer para expressar as suas idéias de teatro, as suas convicções, a sua fé também, sem perturbar, sem oprimir a personalidade do aluno, pergunta-se o professor.

Como escapar à dominação, ainda que involuntária, deste, sem nada perder do seu saber e da sua experiência, inquieta-se o aluno.

Será que o marionetista é dotado de uma sensualidade que o torna disponível às particularidades desse teatro com faces múlti-

plas, em que o gesto, antes de ser feito para expressar, está aí ‘para conferir vida’? Toda matéria carrega consigo uma energia, uma densidade, graus de maleabilidade, uma sonoridade a cuja escuta, a cuja espera, a cuja espreita o marionetista fica, para administrar a resistência e as oposições, concentrado em fazer uma leitura sensível, até que o impacto em seu imaginário tire a matéria da inércia.

Além disso, que escola para preparar o corpo do marionetista, torná-lo disponível para se relacionar com o corpo fictício e lhe permitir ao mesmo tempo o real e o imaginário? É até que ponto, na pesquisa da personagem dramática, o ator e o marionetista percorrem o mesmo caminho, e em que encruzilhada se separam?

Se há mestria, se o marionetista sente quase que no próprio corpo o corpo da marionete, as suas articulações — a que ponto essenciais! — o seu peso, o seu volume, a sua matéria, um vínculo orgânico se estabelece. Tal vínculo faz com que o marionetista visualize a imagem da marionete no seu imaginário. O corpo da marionete define o espaço. Ela se apodera do tempo, do ritmo, da palavra, da respiração. Ela sabe manter o silêncio, fonte de tensão, assim como a imobilidade, o que intriga e cria o suspense. Trata-se de um arsenal inteiro de meios, para afirmar, dramaticamente falando, a sua independência, a sua autonomia de personagem que pensa por si mesma.

Se, como no ator, o seu corpo, a sua voz, a sua abordagem personalizada do texto são requisitados, estão a serviço do papel, o exercício teatral do marionetista é diferente, implica outros saberes, a mobilização de outras energias. Outros recursos são acionados. Eu me contentarei em chamar a atenção para o que denomino os 3D: Distanciamento — Dissociação — Desdobramento. A referência ao acessório, elemento cênico ao qual o ator recorre para as suas necessidades de caracterização, é algo totalmente diferente do ‘objeto-metáfora’ constituído pela marionete.

Seria excessivo falar também do ‘centro de gravidade’ dos diferentes tipos de marionete e das particularidades da evolução delas no espaço.

O ensino das artes da marionete é complexo, requer uma elaboração matizada e rigorosa, requer mais tempo, meios maiores também, eu me atreveria a dizer.

Seria um erro imaginá-lo pequeno, miniatura do ensino da arte dramática.

Nas minhas reflexões sobre o ensino das artes da marionete — título que escolhi em referência à complexidade das suas disciplinas — e nas minhas opções pedagógicas, eu me deixei levar pelas considerações que descrevi acima, consciente de que será difícil implantar certo número de escolhas e de que estas não obterão necessariamente unanimidade.

Eu mesma abandonei no meio do caminho muitas idéias e ideais utópicos: Escola — Laboratório, Escola — Manifesto — a sombra da Bauhaus não estava longe.

Voltemos para a terra.

Encenadora, eu tinha vontade de viver a escola com a mesma intensidade que a de uma equipe de teatro. Reunir num espírito criativo, aberto ao intercâmbio e à pesquisa, encenadores, cenógrafos, dramaturgos, marionetistas, atores, coreógrafos, músicos, iluminadores, desejosos de se empenhar na pesquisa, desejosos de transmitir a sua experiência no meio da efervescência e da dúvida.

L'avenir du théâtre peut naître aussi sur les chantiers d'une école

Margareta Niculescu

Union International de la Marionnette — UNIMA/França

Quelle école? Pour quel théâtre? Pour quels théâtres?

Comment définir un théâtre en plein essor, en permanente et dynamique transformation?

Comment nommer ceux qui le pratiquent? Qu'importe le nom qu'ils revendiquent: théâtre d'objet, théâtre de figure, théâtre d'animation, théâtre d'image, théâtre des formes animées, théâtre de marionnette (oui, cela se dit encore et c'est bien ainsi!). Je vais l'employer dans ces lignes comme mot générique pour nommer toutes les esthétiques du domaine de cet art théâtral. Engagé sur le chemin de son renouveau, l'art de la marionnette est à la recherche d'une nouvelle identité, de multiples identités.

Nous vivons en pleine période de transgression de frontières esthétiques, d'abolition des codes. Défiant à juste titre les définitions par genres et par catégories, la marionnette lorgne avec engouement vers les découvertes de plasticiens, de mimes, de musiciens, de chorégraphes, du théâtre, pour les incorporer dans son propre univers poétique. Dans ses précipitations 'adoptatrices', elle laisse ses propres champs en jachère sans parfois s'accorder le répit nécessaire pour aller au bout de ses acquis.

Sur l'autel des nouvelles croyances s'allument les bougies d'autres mythes séducteurs: 'le renouveau', 'la machinerie', 'les technologies', 'les natures mortes', mises en mouvement par une horlogerie grinçante.

Dans cette fuite en avant, n'abandonne t-on pas le spectateur et le sens

profond du théâtre: lieu de l'intelligence et de l'émotion, lieu où cette autre et étrange disponibilité de l'homme de vivre une autre existence, celle de la fiction.

La marionnette n'est pas seule dans ses recherches. Le monde des arts de la scène regarde avec un intérêt accru vers la marionnette dont les exploits ouvrent des perspectives, suggèrent la mise en cause des habitudes et du trop installé. Dans les réponses que le théâtre se donne, la marionnette peut se reconnaître. Et nous la retrouvons sur la scène de l'opéra, de la danse, du théâtre dramatique. Des auteurs et poètes renouent les liens avec les grands noms de l'écriture du 19^{ème} et du 20^{ème} siècle. Membre à part entière du monde du spectacle, reconnu, accepté, le théâtre de marionnette nourrit la pensée des historiens et théoriciens des arts.

De nouvelles mutations s'opèrent depuis les années 50-60 et je me contenterai d'énoncer celles qui, à mes yeux, ont joué un rôle fondamental.

L'évasion hors castelet libère la marionnette et change la presque totalité de ses paramètres expressifs. Dédouanée des contraintes de l'espace exigu du Théâtre traditionnel, et à travers cela du respect dû à tous les codes caractéristiques des jeux archétypés (gestes, mouvements, personnage, dramaturgie), l'imagination choisit et compose l'aire du jeu, s'approprie aussi bien le grand plateau que la surface limitée d'une simple table, évolue sur le corps-scène du marionnettiste ou dans un espace vide, délimité par l'éclairage.

Les relations des personnages à l'espace se déclinent de multiples manières: le changement de dimensions et de volumes, l'exploitation des sources dramatiques des ruptures d'échelles, et la fascination des métamorphoses, en plein spectacle, le processus scénique prenant le plus souvent le spectateur à témoin.

L'intrusion de nouvelles formes, de nouveaux matériaux et de nouvelles technologies y trouvent leur place.

Un nouvel espace virtuel est offert à la dramaturgie, suscitant l'envie d'une écriture différente.

Le concepteur de spectacles, ainsi que l'interprète-marionnettiste, sensibles aux changements des circonstances scéniques, adoptent une attitude diversifiée afin d'enrichir le champ expressif, de rendre la fiction et son sens crédibles, d'amplifier l'univers poétique et émotionnel.

Le marionnettiste reste, à ce jour, l'unique et constante source motrice

et sonore du personnage (ou de l'image). Il est appelé à choisir la nature physique du personnage et les techniques mises à son service. Il agit sur la présence théâtrale, dramaturgique, du corps du personnage, différent et extérieur à son propre corps.

On trouve dans ces particularités une des définitions fondamentales du théâtre de marionnette.

L'idéal interprétatif du marionnettiste ne se dirige plus vers l'imitation 'en virtuose' des faits et gestes du comédien, ni vers la copie de l'humain. Le langage des gestes et mouvements se veut laconique, essentiel et significatif.

La marionnette, objet réel ou forme abstraite, affirme son appartenance au théâtre ainsi que son identité de métaphore.

A découvert, dans l'espace scénique devenu lui-même signe théâtral, en relation complice, antagonique, ou neutre avec la marionnette, l'interprète doit faire preuve de son potentiel d'acteur, sans oublier pour cela, et à aucun instant, sa vigilance d'animateur de l'autre corps, son double rôle.

Exprimer un destin dramatique, une émotion intense de nature comique ou tragique, à travers la mise en vie de l'inanimé est un art en soi. Art qui peut atteindre son plus haut degré grâce à la maîtrise d'une technique par laquelle l'énergie vitale du marionnettiste se transmet à la matière.

Les pratiques du théâtre de marionnette se professionnalisent et se diversifient.

Un besoin de formation s'affirme.

Le renouveau de la démarche théâtrale, les nouvelles esthétiques qui se révèlent, les tendances-exprimées dans tous les sens et donc déroutantes-appellent une remise en cause de la pédagogie qu'on ne veut pas stagnante. Réinventer, remodeler constamment l'enseignement, tenir le rythme est une tâche ardue et utopique.

Des distinctions apparaissent dans la philosophie et le sens de l'enseignement. Distinctions entre ceux qui défendent un enseignement fidèle aux principes de la transmission des savoirs hérités et qui peut s'articuler avec le droit à l'expérimentation, et ceux qui s'attachent à une esthétique induite par un matériau ou une technique pour en faire l'essentiel de la pédagogie et tracer à travers cela les options de l'élève, pour en faire son théâtre.

Il paraît que le théâtre de marionnette est assez vieux pour aller, enfin, à l'école. Mais quelle école?

Sujet à la polémique entre adeptes de la formation dans la communauté d'une compagnie et ceux qui défendent la formation dans une école, supérieure de préférence. Les 'classiques' et les 'modernes' s'affrontent, mettant en opposition: spécificité et globalité, apprentissage et enseignement, métier et création, savoir faire et savoir s'exprimer dans le champ complexe de l'art de la marionnette.

Le Studio du Marionnettiste, Bucarest (1972 - 1976)

On dit que 'le besoin est le meilleur des maîtres'. Dans mes premières années d'activité de directrice et metteur en scène du Théâtre de Marionnette de Bucarest, j'ai été confrontée à la nécessité de former les jeunes marionnettistes de mon théâtre, troupe permanente qui rassemblait différents corps de métier: metteurs en scène, scénographes, marionnettistes, artisans d'atelier et techniciens de plateau. Une équipe soudée qui a forgé des années durant un idéal éthique et esthétique, un théâtre de répertoire autour du metteur en scène, fondateur du théâtre. Il n'y avait pas d'école en Roumanie à cette époque.

Donc j'ai créé une structure de formation, la première de ma vie, que j'ai appelée 'studio du marionnettiste'. D'emblée, des questions se sont imposées à moi: qu'est-ce que le marionnettiste? est-il acteur? les particularités de la marionnette lui demandent t-elles plutôt des qualités de plasticien, ou de musicien, ou d'homme orchestre au service d'un instrument? est-il sculpteur-constructeur? est-il plus proche de l'habileté artisanale que de l'art? est-il plutôt homo-faber?

Mon expérience de metteur en scène greffée sur les connaissances acquises à l'Institut de Théâtre et de Cinéma de Bucarest, où j'ai étudié pendant 4 ans la mise en scène (théâtre dramatique), m'ont aidée à articuler le programme, m'ont aidée à éviter l'empirisme.

Qui enseignait? les 'anciens' de la troupe, ceux qui avaient la maîtrise de la manipulation, mais aussi la vocation de la transmission. On était bien en train d'expérimenter ce que plus tard on appellera 'formation par la transmission et l'expérience personnelle'.

L'objectif était: la formation du marionnettiste-interprète, toutes techniques confondues. Lui apprendre le métier pour en faire un instrumentiste virtuose de la marionnette. Suprême audace pour l'époque: vouloir nous

éloigner de l'imitation, de l'humain, ou de la copie du comédien. Le nouvel idéal était le personnage stylisé, aussi bien dans son aspect visuel que dans son jeu et dans ses gestes.

Une autre discipline au programme était la construction et son corollaire: les différents types d'articulation des marionnettes, répondant aux exigences du mouvement.

Des conférences portant sur l'histoire et la théorie esthétique de la marionnette, destinées à former la conscience et la culture du jeune artiste, venaient compléter ce programme.

En conclusion: le programme de formation était une synthèse entre l'enseignement de l'acteur dispensé par les professeurs de l'Institut de Théâtre et Cinéma: la voix, le corps, le mouvement, la parole et l'art du marionnettiste. Ils étaient encouragés à manifester une forte disponibilité d'invention, premières évasions vers les nouvelles voies de la création contemporaine.

Cette expérience a duré 4 ans. Elle a rendu possible la formation d'un groupe de jeunes qui ont intégré la troupe du théâtre. J'ai découvert et j'ai compris l'essentiel: les avantages et les limites de la professionnalisation en compagnie théâtrale.

Les avantages: contact immédiat et direct avec le processus de création; apprentissage du travail en équipe sous la direction d'un metteur en scène; découverte des points de départ pour aborder l'interprétation du personnage; rapports de jeu avec les autres interprètes et leurs personnages; développement de l'action et aboutissement pour rencontrer le public.

Les limites: 'l'aspirant' est 'absorbé' par le projet artistique. La formation se fait à sens unique, pour ne pas dire selon un 'modèle imposé', et répond au concept et aux besoins du théâtre. Le nouvel arrivé entrait dans le tissu, sa vie artistique s'inscrivait dans un périmètre marqué. Comment gérer ainsi ses propres envies?

Cette expérience a laissé aussi des traces dans mes réflexions sur l'enseignement des arts de la marionnette. Bien entendu, comme il se doit, j'ai remis en cause maintes fois ces premières vérités. Au fur et à mesure de l'évolution des arts en général et des arts de la scène, j'ai expérimenté dans mes propres spectacles d'autres modalités scéniques. Et puis j'ai développé une vraie fascination pour cette autre activité: la formation. Les cours, les stages que je dirigeais à travers le monde m'ont apportée des données théoriques

et pratiques fondamentales. Les Rencontres Internationales entre Écoles, les échanges et confrontations, avec des formateurs et enseignants de culture et pratique théâtrales différentes.

Tout cela a constitué le patrimoine, mon capital, lorsque j'ai ouvert en 1987 l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette à Charleville — Mézières.

L'École

J'accorde ma totale confiance à l'École. Consciente qu'il s'agit d'une institution. Faut-il avoir peur du mot? Tout dépend des gens qui l'habitent et des idées qui y circulent.

L'École reste ce lieu unique qui garde les traces des passages des maîtres réformateurs, ceux qui ont fait évoluer le théâtre, changé ses concepts, ses pratiques, ses rapports à la société. Ils ont fait entrer l'esprit de la contestation, de la mise en doute dans la maison théâtre et donc dans la maison école.

L'École lieu de mémoire, de l'excellence, des négations et des affirmations, d'un vécu dont le théâtre contemporain se nourrit dans ses acquis et ses refus.

Puisque rien ne peut se construire sur le néant, ce sont les connaissances culturelles, les savoir-faire, les réponses à trouver qui nous permettent de défaire pour en faire une chose nouvelle.

Dépositaire de documents et d'écrits, l'École privilégie l'accès à l'histoire et aux hommes de l'histoire sans soumission à l'autorité magistrale.

L'École lieu de confluence entre arts occidentaux et arts orientaux.

L'École creuset, l'École laboratoire de la pensée et du faire avancer, source régénératrice du théâtre.

Le maître et l'élève.

Le programme, la philosophie d'une école, loin de camper dans le système fermé de l'immobilisme académique, ont intérêt à être en prise constante avec la culture, les arts de la scène, la société et l'époque où elle s'inscrit.

J'avais devant moi le modèle des conservatoires où pour la plupart, un corps de professeurs de métier, permanents, enseignait à longueur d'années le même et immuable savoir. J'imagine mal, plus que ça: je refuse de croire qu'un tel programme, en rupture avec le théâtre vivant puisse éveiller la personnalité créative de l'élève.

Il y a surtout une certaine et pudique méfiance: est-ce que le théâtre s'apprend? Et qui l'enseigne? Est-ce qu'un maître -dans le sens contemporain du terme- marqué par l'originalité de sa propre démarche, peut enseigner des généralités? Le propre du créateur n'est-il pas de suivre sa voie, ses partis pris esthétiques, ses visions poétiques?

Et surtout, et encore, qui est l'élève? Qu'advient-il du novice soumis au 'charisme' de son maître?

Comment faire pour exprimer ses idées de théâtre, ses convictions, sa foi aussi, sans dérouter, sans opprimer la personnalité de l'élève, se demande le professeur.

Comment échapper à la domination, même involontaire, de celui-ci, sans rien perdre de son savoir et de son expérience, s'inquiète l'élève.

Le marionnettiste est-il doté d'une sensualité qui le rend disponible aux particularités de ce théâtre à visages multiples, où le geste, avant d'être fait pour exprimer, est là 'pour rendre la vie'. Toute matière porte en elle une énergie, une densité, des degrés de malléabilité, une sonorité dont le marionnettiste est à l'écoute, en attente, aux aguets, pour gérer la résistance et les oppositions, concentré à faire une lecture sensible, jusqu'à ce que l'impact sur son imaginaire sorte la matière de son inertie.

Aussi, quelle école pour préparer le corps du marionnettiste, le rendre disponible à se mettre en relation avec le corps fictif et lui permettre à la fois le réel et l'imaginaire?

Et jusqu'à quel point, dans la recherche du personnage dramatique, le comédien et le marionnettiste parcourent-ils le même chemin et à quel carrefour se séparent-ils?

Si il y a maîtrise, si le marionnettiste ressent presque dans son propre corps le corps de la marionnette, ses articulations-ô combien essentielles-, son poids, son volume, sa matière, un lien organique s'établit. Il lui fait visualiser l'image de la marionnette dans son imaginaire. Le corps de la marionnette définit l'espace. Elle s'empare du temps, du rythme, de la parole, du souffle. Elle sait garder le silence, source de tension, ainsi que l'immobilité, ce qui intrigue et crée le suspens. C'est tout un arsenal de moyens, pour affirmer, dramatiquement parlant, son indépendance, son autonomie de personnage qui pense par lui-même.

Si, pareil au comédien, son corps, sa voix, son approche personnalisée du texte, sont sollicités, sont au service du rôle, l'exercice théâtral du ma-

riionnettiste est différent, implique d'autres savoirs, la mobilisation d'autres énergies. D'autres ressources sont mises en jeu. Je me contenterai de retenir l'attention sur ce que j'appelle les 3D: Distanciation — Dissociation — Dédoublement. La référence à l'accessoire, élément scénique auquel fait appel le comédien pour ses besoins de caractérisation est tout autre chose que 'l'objet — métaphore' qu'est la marionnette.

Il serait excessif de parler encore du 'centre de gravité' des différents types de marionnette et des particularités de leur évolution dans l'espace.

L'enseignement des arts de la marionnette est complexe, il demande une élaboration nuancée et rigoureuse, il a besoin de plus de temps, de plus de moyens aussi, oserais-je dire.

Ce serait une erreur de se le représenter de petite taille, miniature de l'enseignement de l'art dramatique.

Dans mes réflexions sur l'enseignement des arts de la marionnette -titre que j'ai choisi en référence à la complexité de ses disciplines- et dans mes options pédagogiques, je me suis laissée guider par les considérations que je décris ci-dessus, consciente qu'un certain nombre de choix seront difficiles à mettre en chantier et qu'ils ne feront pas, nécessairement, l'unanimité.

N'ai je abandonné moi-même en chemin nombre d'idées et d'idéaux utopiques: École — Laboratoire, École — Manifeste, l'ombre du Bauhaus n'était pas loin.

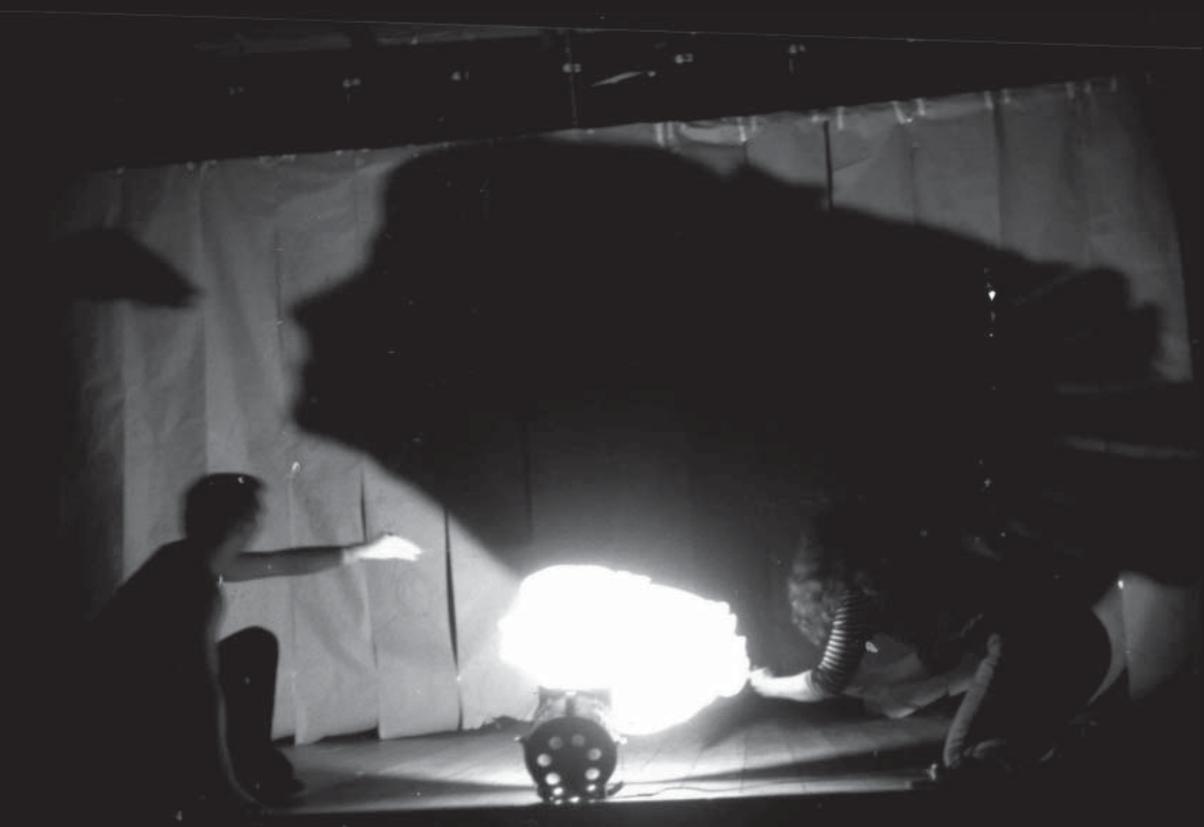
Revenons sur terre.

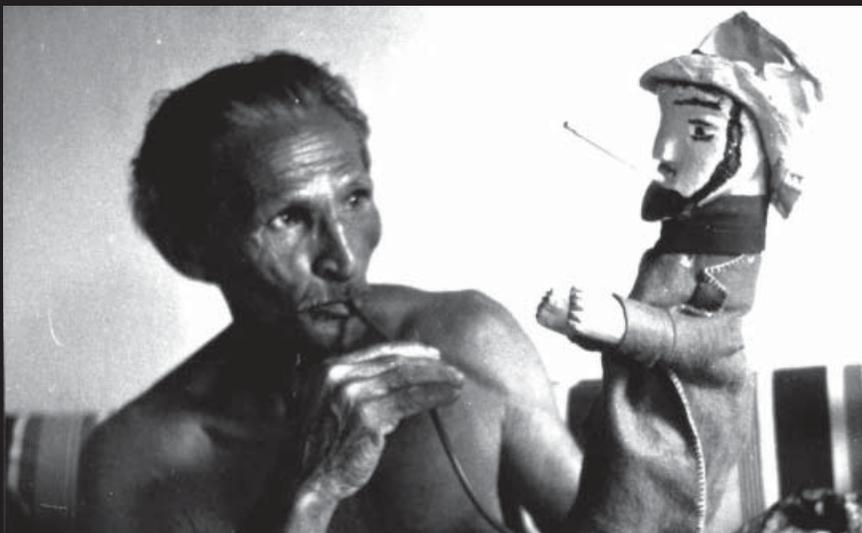
Metteur en scène, j'avais envie de faire vivre l'école avec la même intensité qu'est celle d'une équipe de théâtre. Réunir dans un esprit créatif, ouvert à l'échange et à la recherche, des metteurs en scène, scénographes, dramaturges, marionnettistes, comédiens, chorégraphes, musiciens, éclairagistes, désireux de s'engager dans la recherche, de transmettre leur expérience dans l'effervescence et le doute.

Desafios para formação do titeriteiro no Brasil

Magda Modesto

Pesquisadora — Rio de Janeiro





Página 33: Curso de Teatro de Sombras ministrado pelo Teatro Gioco Vita (1995). Centro Latino Americano de Teatro de Animação.

Foto de Magda Modesto.

Página 34: Calungueiro Joaquim Cardoso - Natal - RN. Títeres : Capitão João Redondo (1987).

Foto de Magda Modesto.

Resumo: Os titeriteiros brasileiros vêm de uma longa tradição de superação das adversidades e fusão das mais diferentes influências culturais. Em determinado momento, se dividiram em dois grupos: os que se inspiraram no saber popular e os que se aprofundaram no esmero erudito. A efervescência provocada por esses grupos causa a fundação da Associação Brasileira do Teatro de Bonecos, que organiza diversas iniciativas importantes para o desenvolvimento dessa arte. Mais recentemente, os titeriteiros incentivam a criação de diversos festivais de teatro de animação em todo o Brasil, e seguem enfrentando novos desafios.

Palavras-chave: Teatro de animação; história do Brasil; festivais.

Abstract: Brazilian puppeteers come from a long tradition of overcoming obstacles and of merging very different cultural influences. At a certain point, these puppeteers split into two groups: those who were inspired by popular knowledge and those who dedicated themselves to high erudition. The activity provoked by these groups resulted in the foundation of the *Associação Brasileira do Teatro de Bonecos* [Brazilian Society of Puppet Theatre], which organizes various important initiatives that contribute to the development of the art of puppet theatre. More recently, the puppeteers have encouraged the creation of several puppet theatre festivals across Brazil, and continue to new face challenges.

Keywords: Puppet theatre; Brazilian history; festivals.

Michael Meschke e Margareta Sorensen em *In search of aesthetics for the puppet theatre* dizem que “o processo de tornar o estático em dinâmico emerge de uma profunda criatividade interna

e se manifesta de diversas formas, exigindo uma rara imaginação, pluralidade de habilidades e técnicas” (MESCHKE e SORENSEN, 1985: 7).

Pesquisas antropológicas indicam que essa magia fascina o ser humano desde os primórdios dos tempos, e os brasileiros não são exceção. Para entender como se processa a formação dos titeriteiros brasileiros, é importante rever o passado histórico do país, a condição social e a miscigenação racial e cultural de sua população.

A trajetória do Brasil que foi paraíso selvagem, colônia explorada, capital de um reino europeu, império brasileiro, república, com uma população de nativos e imigrantes — escravos, degredados, religiosos, comerciantes e trabalhadores rurais — e as diversas raízes culturais plantadas no país desenvolveram nos brasileiros uma surpreendente capacidade de adaptação às diversidades.

Aspectos marcantes da história como o estabelecimento da Corte no país³, e a implantação da escravatura e de sua abolição⁴ vem marcar as diferentes vertentes seguidas pelos artistas brasileiros.

³A apreciação pelas artes de Pedro II é bem conhecida. Sua contribuição para o desenvolvimento do Teatro de títeres é efetiva. Abre as portas dos teatros e libera as praças para a apresentação de companhias estrangeiras de títeres, e de acordo com João do Rio em *Vida Vertiginosa* o monarca recebe, em palácio, o titeriteiro brasileiro Baptista. Ao término da apresentação o nobre comenta “Baptista sua história é maravilhosa – Deve começá-la sempre como nas lendas encantadas – Era num paiz que a soberana chamava nos jardins os humildes de filhos” (RIO, 1911: 293). Essa atitude do soberano demonstra seu apego a essa arte que tanto atrai plebeus quanto nobres. Acredito que o entusiasmo do imperador pelos títeres deva-se a uma homenagem a ele prestada pelo Visconde Benoist d’Azy, através da apresentação do titeriteiro francês Lemercier de Neville, fato registrado pelo próprio artista, em seu livro *Histoire anecdotique des marionnettes modernes* (1892: 215). Em seu outro livro *Souvenirs d’un montreur de marionnettes* (1911: 209) o artista relata, ainda, que em 1886, em Cannes, França, representou novamente, para o monarca e sua família.

⁴A abolição da escravatura vem contribuir para a modificação do perfil das manifestações populares, entre estas a do Teatro de Títeres, que vem a florescer com vigor no nordeste brasileiro.

Tais fatos, acrescidos de iniciativas como a do prefeito Pereira Passos, que instala, no princípio do século XX, teatros de *Guignol* em praças do Rio de Janeiro, com grande aprovação popular, apontam a apreciação do brasileiro pelo teatro de títeres.

No pós-primeira Guerra Mundial surge uma sociedade, inquieta, buscando novos horizontes. Na Europa, grandes movimentos artísticos despontam, e como diz Didier Plassard em seu livro *L'Acteur en effigie*, “as vanguardas históricas se contentaram em interpretar os poderes ambíguos do Futurismo ao Dadá, do Expressionismo ao Construtivismo, do Futurismo a Bauhaus” (PLASSARD, 1992). Surgem então as criações de Schlemmer, Paul Klee, Alexandra Exter e as teorias e Gordon Craig, entre outras. A arte do títere assume, aí, um papel de destaque e, como bem diz o grande Mestre Sergei Obraztsov no capítulo *Some considerations on the Puppet Theatre* do livro *Theatre of the Modern World*: “A história do Teatro de Títeres é um belo relato do progresso ininterrupto de um espetáculo que tem, especialmente, quando comparado a outras formas de arte popular, uma inacreditável capacidade de difusão internacional” (OBRAZTSOV, 1967:17).

Os titeriteiros europeus partem para pesquisar no oriente. No Brasil a arte dos títeres, que no momento hibernava, passa, novamente, a ter uma apreciação intensa. No Rio de Janeiro, a Sociedade Pestalozzi do Brasil reúne diferentes intelectuais, entre eles Cecília Meireles, aglutinados por Helena Antipoff numa ação educacional para incentivar a criação de textos e encenações com títeres. Para tanto, diferentes oficinas foram criadas e o número de titeriteiros se multiplicou.

É, então, incompreensível a ausência, no país, até hoje, de cursos de teatro de títeres que incentivem um amplo estudo dessa arte. Certas universidades oferecem apenas uma cadeira de títeres, em alguns de seus cursos, mas não é o suficiente.

Essa carência tornou-se um desafio facilmente enfrentado pela persistência e a tenacidade dos titeriteiros brasileiros. Duas são as vertentes que optaram por trilhar: a das manifestações dos saberes do povo e a do esmero erudito — herança da Corte.

Conforme Luiz Mauricio Carvalheira em *Por um Teatro do Povo e da Terra — Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*, foi Hermilo Borba Filho que estabeleceu, no Teatro do Estudante de Pernambuco — TEP -, na década de 40, uma política de buscar como fontes de criação as manifestações populares como a do Mamulengo, e para tanto, entre outras iniciativas, funda junto ao TEP um grupo de “teatro de bonecos”.

Tais fatos levam um grupo de titeriteiros a se interessar, então, por um aprendizado direto com Calungueiros, Mamulengueiros e Babaus. O desafio era como fazê-lo, e a forma peculiar que encontraram foi a de um convívio intenso — residindo junto aos Mestres, trabalhando no interior de suas empanadas (biombos), assimilando, assim, seus saberes e até seus textos.

Outro grupo encaminha o seu aprendizado em busca de modernidade e, numa total informalidade se inscrevem em oficinas ministradas por titeriteiros de comprovado conhecimento, assim como estágios junto a diferentes companhias.

Essa seqüência de fatos provoca o desabrochar de um Novo Teatro de Títeres Brasileiro, menos convencional, mais ativo em busca de novos conhecimentos. Surgem, então, inúmeros grupos e com estes o interesse pela diversificação e pelo intercâmbio.

A comunicação entre os titeriteiros se intensifica e, a exemplo de outros países, surge a necessidade de enfrentar o desafio de fundar uma associação que proporcionasse um maior intercâmbio nacional, defendesse os interesses da categoria e propiciasse a reciclagem de profissionais, a formação de titeriteiros e de cursos de introdução ao teatro de títeres.

A criação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) torna-se, então, o grande marco do desenvolvimento da arte do títere no Brasil. Sua primeira iniciativa foi a de congregar um grande número de artistas espalhados pelo país, o que propiciou intensificar a troca entre os seus membros, fato que provocou a organização de encontros e festivais.

Os festivais da ABTB, inicialmente nacionais, mais tarde internacionais, tornaram-se, então, um verdadeiro balcão de in-

formações e trocas. Na realidade, numa verdadeira escola que veio trazer o apuro do conhecimento dos titeriteiros brasileiros. Quer pelo ingresso nas oficinas paralelas que propiciavam, quer pelo intercâmbio com diretores e membros dos grupos que se apresentavam ou mesmo pela visita a exposições que por ventura estivessem montadas ou lançamento de livros. É bem verdade que esse fenômeno se processa no mundo todo, mas no Brasil assume um papel de destaque pelo fato do país não possuir cursos de títeres.

Como o desafio do novo só aguça o interesse — traço peculiar do povo brasileiro —, toda e qualquer novidade é imediatamente assimilada e uma busca por mais contato internacional se apresenta. A Associação, então, se apressa em estabelecer uma ponte com a *Union Internationale de la Marionnette* (UNIMA), passando a chamar-se, atualmente, ABTB / UNIMA BRASIL.

É evidente que o acesso à informação internacional torna-se mais dinâmico, e o intercâmbio fica mais fluido. Os titeriteiros brasileiros viajam, então, para festivais na Rússia, Estados Unidos, França, Espanha e diferentes países latino-americanos, europeus e asiáticos. Titeriteiros brasileiros freqüentam oficinas no exterior; a reciclagem dos artistas é intensa. O acesso aos festivais internacionais se multiplica, tanto no exterior quanto no país, e como o brasileiro é novidadeiro, como tal são os seus grupos que sofrem contínuas transformações atendendo aos apelos da modernidade e da contemporaneidade, sendo que vários se destacam internacionalmente.

Não abandonando o intercâmbio com os artistas do povo, a ABTB incentiva e cria Encontros de Calungueiros, Babaus e Mamulengueiros e apóia suas reivindicações, o que veio acarretar um maior empenho por parte de pesquisadores e mesmo daqueles que têm como parâmetro os saberes do povo, a compreender a importância de estudar essas vertentes como parte dos valores do títere brasileiro. Mesmo assim, a falta de estudos mais avançados com objetivos mais precisos era evidente.

Analisando essas preocupações, a ABTB / UNIMA BRASIL

concluiu quanto à necessidade de uma Reciclagem Profissional mais sistematizada.

Em 1991, por ocasião do Festival de Charleville Mézières, Margareta Niculescu nos convocou, a mim e Oscar Caamaño, da Argentina, para expor o interesse do *Institut International de la Marionnette* de estender à América Latina o apoio na reciclagem de titeriteiros.

Felizmente o apoio que o Ministério da Cultura prestava, na ocasião, aos aspectos de Formação, a ABTB encontrou no Instituto Brasileiro de Arte e Cultura — IBAC — um apoio incontestado. Humberto Braga e Ana Pessoa não hesitaram em buscar apoio financeiro para o empreendimento — pagamento de professores, oficina completa com maquinaria e móveis, subvencionada pela Fundação VITAE, assim como a localização do espaço físico da mesma e a estrutura de hospedagem da Aldeia de Acozelo. Contando com o interesse e a orientação didática e técnica do IIM (*Institut International de la Marionnette*), o tripé de um órgão e duas entidades, fundam o Centro Latino Americano de Teatro de Bonecos. Tendo como princípio a diversidade de Mestres, filosofia que visava abrir um leque de opções e escolhas objetivando a autonomia de criação do aluno.

O Centro passa, então, a oferecer não somente meras oficinas, mas um bloco de experiências concatenadas, visando alcançar pesquisas experimentais, a criação de um banco de dados e acima de tudo uma reflexão sobre a arte do títere. O projeto reuniu oficinas coordenadas por profissionais de destaque internacional. No primeiro bloco ministraram as oficinas os mestres Margareta Niculescu, Álvaro Apocalypse, Osvaldo Gabrielli / Beto Firmino e Fabrizio Montechi.

Entretanto, a falta de continuidade do apoio financeiro e a alteração dos objetivos, na época, da nova Diretoria da ABTB / UNIMA BRASIL, provocaram o desencorajamento da participação do *Institut International de la Marionnette*, e em consequência, o Centro foi descontinuado. Com isso, pesquisas experimentais em processo de desenvolvimento foram interrompidas, e o

banco de dados não foi concretizado. O tripé financeiro/pedagógico e de registro se desfaz. O Centro é abandonado e os esforços diluídos.

Devido a inúmeras dificuldades, os festivais da ABTB cessaram, mas os titeriteiros não esmoreceram e, enfrentando mais esse desafio, incentivaram as suas bases a abraçar o encargo de realizá-los. Produtores foram mobilizados e o Brasil passa a ter festivais de Teatro de Animação em diferentes estados. Esses festivais continuam a ser uma grande fonte de informações sem, entretanto, cobrir certos aspectos primordiais.

Peculiar às Artes, em geral, é o processo de criação e identificação com a obra. Uma Obra de Arte só é reconhecida através de um processo quando é estabelecida uma espécie de co-criação num ato subjetivo, abstrato mas visível, tanto para o autor como para o co-autor (seu público). Portanto, o objetivo do artista é construir essa ponte. Para tanto, faz-se necessário que sua arte estabeleça essa cumplicidade.

De acordo com Steve Tillis, pesquisador americano em *Toward an aesthetics of the Puppet* “a Animação, em si, em relação ao títere, não está em questão, na realidade, em questão está o movimento de um objeto de forma que possa, como cita Obratzsov — preencher a função de um objeto vivo na fantasia associativa do ser humano —, ou em termos deste estudo, imaginar que tem vida” (TILLIS, 1992: 23) e complementa, dizendo ser uma arte cênica que além das convenções teatrais usuais de espaço, tempo, personagem, etc., aplica mais uma convenção, a atribuição de vida própria ao até então inerte. Este fato é o que vem diferenciá-la das outras artes — a concretização do ideal metafórico, quando, através de seu potencial anímico (energia e emoção) o intérprete induz o seu público a imaginar e criar a independência do ser atribuindo-lhe alma e energia próprias. Essa crença torna, então, esse público no verdadeiro criador da vida e da alma do títere.

A animação é uma porta aberta à imaginação, e ao mesmo tempo em que propicia um distanciamento brechtiano para uma análise crítica político-social, de deboche, ironia ou de dramaticidade, apresenta, também, um grande potencial de devaneio —

sonhos, fantasias.

Parodiando Augusto Boal, que cognominava seu público participativo em espec/atores, eu diria que o público de um espetáculo de teatro de Animação também é composto de Espec/atores, já que quando motivados, ao acreditar na autonomia dos títeres, co-participam na composição da vida e alma dos mesmos.

Para tanto se faz necessário que o titeriteiro conheça a fundo o seu público — o que lhe move, o que lhe comove. Como também conhecer o desenvolvimento da história dos títeres, de sua linguagem e a conseqüente filosofia, fatores primordiais para entender, aplicar e tornar-se um titeriteiro completo. Aos titeriteiros brasileiros coloco mais estes desafios pela frente. Boas pesquisas!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHEIRA, Luiz Mauricio Britto. *Por um Teatro do Povo e da Terra - Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. Recife: FUNDARPE, 1986.

MESCHKE, Michael e SORENSEN, Margareta. *In search of aesthetics for the puppet theatre*. New Delhi, India: Indira Ghandi National Center for the Arts, Sterling Publishers, 1985.

NEVILLE, Lemercier de. *Histoire anecdotique des marionnettes modernes*. Paris: Calmain Leut Editeur, 1892.

_____. *Souvenirs d'un montreur de marionnette*. Paris: Maurice Bauche Editeur, 1911.

NICULESCU, Margareta. In: *The Puppet Theatre of the Modern World*. Londres: George G. Harrap & Co. Holborn, Union Internationale de la Marionnette, 1967.

OBRAZTSOV, Sergei. Some considerations on the puppet Theatre. In: *The Puppet Theatre of the Modern World*. Londres: George G. Harrap & Co. Holborn, Union Internationale de La Marionnette, 1967.

PLASSARD, Didier. *L' Acteur en efigie*. L'Institut International de la Marionnette. Paris: L'Age D'Homme, 1992.

RIO, João do (pseudônimo de Paulo Barreto). *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.

TILLIS, Steve. *Toward an aesthetics of the puppet*. New York: Greenwood Press, 1992.





**Sujeito — objeto:
entrevistas e negociações**

Claire Heggen

École Nationale Supérieure des Arts de
la Marionnette — ESNAM/França

Páginas 44, 45 e 46: Espetáculo Les Choses. Théâtre du Mouvement.
Foto de Hortense Vollaire.



O presente texto foi publicado In LECUCQ, Evelyne & MARTIN-LAHMANI, Sylvie (org.). *Objet-Danse. Alternatives Théâtrales 80*. Bruxelles-Charleville-Mézières: Institut International de La Marionnette, 2003.

Texto traduzido por Margarida Baird, atriz, dramaturga e diretora teatral e José Ronaldo Faleiro, Doutor em Teatro pela Université de Paris IX – Nanterre e Professor de Teatro na UDESC.

Resumo: O texto analisa as experiências desenvolvidas pelo Théâtre du Mouvement [Teatro do Movimento], criado em Paris em 1973, destacando as diferenciadas práticas realizadas com o objeto e suas possíveis relações com as artes do teatro de bonecos e tendências contemporâneas do teatro de animação. As análises são enriquecidas com reflexões sobre as atividades pedagógicas e de direção teatral desenvolvidas pela autora na Escola Superior Nacional das Artes da Marionete — ESNAM —, de Charleville-Mézières, França, onde é professora desde o ano de 1988. O trabalho do ator animador, seus desdobramentos e a complexa relação com o objeto/boneco constituem o foco central do presente estudo.

Palavras-chave: Teatro do Movimento; Teatro de Objetos; Interpretação Teatral; Animação do objeto/boneco.

Abstract: The text analyses the work developed by the Théâtre du Mouvement, founded in Paris in 1973, highlighting differentiated practices undertaken with the object and their possible relationships with puppet theatre arts and contemporary tendencies in puppet theatre. The analyses are enriched with reflections on the pedagogical activities and activities in theatre direction developed by the author at the École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette — ESNAM [National Higher School for Puppet Arts], in Charleville-Mézières, France, where the author has been a lecturer since 1988. The work of the actor-puppeteer, its ramifications, and the complex relationship with the object/puppet constitute the central focus of the present study.

Keywords: Theatre of movement; theatre of objects; theatre performance; manipulation of objects; manipulation of puppets.

«Quais são as novidades?»

Desde as origens das nossas criações no Théâtre du Mouvement (1973), Yves Marc e eu exploramos setores do objeto, sem saber que isso se chamava «teatro de objeto» ou «teatro de bonecos».

Os objetos presentes em nossas criações não eram nem acessórios nem cenários. Eles participavam plenamente da escrita das peças como detonadores ou atratores⁵, na dramaturgia. Em cena, os nossos «corpos fictícios», sujeitos e objetos de arte, dialogavam em pé de igualdade com os objetos... de arte. Seguíamos por atalhos prematuramente.

Foi assim que apareceram em nossas pesquisas:

- bonecos antropomorfos:
 - de tamanho natural (LM/Mobile [LM/Móvel], 1982);
 - de tamanho pequeno, manipulados por uma só pessoa ou por várias (Drôle de Logis [Que Casa Esquisita], 1991; Bugs [Erros Informáticos], 1992; Petit Cépou [Pequeno Cépou], 2001);
 - formas animadas por dentro:
 - formas abstratas: cubos, bola, invólucro de tecido elástico, caixas de madeira... (La Recréation [O Recreio], 1973, Encore une heure si courte [Mais uma hora tão curta], 1989);
 - figuras antropomorfas e seus duplos-bonecos (En ce temps-là ils passaient [Naquele tempo eles passavam], 1983 e Tezirzec, 1990),
 - objetos superdimensionados: móveis, maletas... (Drôle

⁵ A autora utiliza a palavra “attracteurs”, que remete à linguagem da matemática (elemento do espaço para o qual tende uma trajetória) e ao estudo dos sistemas dinâmicos, no qual o termo designa um conjunto, uma curva, um sistema ou um espaço para o qual um sistema evolui irreversivelmente, na ausência de perturbações. O Dicionário Houaiss consigna o vocábulo “atrator”. – Nota dos Tradutores.

de logis [Que Casa Estranha], Krops et le magicien [Krops e o mágico], 1987);

— objetos reais ou superdimensionados (utilizados de modo simbólico):

gaiola, bebê, cobertor, faca, frango, martelo, porta, cachimbo... (Le Combattant et la mort [O Combatente e a Morte], 1976; Solo à la pipe [Solo com Cachimbo], 1980; Immobile [Imóvel], 1982; Cities [Cidades], 1999;

— materiais com função metafórica:

folhas, papel de seda, pranchas, rolos, espelhos, bastões, poliano, tela de arame... (Encore une heure si courte [Mais uma hora tão curta], 1989; Cities [Cidades], 1999; Petit Cépou [Pequeno Cépou], 2001);

— corpos-marionetes:

representando bonecos de fio (La Re création [O Recreio], 1973);

— corpos marionetizados:

— pelo deslocamento de máscaras neutras pelo corpo (Tant que la tête est sur le cou [Enquanto a cabeça estiver em cima do pescoço], 1978; Catherine et l'armoire [Catarina e o Armário], 1985; Petit Cépou [Pequeno Cépou], 2001);

— pelo superdimensionamento das máscaras (Cartoon [Cartum], 1976);

— corpos manipulados:

— automanipulados (Équilibre instable [Equilíbrio Instável], 1977; Instablasix, 1983);

— manipulados à distância por varas (Attention à la marche [Cuidado com o degrau], 1986; Krops et le magicien, [Krops e o mágico], 1987);

— corpos «geografia física» (cf. É. Decroux) ou «Corpo-Palco»:

(Les Mutants [Os Mutantes], 1975; Attention à la marche [Cuidado com o Degrão], 1986; Lettre au porteur [Carta ao Portador], 1990).

«Não devemos consumir o objeto
mas devemos consumir-nos pelo objeto.»

Foi enriquecida com tais experiências que, em 1988, recebi o convite para trabalhar na ESNAM⁶, em Charleville-Mézières.

Não tive a impressão de cair num mundo totalmente desconhecido; sentia estar em certa relação de «parentesco», por várias razões:

— uma familiaridade com os objetos numa relação de «fiscalidade» pura experimentada durante a minha formação na licenciatura de Educação Física: empurrá-los, jogá-los, puxá-los, passar por cima, por baixo, girar, etc. Atividades em que o corpo se dobra diante do objeto ou necessita de um objeto para abrir o jogo, para se pôr em ação;

— um parentesco histórico devido à formação de mimo corporal junto a Étienne Decroux. Este havia trabalhado com Copeau, Baty, Dullin, Artaud... e havia sido muitíssimo inspirado pelas teorias sobre o teatro, sobre a arte do ator de E. G. Craig e particularmente pela consideração da marionete como ator ideal. Étienne Decroux estimou, pois, que para adquirir as virtudes da marionete era preciso elaborar uma ginástica adequada: tratou-se do mimo corporal — uma arte do teatro em que «o ator deve mostrar a sua arte sem mostrar a sua pessoa⁷». Já não reside aí uma definição possível do bonequeiro?

— um parentesco estético pela vontade de não-realismo, a relação com a limitação, a formalização, a articulação, a composição-decomposição do movimento. O ator sujeito e objeto de arte se desdobra, ao mesmo tempo se envolve e se distancia, entretém uma dualidade entre corpo real e corpo fictício (corpo usual e corpo formalizado), sujeito submetido ao objeto e objeto de arte «jogado diante de», exposto à visão;

⁶École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette [Escola Superior Nacional das Artes da Marionete].

⁷DECROUX, Étienne. *Paroles sur le mime*. Paris: Librairie théâtrale, 1994.

— uma semelhança no processo de urdidura e de dramatização a partir da imagem (em todo o caso, para o boneco que não utilize texto). Mesmo tipo de relatos, de roteiros, de dramaturgias que se encontram nas formas animadas e no teatro gestual;

— uma convivência com os mesmos temas: identidade-alteridade; duplo-multiplicação; animado-inanimado; vida-morte; presença-ausência, visibilidade-invisibilidade; velar-revelar; gravidade-elevação; manipulação; metamorfose; gravidade-elevação, fantasmas, etc.

«Não é um objeto que se manipula,
é uma memória, um pensamento.»

Num primeiro tempo, trabalhei em Charleville em estágios temáticos: o primeiro se referiu aos princípios fundamentais do corpo e do movimento (espaço, tempo, corpo) e a um dos temas mais específicos do Théâtre du Mouvement: o deslocamento das máscaras (neutras) pelo corpo e a animação dessas máscaras localmente para dar vida a «quimeras» (corpos pequenos no corpo grande) mais ou menos grotescas, monstruosas, poéticas... e os encontros entre elas. Para mim, trata-se da interface exata entre o boneco e o mimo. Conforme incorporarmos ou desincorporarmos a máscara, tenderemos mais para o mimo ou para o boneco. Trata-se de uma temática que depois será retomada sistematicamente em cada turma.

A seguir veio a idéia de «corpo prolongado», o desenvolvimento paulatino de um treinamento com pequenos bambus, iniciando um esboço de articulação da relação corpo/objeto no tempo, no espaço.

Na seqüência, foi abordado tudo o que dizia respeito à analogia do corpo e do boneco: automanipulação (de mãos nuas, com vara, com fio...), manipulação de outra pessoa, sozinho, entre vários... (corpo-marionete articulado, corpo-manequim flexível ou semi-articulado, corpo-estátua, imobilidade transportada).

Ao mesmo tempo, efetuava-se um trabalho de conscientiza-

ção do corpo, dos seus apoios, da sua relação com o solo, dos seus diferentes assoalhos, do seu eixo vertical, das suas articulações, do seu caráter sensorial, da sua tonicidade, da sua respiração, do seu olhar, da sua globalidade, das suas localidades (dissociação-associação, organização-coordenação...): uma espécie de ecologia corporal para o bonequeiro, de certo modo. Uma «abertura de jogo» sensível do corpo real, a fim de este ficar disponível para a cena. Sensível, quer dizer: à escuta das sensações, mas também das significações potenciais que emergem por ocasião dessa abertura de jogo (uma predisposição interior, mais do que mera movimentação acionada).

No final da primeira turma, houve um apoio técnico e um conselho artístico para projetos de conclusão de curso dos alunos. Era um período em que os alunos bonequeiros desejavam manipular à vista. Para mim se formulava aí uma questão real: um boneco visível sozinho funcionava muito bem, mas assim que eu via o corpo habitual de um bonequeiro manipulando o seu boneco (o qual não era habitual), quase que eu via mais o bonequeiro do que o boneco. Qual era o interesse de manipular à vista? Para dizer o quê? Em proveito de que representação do mundo?

Isso me levou a desenvolver um olhar diferente sobre o objeto, sobre o corpo e sobre as relações deles em cena. Comecei a pender para o lado do objeto e da marionete, e a me confrontar com os paradoxos habituais gerados pela presença do manipulador e da marionete juntos em cena, e com os gerados pela introdução de uma prática de ator mais ou menos gestual dentro da relação manipulador-objeto.

Isso me suscitava muitas questões: que é manipular, que é servir um objeto, um boneco? Como servir e o quê? À imagem?

A que ser útil, na imagem? A quem? Em que momento? Como levar o olhar do espectador para o objeto, para o corpo do manipulador, ou para a relação entre ambos?

Como ir na direção do objeto? Como dar a ele a precedência em relação ao corpo, no combate permanente entre presença do objeto e presença humana, sem o rebaixar à categoria de pretexto para se mover, ou de acessório (suplemento de sujeito, à espera de ser sujeito)?

Pode-se estar presente e ausentar-se, ao mesmo tempo?

Que relações de objetos de arte instaurar entre sujeito e objeto?

Que relações de «fiscalidade» acionar (discrição, até invisibilidade, ênfase)?

Qual é o tipo de formalização (máximo, mínimo...) necessário para o corpo do manipulador em relação com o tipo de manipulação? Se manipularmos por baixo, por cima, por trás, com fios, com hastes... As regras de manipulação serão as mesmas? Será a mesma maneira de organizar o corpo? Senão, qual é ela? Em que é diferente? Quais são as regras dessa arte e o que seria a gramática momentânea (específica ou não) dessa relação corpo-objeto para manipular? Para dar que sentido?

Experimentei por mim mesma, tateei, olhei dos dois lados - o do boneco, o do bonequeiro — e constituí pouco a pouco uma espécie de caixa de ferramentas heteróclita constituída de princípios técnicos, de terminologias, de aforismos, de conceitos teóricos, de questionamentos, de intuições...

Revisitei certas experiências anteriores: por exemplo, a técnica e o vocabulário de Étienne Decroux (haja vista a grande semelhança entre o funcionamento do boneco articulado e o corpo do mimo corporal) — mas também a Eutonia de Gerda Alexander, especialmente quanto às noções de contato, de toque, de projeções através do objeto e para além dele, a anatomia, mas também, na História da Arte, a Bauhaus, etc.

«Ausentar-se sem desaparecer.»

Obviamente, reencontrei as noções fundamentais: de articulação (segmentos do corpo, espaço, tempo); de ponto fixo, ponto móvel; de progressividade, degressividade, contradição, dos elementos entre si; de oposição e de contrapeso; de motor e intenção do movimento; de ataque, pontuação; de apoios no corpo, no solo; de linha de expansão; etc.

Tentei identificar a função dos movimentos na relação cor-

po-boneco. Por exemplo: se o boneco estiver num movimento progressivo em relação ao corpo do bonequeiro, a atuação irá na direção do boneco, e será para este que o espectador olhará. Em compensação, se o boneco estiver num movimento degressivo em relação ao corpo do bonequeiro, a atuação irá na direção do corpo deste. Um movimento progressivo é um movimento em que a extremidade (o boneco, no caso presente) dirige a base (o corpo do bonequeiro) por graus sucessivos. Um movimento degressivo é o inverso.

O serviço da imagem, do boneco, do bonequeiro para guiar o olhar do espectador é feito em função do modo gestual articulado escolhido e do local do motor do movimento e da sua intenção. O espectador olha onde «isso» se move e onde «isso» começa. Ao contrário, se um boneco se fixar no espaço (e não basta apenas para o bonequeiro «não querer se mexer, mas querer não se mexer⁸» !) e o bonequeiro se deslocar em relação a esse ponto fixo, não será tanto o seu corpo que o espectador vai olhar quanto à resistência do boneco ao movimento do bonequeiro — o que lhe conferirá existência e vontade. O espectador olha onde «isso» resiste e onde «isso» se estende.

Depois das minhas primeiras intervenções em Charleville, fui convidada regularmente (uma vez por semana), seja por períodos concentrados num tema preciso, seja como consultora de encenadores externos, convidados pela Escola (Jean Louis Heckel, Irina Niculescu), seja para projetos de conclusão de curso, como conselheira artística, até ser madrinha de um projeto de aluno. Progressivamente, com o passar dos anos, das turmas, das direções e das orientações da escola, elaborei um programa de formação para os alunos em torno de um tema amplo: corpo-máscara-movimento, incluindo pouco a pouco o trabalho com os materiais e o jogo metafórico, o corpo-palco e o boneco, o imaginário e a composição.

Inevitavelmente se formulou a questão da dramaturgia e da

⁸ Étienne Decroux, opus citado.

escrita nos projetos dos alunos e particularmente dos modos de enunciação dos bonequeiros, dos estatutos do boneco, e da relação entre eles. A minha experiência no Théâtre du Mouvement me havia permitido explorar modos de enunciação do ator muito diferentes dentro de uma peça. O corpo do ator pode passar abruptamente de uma metáfora a outra em tratamentos que vão do minimalismo ao clownesco passando pela abstração, pelo mimético, pelo coreográfico, pelo distanciamento, pela presença pura, pelo realismo, pela ausência, etc.

Pude então detectar e precisar (mais) os diversos pontos de vista, relações e posturas recíprocas do bonequeiro e do seu boneco — como, por exemplo, e entre outros: uma relação de fusão, de identificação com o boneco, ou uma presença de acompanhamento paralela a ele, que possui vida própria, uma situação de testemunha distanciada (e até de ausência), de parceiro de diálogo com ele, ou iconoclasta perfeito, reconduzindo-o ao seu estado de objeto primeiro, ao deixá-lo cair, ao empurrá-lo com o pé, etc.

«Fazer algo exato com nada.»

Tudo acontece no intermédio, no «trans»: transação - transformação — transição — transporte — transferência.

É esse diálogo incessante, sensível, sensorial, perceptivo (entre objeto e sujeito) que produzirá matéria teatral, alimento dramático para o ator manipulador: desempenho em que o corpo do ator objetivado pelo objeto se põe às ordens do próprio objeto. Informações, pressões, resistências, o corpo é obrigado a transigir. De volta, o objeto nos oferece, «por acréscimo», o imprevisto, a visão inesperada de um aparecimento dramaticamente mais interessante, um acontecimento desconhecido e reconhecido que convida o ator a sair dos seus caminhos habituais e previsíveis de pensamento e de movimento.

O objeto des-loca o ator, ele o de-porta da sua centralidade, o des-trona, o obriga a ficar ao lado de si mesmo. Aí, nessa fragilização, é que tudo ocorre e que «isso» atua. É na escuta atenta do

objeto pelo ator, pela sua maneira de dar «atenção simples para o simples» através do toque, pelo olhar ou pelo não-olhar, pela relação de duas gravidades, que o espectador orientará os seus olhos para o objeto, prioritariamente ou não.

A realidade incontornável do objeto possibilita uma relação sensível e não utilitária entre corpo e objeto. Tal relação mantém uma dialética permanente, um pensamento em ação, dentro da prática artística, e torna possível uma diversidade e variações inumeráveis da relação triangular do objeto, do corpo cênico (do ator manipulador) e do espectador.

É a relação — o fato de pôr em relação, ao mesmo tempo individual e coletivo —, do particular e do público, que aparece como o lugar central onde concentrar a sua atenção de criador e de intérprete.

Para além da simples poética do objeto cênico (aparição, animismo, narração entre um objeto e um corpo...), é nas modulações da relação entre objeto e sujeito que se constituem ao mesmo tempo a ligação e o fundo de uma textura (como a corrente e a trama para um tecido).

Um texto sensível se escreve fazendo-se, ao vivo, o texto da relação. «Isso» fala da relação, da relação entre os seres.

Há relação e relação: relacionar e relatar (narração).

É do relacionamento sensível, constantemente reativado e renovado pela materialidade do objeto, que nasce uma narração portadora de sentido e que se dirige aos nossos sentidos.

Parlenda

Te seguro, me seguras

pela barbicha

Quem rir primeiro

levará um tapinha.

Um, dois, três!

O objeto ri?

Rir do sujeito

O objeto dá um tapinha no sujeito.

Te seguro, me seguras
 da polpa dos dedos
 à ponta do coração.
 Te seguro, me seguras.
 Eu te tenho,
 me reténs.
 Ó!
 Tá seguro.
 Entreter
 Entre teu e meu
 Quem tem o outro?
 Entre os dois,
 entre ambos
 se entretém.
 O quê?
 Uma conversa silenciosa,
 Uma história de amor
 logo antes da palavra
 logo antes de saber:
 Quem é quem?
 O objeto?
 O sujeito?⁹

A infinita paciência do objeto ¹⁰

Hoje em dia, a evolução das dramaturgias nas artes da cena dá ao objeto um relevo a mais. No Théâtre du Mouvement, você

⁹ A autora retoma e recria, aqui, um jogo infantil praticado a dois. Consiste em duas crianças ficarem frente a frente, com o olho no olho, e em segurar o queixo uma da outra, enquanto cantam juntas a parlenda. O objetivo é permanecer o maior tempo possível nessa postura sem rir. Perderá quem ceder primeiro, podendo receber, então, um tapinha no rosto. - Nota dos Tradutores.

¹⁰ O presente texto foi publicado In *E pur si muove*, nº 2. Charleville-Mézières: UNIMA, 2003. p. 55-58. Entrevista concedida a Patrick PEZIN, encenador, pedagogo. Texto traduzido por Margarida Baird, atriz, dramaturga e diretora teatral; e José Ronaldo Faleiro, Doutor em Teatro pela Université de Paris IX – Nanterre, e Professor de Teatro na UDESC.

é confrontada com o objeto e o objeto se tornou essencial — uso de propósito o termo «essencial» porque o seu antônimo é «acessório». Num primeiro tempo, será que você pode dar uma definição do objeto?

Segundo o dicionário, o objeto é o que está «situado diante», «jogado diante», e dá matéria para pensar. Depois, tudo depende do contexto em que se está e como se deseja utilizá-lo. Tudo pode ser objeto. O próprio corpo ou partes do corpo, o outro, objetos materiais, idéias... Tudo o que se pode pôr diante de si, distinto de si mesmo. Antes de abordar a marionete, eu me confrontei preferencialmente com objetos de natureza diferente: materiais ou objetos simples, preferencialmente abstratos, para deixar a porta aberta à imaginação e ao espírito livre. Com efeito, quando se abordam objetos mais familiares à função particular precisa, como uma faca, um vaso ou óculos, deve ser efetuado todo um processo de desativação de minas explosivas, de desvio da funcionalidade deles, a fim de levá-los para um imaginário diferente daquele ao qual são remetidos habitualmente (estereótipos ou arquétipos). Peguemos uma vassoura. Um dos estereótipos imediatos será escarranchar-se nela e se transformar em feiticeira. Em compensação, se a abordarmos do ponto de vista da sua matéria (textura, peso, forma, grão, tamanho...) ela terá mais possibilidade de se transformar em espaço poético potencial em que o objeto se torna metafórico.

Portanto, um objeto teatral pode ser concreto, deslocado e irreal, em suma. Existe também o objeto teatral, nariz de clown, máscara, marionete.

Seja de teatro ou não, para mim o objeto reveste várias funções, sucessiva ou simultaneamente. O objeto é uma máscara. Uma máscara para encobrir e/ou revelar; para se proteger, também. O objeto é um mediador. Permite entrar em relação com o outro (objeto, pessoa, espectador), trocar, operar transações... O objeto é portador de memória — chamamento de lembranças,

ações, emoções, sensações experimentadas com ele, através dele. É presente e gerador de futuro. O objeto é agente de transformação para aquele que o maneja. Pode objetivar o corpo, fazer objeção a ele. O objeto é presença e lugar de projeção para o imaginário daquele que o olha e daquele que o mostra e o anima [l'agit(e)]. Entre outras coisas...

Como isso acontece com um objeto?

Por exemplo, uma folha de papel de seda pode ser um véu por trás do qual se pode aparecer, desaparecer. Manipulada por duas pessoas, essa folha facilita um diálogo, uma alternância, uma aposta, uma coordenação, uma compreensão do desenho por vir, uma projeção conjunta... Se a amarrotarmos, essa folha manterá a marca das dobras, quando for alisada. As diferentes ações se inscreveram nela. A folha testemunha então a história de tais ações e revela as maneiras de fazer (forças em presença, direções dadas...), assim como os não-ditos do fazer (folha que ficou intacta depois de ser manipulada ou de ser maltratada e até rasgada...). Além disso, segundo as imagens, movimentos, jogadas, essa folha origina uma imaginação objetiva e se «modifica» metaforicamente. Aí vai ela, alternadamente e ao mesmo tempo véu de noiva, parede opaca, nuvem, vôo, sonho, detrito, sensualidade, etc... Em virtude da manipulação, essa simples folha se torna obra de arte.

Objeto e sujeito de arte. Qual é a relação entre o sujeito e o objeto?

No plano teatral, é uma questão central para mim. Se eu retornar às fórmulas de Étienne Decroux: «o ator é sujeito e objeto de arte», e, conseqüentemente, em cena «o ator deve mostrar a sua obra sem mostrar a sua pessoa», o objeto de arte do ator será o próprio corpo. Daí a questão: como mostrar o objeto (de arte) sem mostrar o sujeito (de arte)? Primeiro, mostrando um corpo fictício, extra cotidiano, deslocado em relação a um corpo real, usual, que remeteria demais ao realismo. Quer dizer, formalizan-

do-o. Mas como? A seguir, a questão que se formula é a da relação de objetos de arte a ser encontrada entre o corpo-objeto de arte e o objeto de arte e a sua medida (que nível de amplitude e de jogo).

Podes dar um exemplo?

Num dos espetáculos que encenei no Théâtre du Mouvement, *Encore une Heure si Courte* [Mais uma Hora tão Curta], trabalhamos com caixas. Os atores — ou melhor, os corpos dos atores — eram formalizados pelas caixas. Para caber nas caixas, eram obrigados a organizar os seus corpos num espaço muito estreito e quadrangular. Eram formatados pelo interior da caixa, de certo modo. Quando carregavam essas caixas de madeira muito pesadas, eram conformados pelo exterior das caixas. Os corpos deles se organizavam necessariamente em função, em torno, do volume, do peso, do centro de gravidade deles... Eu até saltei sobre essa «proposta» das caixas, impondo aos atores uma metáfora cubista para formalizar os corpos deles, fora da relação direta com as caixas. Portanto, o objeto formaliza, objetiva a pessoa, mas é também objeção aos movimentos do corpo e este deve se organizar em função do objeto. Também faz objeção ao nosso pensamento, à nossa razão, ao não fazer o que se espera dele. Foge de nós, recusa-se a mexer-se como gostaríamos, nos remete sua impassibilidade, a sua resistência para fazer o que gostaríamos que fizesse. É exigente, intransigente e sem estado de espírito. Para mim, o objeto é um grandíssimo professor para o ator (ator no sentido de aquele que atua em cena). Nesse caso, o meu aforismo preferido é: «É preciso conviver com isso». Cabe ao ator andar na direção do objeto (e não ao objeto se adaptar a ele) e resolver a equação que ele lhe formula em termos de peso, de forma, de centro de gravidade, de matéria, de presença concreta...

Nos seminários que dirige, você emprega com frequência o aforismo seguinte: «Não se deve consumir o objeto e sim se consumir pelo objeto».

É. Assim como o ator não faz transporte de objeto, deve agir de tal modo que seja «transportado» pelo objeto. É ele quem guia e indica que direção tomar. As informações vêm dele: em que momento está em perigo de desequilíbrio? Quando a sua inércia é ativa? Qual é o seu desenho - desígnio -, sua destinação no espaço? Etc.... O objeto dá tudo de mão beijada. Trata-se, inicialmente, de estar apenas à escuta das suas informações, de desfazer, de certo modo, até antes de atuar.

As informações que o objeto nos traz nos transformam para ir a outro lugar que não seja aquele para onde se tinha vontade de ir?

Da minha parte, há uma espécie de transação permanente para operar entre o que o objeto nos ensina, o que podemos lhe devolver (incluindo nisso as nossas impossibilidades corporais) e a sua resposta de volta. Se o ator se consome, se desgasta, pelo objeto, é porque «vale a pena». Pois, então, o objeto já não é um mero objeto material, maneira para ser manipulada: ele acede ao estatuto de metáfora, de símbolo, de idéia que nos transporta em espírito. No entanto, nem o ator nem o espectador são ingênuos. Quando um boneco se anima, todos sabem que ele é manipulado, à vista ou não. Creio que o próprio prazer do espectador vem da dupla visão (duplo conhecimento) do jogo de ida e volta entre o que é mostrado e o que é oculto. É a maneira de investir o objeto, de magnetizá-lo, que leva o espectador a se iludir, a crer na ficção proposta. Nesse momento, essa ficção conta, diz, enuncia e anuncia algo de outra esfera que não a material, mais filosófica, metafísica, espiritual. O objeto como barqueiro nos permite aceder a outro nível de compreensão, de inteligência, de sensibilidade ou de emoção. Não se manipula um objeto, manipulam-se imagens, o simbólico. O objeto se torna depositário de mais do que é. Simplesmente, é preciso inventar que se acredita nele.

Como o objeto se tornou um ponto fixo no seu trabalho?

Na realidade, o objeto sempre esteve presente nas nossas criações e pesquisas. Não foi uma decisão arbitrária em determinado momento. Revendo as minhas experiências e criações passadas no Théâtre du Mouvement, percebi que o objeto nos era familiar. Era inesperado para mim. O meu olhar estava focalizado mais no corpo e no seu movimento. A nossa primeira peça, *La Récréation* [O Recreio] (criada em 1973 por Yves Marc e por mim), já continha em germe não somente as pistas corporais, gestuais, estéticas que desenvolvemos a seguir, mas também objetos com estatutos e utilizações diferentes.

Enfim, para mim, continua a evoluir a exploração de um possível caminho em que o objeto, a marionete e o corpo se cruzam e se nutrem reciprocamente em prol de um imaginário e de uma escrita contemporânea do teatro. Isso não deixou de ter influência no meu modo de encarar o corpo e o movimento, o jogo do ator e a sua encenação, o olhar do espectador e as suas projeções. Hoje em dia, sei o caminho percorrido e sei que os frutos da minha experiência na matéria podem servir para os bonequeiros, numa medida maior ou menor, segundo o desejo ou a necessidade deles. Sei também que posso impulsionar esse trabalho para uma estética específica que me é mais pessoal. Estou entre dois passos que oscilam, passarela caminhante entre dois mundos — ora mimo corporal, ora marionetista —, mestiços em poesia.



Espectáculo Les Choses. Théâtre du Mouvement.
Foto de Hortense Vollaire.

Sujet – objet: entretiens et pourparlers

Claire Heggen

École Nationale Supérieure des Arts de la
Marionnette — ESNAM/França

«Quelles sont les nouvelles?»

Depuis les origines de nos créations au Théâtre du Mouvement (1973), nous avons exploré, Yves Marc et moi, des secteurs de l'objet, sans savoir que cela s'appelait «théâtre d'objet» ou «théâtre de marionnette».

Les objets présents dans nos créations n'étaient ni accessoires, ni décors. Ils participaient pleinement à l'écriture des pièces comme déclencheurs ou attracteurs dans la dramaturgie. Sur scène, nos «corps fictifs», sujets et objets d'art, dialoguaient à égalité avec les objets... d'art. Nous prenions des chemins de traverse avant la lettre.

C'est ainsi que sont apparus dans nos recherches:

- des marionnettes anthropomorphes:
- de taille humaine (LM/MOBILE, 1982)
- de petites tailles, manipulées seul ou à plusieurs (DRÔLE DE LOGIS, 1991); BUGS, 1992, PETIT CÉPOU, 2001);
- des formes animées de l'intérieur:
- formes abstraites: cubes, boule, enveloppe de tissu élastique, caisses en bois... (LA RECRÉATION, 1973, ENCORE UNE HEURE SI COURTE, 1989),
- figures anthropomorphes et leurs doubles marionnetiques (EN CE TEMPS-LÀ ILS PASSAIENT, 1983 e TEZIRZEC, 1990),
- objets surdimensionnés: meubles, valises... (DRÔLE DE LOGIS, KROPS ET LE MAGICIEL, 1987);

— des objets réels ou surdimensionnés (utilisés de manière symbolique): cage, poupon couverture, couteau, poulet, marteau, porte, pipe... (LE COMBATTANT ET LA MORT, 1976; SOLO À LA PIPE, 1980; IMMOBILE, 1982; CITIES, 1999);

— des matériaux à fonction métaphorique:

feuilles, papier de soie, planches, rouleaux, miroirs, bâtons, polyane, grillage... (ENCORE UNE HEURE SI COURTE, 1989; CITIES, 1999; PETIT CÉPOU, 2001);

— des corps marionnettes:

représentant des marionnettes à fil (LA RECRÉATION, 1973);

— des corps marionnettisés:

— par le déplacement de masques neutres sur le corps (TANT QUE LA TÊTE EST SUR LE COU, 1978; CATHERINE ET L'ARMOIRE, 1985; PETIT CÉPOU, 2001);

— par le surdimensionnement des masques (CARTOON, 1976);

— des corps manipulés:

— auto manipulés (ÉQUILIBRE INSTABLE, 1977; INSTABLASIX, 1983);

— manipulés à distance par bâtons (ATTENTION À LA MARCHÉ, 1986; KROPS ET LE MAGICIEL, 1987);

— des corps «géographie physique» (cf. É. Decroux) ou «Corpo-Palco»:

(LES MUTANTS, 1975; ATTENTION À LA MARCHÉ, 1986; LETTRE AU PORTEUR, 1990).

« IL ne faut pas consommer l'objet
mais il faut se consumer pour l'objet.»

C'est riche de ces expériences qu'en 1988 je fus invitée à intervenir dans le cadre de l'ESNAM¹¹, en Charleville-Mézières.

Je n'ai pas eu l'impression de tomber dans un monde totalement inconnu, je me sentais dans un certain rapport de «cousinage» à plusieurs titres:

— une familiarité avec les objets dans une relation de «physicalité» pure expérimentée durant ma formation au professorat d'Éducation Physi-

¹¹ École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette.

que: les pousser, les jeter, les lancer, les tirer, passer au-dessus, dessous, tourner autour, etc. Des activités où le corps se plie à l'objet ou bien a besoin d'un objet pour se mettre en jeu, en action.

— une parenté historique due à la formation en mime corporel auprès d'Étienne Decroux. Celui-ci avait travaillé avec Copeau, Baty, Dullin, Artaud... et avait été grandement inspiré par les théories sur le théâtre, l'art de l'acteur d'E. G. Craig, et particulièrement par l'envisagement de la marionnette comme acteur idéal. Étienne Decroux considéra donc que pour acquérir les vertus de la marionnette il fallait élaborer une gymnastique adéquate: ce fut le mime corporel. Un art du théâtre où «l'acteur doit montrer son art sans montrer sa personne¹²». N'est-ce point là, déjà, une définition possible du marionnettiste?

— un cousinage esthétique par la volonté de non-réalisme, la relation à la contrainte, la formalisation, l'articulation, la composition-décomposition du mouvement. L'acteur sujet e objet d'art, se dédouble, à la fois s'engage et prend de la distance, entretient une dualité entre corps réel et corps fictif (corps usuel et corps formalisé), sujet assujetti à l'objet et objet d'art «jeté devant», donné à voir.

— une similitude dans le processus de mise en intrigue et de dramatisation à partir de l'image (en tout cas pour la marionnette qui n'utilise pas le texte). Même type de récits, de scénarios, de dramaturgies que l'on retrouve dans les formes animées et le théâtre gestuel.

— une fréquentation des mêmes thèmes:

identité-alterité; double-multiplication; animé-inanimé; vie-mort; présence-absence; visibilité-invisibilité; voiler-révéler; gravité-elevation; manipulation; métamorphose; gravité-élévation, fantômes, etc.

«Ce n'est pas un objet qu'on manipule,
c'est une mémoire, une pensée.»

Dans un premier temps, je suis intervenue à Charleville sous forme de stages thématiques: le premier porta sur les principes fondamentaux du corps et du mouvement (espace, temps, corps) et sur un des thèmes les plus

¹² DECROUX, Étienne. Paroles sur le mime. Paris: Librairie théâtrale, 1994.

spécifiques au Théâtre du Mouvement: le déplacement des masques (neutres) sur le corps et leur animation localement pour donner vie à des «chimères» (petits corps dans le grand corps) plus ou moins grotesques, monstrueuses, poétiques... et leurs rencontres. C'est pour moi l'interface exacte entre la marionnette et le mime. Selon qu'on incorpore ou désincorpore le masque, on tendra plus vers le mime ou vers la marionnette. C'est une thématique qui sera reprise systématiquement pour chaque promotion par la suite.

Puis vint l'idée de «corps prolongé», le développement petit à petit d'un entraînement avec des petits bambous initiant un début d'articulation de la relation corps/objet dans le temps, l'espace.

Fut abordé ensuite tout ce qui était de l'analogie corporelle et marionnettique: automanipulation (à mains nues, avec bâton, fil...), manipulation d'un autre, seul, à plusieurs... (corps-marionnette articulée, corps-mannequin souple ou demi-articulé, corps-statue, immobilité transportée).

En même temps, s'effectuait un travail de prise de conscience du corps, ses appuis, sa relation au sol, ses différents planchers, son axe vertical, ses articulations, sa sensorialité, sa tonicité, sa respiration, son regard, sa globalité, ses localités (dissociation-association, organisation-coordination...): une espèce d'écologie corporelle pour le marionnettiste en quelque sorte. Une «mise en jeu» sensible du corps réel pour être disponible à la scène. Sensible, c'est-à-dire à l'écoute des sensations mais aussi des significations potentielles qui émergent à l'occasion de cette mise en jeu (plus qu'une simple mise en mouvement, une prédisposition intérieure).

À la fin de la première promotion, ce fut un appui technique et un conseil artistique aux projets de sorties des étudiants. C'était une période où les élèves marionnettistes désiraient manipuler à vue. Pour moi se posait là une vraie question: une marionnette visible seule, fonctionnait très bien mais, dès que je voyais le corps usuel d'un marionnettiste en train de manipuler sa marionnette (qui, elle, n'était pas usuelle), je voyais presque plus le marionnettiste que la marionnette. Quel était l'intérêt de manipuler à vue? Pour dire quoi? Au profit de quelle représentation du monde?

Cela m'a amenée à développer un regard différent sur l'objet, le corps et sur leurs relations en scène. J'ai commencé à basculer du côté de l'objet et de la marionnette et à me confronter aux paradoxes habituels générés par la présence du manipulateur et de la marionnette ensemble sur scène et à ceux générés par l'introduction d'une pratique d'acteur plus ou moins gestuel au sein de la relation manipulateur-objet.

Cela me posait de nombreuses questions: qu'est-ce que manipuler, servir un objet, une marionnette? Comment servir et quoi? L'image?

À quoi rendre service dans l'image? À qui? À quel moment? Comment amener le regard du spectateur sur l'objet, sur le corps du manipulateur ou sur la relation des deux?

Comment aller dans le sens de l'objet? Comment lui donner la présence sur le corps, dans ce combat permanent entre présence de l'objet et présence humaine sans le ravalier au rang de prétexte à bouger, ou d'accessoire (supplément de sujet, en attente d'être sujet)?

Peut-on être présent et s'absenter dans le même temps?

Quelles relations d'objets d'art instaurer entre sujet et objet?

Quels rapports de «physicalité» mettre en jeu (discretion, voire invisibilité, emphase)?

Quel est le type de formalisation (maximum, minimum...) nécessaire pour le corps du manipulateur en relation avec le type de manipulation? Si on manipule par en dessous, par au-dessus, par derrière, avec des fils, des tiges... les règles de manipulation sont-elles les mêmes? Est-ce la même manière d'organiser le corps? Sinon, quelle est-elle? En quoi est-ce différent? Quelles sont les règles de cet art et que serait la grammaire momentanée (spécifique ou non) de cette relation corps-objet pour manipuler? Pour donner quel sens?

J'ai expérimenté par moi-même, tâtonné, regardé des deux côtés, celui de la marionnette, celui du marionnettiste, et constitué peu à peu une sorte de boîte à outils hétéroclite constituée de principes techniques, de terminologies, d'aphorismes, de concepts théoriques, de mises en questions, d'intuitions...

J'ai revisité certaines expériences antérieures: par exemple, la technique et le vocabulaire d'Étienne Decroux (vue la grande similitude entre le fonctionnement de la marionnette articulée et le corps du mime corporel) - mais aussi l'eutonie de Gerda Alexander notamment pour les notions de contact, de toucher, de projection à travers et au-delà de l'objet, l'anatomie, mais aussi dans l'histoire de l'Art, le Bauhaus, etc.

«S'absenter sans disparaître.»

Bien sûr, j'ai retrouvé les notions fondamentales: d'articulation (segments du corps, espace, temps); de point fixe, point mobile; de progressivité, degressivité, contradiction, des éléments entre eux; d'opposition et contrapoids; de moteur et intention du mouvement; d'attaque, ponctuation; d'appuis

dans le corps, au sol; de ligne d'expansion, etc.

J'ai tenté d'identifier la fonction des mouvements dans la relation corps-marionnette. Par exemple, si la marionnette est dans un mouvement progressif par rapport au propre corps du marionnettiste, le service ira vers elle, et c'est elle que le spectateur regardera. Par contre, si elle est dans un mouvement dégressif par rapport à son corps, le service ira vers son corps. Un mouvement progressif est un mouvement dans lequel l'extrémité (la marionnette en l'occurrence) mène la base (le corps du marionnettiste) par degrés successifs. Un mouvement dégressif est l'inverse.

Le service de l'image, de la marionnette, du marionnettiste pour guider le regard du spectateur se fait en fonction du mode gestuel articulatoire choisi et de l'emplacement du moteur du mouvement et de son intention. Le spectateur regarde où «ça» bouge et où «ça» commence. À l'inverse, si une marionnette se fixe dans l'espace (et il ne suffit pas seulement pour le marionnettiste «de ne pas vouloir bouger mais de vouloir ne pas bouger»¹³) et si le marionnettiste se déplace par rapport à ce point fixe, ce n'est pas tant son corps que le spectateur va regarder que la résistance de la marionnette au mouvement du marionnettiste.

Ce qui lui confère existence et volonté. Le spectateur regarde où «ça» résiste et où «ça» se tend.

Après mes premières interventions à Charleville, je fus invitée régulièrement (une fois par semaine) ou par périodes concentrées sur un thème précis ou en conseil pour des metteurs en scène extérieurs invités à l'École (Jean Louis Heckel, Irina Niculescu) ou pour des projets de fin d'étude en tant que conseil artistique, jusqu'à être marraine d'un projet d'élève. Progressivement, au fur et à mesure des années, des promotions, des directions et des orientations de l'école, j'ai élaboré un programme de formation pour les étudiants autour d'un thème large: corps-masque-mouvement, incluant peu à peu le travail avec les matériaux et le jeu métaphorique, le corps castelet et la marionnette, l'imaginaire et la composition.

Inévitablement s'est posée la question de la dramaturgie et de l'écriture dans les projets des élèves et particulièrement des modes d'énonciation des marionnettistes, des statuts de la marionnette, et leurs relations. Mon expérience au sein du Théâtre du Mouvement m'avait permis d'explorer des modes d'énonciation de l'acteur très différents à l'intérieur d'une même pièce. Le

¹³ Étienne Decroux, opus citado.

corps de l'acteur peut passer abruptement d'une métaphore à l'autre dans des traitements qui vont du minimalisme au clownesque en passant par l'abstraction, le mimétique, le chorégraphique, la distanciation, la présence pure, le réalisme, l'absence, etc.

J'ai pu alors repérer et préciser (davantage) les différents points de vue, relations et postures réciproques du marionnettiste et de sa marionnette - comme par exemple et entre autres: une relation de fusion, d'identification avec la marionnette, ou bien une présence d'accompagnement parallèle à celle-ci qui a sa vie propre, une situation de témoin distancié (voire d'absence), de partenaire de dialogue avec elle, ou iconoclaste parfait en la ramenant à son état d'objet premier en la laissant tomber et en la poussant du pied, etc.

«Faire du juste avec du rien.»

Tout se passe dans l'entre-deux, le «trans»: transaction - transformation - transition - transport - transfert.

C'est ce dialogue incessant, sensible, sensoriel, perceptif (entre objet et sujet) qui va produire matière à théâtre, à nourriture dramatique pour l'acteur manipulateur: performance, où le corps de l'acteur objectivé par l'objet, se met au service de l'objet lui-même. Informations, contraintes, résistances, le corps est obligé de transiger. L'objet en retour nous offre «par surcroît», l'imprévu, la vision inattendue d'un avènement dramatiquement plus intéressant, un événement inconnu et reconnu qui invite l'acteur à sortir de ses chemins habituels et prévisibles de pensée et de mouvement.

L'objet dé-place l'acteur, il le dé-porte de sa centralité, le dé-trône, l'oblige à être à côté de lui-même. C'est là, dans cette fragilisation que tout se joue et que «ça» joue. C'est dans l'écoute attentive de l'objet par l'acteur, sa manière de porter «attention simple au simple» à travers le toucher, le regard ou le non-regard, la relation de deux gravités que le spectateur orientera ses yeux vers l'objet en priorité ou non.

La réalité incontournable de l'objet permet une relation sensible et non utilitaire entre corps et objet. Celle-ci entretient une dialectique permanente, une pensée en action, à l'intérieur de la pratique artistique et rend possible une diversité et des variations innombrables de la relation triangulaire de

l'objet, du corps scénique (de l'acteur manipulateur) et du spectateur.

C'est la relation, la mise en relation, à la fois individuelle et collective, du particulier et du public, qui apparaît comme le lieu central où concentrer son attention de concepteur et d'interprète.

Au-delà de la simple poétique de l'objet scénique (apparition, animisme, narration entre un objet et un corps...), c'est dans les modulations de la relation entre objet et sujet que se constituent à la fois la liaison et le fond d'une texture (comme la chaîne et la trame pour un tissu).

Un texte sensible s'écrit en faisant, en direct, celui de la relation. «Ça» parle de la relation, de la relation entre les êtres.

Il y a relation et relation: mettre en relation et relater (narration).

C'est de la mise en relation sensible, constamment réactivée et renouvelée par la matérialité de l'objet, que naît une narration porteuse de sens et qui s'adresse à nos sens.

Comptine

Je te tiens, tu me tiens
 par la barbichette
 le premier de nous deux qui rira
 aura une tapette.
 Un deux trois!
 L'objet rit-il?
 Rire du sujet
 L'objet donne une tapette au sujet.
 Je te tiens, tu me tiens,
 de la pulpe des doigts,
 à la pointe du cœur
 Je te tiens, tu me tiens
 Je tiens à toi,
 tu me retiens
 tiens!
 ça tient.
 Entretien
 entre tien et mien
 qui tient l'autre?
 ça se tient entre les deux
 entre les deux

ça s'entretient.
 Quoi?
 Une conversation silencieuse,
 Une histoire d'amour
 juste avant la parole
 juste avant de savoir
 Qui est qui?
 de l'objet
 ou du sujet.

L'infinie patience de l'objet¹⁴

Aujourd'hui, l'évolution des dramaturgies dans les arts de la scène donne à l'objet un relief accru. Au Théâtre du Mouvement, tu es confrontée à l'objet et cet objet est devenu essentiel - j'emploie à dessein le terme «essentiel» parce que son antonyme est «accessoire». Dans un premier temps est-ce que tu peux donner une définition de l'objet?

D'après le dictionnaire, l'objet, c'est ce qui est «placé devant», «jeté devant», et qui donne matière à penser. Après, tout dépend du contexte dans lequel on est et comment on désire en faire usage. Tout peut être objet. Ton propre corps ou des parties de ton corps, l'autre, des objets matériels, des idées... Tout ce que l'on peut placer devant soi, distinct de soi-même. Avant d'aborder la marionnette, je me suis confrontée plutôt à des objets de nature différente: des matériaux ou des objets simples, plutôt abstraits, pour laisser la porte ouverte à l'imagination et à l'esprit libre. En effet, quand on aborde des objets plus familiers à fonction particulière précise, comme un couteau, un vase ou des lunettes, il y a tout un processus de déminage, de détournement de leur fonctionnalité à effectuer pour les amener à un imaginaire autre que celui auquel ils sont renvoyés habituellement (stéréotypes ou archétypes). Prenons un balai. Un des stéréotypes immédiats sera de l'enfourcher et de se transformer en sorcière. Par contre, si on l'approche du point de vue de sa matière (texture, poids, forme, grain, taille...) il a plus de chance de se transformer en espace poétique potentiel où l'objet devient métaphorique.

Donc, un objet théâtral peut être concret, décalé et enfin irréel. II

¹⁴ Propos recueillis par Patrick Pezin, metteur en scène, pédagogue.

y a aussi l'objet théâtral, nez de clown, masque, marionnette.

Pour moi, l'objet, qu'il soit de théâtre ou non, revêt successivement ou simultanément plusieurs fonctions. L'objet est un masque. Un masque pour voiler et/ou révéler, pour se protéger aussi. L'objet est un médiateur. Il permet d'entrer en relation avec l'autre (objet, personne, spectateur), d'échanger, d'opérer des transactions... L'objet est porteur de mémoire - rappel de souvenir, des actions, émotions, sensations éprouvées avec lui, à travers lui. Il est présent et générateur de futur. L'objet est agent de transformation pour celui qui le manie. Il peut objectiver le corps, lui faire objection. L'objet est présence et lieu de projection pour l'imaginnaire de celui qui le regarde et de celui qui le donne à voir et l'agit(e). Entre autres...

Comment ça se passe avec un objet?

Par exemple, une feuille de papier de soie peut être un voile derrière lequel on peut apparaître, disparaître. Cette feuille manipulée à deux, facilite un dialogue, une alternance, un enjeu, une coordination, une compréhension du dessin à venir, une projection ensemble... Cette feuille, si on la froisse, garde la trace des plis une fois lissée. Les différentes actions se sont inscrites en elle. La feuille témoigne alors de l'histoire de ces actions et révèle les manières de faire (forces en présence, directions données...) ainsi que les non-dit du faire (feuille restée intacte après manipulation ou malmenée, voire déchirée...) Cette feuille par ailleurs suivant les images, mouvements, mises en jeu donne naissance à une imagination objective et se «change» métaphoriquement. La voilà, tour à tour et tout à la fois, voile de mariée, mur opaque, nuage, envol, rêve, détrit, sensualité, etc... Cette simple feuille par la vertu de la manipulation devient œuvre d'art.

Objet et sujet d'art. Qu'elle est la relation entre le sujet et l'objet?

Au niveau théâtral, c'est une question centrale pour moi. Si je reviens aux formules d'Étienne Decroux: «l'acteur est sujet et objet d'art» et par conséquent sur scène, «l'acteur doit montrer son œuvre sans montrer sa personne». L'objet d'art de l'acteur c'est son corps. D'où la question, comment montrer l'objet (d'art) sans montrer le sujet (d'art)? D'abord en donnant à voir un corps fictif, extra-quotidien, décalé par rapport à un corps réel, usuel, qui renverrait trop au réalisme. C'est à dire en le formalisant. Mais comment? Ensuite, la question qui se pose est celle de la relation d'objets d'art à trouver entre le corps-objet d'art et l'objet d'art et sa mesure (quel niveau d'amplitude et de niveau de jeu).

Peux-tu donner un exemple?

Dans un des spectacles que j'ai mis en scène au Théâtre du Mouvement, *Encore une Heure si Courte*, nous avons travaillé avec des caisses. Les acteurs, ou plutôt le corps des acteurs étaient formalisés par les caisses. Pour tenir dans les caisses, ils étaient obligés d'organiser leurs corps dans un espace très étroit et quadrangulaire. Ils étaient formatés par l'intérieur de la caisse en quelque sorte. Quand ils portaient ces caisses en bois très lourdes, ils étaient mis en forme par l'extérieur des caisses. Leurs corps s'organisaient nécessairement en fonction, autour, de leur volume, de leurs poids, de leur centre de gravité... J'ai même rebondi sur cette «proposition» des caisses, en imposant aux acteurs une métaphore cubiste pour formaliser leurs corps, hors de la relation directe avec les caisses.

L'objet donc te formalise, t'objective, mais il est aussi objection aux mouvements du corps et celui-ci doit s'organiser en fonction de l'objet. Il fait aussi objection à notre pensée, à notre raison en ne faisant pas ce que l'on attend de lui. Il nous échappe, refuse de bouger comme on le voudrait, nous renvoie son impassibilité, sa résistance à faire ce que nous aimerions lui faire faire. Il est exigeant, intransigeant et sans état d'âme. Pour moi, l'objet est un très grand professeur pour l'acteur (acteur au sens de celui qui agit sur scène). Mon aphorisme préféré dans ce cas est: «Il faut faire avec». C'est à l'acteur d'aller vers l'objet (et non pas à l'objet de s'adapter à lui) et de résoudre l'équation qu'il lui pose en terme de poids, forme, centre de gravité, matière, présence concrète...

Dans les séminaires que tu diriges, tu emploies souvent l'aphorisme suivant: «Il ne faut pas consommer l'objet mais se consumer pour l'objet».

Oui. De même que l'acteur ne fait pas du transport d'objet, il doit faire en sorte d'être «transporté» par l'objet. C'est lui qui guide et indique la direction à prendre. Les informations viennent de lui: à quel moment est-il en péril de déséquilibre? Quando son inertie est-elle agissante? Quel est son dessin - dessein -, sa destination dans l'espace? Etc... L'objet apporte tout sur un plateau. Il s'agit au départ d'être juste à l'écoute de ses informations, de déjouer en quelque sorte avant même de jouer.

Les informations que l'objet nous apportent nous transforment-elles pour aller ailleurs que là où l'on avait envie d'aller?

Pour ma part, il y a une espèce de transaction permanente à opérer entre ce que l'objet nous apprend, ce que nous pouvons lui renvoyer (en y incluant nos impossibilités corporelles) et sa réponse en retour. Si l'acteur se consume, se dépense, pour l'objet, c'est parce qu'il «en vaut la peine». Car, alors, l'objet n'est plus un simple objet matériel, manière à manipuler: il accède au statut de métaphore, de symbole, de l'idée qui nous transporte en esprit. Cependant, ni l'acteur, ni le spectateur ne sont dupes. Quand une marionnette s'anime, chacun sait qu'elle est manipulée, que ce soit à vue ou non. Le plaisir même du spectateur, je crois, vient de la double vision (double connaissance), du jeu d'aller-retour entre ce qui est montré et ce qui est caché. C'est la manière d'investir l'objet, de l'animer, qui mène le spectateur à s'illusionner, à croire en la fiction proposée. A ce moment, cette fiction raconte, dit, énonce et annonce quelque chose d'une autre sphère que matérielle, plus philosophique, métaphysique, spirituelle. L'objet comme passeur, nous permet d'accéder à un autre niveau de compréhension, d'intelligence, de sensibilité ou d'émotion. On ne manipule pas un objet, on manie des images, de la symbolique. L'objet devient dépositaire de plus qu'il n'est. Il faut simplement inventer d'y croire.

Comment l'objet est-il devenu un point fixe dans ton travail?

En réalité, l'objet a toujours été présent dans nos créations et recherches. Cela n'a pas été une décision arbitraire à un moment donné. En faisant retour sur mes expériences et créations passées au Théâtre du Mouvement, je me suis aperçue que l'objet nous était familier. C'était inattendu pour moi. Mon regard était focalisé davantage sur le corps et son mouvement. La Recréation, notre première pièce (créée en 1973 par Yves Marc et moi-même) détenait déjà en germes, non seulement les pistes corporelles, gestuelles, esthétiques que nous avons développées par la suite, mais aussi des objets aux statuts et utilisations différentes.

Enfin, pour moi, l'exploration d'un possible chemin où l'objet, la marionnette et le corps se croisent et se nourrissent réciproquement au bénéfice d'un imaginaire et d'une écriture contemporaine du théâtre, continue d'évoluer. Cela n'a pas été sans influence en retour sur ma façon d'envisager le corps et le mouvement, le jeu de l'acteur et sa mise en scène, le regard du spectateur et ses projections. Aujourd'hui, je sais le chemin parcouru et que les fruits de mon expérience en la matière peuvent servir aux marionnettistes, dans une plus ou moins grande mesure, selon leur désir ou besoin. Je sais aussi

que je peux pousser ce travail vers une esthétique spécifique qui m'est plus personnelle. Je suis, sur deux pas balancés, cheminante passerelle entre deux mondes - tantôt mime corporel, tantôt marionnettiste - métis en poésie.

El actor en el teatro de objetos

Ana Alvarado

Teatro Periférico de Objetos — Argentina





Página 77: Espetáculo Visible. Direção de Ana Alvarado. Foto de Juan Manuel Tobal.
Página 78: Oficina - Teatro de Objetos de Ana Alvarado. Foto de Jorge Crowe.

Resumen: En una ciudad con un importante movimiento cultural, las formas híbridas, multimediáticas y conceptuales del arte exceden en cantidad de propuestas a las viejas formas. La pregunta sobre la relación entre el cuerpo y la cosa se ha vuelto ontológica. En el Teatro de Objetos se han investigado a lo largo de los años muchas opciones vinculares para ese encuentro entre Cosidad y Carnalidad. Hoy por hoy el diálogo sistémico sería entre Cosidad, Carnalidad y Virtualidad. Mientras los investigadores recorremos estos territorios, los jóvenes artistas, dados los cortos plazos de nuestra vida actual, ya consideran este debate parte del pasado, y recrean sin saberlo, viejas formas cercanas a las vanguardias históricas en pequeños e ingeniosos espectáculos, no más grandes que una laptop y que muestran en formato Varieté, muy similar a los Cabarets de principios del siglo XX.

Palabras clave: Diálogo sistémico; cosidad; carnalidad; virtualidad.

Abstract: In a city with an important cultural movement, hybrid, multimedia, and conceptual forms of art exceed the older art forms in terms of the quantity of projects. The question of the relationship between the body and the thing has an ontological turn. In the *Teatro de Objetos* [Theatre of Objects] many related options for this meeting of Thingness and Carnality have been investigated over the years. At present the systemic dialogue would be between Thingness, Carnality and Virtuality. While researchers cover this territory, young artists, given the short deadlines of our current lives, already consider this debate something of the past, and without knowing it recreate old forms similar to historical avant-gardes in small and clever shows, which are no lar-

ger than a laptop and which demonstrate a variety format, very similar to the cabarets of the beginning of the 20th century.

Keywords: Systemic dialogue; thingness; carnality; virtuality.

El Cuerpo y la Cosa

Más que comenzar esta nota escribiendo sobre la relación entre los títeres y las otras artes performáticas, prefiero iniciar por la mucho más riesgosa tarea de reflexionar a la luz de lo que veo en Argentina, en algunas otras plazas teatrales y en mi propia obra, la actualidad del histórico tema: ¿Son divisibles las artes?.

Hoy por hoy el tema de la hibridación en las artes es ya un hecho, tiene un importante desarrollo e historia y muchos jóvenes artistas se formaron entendiendo a las artes como interdisciplinarias. El joven interesado en artes de mi ciudad, Buenos Aires, asiste más a formas hibridadas de arte: performances, instalaciones, intervenciones urbanas y experiencias multimediáticas que a exposiciones de dibujo y pintura, funciones de teatro o títeres o conciertos puramente musicales.

Su patrimonio cultural está estrechamente ligado con estas formas y con las operaciones que ellas hacen con el público y su participación.

Dados los “cortos plazos” típicos de nuestra vida actual, de lo anterior a esto saben muy poco y para mi sorpresa me encuentro a muchos alumnos muy capacitados en ciencias de la comunicación y tecnología digital que desesperan por sorprender al público, manipulando un simple objeto manufacturado por ellos y presentándose como solistas con espectáculos de minúscula duración, en eventos que llaman variedad y que remiten a los Cabarets en los que mostraban su trabajo los artistas de las Vanguardias del Siglo XX. Algo así como un regreso melancólico al origen inmediato.

Lo que claramente no presenta para ellos ninguna dificultad es ver a un actor manipular un muñeco frente al público, creer en los objetos como personajes capaces de vivir y morir y de relacio-

narse pasionalmente con un actor humano. Todos estos tópicos históricos del teatro de títeres ya no generan ningún debate. Simplemente se dan por hechos.

Para mí es una gran alegría. En mi historia con los títeres, la aparición del denominado Teatro de Objetos fue un momento de enorme felicidad, ya que siempre me interesó el mestizaje entre el teatro de actores y el teatro de formas animadas, antropomórficas o no.

Cosidad versus carnalidad

La convivencia del teatro objetal con el de actores exige encontrar modalidades de vínculo escénico entre actor y objeto que excedan la noción de “manipulación y de técnica”, devenidas del teatro de títeres originario fundamentalmente del Oriente, en el caso de los objetos, y de las “técnicas de actuación” enraizadas en el realismo, del teatro de actores occidental.

Un gran desafío. Hacerlo sin perder contemporaneidad.

Hoy por hoy, mis elencos se componen normalmente de profesionales de formación ecléctica y la mayor o menor importancia del objeto, el actor o la presentación virtual de cualquiera de los dos, depende de la dramaturgia, del texto, de la puesta en escena y no de una técnica preexistente.

Por la generación a la que pertenezco soy deudora de las vanguardias del siglo XX y mis referentes siguen siendo Duchamp, Dadá, los ensamblajes del Pop y Joseph Beuys, del campo de las artes visuales y Brecht, Beckett y Artaud en el teatro. Y Kantor en los dos.

Kantor lleva al universo del teatro la noción de acción enunciada por Duchamp: “Acciones consecutivas, no organización”. Kantor en su Teatro de la Muerte, manifiesta las nociones más importantes del teatro de su generación y varias de las posteriores:

- El drama como suceso;
- La preexistencia del escenario y sus tensiones frente al drama;
- La deformación de la acción: repetición, retardo, desacele-

ración, estiramiento;

- La importancia de lo insignificante;
- La notación de cada movimiento del actor en detrimento de la palabra dicha;
- El actor como maniquí;
- El vestuario como forma móvil y liberada en la escena;
- La dramaturgia del director;
- La autonomía del “teatro” frente al texto;
- El objeto en el lugar del actor.

Por estos antecedentes es normal para mí nombrar al arte como un artificio, a la puesta en escena como un artefacto armado de piezas y fragmentos, y, a los personajes como maniqués y objetos a veces metaforizando la vida y, otras veces la muerte. Me rige la metateatralidad.

Admiro también a sus correlatos más contemporáneos: Boltansky, Svanmajer, Quay Brothers, la Compañía Raffaello Sanzio de Romeo Castelucci, William Kentridge y Robert Wilson, todos difíciles de encuadrar en un único campo artístico. Lo mismo sucede con el grupo El Periférico de Objetos, al que pertenezco.

Esta elección es por supuesto no solamente estética sino que también conlleva una mirada sobre el mundo que me es afín: El desmontaje irónico del mundo contemporáneo para comprenderlo y reformularlo, ficcionalmente.

Desde los primeros tiempos de trabajo en el grupo teatral: El Periférico de Objetos, en los principios de los años 90, me inquieta la batalla entre cosidad y carnalidad. Objeto y humano. Cosa y carne.

En el teatro de Objetos esta lucha pertenece a la naturaleza de la tarea interpretativa, el actor de este tipo de teatro es un manipulador. Es una intensa y emotiva fuerza externa que impulsa al objeto. Su cuerpo está conformado por zonas o provincias disociables que le permiten ser él mismo pero también lo otro, el objeto.

La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor

que constituyen juntos: el sistema del teatro objetal.

Este sistema está constituído por secuencias o segmentos, en ellos el cuerpo del actor o su fragmento, es una unidad más, sin orden de importancia. Los cuerpos rotos de los manipuladores pueden funcionar en simetría con los objetos, verse como partes, como piezas intercambiables y también independientes entre sí.

El actor puede sintetizarse para formar un uno con la cosa, o potenciarse, para violentarlo y dividirse. Pero aún con toda su fuerza expresiva funcionando, lo humano puede perder la batalla frente al objeto. La rotundez de éste último puede superar a la fragilidad de la carne sensible y disociable.

Mostrar lo que no se debe, mutar en extraño lo familiar. Lo obsceno y lo siniestro, fueron la marca de El Periférico de Objetos, en su primera década de vida.

Un objeto que debía encarnar lo inmóvil y para siempre quieto, resucita para contar su vida y vuelve a morir una y otra vez frente a los humanos horrorizados.

Ante la visión de lo “siempre más muerto”. Un objeto al que se creyó vivo por el poder demiúrgico del semidios humano, muere ante sus ojos encarnando como ningún otro a la muerte misma.

Desde hace varios años estoy incursionando en la dirección de actores por fuera del teatro objetal y creando en el marco de mi taller de Interpretación y Puesta en Escena en Teatro de Objetos, un método o sistema para trasladar muchos de los descubrimientos realizados en mis años de experiencia con objetos, al trabajo del actor.

Mis puestas de los últimos años se caracterizan, entre otras cosas, por un dispositivo escénico de fuerte presencia visual, el tratamiento del cuerpo del actor en forma metonímica (que recupera la idea de “marco o ventana” de mis primeros años de pintora) y por encarar la presencia de los actores y objetos en escena de alguna de estas maneras:

- El Objeto y el Actor siendo ambos personajes protagónicos y relacionándose naturalmente como si perteneciesen al mismo universo. (Por ejemplo, cualquier espectáculo de los montados

con El Periférico de Objetos en distintas salas de la ciudad de Buenos Aires, y otras ciudades de Europa y América, desde 1996 y hasta la fecha).

- El Objeto como protagonista de la obra, sin necesitar ser personaje. Puede ser protagonista manteniendo su condición de inerte o maquina. No obstante sin ellos la obra no existiría y los actores dependen de esa presencia objetal. (Ejemplo mi Instalaciones *Performáticas, Spa Conceptual I y II*, con el grupo Sutura Dinámica, en el Centro Cultural de España en Buenos Aires y el Centro Cultural Recoleta. Años 2006 y 2007.)

- El Objeto como modo de afectación del actor. Actor afectado por el objeto o más precisamente actuación afectada por el entrenamiento en teatro objetal. (*Bálsamo de M. Aranzábal* en el teatro del Pueblo de Buenos Aires en 2007 y otras puestas más de los últimos años.)

- El Objeto conceptualizado o representado, en un diálogo sistémico con el objeto concreto y el cuerpo del actor. Cosidad + carnalidad + virtualidad. (Espectáculo Visible, montado para el evento Tecnoescena 2008, en la Sala Villa - Villa del Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires.)

- También puedo hacer tanto Teatro de Objetos Vivos como Teatro de Objetos Muertos.

De este laboratorio han surgido ideas, imágenes y modelos para la escena que llevo adelante en espectáculos para adultos o para niños o vuelvo entrenamiento, ejercicios y consignas en mis talleres y cátedras. Algunas de las palabras que utilizo durante mi trabajo docente, dan cuenta del carácter del mismo.

Glosario posible de un Taller de Teatro de Objetos

Disociación:

Romper la (Imaginaria) unidad y organicidad. Investigar campos de cualidad expresiva diferenciada.

Metamorfosearse. In-organizarse. Apoyarse en Zonas Expresivas diferenciadas. Extrañarse. Bestializarse. Extranjerizarse.

Construcción de Maquinas poéticas: Humano y objeto:

Maquina orgánica. Máquinas contradictorias.

Objetos de funcionamiento a Sangre.
 Objetos de Funcionamiento Simbólico.
 Dalí. Duchamp.
 Mutante: cuerpo-objeto. Antimecanismos.

Segmentos que se suman para ser máquinas:

Repetición. Tedio. Retardo y aceleración. Ampliación y disminución.

Manipulación:

Zona de Contacto del humano y el objeto.
 Zona de encuentro entre el humano y el humano.
 Acoples. Apareamientos. Montaje de campos.
 Manipulación neutra, oculta o apasionada.

Texto:

Palabra manipulada. Texto roto y objetado.
 Inconsistente. Balbuceado. Resumido.
 Traducción como explicación en otra lengua.
 Máquina textual.
 La mirada:
 El de afuera: Director.
 Impudoroso. Mirada obscena.
 Sustracción de elementos de teatralidad. Lo menos será más.
 Irracionalidad. Mirar como un extraño. Descentralizar la mirada.
 Espacio particularizado:
 Espacio achicado. Espacio enmarcado.
 Espacio corporal distinto al humano.
 Espacio-tiempo distinto al humano.

Dramaturgia Objetal:

La Metonimia es la figura fundamental.
 Repetición: Construir patrones formales a partir de repetir un hecho.

Mecanizar: Crear ciclos, frecuencias, reincidencias, recaídas.

Identidad: Mostrar el artificio. La sensación de vida apareciendo y desapareciendo de la escena.

Obscenidad. Inutilidad. Inexorabilidad. Realidad degradada.

Emergencia y secreto. Velar y develar en un mismo trabajo.

El Actor en el teatro de Objetos: Problema Ontológico

En los finales de la década y principios del nuevo siglo, El Periférico de Objetos se ocupó, entre otros temas, de la cópula. Cuerpos humanos y cuerpos objetos buscando amar, procrear o, al menos, algún goce en la penetración, en el roce, en la simbiosis. Frente al público la imposibilidad. Los objetos no pueden, sólo maquinan.

El Periférico incorporó entonces en la escena a la materia orgánica: las artemias, los insectos, las aves y sus múltiples correlatos. Los objetos devenían moscas, las gallinas actuaban su propia muerte hasta lograrlo en el cuerpo de látex de su sosías, los renacuajos se reproducían durante el espectáculo.

Ante todos esos cuerpos el del actor aparecía distanciado. Sólo dotado de su voz y de su carne. Siendo él mismo la histórica definición de teatro, miraba sorprendido la escena que lo rodeaba.

En estos primeros años del siglo XXI, la pregunta sobre el cuerpo y la cosa se ha vuelto ontológica.

El hombre ha incluido al objeto dentro de su cuerpo en forma de prótesis y se ha convertido a sí mismo en un modelo, imagen y semejanza de un maniquí. Un cuerpo durable, duro, brillante. Un cuerpo objeto. Un extraño territorio de material inorgánico se relaciona cómodamente con su imagen humana.

El siniestro muñeco antiguo de los espectáculos de El Periférico de Objetos o los maniqués de Kantor, se vuelven metáforas ingenuas y humanísticas en este presente tecnológico.

Mi mirada se retiró temporariamente del objeto para mirar lo que queda del cuerpo. El cuerpo débil del actor. Perdido y bal-

buceante ante la pérdida de sentido de su morada: ser el que dice, el que encarna.

La maraña de la información anula su presencia.

Sin embargo si en esta nueva batalla entre cosidad y carnalidad el ganador es un nuevo tipo de objeto, no nacido del desarrollo dramático sino del tecnológico, busquemos aún más al hombre en su pálido desnudo.

Es ese resto de cuerpo no siliconado el único que da cuenta de la finitud, del paso del tiempo.

Del territorio ganado por el objeto y la máquina, emerge el actor humano. Muy entrenado, marcado, operado, buscando la eterna juventud del cuerpo, buscando ser máquina perfecta de la escena, aún lo humano sobrevive en él.

En su deseo absoluto de ser otro, de ser reconocido detrás de ese otro. Lo humano, lo carnal de la escena es el actor mismo y no su personaje.

Lo que queda de humano en la maquinaria escénica fabulosa y multimediática del gran teatro del mundo actual, es lo más simple de todo: el actor, manipulador o no, tratando de hacerse ver en la maraña de bellísimas cosas que pueblan la escena.

La melancólica imagen de un joven titiritero saludando y esperando ser aplaudido, al final de un espectáculo de destreza y marginalidad, en un varieté de minúsculos espectáculos. Performance de 5 minutos, amigos, brindis y aplausos. ¿Para qué más. Se pregunta. La respuesta no es fácil. La pasión por buscar Lo Nuevo, por fuera del consumo fácil, le pertenece a las vanguardias del siglo XX.

Desconozco cuáles son las nuevas preguntas pero creo que la Presencia real, el Contacto no virtual, La Intimidad de la ceremonia espectacular entre el Cuerpo y las Cosas está en el centro de los intereses de mis alumnos actuales.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARADO, Ana. *Objeto de las Vanguardias del Siglo XX, en el Teatro Argentino de la Post – dictadura*. Teses – Universidad de Buenos Aires, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *El Complot del Arte - Ilusión y Desilusión Estéticas*. Madrid: Amorrortu Editores, 2006.

BOURRIAUD, Nicolás. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la Muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1977.

VALIENTE, Pedro. *Robert Wilson: Arte Escénico Planetario*. España: Naque, 2005.

Profissão: bonequeiro

Marek Waszkiel

Diretor do Białostocki Teatr Lalek — Polônia



Páginas 89 e 90: Marionetes da Academia de Teatro de Bialystok – Polônia.
Trabalho de estudantes do III curso (2009). Foto do Arquivo da Escola.

Tradução de Magdalena Maria Cionek, nascida na Polônia, desde 2001 radicada no Brasil.
Atualmente trabalha no Consulado Geral da Polônia em Curitiba, na área de assuntos
consulares e cultura, tradução e interpretação.



Resumo: O estudo analisa as diferentes modalidades de formação profissional do bonequeiro destacando que, se antigamente isso acontecia através da prática, hoje a formação também ocorre em universidades que oferecem titulação acadêmica para essa profissão. O texto aponta que, atualmente, um dos desafios na formação do bonequeiro consiste em familiarizá-lo com os saberes produzidos por antigos mestres e incentivá-lo a buscar o seu próprio caminho criativo. Nessa perspectiva, situa o processo de formação em andamento na Escola de Bialystok, Polônia, onde o autor é professor.

Palavras-chave: Teatro de bonecos; formação profissional; bonequeiro.

Abstract: This study analyses the different modalities of professional development for the puppeteer, highlighting that, while in the past this took place through practice, today this training also takes place in universities which offer academic degrees in the profession. The article points out that currently one of the challenges in the training of puppeteers is to familiarize them with the knowledge produced by old masters and to stimulate them to seek out their own creative path. From this point of view, the article situates the training currently in progress at the Bialystok School in Poland, where the author is a lecturer.

Keywords: Puppet theatre; professional development; puppeteer.

Durante longos séculos a arte e diversas técnicas de animação eram conhecidas principalmente através da prática. Quando isso era um empreendimento familiar, a profissão de bonequeiro era ensinada ainda na infância, e num certo momento o filho assumia o teatro do pai. Às vezes, os atores entravam numa família de bonequeiros através de laços matrimoniais. Acontecia também que se deixava um jovem sob cuidados de um mestre-bonequeiro ou uma companhia teatral ambulante. Outra possibilidade era o futuro bonequeiro descobrir por conta própria os segredos da profissão, observava a concorrência, aprendia com os próprios erros, ganhava experiência e habilidades.

O último meio século mudou essa prática de princípio. Obviamente, ainda é possível tornar-se um bonequeiro por simples paixão pela profissão, ou necessidade. Porém, é cada vez mais freqüente a realização de estágios, cursos, treinamentos profissionais regulares, confirmados com diversos tipos de diplomas e certificados. Hoje já é uma regra completar um curso em uma das escolas especializadas em teatro de bonecos. Tais escolas representam diversos níveis, estatuto, tempo de duração dos cursos e conferem vários tipos de habilidades profissionais. E assim, existem no mundo as escolas técnicas de atuação de bonecos, que conferem aos seus formandos o título de ator-bonequeiro-artesão. Existem também cursos universitários, que conferem aos formandos o título de mestre de arte teatral, com especialização em teatro de bonecos. Os atores-bonequeiros possuem, às vezes, os títulos de doutorado, e cada vez mais freqüente, entre os criadores de teatro animado aparecem artistas com títulos de professores acadêmicos (doutores Ph.D.). A atuação com bonecos e objetos é hoje uma legítima área de ciências e artes, e a formação dos atores-bonequeiros não é diferente da formação dos artistas em outras áreas como belas artes, cinema, teatro ou música.

O termo bonequeiro tem hoje significado totalmente diferente do que há trezentos, cem ou até trinta anos atrás. Ser um bonequeiro significa estar ciente da história dessa modalidade, de diversas técnicas de animação, saber diferenciá-las e ter, pelo me-

nos, o conhecimento básico de animação de uma marionete, fantoche ou silhueta. Significa também pertencer à grande família de teatro de bonecos, teatro de formas animadas, teatro de objetos, de diversas formas de teatro visual e, até, de teatro multimídia. Ser um bonequeiro hoje significa, antes de tudo, ser um ator capacitado com algumas habilidades adicionais de animação, mas também pode ser um dançarino que tem um boneco como parceiro, ou criador de formas animadas, que cria a realidade cênica em relações entre as pessoas e objetos. Ou simplesmente pode ser um artista plástico que anima o mundo da própria imaginação. Dessa maneira, ser bonequeiro significa muito mais do que atuar em espetáculos onde os artistas são os bonecos, ter também a consciência das fontes de onde se utilizam os recursos; da tradição com qual se faz as associações, ou das raízes das quais se cresceu. Em situações extremas, encontramos até bonequeiros que não utilizam nenhum tipo de bonecos.

Uma das características da arte contemporânea é a diversidade de formas de expressão. Já faz muito tempo que a maior virtude da arte deixou de ser a pureza de qualquer convenção. Acontece o contrário: a mistura de convenções, interferência mútua e colisão de elementos que, à primeira vista, nem combinam, mas constroem novas relações, novos estilos e nova estética. Associação de qualquer tipo, paralelismo de narração, multiplicação de formas, jogo com a experiência individual do espectador, tornou-se o princípio da organização de muitos espetáculos teatrais. Nesse contexto, o leque de meios da arte contemporânea é um arsenal de possibilidades, das quais usufruem todos os artistas. Nas artes de performance, o ator, a forma, o boneco, a máscara, mas também a luz, o som, a dança, pantomima, elementos de arte circense, música e técnicas multimídia podem se entrelaçar. Encontramos essa matéria-prima na arte teatral, circense, visual, de animação, multimídia e em todas as outras formas de artes performáticas. A identidade do artista com a área de teatro, de teatro de bonecos ou com o circo, depende exclusivamente da sua consciência, formada em resultado da educação artística que obteve, de suas fontes de

origem. Um renomeado criador de teatro, Tadeusz Kantor, não era bonequeiro. Entretanto, algumas das suas obras poderiam ser consideradas os típicos espetáculos teatrais de formas animadas ou teatro de bonecos. Um dos grandes criadores de teatro polonês já falecido, Jan Dorman, autor de um incomum teatro para crianças baseado em colagens de elementos de literatura, ritmo e objetos, pertencia ao meio estritamente bonequeiro, mesmo que os meios teatrais usados por ele ultrapassassem a prática cotidiana e costumes do teatro de bonecos, disponíveis ao público e criadores dessa arte 40 anos atrás.

Não é de hoje que se sabe que nenhuma reflexão alcança a prática artística. Os críticos constantemente procuram expressões, termos e categorias para organizar a inatingível realidade teatral. Será que o sistema de educação é melhor? De certa forma sim, pois, baseando-se nas buscas artísticas de jovens adeptos da arte teatral, não precisa acrescentar nenhum comentário aos novos processos criativos. Apesar de que, por outro lado, a educação já por sua natureza tem caráter acadêmico e, por conseqüência, ordem, normatividade, tendência a descrever os métodos e, assim também, a convencionalidade do processo criativo.

Parece que atualmente a educação de bonequeiros encontra-se nesse tipo de encruzilhada: entre inculcar aos jovens artistas o melhor da tradição, familiarizá-los com as conquistas de mestres antigos e ensinar as técnicas de interpretação e animação de um lado, e de outro lado, prepará-los para os desafios mais individuais e as formas da realização destes, e incentivar as buscas do seu próprio caminho criativo.

Na Polônia, o sistema de educação na área de teatro de bonecos começou a ser formado logo após a 2ª Guerra Mundial. Nessa época, foi fundada a famosa escola privada para bonequeiros, no nível de 2º grau, sob a direção de Janina Kilian-Stanislawska. A escola, com o tempo, ficou sob curadoria do Estado, mas em 1952 foi fechada em resultado de conflitos e mal-entendidos no próprio meio artístico do teatro de bonecos. Havia muitos líderes e apóstolos da nova disciplina teatral, com exclusividade na questão

de formação da imaginação de crianças, pois o teatro de bonecos, de certa forma, administrativamente já foi atribuído ao público infantil e juvenil. A próxima iniciativa significativa já possuía o estatuto de universidade. O Departamento de Teatro de Bonecos, estabelecido na Escola Superior de Teatro da Polônia, funcionava durante a década e foi fechado em 1964, pois seus formandos não queriam assumir cargos em teatros de bonecos do Estado. Provavelmente, passaram muito tempo entre os colegas atores e absorvidos pela idéia de grande teatro, não queriam voltar ao público infantil, aos bonecos, ao anteparo, caráter anônimo e permanência na sombra. A escola de Cracóvia foi um plano falido.

O primeiro empreendimento bem sucedido foi a fundação do Centro de Estudos de Teatro de Bonecos em 1967, na cidade de Wrocław, no sudoeste da Polônia. Essa escola de bonequeiros deu início ao Departamento de Teatro de Bonecos da Escola Superior de Teatro em Cracóvia, fundado em 1972, com sede em Wrocław. Dois anos mais tarde, no nordeste da Polônia, na cidade de Białystok, foi fundado o Departamento de Teatro de Bonecos como extensão de Academia de Teatro em Varsóvia. Desde então, funcionam na Polônia, ininterruptamente, duas escolas superiores com estatuto de universidade, formando os bonequeiros com títulos de Mestre em Artes, especialização Teatro: em Wrocław e em Białystok. Ambas foram criadas com suporte de Teatros de Bonecos (estatais), que funcionam bem em Wrocław e em Białystok, mas com o tempo conseguiram emancipar-se e conquistar uma forte e própria posição artística. Porém, mesmo assim, o aspecto artístico de escolas de teatro de bonecos está se formando em clima de concorrência entre os teatros profissionais de bonecos, que abrangem a maior parte da equipe acadêmica, e os jovens adeptos, que tentam alcançar e superar seus professores e mestres. E tal rivalidade, às vezes, é atraente, construtiva e surpreendente.

Permito-me prender a atenção um pouco mais na escola de Białystok, cujas conquistas posso observar de perto desde muitos anos. O programa do curso dessa faculdade sempre muda. Constantemente chegam novos professores, alguns deles ocupavam os

lugares das carteiras de estudantes ainda há pouco tempo. Eles sempre trazem uma brisa de novidade e de paixão juvenil, mas chegam como assistentes dos professores que lecionam o programa obrigatório. E assim, antes de conquistar sua independência, precisam passar novamente pela lição de humildade, dentro do rígido sistema acadêmico e teatro clássico. Há alguns anos, os novos professores contribuem também com as novas experiências teatrais. Hoje na Polônia não está mais em vigor um único sistema de instituição socialista de cultura, com cargos, especialização limitada de trabalho e economia de planejamento. Atualmente, ao lado de instituições teatrais, funcionam inúmeros grupos teatrais e conjuntos independentes, privados e públicos, misturam-se as formas de produção de espetáculos e sistemas de administração de teatros. A escola aproveita em abundância essas experiências. Os estudantes, ainda na escola, têm oportunidade de conhecer diversas formas de realizar seu futuro dentro da profissão de bonequeiro.

Todavia, antes de chegar à fase de suas próprias buscas e experimentos, os estudantes passam pelos dois primeiros anos de cursos intensivos sobre teatro clássico e teatro clássico de bonecos. Treinam a emissão de voz, dicção, habilidade de atuação e diversas técnicas de animação com todos os tipos de bonecos: marionetes, fantoches, bonecos de haste, bonecos de vara, trabalham com objetos, máscaras e elementos de animação com as mãos. Isto inclui centenas de horas de trabalho árduo com a técnica, dezenas de difíceis exames perante as bancas de professores, estresse, avaliações, discussões e, não raramente, lágrimas e sacrifícios. No terceiro ano do curso, sem negligenciar as matérias gerais de teatro, chega a hora das próprias buscas. Elas são as mais diversas – umas mais felizes, outras nem tanto. Mas isto já é o trabalho teatral, às vezes com o boneco, às vezes com a forma animada, máscara, às vezes individual ou em pequeno conjunto. Os professores – tutores dessas primeiras expressões individuais dos jovens artistas – intervêm quando os artistas encontram os obstáculos, para eles impossíveis de resolver. Sua tarefa é indicar os outros caminhos, e os estudan-

tes devem tomar as decisões. E em resultado dessas buscas surgem as miniaturas incrivelmente interessantes, e que – às vezes – transformam-se em futuros espetáculos para conclusão do curso, ou até tornam-se a base do futuro profissional do jovem artista.

Alguns deles, após a conclusão do curso, entram nos teatros profissionais públicos. Atualmente existem na Polônia 25 teatros desse tipo, muito bem equipados, com suas próprias sedes, palcos, oficinas de confecção e atividades plásticas, equipe de suporte técnico, administrativo e, além de tudo, conjuntos de artistas e atores com contratos efetivos. Aí eles se sentem seguros.

Mesmo assim, torna-se cada vez mais freqüente a prática de organizar seu próprio conjunto independente. Esse é o melhor campo para que os jovens artistas realizem, em escala maior, seus próprios sonhos, preferências teatrais, formando o próprio estilo, sua forma de expressão de bonequeiro. Por outro lado, em teatros públicos, podem contar com a maior diversidade de meios teatrais. É lá que trabalham muitos diretores convidados e cenógrafos. Os espetáculos podem ser totalmente diferentes uns dos outros. Os atores constantemente encontram as novas tarefas e desafios, novas formas de bonecos, objetos de animação, porém sua influência para escolha de meios é muito limitada. Os teatros públicos, ao preparar em cada temporada de quatro a seis novos espetáculos, que ocorrem diariamente, cumprem uma missão especial de divulgação e popularização de teatro, e não somente enfrentam os desafios puramente artísticos. Conjuntos independentes têm a sobrevivência mais difícil na questão econômica, porém, maior liberdade artística. Os jovens artistas, portanto, têm a possibilidade de escolha, mesmo que seu futuro artístico não dependa da decisão deles.

Como resultado do sistema de educação funcionando dessa maneira, os jovens formados nas escolas de teatro de bonecos iniciam sua carreira teatral tendo, realmente, boa técnica e perspectivas. Se conseguem, e como, realizar tais perspectivas, é um assunto à parte. Na arte tudo é possível. Porém, uma escola não lança virtuosos e artistas já prontos, totalmente formados, mas em

vez disso, personalidades artísticas com chances para o sucesso. Atualmente, no caso de teatro de bonecos, ou teatro no geral, a educação dos profissionais ocorre tarde demais (em comparação com os dançarinos, músicos ou artistas plásticos) para alcançar o nível virtuosístico. Portanto, também o teatro contemporâneo mais freqüentemente procura, de seu lado, ser diferente na diversidade e não nas habilidades puramente técnicas e artesanais. Porém... a arte não se submete às regras.

Zawód: lalkarz

Marek Waszkiel

Director do Białostocki Teatr Lalek – Polônia

Przez całe wieki sztukę lalkarską, rozmaite techniki animacji, poznawano głównie poprzez praktykę. Jeśli był to interes rodzinny, do zawodu lalkarza przyuczano od dzieciństwa, w którymś momencie syn przejmował teatr ojca. Czasem wżeniano się w rodzinę lalkarską. Niekiedy młodego człowieka oddawano na naukę do lalkarza-mistrza czy wędrownego trupy teatralnej. Bywało i tak, że przyszły lalkarz samodzielnie odkrywał tajniki zawodu, podpatrywał konkurencję, uczył się na własnych błędach, zdobywał doświadczenie i umiejętności.

Ostatnie półwiecze zasadniczo zmieniło tę praktykę. Oczywiście nadal można zostać lalkarzem z miłości do uprawianej profesji lub zwykłej życiowej konieczności. Coraz częstsze jest jednak odbywanie staży, kursów, przechodzenie regularnych szkoleń profesjonalnych, potwierdzanych różnymi dokumentami. Dziś już regułą staje się ukończenie jednej z wyspecjalizowanych szkół lalkarskich, mających różny poziom, status, czas trwania nauki, czy wreszcie rodzaj przyznawanych uprawnień. Są dziś w świecie lalkarskie szkoły zawodowe, dające dyplom lalkarza-rzemieślnika, są uniwersyteckie studia, przyznające absolwentom tytuł magistra sztuki teatralnej ze specjalnością lalkarską. Lalkarze miewają doktoraty, coraz więcej też w środowisku twórców teatru animowanych form artystów noszących naukowe tytuły profesorskie. Lalkarstwo jest dziś pełnoprawną dziedziną nauki i sztuki, a kształcenie lalkarzy niczym nie różni się od kształcenia adeptów innych dyscyplin: sztuk plastycznych, filmu, teatru czy muzyki.

Termin „lalkarz” oznacza dziś oczywiście coś zupełnie innego niż

300, 100, a choćby tylko 30 lat temu. Być lalkarzem – to mieć świadomość przeszłości tego gatunku, rozmaitych technik lalkowych, umieć je rozróżnić i mieć choćby podstawy znajomości animacji marionetki, pacynki czy lalki cieniowej. Być lalkarzem dziś – to przynależać do wielkiej rodziny teatru lalek, teatru animowanych form, teatru przedmiotu, rozmaitych odmian teatru wizualnego, teatru multimedialnych nawet. Być lalkarzem dziś – to przede wszystkim być aktorem wyposażonym w dodatkowe animacyjne umiejętności, ale też można być tancerzem, którego stałym partnerem jest lalka, czy twórcą teatru animowanych form, który kreuje rzeczywistość sceniczną w relacjach ludzi i przedmiotów. A nawet można być po prostu plastykiem, który ożywia świat własnej wyobraźni. Być lalkarzem to w większym stopniu mieć świadomość źródeł, z których się czerpie, tradycji, do której się nawiązuje, czy choćby korzeni, z których się wyrasta niż grać spektakle, których jedynymi aktorami są lalki. W sytuacjach skrajnych znajdujemy nawet lalkarzy, którzy nie używają lalek, w jakiegokolwiek postaci by się one nie pojawiały.

Współczesna sztuka cechuje się różnorodnością wykorzystywanych środków wypowiedzi. Dawno już wartością najwyższą w sztuce przestała być czystość jakiegokolwiek konwencji. Jest wręcz odwrotnie. Mieszanie się konwencji, ich przenikanie się, wzajemne zderzanie z pozoru nieprzystających do siebie elementów, buduje nowe relacje, nowe style, nową estetykę. Wszelkiego rodzaju asocjacyjność, równoległość narracji, multiplikowanie form, gra z jednostkowym, indywidualnym doświadczeniem widza, stała się zasadą organizującą niejedno przedstawienie teatralne. W tym kontekście rezerwuar środków współczesnej sztuki jest po prostu arsenałem możliwości, z których korzystają wszyscy twórcy. W sztukach przedstawiających aktor, forma, lalka, maska, ale i światło, dźwięk, taniec, pantomima, elementy sztuki cyrkowej, muzyka, techniki multimedialne mogą się przeplatać. Odnajdujemy te tworzywa w sztuce aktorskiej, cyrkowej, wizualnej, lalkowej, multimedialnej i wszelkich innych odmianach sztuki performatywnej. To czy artysta czuje się lalkarzem, aktorem czy cyrkowcem zależy wyłącznie od jego świadomości, będącej rezultatem odbytej edukacji artystycznej, źródeł, z których wyrasta. Znakomity polski twórca teatralny Tadeusz Kantor nie był przecież lalkarzem. Tymczasem niejedno z jego wspaniałych dzieł moglibyśmy uznać za typowy spektakl teatru animowanych form czy nawet teatru lalek. Inny niezjący już, wielki polski twórca teatralny, Jan Dorman, autor niezwykłego teatru dla

dzieci, opartego na literacko-rytmiczno-przedmiotowych kolażach, należał w najściślejszy sposób do lalkarskiego środowiska, choć środki teatralne, którymi się posługiwał, daleko wyprzedzały codzienną praktykę i upodobania teatru lalek z jakim spotykali się ówcześni widzowie i twórcy teatru lalek działający przed 40 laty.

Wiadomo nie od dziś, że żadna refleksja nie nadaża za artystyczną praktyką. Krytycy wciąż szukają określeń, terminów, kategorii, które uporządkowałyby umykającą rzeczywistość teatralną. Czy w lepszej sytuacji jest szkolnictwo? W pewnym sensie tak, bo bazując na twórczych poszukiwaniach młodych adeptów sztuki teatralnej nie musi opatrywać nowych procesów twórczych komentarzami. Choć, z drugiej strony, z natury rzeczy szkolnictwo ma cechy akademickości i wpisany weń porządek, normatywność, dążenie do określenia metody, więc i skonwencjonalizowania procesu twórczego.

Wydaje się, że dzisiejsze szkolnictwo lalkarskie bywa często na takim właśnie rozdrożu: pomiędzy wpajaniem młodym artystom najlepiej pojętej tradycji, przeprowadzeniem ich przez osiągnięcia dawnych mistrzów z jednej strony, uczeniem techniki aktorskiej i animacyjnej, z drugiej – otwieraniem na gotowość podejmowania najbardziej osobistych wyzwań i sposobów ich realizacji, zachęcaniem do szukania własnej artystycznej drogi twórczej.

Szkolnictwo lalkarskie w Polsce zaczęło budować zaraz po II wojnie światowej. Powstała wówczas głośna prywatna średnia szkoła lalkarska Janiny Kilian-Stanisławskiej, z czasem upaństwowiona, a w 1952 roku zlikwidowana, w wyniku tarć i nieporozumień w samym ówczesnym środowisku lalkarskim. Zbyt wielu było liderów i apostołów rodzącej się nowej dyscypliny teatralnej, mającej wyłączność na kształtowanie dziecięcej wyobraźni, bo teatr lalek niejako administracyjnie przypisany został do młodego widza. Kolejna ważna inicjatywa miała już status uniwersytecki. Działający w Krakowie oddział lalkarski Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej przetrwał 10 lat. Został zamknięty w 1964 roku, bo kończący go absolwenci nie chcieli podejmować pracy w państwowych teatrach lalek. Zbyt dużo czasu spędzili wśród kolegów aktorów, nazbyt pochłonął ich wielki teatr, by chcieli wrócić do dzieci, lalek, obowiązującego wtedy parawanu, anonimowości i bycia w cieniu. Szkoła krakowska była niepowodzeniem.

Sukces odniosło dopiero trzyletnie Studium Aktorów Teatru Lalek, powstałe w 1967 we Wrocławiu, na południowo-zachodnich krańcach Polski.

To była szkoła lalkarzy, która dała początek powstałemu w 1972 Wydziałowi Lalkarskiemu we Wrocławiu krakowskiej szkoły teatralnej. W dwa lata później powstał w Białymstoku, na północno-wschodnich rubieżach Polski, podobny zamiejscowy wydział lalkarski warszawskiej Akademii Teatralnej. Odtąd w Polsce nieprzerwanie działają dwie wyższe uczelnie o statusie uniwersyteckim, kształcące lalkarzy i nadające im tytuł magistra sztuki teatralnej: we Wrocławiu i w Białymstoku. Obydwie powstały na bazie dobrze działających we Wrocławiu i Białymstoku państwowych teatrów lalek, choć z czasem uniezależniły się od nich i zdobyły własną silną pozycję artystyczną. Ale wciąż oblicze szkół lalkarskich kształtuje się w swoistej rywalizacji pomiędzy zawodowymi teatrami lalek, skupiającymi znaczną część kadry profesorskiej, i młodzieżą lalkarską, próbującą w szkole doścignąć i prześcignąć swoich nauczycieli i mistrzów. I bywa ta rywalizacja atrakcyjna, budująca i zaskakująca.

Pozwolę sobie zatrzymać się na chwilę dłużej przy szkole białostockiej, której dokonania obserwuję z bliska od wielu lat. Program tej uczelni wciąż się zmienia. Wciąż dochodzą nowi nauczyciele, niedawno jeszcze zajmujący miejsca w studenckich ławkach. Wnoszą oni ze sobą zawsze powiew nowości i młodzieńczej pasji, ale trafiają jako asystenci do tych profesorów, którzy wykładają program obowiązkowy. Zanim więc zdobędą się na niezależność, muszą jeszcze raz przejść lekcję pokory w rygorach akademizmu i teatralnej (lalkarskiej) klasyki. Od kilkunastu lat młodzi nauczyciele wnoszą też nowe doświadczenia teatralne. Dziś już w Polsce nie obowiązuje jeden model państwowej instytucji teatralnej, całkowicie podporządkowany systemowi socjalistycznej instytucji kultury, z etatami, wąską specjalizacją pracy i planową gospodarką. Dziś działają obok instytucji teatralnych liczne grupy teatralne i zespoły niezależne, prywatne i publiczne, mieszają się sposoby produkcji przedstawień i systemy prowadzenia teatrów. Szkoła korzysta pełną garścią z tych doświadczeń. Studenci jeszcze w szkole poznają rozmaite możliwości uprawiania w przyszłości profesji lalkarskiej.

Ale zanim przyjdzie czas poszukiwań i eksperymentów, studenci przechodzą przez dwa pierwsze lata intensywne kursy klasycznego teatru i klasycznego lalkarstwa. Ćwiczą głos, dykcję, umiejętności aktorskie, no i rozmaite lalkarskie techniki: marionetkę, pacynkę, jawajkę, tradycyjną polską kukłę, pracują z przedmiotem, maską, elementami teatru rąk. To setki godzin najbardziej intensywnej pracy warsztatowej, dziesiątki komisyjnych egzami-

nów, stresów, ocen, dyskusji, nierzadko łez i wyrzeczeń. Na trzecim roku studiów, nie zaniedbując ogólnoteatralnych przedmiotów aktorskich, przychodzi czas na własne poszukiwania. Bywają one różne. Raz bardziej udane, raz mniej. Ale to już praca teatralna, czasem z lalką, czasem z animowaną formą, maską, niekiedy samodzielna, niekiedy realizowana w małym zespole. Profesorowie sprawujący opiekę nad tymi pierwszymi indywidualnymi wypowiedziami młodych twórców ingerują, gdy młodzi artyści napotykają przeszkody, których nie potrafią przezwyciężyć. Ich zadaniem jest wskazanie innych dróg. Decyzje muszą podejmować studenci. I w efekcie tych poszukiwań powstają ogromnie ciekawe miniatury. Bywa, że są zaczątkami przyszłych spektakli dyplomowych, bywa, że stanowią podstawę przyszłych profesjonalnych już losów młodych artystów.

Niektórzy z nich, po ukończeniu szkoły trafiają do zawodowych publicznych teatrów. Jest ich w Polsce 25, świetnie wyposażonych, dysponujących własnymi budynkami, scenami, pracownikami konstruktorskimi i plastycznymi, zapleczem technicznym, administracyjnym i przede wszystkim stałym kilkunastoosobowym zespołem artystycznym, stałym zespołem aktorskim, etatowym. Dla wielu młodych absolwentów szkół lalkarskich jest marzeniem dostać się do takich profesjonalnych teatrów. Tu mogą się poczuć bezpiecznie.

Ale coraz częstszą praktyką jest organizowanie własnych niezależnych zespołów. W nich młodzi artyści w większym stopniu mogą realizować swoje marzenia, teatralne upodobania, kształtować swój własny styl, własną lalkarską formę wypowiedzi. W publicznych teatrach lalek mają za to większą szansę spotkać się z różnorodnością wykorzystywanych środków teatralnych. Tam pracują najczęściej różni zaproszeni reżyserzy i scenografowie. Spektakle bywają całkowicie do siebie niepodobne. Aktorzy spotykają się wciąż z nowymi zadaniami, nowymi formami lalek, obiektów animowanych, ale ich wpływ na wybierane środki jest bardzo mały. Publiczne teatry, przygotowujące w każdym sezonie 4-6 nowych premier, grające codziennie, wypełniają specyficzną misję upowszechnieniową, popularyzującą teatr, nie tylko zmagają się z artystycznymi wyzwaniami. Zespoły niezależne, mają trudniejszy żywot w płaszczyźnie ekonomicznej, za to większą swobodę twórczą. Młodzi artyści mają więc szansę wyboru, choć oczywiście nie od ich tylko decyzji zależą ich artystyczne losy.

W efekcie tak funkcjonującego systemu kształcenia, młodzi absolwenci szkół lalkarskich zaczynają karierę teatralną z naprawdę dobrym warszatem i perspektywami. Czy i jak udaje je się zrealizować, to już inna sprawa. Jak to w sztuce bywa, wszystko jest możliwe. Bardzo rzadko jednak szkoła wypuszcza wirtuozów, artystów gotowych, ukształtowanych. Raczej twórcze osobowości, które mają szansę na osiągnięcie sukcesu. W obecnym kształceniu lalkarzy, czy w ogóle aktorów, w przeciwieństwie do tancerzy, plastyków czy muzyków, edukacja profesjonalna zaczyna się zbyt późno, by osiągnąć wirtuozerię. Toteż i współczesny teatr częściej szuka swego miejsca w inności, w różnorodności niż w warsztatowych i rzemieślniczych umiejętnościach. Ale... sztuka nie poddaje się regułom.

**O papel dos festivais de teatro de
bonecos na formação do ator
animador brasileiro**

Humberto Braga
Produtor Cultural — Rio de Janeiro





Página 105: Espetáculo Ato sem Palavras (1987). Grupo Sobrevento.

Direção e foto de Luiz André Cherubini.

Página 106: Espetáculo Beckett (1992). Grupo Sobrevento. Direção de Luiz André Cherubini.

Foto de Rodrigo Lopes.

Resumo: Os festivais de teatro, no Brasil, são considerados como fundamentais na construção da história desta arte. A compreensão disto não se remete apenas à importância que esses encontros têm na formação dos artistas. Refere-se acima de tudo ao movimento de transformação da cena brasileira, de afirmação e de reconhecimento do que se pode chamar de teatro brasileiro. Podemos afirmar o mesmo em relação aos Festivais de Teatro de Bonecos que acompanham intimamente a história dessa arte e contribuem decisivamente com a formação de muitos dos seus artistas. Existem festivais de todos os tamanhos e com diferentes perfis de programação. Alguns deles não olham para o lado enriquecedor da troca de experiências e são como uma vitrine de espetáculos. Os promotores dos festivais têm dificuldades para realizá-los porque não existem políticas traçadas nesse campo, nem visão desses eventos como um espaço de “celebração do conhecimento”. Os organizadores devem se preocupar mais com a sistematização de documentos e de depoimentos de artistas, medidas que poderiam ajudar a transformar essa realidade.

Palavras-chave: Festivais de teatro de animação; formação de artistas; encontro de artistas; troca de experiência e apoio a eventos.

Abstract: Theatre festivals in Brazil are considered fundamental in the construction of the history of the art of theatre. The understanding of this does not only mean considering the importance that these meetings have in artists' development. Above all, it means considering the movement of change in the Brazilian theatre scene, affirming and recognizing what can be called the Brazilian Theatre. This affirmation can also be made in relation to puppet theatre festivals, which are intimately connected to the history of puppet theatre and contribute decisively to the development of many of its artists. The-

re are festivals of all sizes and with different profiles of programming. Some of these festivals do not consider the important dimension of the exchange of knowledge, and instead function as a showcase for performances. Festival promoters have difficulty in bringing festivals about because there are neither well-defined policies in this field nor a vision of these events as a “celebration of knowledge”. Organizers should be more concerned with the systematization of documentation and artists' statements, measures which could help to change this reality.

Keywords: Puppet theatre festivals; artists' professional development; artists' meetings; exchange of knowledge and support for events.

Os festivais de teatro, no Brasil, na voz de muitos artistas, são considerados determinantes na construção da história dessa arte. A compreensão deles não se remete apenas à importância que esses encontros têm no aspecto da formação. Refere-se ainda, e, sobretudo, ao movimento de transformação da cena e do reconhecimento do que se pode chamar de teatro brasileiro. E também porque muitos desses festivais foram reveladores de uma infinidade de talentos de todos os cantos do país.

Amir Haddad¹⁵ observa que “os Festivais de Paschoal Carlos Magno¹⁶ foram definitivos para a implantação do moderno teatro brasileiro e para a consolidação de práticas teatrais incipientes que havia no país inteiro e que não emergiam, não vinham à tona por falta de estímulo, por falta de contato, por falta de competição, e às vezes até por falta de troca de idéias por causa de um isolamento muito grande”. Continua afirmando que esses festivais tiveram o papel de “colocar o Brasil ao nosso alcance” e cancelavam “uma

¹⁵ Amir Haddad participou da criação do Teatro Oficina, foi professor do Conservatório de Teatro, hoje UNIRIO, fundador e diretor do grupo Tã na Rua.

¹⁶ Paschoal Carlos Magno (1906 – 1980), dramaturgo, crítico e diplomata é considerado o maior animador cultural de todos os tempos. Alguns marcos deixados na história do teatro brasileiro: o Teatro do Estudante, o Teatro Duse e a Aldeia de Arcozelo, em Paty de Alferes, estado do Rio de Janeiro.

notoriedade nacional”. Amir vai mais longe quando diz que “o teatro não vive sem os festivais. Eu acho que se a gente ficasse reduzido a mostrar o nosso trabalho em salas comerciais e a esperar a crítica e o público, o teatro já estava morto há muito tempo”. No campo pessoal, pondera, “não teria feito o caminho que fiz se não fosse o festival de Paschoal [...]. Mas o que eu acho principal que os festivais provocam e o dele provocava intensamente é o intercâmbio entre as pessoas que trabalham nessa área. [...] Eu acho que essa é a função maior de todos os festivais. Provocar encontros”. Sobre Paschoal Carlos Magno, Amir Haddad presta uma reverência: “Paschoal está vivo. Está vivo porque fez o festival, porque o festival dele me fez e eu estou vivo e o Paschoal está vivo dentro de mim [...]. Paschoal é eterno em nós”¹⁷.

Seguindo a mesma linha de análise, Maria Helena Kühner¹⁸, lembra que “a primeira e mais antiga forma de união dos que faziam teatro por todo o país foram os Festivais” e recupera as considerações de Luiza Barreto Leite¹⁹, lembrando que “discutia-se, a ponto de endoidar, uma forma de unificar o corpo desmembrado deste país sem fim. [...] Estávamos ainda (ou já, como queiram) em 1957. A partir daí eram mais ou menos freqüentes essas reuniões sempre por iniciativa de Paschoal Carlos Magno, o teimoso embaixador da cultura que não cessava de mover céus e terras, cutucar instituições e autoridades, exigir patrocínios e apoios, para poder ser, cada vez mais, o Anjo dos Endoidados e realizar sete festivais nacionais que não só ficaram na história, mas fizeram a própria história do teatro no Brasil”. Os sete festivais citados e que

¹⁷ Em vários estudos publicados na revista O PERCEVEJO – Anos 9/10 - 2001/2002. Aparecem nomes de artistas reconhecidos nacionalmente por esses festivais: Aldomar Conrado, Amir Haddad, Ariano Suassuna, B. de Paiva, Carlos Miranda, César Vieira, Ety Frazer, João Cabral de Melo Neto, José Celso Martinez, Márcio Souza, Sylvia Orthof, Vital Santos e nomes ligados ao movimento gerado por esses festivais, como o Grupo Oficina e Plínio Marcos.

¹⁸ In: Teatro Amador – Radiografia de uma realidade, INACEN / MinC – 1987.

¹⁹ Luiza Barreto Leite, atriz, crítica, integrante do grupo Os Comediantes, em depoimento publicado no Boletim Informativo nº 6, INACEN / MEC, 1984.

merecem um registro são os de Recife, em 1958; de Santos, em 1959; de Brasília, em 1961; de Porto Alegre, em 1962; da antiga Guanabara, de 1968 e os dois de Arcozelo, em 1970 e 1975.

Podemos afirmar com a mesma contundência que os Festivais de Teatro de Animação também acompanham a história dessa arte e contribuíram decisivamente com a formação de muitos dos seus artistas. Vejamos o que diz Luiz André Cherubini²⁰ “O primeiro festival de que participamos foi o Festival Internacional de Teatro de Animação, realizado pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, em Nova Friburgo (RJ), em 1987. Foi uma descoberta, um deslumbramento. Vimos, aí, os melhores mamulengueiros do país; espetáculos delicadíssimos, ternos e singelos, da Argentina; espetáculos grandes, de luz negra, do Uruguai; marionetes alemãs baseadas na estética da Bauhaus; teatro de bonecos sem bonecos, mas com objetos, da França; os melhores bonequeiros do Brasil. [...] E descobrimos artistas da melhor estirpe, generosos, humildes e [...] aprendemos muitas lições e nos fizemos os artistas que somos”. Não foi diferente para Miguel Vellinho²¹, também se referindo ao Festival de Friburgo de 1987: “olhando para trás, olhando especificamente para este encontro que se tornou definidor da minha trajetória artística, o quanto pode ser importante uma política pensada para o fomento de festivais aqui no Brasil. Muitos vieram depois, há outro encontro bastante profundo que ocorreu em 1990 em Santos, organizado por Ana Maria Amaral²² que mais que espetáculos, pensou no caminho que o Teatro de

²⁰ Luiz André Cherubini, diretor e fundador do Grupo Sobrevento, criado em 1986 no Rio de Janeiro e atualmente sediado em São Paulo, com repertório de espetáculos reconhecido no país e no exterior.

²¹ Miguel Vellinho, fundador do Grupo Sobrevento. Criou, em 1999, a Cia. Pe-Quod de Teatro de Animação, dirigindo diversos espetáculos premiados. Graduado e Mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO. Texto encaminhado para este artigo.

²² Diretora do Grupo O Casulo, de São Paulo e Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, com diversos livros publicados. Com os esforços empreendidos pela artista e professora, o teatro de animação alcança em 1990, na USP, meios efetivos no campo acadêmico, com pós-graduação nas titulações de mestrado e doutorado.

Animação poderia trilhar no meio acadêmico. Uma visão profética de uma realidade em que até mesmo eu estou como personagem! Fui aprendendo ao longo do tempo, como espectador de festival os caminhos para que eu também criasse uma assinatura artística que pudesse contribuir de alguma forma para este caminho, que percorremos ao longo do tempo, fosse cada vez mais interessante e surpreendente. Os festivais são, sim, nossa grande escola. Neles me formei, me transformei e amadureci como artista e como pessoa”.

Álvaro Apocalipse²³, mesmo com uma formação acadêmica avançada e com notoriedade no campo das artes plásticas, reconhece: “em 1972, fomos convidados para participar de uma oficina de criação coletiva no Festival de Internacional de Charleville - Mézières²⁴, na França. Durante o festival, tivemos a oportunidade de ver espetáculos de mais de 30 países. Foi um verdadeiro curso. [...] Esse festival foi uma verdadeira escola para o Giramundo”. Marcos Malafaia²⁵ também nos manda sua visão, acrescentando que “festivais transformam marionetistas e grupos. De modo informal, esses encontros improváveis, incontrolláveis, algumas vezes organizados e outras tão caóticos, foram os principais agentes para a formação, transformação, atualização, reformulação de gerações de bonequeiros e de praticamente todos os mais importantes grupos de teatro de bonecos, não só do Brasil, mas de toda parte”. Jorge Crespo²⁶ conta-nos que seu primeiro festival de teatro de bonecos foi o de Recife, em Pernambuco, em 1976. “Nesta época eu estava descobrindo as possibilidades múltiplas do teatro de animação, encantado com minhas descobertas pessoais e com o profissionalismo conseqüente do Grupo Carreta. [...] Minha im-

²³ APOCALYPSE, Álvaro (1937 – 2003), diretor do Giramundo Teatro de Bonecos, de Belo Horizonte, em depoimento, Belo Horizonte, Editora C/Arte, 2001.

²⁴ O Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, realizado desde 1961 em Charleville-Mézière, França, é considerado um dos maiores eventos internacionais no gênero.

²⁵ Marcos Malafaia, diretor / Grupo Giramundo Teatro de Bonecos, Belo Horizonte. Texto encaminhado para este artigo.

²⁶ Jorge Crespo, ator, manipulador da Cia. Jorge Crespo, Rio de Janeiro. Texto encaminhado para este artigo.

pressão era a de quem estava começando a andar ou falar pela primeira vez. [...] Foram apresentações do Mamulengo Sorriso, do Giramundo, de Maria Luiza Lacerda e suas pesquisas de linguagem, Magda Modesto e seu eruditismo animador, de Manoel Kobachuk, de um discreto grande mestre, Humberto Braga, dando um show de manipulação, Nilson Moura, vibrante animador de mamulengos, Fernando Augusto, e tantos outros companheiros que me acolheram de forma entusiasmada e cooperativa”²⁷.

Depoimentos dessa grandeza traduzem a importância dos festivais de teatro de animação e se complementam com declarações de representantes de instituições que os promovem. Os objetivos dos festivais nas atividades da UNIMA²⁸ “são uma plataforma particularmente valiosa de encontro de artistas de diferentes países. Todos os participantes se exprimem aí pela linguagem da arte, a linguagem mais compreensível do mundo. Evidentemente, apreendem também os traços específicos, os símbolos e códigos da arte teatral de diferentes países. E o fazem rapidamente; e tanto mais depressa quanto mais festivais se realizam”. Maria Luiza Lacerda²⁹, relatando sua participação no XII Festival de Moscou, em 1976, demonstra o entusiasmo provocado por este evento: “há muito mais que falar sobre esse festival, mas há muito mais ainda que pensar e fazer nesta nossa imensa e pitoresca terra, tão cheia de contrastes de tudo, neste Brasil, que eu pude sentir muito mais a milhares de quilômetros de distância, onde o ritmo e o modo de vida estranho me trouxe a essência do meu povo, da minha terra”. Sobre esse mesmo festival Jean-Loup Temporal, que representava

²⁷ Em citação, o Grupo Carreta, dirigido por Manoel Kobachuk, do Rio de Janeiro, hoje sediado em Curitiba, PR e diversos outros grupos, artistas e estudiosos que participaram do Festival de Teatro de Bonecos de Recife, promovido pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, em 1976.

²⁸ UNIMA – Union Internationale de la Marionette, entidade que congrega titeriteiros de todo o mundo e que completa, em 2009, oitenta anos de existência. Texto escrito por Jan Malik, Presidente de Honra dessa entidade, na Revista Mamulengo nº 2, ABTB, 1974.

²⁹ Maria Luiza Lacerda, autora de textos teatrais, criou e dirigiu o Grupo Revisão. Trecho do artigo publicado na revista Mamulengo nº 5, ABTB, 1976.

a França, em depoimento na mesma revista Mamulengo, prenuncia um novo tempo: “os vinte e um espetáculos apresentados nos três teatros [...] provaram que a arte dos bonecos vai bem em todo o mundo. Graças à sua diversidade e seus recursos, sabemos agora que uma verdadeira renascença da arte está se esboçando”. Miguel Arreche³⁰ diz com muita propriedade, num texto especialmente escrito a nosso pedido, que “um Festival de Teatro de Bonecos pode ser uma oportunidade de aprendizagem desde que nos aproximemos com curiosidade, humildade, com um espírito crítico e autocrítico. A maioria dos titeriteiros que conheci confirma a importância desses eventos no seu crescimento profissional [...]. Lamentavelmente, tenho conhecido alguns que acham que já sabem tudo. Com esta atitude ninguém tira proveito de um festival. Uma boa festa deve facilitar reuniões entre os participantes, deve criar lugares ou tempos em que, formalmente ou informalmente, o possa conversar, trocar experiências [...]. Festival com esta sensibilidade transforma-se numa verdadeira escola viva e nos ajuda a descobrir que os problemas e suas soluções cênicas têm, como num espelho despedaçado, dezenas de ângulos e tonalidades”.

A frequência dos festivais de teatro de bonecos, no Brasil, começa um pouco mais tarde em relação aos festivais de teatro. Houve uma tentativa em 1958, com o encontro de dezesseis grupos realizado pela Associação Carioca de Críticos Teatrais. Depois de uma pausa, ocorreram três seguidos, como nos relata Clorys Daly³¹ : “Ao assumir a direção do Teatro de Marionetes e Fantoches do Parque do Flamengo, no Rio de Janeiro (hoje Teatro Municipal Carlos Werneck), e tendo sob nossa responsabilidade

³⁰ Miguel Arreche, organizador do Festival de Teatro de Bonecos de Tolosa, Espanha, ex-Secretário Geral Internacional da UNIMA, acumula uma experiência de 27 anos participando de festivais em vários países.

³¹ Clorys Daly, uma das fundadoras da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos e organizadora dos primeiros festivais da ABTB. Ex-presidente da Associação Rio de Teatro de Bonecos. Texto encaminhado para este artigo.

idealizar a programação com apresentações de teatro de guignol, eu e Cláudio Ferreira³² achamos que seria interessante lançar um festival para podermos localizar os grupos atuantes, já que naquela época, 1966, havia pouca divulgação em torno dessa especialidade. Para nossa surpresa o I Festival foi um sucesso absoluto, com uma cobertura da imprensa surpreendente. O II e III festivais se sucederam, até que sentimos a necessidade da fundação de uma associação para reunir os artistas que aos bonecos se dedicavam. Nasce (1973) a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) e continuamos realizando festivais nacionais e também internacionais. Com duração de dez dias e a permanência em tempo integral de todos os participantes, esses festivais, enriquecidos de congressos, seminários, exposições, representavam a melhor forma de encontro de talentos, troca de experiências, de crescimento, de ousar novas técnicas, propiciando discussões acaloradas sobre ser ou não ser teatro de bonecos e, sem dúvida, algo de muito importante aconteceu para a vida de todos nós, que foi o início do reconhecimento da arte dos mamulengueiros, a partir da vinda ao Rio de Janeiro, de Ginu³³, com quem os titeriteiros da cidade muito aprenderam e passaram a dar valor à origem do teatro de bonecos no Brasil, desenvolvendo trabalhos a partir de nossas raízes”.

A criação da ABTB é, portanto, mais um dos vários resultados desses encontros e foi esta associação que realizou treze eventos itinerantes, de 1975 até 1990. A lacuna deixada pela Associação foi rapidamente preenchida por inúmeros outros festivais que começaram a surgir como eventos fixos na mesma cidade.

O Festival de Teatro de Bonecos de Canela é realizado desde 1988, nessa cidade da Serra Gaúcha. Numa promoção pioneira da Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos, primeiro em Caxias do Sul, também no estado do Rio Grande do Sul, manteve sua permanência em parceria com a Prefeitura Municipal de Canela;

³²Cláudio Ferreira, marionetista, primeiro presidente da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos.

³³Januário de Oliveira – Ginu (1910 – 1977), pernambucano, um dos mais expressivos artistas do teatro popular de bonecos.

o Festival Espetacular de Teatro de Bonecos é uma realização da Fundação Teatro Guaíra, do Governo do Estado do Paraná, realizado desde 1992. Também de alcance internacional, esse evento movimentou a cidade de Curitiba todos os anos com extensa programação; o Festival Internacional de Teatro de Bonecos, promovido desde 2000 pelo Centro de Produção Cultural Catibrum, de Belo Horizonte, é de iniciativa de um grupo de teatro de bonecos. De maneira muito apropriada alinha os propósitos de atendimento ao público e de intercâmbio entre os artistas participantes e possibilita um panorama expressivo do que acontece em termos de teatro de animação, em vários países; o Festival de Formas Animadas de Jaraguá do Sul completa, em 2009, nove anos e é promovido pela Sociedade Cultura Artística – SCAR – de Jaraguá do Sul, em parceria com a Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. A programação do encontro inclui um seminário sobre a evolução dessa manifestação artística e as mesmas instituições que promovem o festival são responsáveis pela revista *Móin-Móin*, que, em cinco números já editados, constitui-se numa preciosa coleção de artigos acadêmicos e de estudiosos sobre o tema. Esse tripé de ações arquitetado a partir do festival, do seminário e da revista, representa um exemplo de contribuição inestimável à formação dos artistas titeriteiros; o Festival Internacional de Teatro de Bonecos, de Brasília, na oitava edição em 2009, é outro exemplo de iniciativa de um grupo de teatro, a Associação Ruarte de Teatro. Seus relatórios mostram que atinge, anualmente, cerca de dez mil crianças de escolas públicas do Distrito Federal e das cidades satélites.

Em dezembro de 2008, os promotores do festival brasileiro realizaram a “Festa dos Mamulengos”³⁴. A programação do evento contou, também, com o seminário “Rodas de Prosas”, discutindo o

³⁴ Festival promovido pela Associação Ruarte de Teatro, de Brasília, dedicado ao teatro popular de bonecos do nordeste – o mamulengo. Sobre o tema indicamos os livros de Hermilo Borba Filho (1987); Fernando Augusto Gonçalves Santos (1979) e Deífilo Gurgel (2008).

processo de registro do mamulengo como patrimônio imaterial³⁵. Essa festa dos mamulengos realizada em Brasília merece destaque porque vem suprir a ausência dos encontros de mamulengueiros que existiram de 1976 a 1987 promovidos pela Fundação José Augusto, no Rio Grande do Norte. Foram esses encontros que promoveram a identificação de um grande número de “mestres”, como são conhecidos esses artistas populares da região nordeste e tornaram conhecidos alguns deles no panorama nacional e internacional³⁶. Diferente dos demais festivais, a partir de 2004, uma caravana gigantesca conhecida como SESI-Bonecos circula a cada ano nas diferentes regiões do país apresentando espetáculos, montando exposições, realizando seminários e instalando oficinas de confecção e manipulação de bonecos. Com o patrocínio do Serviço Social da Indústria e como uma iniciativa também de natureza privada, esse projeto tem oferecido ao público de muitas cidades do país uma oportunidade de acesso a um grande número de atividades de teatro de animação³⁷. Em 2007, surge o Festival Internacional de Teatro de Animação — FITAFLORIPA, numa promoção conjunta de diversas instituições públicas, presenteadando o estado de Santa Catarina com um evento, na capital.

Por que será que os festivais de teatro ocupam este papel tão destacado, talvez até mais do que ocorre com outras linguagens artísticas? No caso dos festivais de teatro de animação, Marcos Malafaia afirma que “a falta de escolas (no sentido amplo do termo — formais e informais) é o caminho seguro para a decadência de uma forma de arte. Então, os festivais ocuparam o lugar das escolas irradiando conhecimento não sistematizado, mas verda-

³⁵ Existe um processo no IPHAN / Ministério da Cultura que trata do registro do mamulengo como patrimônio imaterial no livro *Formas de Expressão*.

³⁶ Sobre o Encontro de Mamulengos do Nordeste – capítulo do livro de Deífilo Gurgel, *o Reinado de Baltazar – Teatro de João Redondo* – edição das Coleções Letras Natalenses, 2008.

³⁷ Sobre o SESI-Bonecos e sobre os festivais de teatro de bonecos da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, ver revista *Móin-Móin* nº 4 - 2007.

deiro porque baseado na sincera — e ansiosa — busca de tantos bonequeiros sedentos”. Não será apenas pela ausência de instituições de ensino nos diversos pontos do país, mesmo concordando com a constatação de que o teatro, neste imenso território, ainda é uma atividade autodidata. E se essa realidade fosse outra — é verdade que vem se transformando — a formação do artista não prescinde da necessidade de ver e de trocar experiências. As artes do espetáculo ao vivo, como são denominadas as artes cênicas em outros países, são artes que se consubstanciam num momento único e insubstituível na relação palco-platéia. É esse o lugar onde a mágica de todo um processo construído se revela. O teatro de animação adquire outra dimensão porque, além de todos os requisitos da linguagem teatral, incorpora componentes plásticos em movimento, cria um novo universo simbólico e se lança numa viagem de infinitas possibilidades. Então, para as artes que necessitam vivenciar a comunhão artista-espectador, no momento da sua apresentação, que outra oportunidade teríamos senão a conveniência de um encontro de diferentes espetáculos com diferentes públicos num curto espaço de tempo?

Mas, de que festivais estamos falando tão genericamente? Existem festivais de todos os tipos, tamanhos e com diferentes perfis de programação. Alguns, por uma questão de opção, não olham para o lado do encontro e são como uma vitrine de espetáculos. Luiz André Cherubini observa o fato: “hoje, a maioria dos festivais são mostras, exibição de espetáculos. Por questões comerciais, o convite para se apresentar e acompanhar o Festival se resume em chegar na véspera e partir no dia seguinte à apresentação. Por comodidade ou até mesmo por redução nos orçamentos, os festivais, muitas vezes, optam por dar vales-refeição, em lugar de reunir todos os artistas em uma mesa de almoço e de jantar. Com isto, hoje, poucos festivais ainda são espaços de encontro, de intercâmbio e de convívio entre artistas”.

A seleção dos espetáculos deve estar sintonizada com os objetivos do evento. O próprio Luiz André, que também realiza

essa difícil tarefa, observa: “a curadoria é muito importante em um Festival para que ele não seja apenas um apanhado, ao acaso, de diferentes produções. Um Festival deve cumprir um objetivo, ter algo a dizer, sob o risco de perder sua expressão artística, de perder a possibilidade da provocação e do risco, passando a desempenhar um papel menor, de puro entretenimento, festa e negócio. [...] Mais: existe uma coisa que os programadores conhecem como festivalidade, espetáculos que nascem para festivais, que só funcionam em festivais e que não suportam temporadas. [...] Uma curadoria tem que fazer escolhas baseadas em diferentes critérios, próprios de cada evento. Muitas vezes não escolhe os melhores espetáculos, nem os espetáculos de que simplesmente gosta, mas aqueles que melhor lhe servem para atingir um determinado objetivo, frente a um determinado público, situações e condições. Frequentemente, artistas não selecionados não compreendem isto e se magoam, mas há muitos casos em que estão até mesmo sendo protegidos de uma situação avessa ao seu espetáculo”. Nos mega-eventos internacionais encontramos sempre espetáculos que são produzidos para festivais, por conta inclusive do mercado de trabalho que esse circuito oferece. São trabalhos - por vezes demonstrações de virtuosismo na manipulação de uma técnica — que priorizam a comunicação fácil com platéias de diferentes línguas e culturas. As produções que se deixam levar por essa tendência comprometem o compromisso maior da arte e não enfrentam o desafio de harmonia entre a dramaturgia, a encenação e a interpretação como elementos essenciais da linguagem teatral.

Quando abordamos o assunto referente à premiação que é inserida em alguns festivais, as opiniões variam. Aldomar Conrado³⁸ diz que “Paschoal Carlos Magno adorava distribuir prêmios”. Isso dava um charme ao evento, aos apoiadores e esti-

³⁸Aldomar Conrado, nascido em Pernambuco, dramaturgo e professor. Entrevista publicada na revista *O PERCEVEJO* – edição citada.

mulava os participantes. Nas décadas de 70 e 80, as Federações de Teatro Amador, em geral, abominavam – termo bem apropriado – a idéia do prêmio. Instigávamos a discussão com os representantes dessas entidades, lembrando que a competição, lado a lado, é uma forma saudável de interação social e pegávamos o exemplo do esporte, que não existe sem competição. Ainda assim, o pessoal do teatro amador, na época, preferia que os grupos participassem em igualdade de condições avaliando-se, isto sim, as condições existentes para melhoria de suas realizações. A favor ou contra os troféus, grupos e produtores exibiam e continuam exibindo com certo orgulho, em seus currículos, os prêmios e o reconhecimento obtidos em festivais. Neste capítulo ainda da premiação, o Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte encontrou um meio interessante. São dois prêmios, sendo um escolhido por um júri especializado e outro indicado pelo voto de um júri popular. Essa dupla premiação acrescenta um componente ao festival, estimulando a reflexão entre a preferência do que foi escolhido pelos especialistas e da preferência do público. O prêmio fica mais gratificante ainda quando um artista, uma função técnica ou um espetáculo alcança a indicação das duas modalidades. O troféu homenageia Magda Modesto, personalidade com uma longa e respeitada folha de serviços dedicados ao teatro de animação.

Quase um consenso aparece quando tratamos da programação paralela dos festivais e quando abordamos a questão dos debates dos espetáculos apresentados. A realização de palestras, exposições, lançamento de livros, dentre outras, sempre acrescenta informações para participantes que se reúnem em torno do mesmo tema. No que se refere aos cursos, o conteúdo do que se pretende transmitir deve estar adequado ao tempo disponível para essa finalidade. Quanto aos debates sobre os espetáculos, alguns preferem a conversa aberta com a platéia, outros optam pelo debate com especialistas e outros ainda misturam os dois tipos de análise.

No sentido inverso do caminho que tentamos avançar, reunindo pontos que ilustram a relevância dos festivais de teatro de animação, a consecução desses projetos ainda é para a grande

maioria de seus produtores uma perseverança quixotesca. Os organizadores desses eventos, anualmente, correm atrás de meios que os viabilizem e estão sempre na dúvida se vão e como vão realizá-los. Não existem, no país, políticas definidas que dêem garantia aos projetos, em condições mínimas e, principalmente, com a antecedência que uma iniciativa dessa natureza exige. Por parte dos que definem o apoio, em muitos casos, prevalece um olhar estreito na idéia da festa que o radical do termo sugere. Por parte dos promotores é necessário que valorizem mais o registro e a conceituação dos resultados, difundindo-os para fora do círculo específico. Quando começamos a tarefa de escrever este artigo, encontramos vasto material publicado referente aos festivais de teatro. O pequeno material encontrado oriundo do pessoal de teatro de animação levou-nos a pedir depoimentos. Confirmando o que prevíamos, chegaram textos plenos de emoção e de reconhecimento do significado que os festivais tiveram na carreira de tantos artistas.

O material recebido dos artistas desperta, sob outro ângulo, um alerta. Frente aos desafios dos novos tempos, esperamos que os promotores de festivais – os anjos endoidados que seguem o idealismo de Paschoal Carlos Magno – que existem ou que surjam, além da rica interação com o público que oferecem, não cessem de mover céus e terras no compromisso com o encontro e com a oportunidade do intercâmbio de conhecimento entre os artistas. Por esse caminho um festival pode deixar de ser um mero evento e entrar com méritos na história dessa arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLETIM INFORMATIVO nº 6. Rio de Janeiro: INACEN / MEC, 1984.

BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN / MinC, 1987.

BRAGA, Humberto. *Aspectos da história recente do Teatro de Animação no Brasil*. In: *MÓIN-MÓIN N° 4: Teatro de Formas Animadas Contemporâneo - Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2007.

GURGEL, Deífilo. *O Reinado de Baltazar – Teatro de João Redondo*. Natal: Letras Natalenses, 2008.

KÜHNER, Maria Helena (org.). *Teatro Amador – Radiografia de uma realidade*. Rio de Janeiro: INACEN / MinC, 1987.

MAMULENGO n° 2. Rio de Janeiro: ABTB, 1974.

MAMULENGO n° 5. Rio de Janeiro: ABTB, 1976.

O PERCEVEJO. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO – Anos 9/10 - 2001/2002.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. *Mamulengo, um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro: MEC / FUNARTE, 1980.





A presença do teatro de animação nas instituições de ensino superior

Felisberto Sabino da Costa
Universidade de São Paulo – USP

Cintia Regina de Abreu
Faculdade Paulista de Artes – FPA

Página 122: Trabalho com estudantes realizado pela Professora Cintia Abreu - FAP.
Foto de Cintia Abreu.

Página 123: Espetáculo *Só Serei Flor Quando Tu Flores* (2008). Cia. Cênica Espiral.
Direção de Alex de Souza. Foto de Rafaela Amaro.

Resumo: Este artigo tem como objetivo a investigação sobre os procedimentos pedagógicos e os conteúdos ministrados nas disciplinas que abordam o teatro de animação em escolas de ensino superior do Brasil. Para tanto, realizamos uma análise dos programas recentes de oito instituições, localizadas nos estados do Maranhão, Rio de Janeiro, São Paulo, Santa Catarina e do Distrito Federal, que contemplam a disciplina em suas grades curriculares, verificando suas similitudes e especificidades.

Palavras-chave: Animação; pedagogia; artes cênicas; universidade.

Abstract: The objective of this article is to investigate pedagogical procedures and material taught in subjects that deal with puppet theatre in tertiary educational institutions in Brazil. In order to do this, the article analyses recent programs that look at this subject in eight institutions located in the states of Maranhão, Rio de Janeiro, São Paulo, Santa Catarina, and the Federal District, ascertaining their similarities and specificities.

Keywords: Puppetry; pedagogy; performing arts; university.

O início do século XX se apresenta como um período de “redescoberta” das artes cênicas e suas imbricações com outras linguagens artísticas. Destarte, no limiar do século XXI, é válido investigar como essa “redescoberta” reverbera na formação do artista contemporâneo, considerando que cursos superiores de teatro não

servem apenas para transmitir conhecimentos, mas também investigar e provocar novos saberes. Assim, cabe averiguar como o teatro de animação está sendo incorporado, atualmente, em instituições de ensino superior no Brasil³⁹. As peculiaridades concernentes ao teatro de animação geram questões que extrapolam o âmbito acadêmico. O aspecto múltiplo que o caracteriza pode ser averiguado, por exemplo, nas terminologias e na articulação dos conteúdos das disciplinas, que tanto revelam quanto encobrem a coisa nomeada, levando-nos a ser bastante criteriosos na manipulação dessa matéria. A Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que regulamenta a profissão de artista, define a função do ator da seguinte maneira:

Cria, interpreta e representa uma ação dramática, baseando-se em textos, estímulos visuais, sonoros ou outros, previamente concebidos por um autor ou criados através de improvisações individuais ou coletivas; utiliza-se de recursos vocais, corporais e emocionais, apreendidos ou intuídos, com o objetivo de transmitir, ao espectador, o conjunto de idéias e ações dramáticas propostas; pode utilizar-se de recursos técnicos para manipular bonecos, títeres e congêneres; pode interpretar sobre a imagem ou voz de outrem; ensaia buscando aliar a sua criatividade à do Diretor.

Embora já tenham se passado mais de 30 anos, algumas

³⁹ Há outras escolas superiores de teatro que possuem a disciplina Teatro de Animação, porém, este artigo contempla as seguintes instituições: São Paulo: Universidade de São Paulo (USP); Universidade Estadual de São Paulo (UNESP); Universidade de Campinas (UNICAMP); Faculdade Paulista de Artes (FPA); Universidade de Sorocaba (Uniso). Santa Catarina: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Distrito Federal: Universidade de Brasília (UnB); Maranhão: Universidade Federal do Maranhão (UFMA). O indicativo da ampliação deste universo é o recente edital para professor de Teatro de Formas Animadas no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

questões permanecem atuais quando pensamos na categoria ator — criador — que remete ao ofício do bonequeiro —, que cria a partir de determinados estímulos, de um texto prévio ou a construir. Interessa-nos mais de perto o ator que se vale de recursos técnicos para manipular bonecos, títeres e congêneres, expressão que suscita várias reflexões quanto ao universo da animação. De igual modo, interpretar sobre a imagem ou a voz de outrem nos remete à articulação entre o boneco e a emissão da sua voz, provinda de uma fonte exterior ao seu corpo — o ator-animador —, vinculando-se ao teatro de animação como um de seus princípios constitutivos ou relacionando-se à porosidade das fronteiras artísticas, configurando-se como um processo dramático da cena contemporânea. No que tange à função de encenador/diretor, a lei não se refere ao teatro de animação. Algumas questões se colocam de imediato quanto às competências e habilidades que se podem almejar: as instituições superiores de teatro buscam, nas disciplinas que trabalham a animação, a formação de bonequeiros ou titeriteiros? Ou são formados atores e encenadores que buscam na animação a sua forma de expressão artística? A tônica é a informação sobre uma linguagem ou gênero teatral destinada ao artista-pedagogo? Ou a “especialização” num determinado gênero de teatro inserido na formação do ator, do encenador ou do professor? Neste último caso, as escolas provêm uma fundamentação artística, cabendo ao teatro de animação trabalhar a sua especificidade. Vale ressaltar que nessas escolas não há habilitações que contemplem esse campo.

Rastreando os programas das disciplinas, percebe-se que o teatro de animação abre-se para várias possibilidades nas artes cênicas, enfocando a atuação, a encenação e a pedagogia, entre outras, constituindo, em alguns casos, o microcosmo condensado de um curso ou de uma habilitação no formato de uma disciplina, desenvolvida, geralmente, em um ou dois semestres. Seguindo essa trilha, a disciplina Teatro de Animação, da UFMA, propõe uma questão que se faz presente, sob diversos aspectos, em todos os programas, quer na Licenciatura, quer no Bacharelado em Ar-

tes Cênicas: “o animador: ator ou manipulador?”. Por sua vez, na UnB, o foco das disciplinas Metodologia da Encenação I e II é o encenador-pedagogo. Assim, o conceito de Bonequeiro é (re)visto no âmbito do ator ou do encenador/diretor. Talvez devêssemos pensar a formação de um profissional que superasse essas categorias e advogar a formação de um “artífice da cena”, ou seja, o artista que não se atém a essas funções de modo compartimentado.

Embora haja momentos que contemplam a teoria do teatro de animação, lastreada em formulações históricas, sociológicas, filosóficas e tecnológicas, envolvendo, notadamente, ator-animador e animação, há a predominância da abordagem histórica, que se caracteriza por uma multiplicidade panorâmica, abarcando as manifestações espetaculares e rituais do ocidente e do oriente. Os ministrantes transitam entre a dramaturgia, as técnicas de manipulação, os estilos de teatro de máscaras, de bonecos, de sombras e de objetos, e as referências estéticas da tradição e da contemporaneidade. Esse aspecto teórico liga-se à prática e, na maioria das vezes, ao término de cada semestre, culmina em montagem de cenas. Porém, ainda encontra-se a ênfase somente no aspecto prático da confecção seguida de exercícios de manipulação. No momento⁴⁰, essa é a ênfase no curso de Licenciatura em Teatro com Habilitação em Arte-Educação da Universidade de Sorocaba (SP).

Em seus objetivos, as disciplinas propõem estudos teórico-práticos relativos à especificidade do teatro de animação, estimu-

⁴⁰ Desenvolvida pelo cenógrafo e professor Jaime Pinheiro, a animação está atrelada à Cenografia, o que permite que os objetos também sejam trabalhados como acessórios cênicos. Anteriormente, a disciplina estava a cargo da Prof.^a Dr.^a Ana Maria Amaral, passando a seguir para a tutela de outro docente. Neste caso, o perfil do professor é determinante para o desenvolvimento ou até mesmo a extinção da disciplina. Há que se observar também que a presença do teatro de animação nas escolas superiores de teatro pode acontecer de modo “flutuante” por intermédio de workshops, oficinas, laboratórios ou em cursos de especialização (lato sensu), tal como acontece na Faculdade de Artes de Atibaia (SP), no curso ministrado pela professora acima citada. Esse fato pode gerar uma demanda que acaba se concretizando numa disciplina permanente na grade curricular.

lando o processo de criação estética. Há ainda a utilização do boneco, do objeto e da máscara como instrumentos para a atuação, bem como a relação com outras formas de expressão cênica. Os alunos criam cenas utilizando as técnicas da linguagem e entram em contato com a manipulação de diferentes tipos de materiais.

Experimentam-se processos de confecção de máscaras e de bonecos visando sua animação/interpretação/atuação/encenação/pedagogia. Nessa perspectiva, descortinam-se outras implicações: anima-se, movimenta-se ou manipula-se um objeto?

Trata-se de interpretação, atuação ou representação com objeto? Subjazem, para além das terminologias, questões de ordem conceitual que determinam o perfil programático nessa escolha.

O ensino do teatro de animação, de modo geral, estende-se de um a três semestres nas grades curriculares. No primeiro caso temos, por exemplo, a UFMA e a UNIRIO; na outra ponta encontramos a UDESC, que tem três semestres, sendo os conteúdos assim distribuídos, nos cursos de Bacharelado e Licenciatura: teatro de máscaras; teatro de bonecos e de objetos; teatro de sombras. Na Universidade de São Paulo, a disciplina denomina-se Teatro de Animação e situa-se no ciclo básico, atendendo aos alunos dos cursos de Bacharelado (com habilitações em Direção, Interpretação, Teoria do Teatro e Cenografia) e de Licenciatura em Artes Cênicas. A arte da animação constitui segmento de um universo mais amplo, que pode ser denominado atuação com objetos. Nessa perspectiva, descortinam-se explorações teóricas e práticas em que o objeto adquire múltiplos estatutos, seja no texto seja na cena. Simultaneamente, instrumental para a formação de um atuante e para a configuração de uma estética específica, a disciplina possibilita ao aluno elaborar pesquisas endereçadas a projetos pedagógicos, à produção artística e à discussão dos fenômenos artísticos contemporâneos. Na UFMA, a disciplina insere-se no curso de Licenciatura em Teatro, integrado ao Departamento de Artes do Centro de Ciências Humanas. A ementa nos diz que são exploradas “noções e conceitos teóricos e práticos acerca do teatro de formas animadas. O teatro de bonecos e suas múltiplas manei-

ras de concepção e montagem. A aplicação das técnicas na sala de aula e na ação cultural”.

No que tange à UDESC, a inclusão de um terceiro semestre na grade curricular possibilita a verticalização de um segmento do teatro de animação, centrado no teatro de sombras. Contudo, observa-se que mesmo trabalhando uma técnica específica há um campo heterogêneo a ser explorado. A disciplina Teatro de Sombras possui um enfoque artístico e técnico, suas estratégias pedagógicas buscam “as possibilidades expressivas da linguagem” e são trabalhados diversos materiais para a confecção de silhuetas, valendo-se do corpo humano, do papel, do tecido, de objetos em suas “deformações poéticas” no jogo com a sombra, mediante a utilização de diversos tipos de telas para a projeção das imagens. Em escolas como a UnB, a UFMA e a USP, o teatro de sombras é um tópico do programa, desenvolvido em algumas aulas.

Inserido no curso de Licenciatura em Artes Cênicas, a disciplina Teatro de Formas Animadas, da UNIRIO, é dada em um semestre, e é obrigatória para a Licenciatura e optativa para os alunos de Interpretação. Alocada no quinto termo, segundo o professor Miguel Vellinho (2009), uma grande dificuldade reside no fato de os alunos já estarem muito envolvidos em atividades fora da escola. O cerne é a aplicação pedagógica da animação, ou seja, como ela contribui para a formação do professor do ensino fundamental e médio. Há um extenso apanhado histórico, centrado no eixo técnico-geográfico, no qual se exploram as técnicas de animação e as relações entre elas, buscando criar alicerces para o entendimento histórico. Nas aulas de animação são exploradas as técnicas de luva, sombra, marote e manipulação direta, utilizando-se protótipos elaborados em materiais, como por exemplo, garrafas plásticas, barbantes e papelão. O trabalho baseia-se no jogo e no improviso e estabelece a relação física com o corpo humano, em que os alunos experimentam a manipulação corporal. A abordagem se verifica sem o direcionamento para um nicho específico, como o teatro infantil, por exemplo.

A confluência teoria-prática é recorrente em todos os programas analisados e, entre as possibilidades, vejamos como ela se efe-

tua nas disciplinas Teatro de Sombras, desenvolvida na UDESC, e Metodologia da Encenação I e II, na UnB. Na UDESC, como já visto acima, é trabalhado somente um segmento do teatro de animação. Na parte prática, há a experimentação de materiais para a confecção de silhuetas e a experiência com diferentes tipos de focos luminosos. Ao longo do (per)curso se discute a teoria e a história do teatro de sombras oriental (China, Índia, Java e Turquia) e ocidental, contemplando o teatro tradicional pelas suas poéticas distintas e experiências contemporâneas, como as do grupo *Gioco Vita*. Ainda na parte prática, são utilizados exercícios de sensibilização, experimentação das técnicas de manipulação, de forma individual e em pequenos grupos, que servirão de estímulos para a criação de cenas, que podem surgir do improviso ou a partir de textos dramáticos.

Na Universidade de Brasília, as disciplinas Metodologia da Encenação I e II transcorrem em dois semestres e propõem “estudar, analisar e experimentar processos de encenação e direção tendo como foco o teatro de formas animadas e suas possíveis aplicabilidades em contexto de educação formal e/ou informal”. A abordagem contempla as práticas de “encenação e direção do teatro contemporâneo”, bem como a “aplicação dos conteúdos no processo educacional”. Ambas possuem o enfoque teórico-prático e abrem uma gama que se estende a diversos aspectos da animação. A parte teórica do primeiro semestre inclui a discussão de textos sobre o teatro de bonecos, o teatro de objetos e o teatro de formas animadas, em que se analisam as especificidades de cada qual. É ainda abordada a história do teatro de bonecos envolvendo tradições e contemporaneidade, englobando as manifestações do oriente, as tradições européias populares de bonecos, as oriundas da *commedia dell’arte*, o teatro de bonecos na África, o *mamulengo brasileiro* e o teatro de formas animadas nos séculos XX e XXI. Na parte prática, experimenta-se a animação de bonecos a partir de “movimentos, sons e imagens que dão vida à matéria”, dividida em manipulação de baixo (luva, vara e varetas) e manipulação frontal (balcão). No estudo do movimento, trabalham-se

procedimentos tais como: foco, direção, peso, ritmo, respiração, movimentos funcionais, os que acompanham e reforçam a fala, e os que expressam emoções e sentimentos. Quanto à voz, são trabalhados aspectos básicos da voz humana e sua transferência para o boneco: timbre, ritmo, altura, volume e especificidades vocais dos personagens. Quanto ao teatro de bonecos em contextos educacionais, propõe-se a leitura de textos e a realização de palestras sobre o teatro de formas animadas em processos educacionais. Por fim, nas poéticas teatrais com bonecos tem-se a criação e apresentação de cenas/espetáculo, partindo-se de estímulos diversos: iconografia, poesia, músicas, sons, texto dramático, memórias pessoais, sonhos, imaginário, etc. Além do trabalho cênico, os alunos apresentam, no final do semestre, “um artigo individual sobre a metodologia utilizada no processo de encenação do seu grupo (levando-se em conta os conceitos estudados) e sua possível aplicabilidade em processos de educação formal e/ou informal”. O segundo semestre compõe-se de experiências práticas e, a da discussão teórica, articuladas em módulos que abordam o teatro de objetos, a máscara em suas manifestações rituais e teatrais e o teatro de sombras, norteados pela história, técnica, linguagem e confecção. Esses módulos “não se configuram como delimitações ou ordem cronológica rígidas, podendo assim se sobrepor ao longo do semestre”.

Se, de um lado, temos uma disciplina que concentra apenas uma manifestação espetacular — teatro de sombras —, de outro temos a abrangência de diversas manifestações galvanizadas pelo conceito de animação. Nessa mesma trilha, o Teatro de Máscaras, na UDESC, e o Teatro de Animação I, na USP, mergulham no universo da máscara em suas diversas utilizações.

A máscara tanto serve a um trabalho de base na constituição de um corpo cênico quanto pode ser trabalhada na exploração da linguagem, desvelando possibilidades na formação do ator e na apreensão do teatro de animação. No primeiro caso, a máscara neutra tem suas abordagens referenciadas, principalmente, nas metodologias formuladas por Jacques Copeau e Jacques Lecoq,

elaborando-se jogos, exercícios e improvisações nos quais o gesto, o movimento, o olhar, a escuta, a respiração e o foco são alguns dos procedimentos postos em movimento. Quanto às máscaras expressivas, estas podem estar relacionadas à tradição européia, aos rituais e aos teatros asiáticos ou às manifestações populares brasileiras, africanas e ameríndias. Tal como ocorre com o boneco, destina-se um espaço às técnicas de confecção seguidas de exercícios para a animação da máscara, havendo também uma abordagem teórica e histórica. A título de ilustração, vejamos o programa proposto, neste momento, na Universidade de São Paulo: “Trabalhar a atuação com a máscara, lastreada numa acepção extensa de dramaturgia, relacionando-se a ação (ou o movimento) a todos os elementos constitutivos da cena: o atuante, o espaço-tempo, o texto, o figurino, a iluminação, o som e a cenografia. Explorar o conceito de metamorfose segundo a conjunção: corpo e objeto, buscando os elementos fundamentais para a configuração da cena: diálogo do atuante consigo mesmo, com o outro e com o espectador. Propiciar a constituição de um corpo-outro para a atuação em geral e, mais especificamente, para as diversas textualidades e corporeidades vislumbradas pelo teatro de animação”. Ao passo que na USP e na UDESC o trabalho com a máscara transcorre em um semestre, nas demais escolas ele compõe um tópico do programa que pode ser desenvolvido de forma teórica ou prática. Na UNICAMP, embora se proponha o uso da máscara no jogo teatral, a disciplina contempla, principalmente, a confecção envolvendo diferentes tipos de máscaras e de materiais. Embora dialogue com a animação, a disciplina não possui um enfoque específico nessa linguagem.

Tal como a máscara, o boneco pode ser pensado tanto como linguagem específica quanto como instrumento para a reflexão sobre o fazer teatral ou referência para o trabalho do ator, exercitando suas potencialidades concernentes ao trabalho corporal e à atuação. Em todas as proposições analisadas, o teatro de bonecos caracteriza-se por uma abordagem teórico-prática que inclui aspectos históricos, metodológicos, artísticos e endereçados ao processo

educativo. As técnicas predominantes são a luva, a vara e a manipulação direta; porém, há espaço para experimentações em que se podem vivenciar outras possibilidades técnicas, nascidas no calor do improvisado ou oriundas de referências dos bonecos do carnaval, de manifestações da cultura popular brasileira, de derivações do bunraku japonês, etc. Quanto ao teatro de objetos propriamente dito, as abordagens buscam nas vanguardas históricas do início do século XX o impulso para as reflexões, suscitando a investigação teórico-prática de temas, como: dramaturgia do material, implicações entre sujeito e objeto, corpo e artefato, etc.

O trabalho corporal, que pode estar aliado ao vocal, permite visão em pelo menos duas perspectivas: uma que enseja a constituição de um corpo cênico para a atuação no teatro de animação e outra, ainda mais específica, em que se abordam determinados aspectos peculiares relativos às técnicas de manipulação/animação. Assim, no trabalho com os bonecos de luva podem ser propostos exercícios para mãos e braços, buscando-se posturas ergonômicas para o ator, por exemplo.

As avaliações, centradas no eixo teoria-prática, estimulam o aluno a refletir sobre as diferentes “linguagens” do teatro de animação e a realizar ensaios, seminários, mediante pesquisa bibliográfica e de campo. Os trabalhos práticos tanto podem ser concebidos individualmente quanto em grupo e são avaliados pela produção de exercícios cênicos, os quais se integram ao processo criativo. Há disciplinas que propõem a realização de prova escrita, o fichamento de livros e de artigos constantes na bibliografia. Quando se opta pela avaliação contínua, consideram-se diversos aspectos que incluem pontualidade, frequência, participação e envolvimento do discente ao longo do processo.

Embora haja carência bibliográfica, em língua portuguesa, sobre determinados campos do teatro de animação, observa-se que as bibliografias apresentadas revelam a ampliação de obras de autores brasileiros, em sua maioria produzidas pelos professores-pesquisadores e por alguns artistas profissionais, bem como as oriundas de pesquisas de pós-graduação, em níveis de mestrado

e doutorado. Pela sua natureza heterogênea e polimórfica, não se pode pensar as abordagens como um corpo rígido e engessado, mas antes como configurações de um momento (nesse aspecto mutável), possibilitando a flexibilização dos programas. Talvez pudéssemos pensar em “Teatros de animação” (sombas, objetos, bonecos, máscaras, etc.), em cujos territórios ocidente e oriente se encontram, revelando singularidades e contaminações. Assim, uma alternativa possível à paisagem histórica seria trabalhar os princípios do teatro de animação mediados pelo boneco, pelo objeto ou pela máscara, suscitando abordagens que proporcionem a interface com outros fazeres artísticos. Há que se considerar ainda o perfil do professor e o encontro com cada turma, variáveis que fazem a diferença a cada vez que se empreende a viagem artístico-pedagógica. A partir dessas considerações, as variações quanto aos aspectos que norteiam as disciplinas podem ser assim resumidas:

O enfoque na utilização de materiais para confecções e em seguida a sua manipulação. Ministradas em aulas práticas seguindo o modelo de “oficina”, visa primeiramente a aplicação de técnica de confecção de máscaras, bonecos e objetos, e em seguida a manipulação desses elementos confeccionados, considerando suas características materiais (volume, cor, tamanho, textura, material empregado). Esse material, construído pelos alunos e supervisionado pelo ministrante, é utilizado no final do semestre em uma mostra, que varia de um espetáculo a algumas cenas. Nesse caso, corre-se o perigo do Teatro de Animação centrar-se apenas na confecção e na animação do objeto.

Outra possibilidade diz respeito à utilização de bonecos e máscaras como recurso pedagógico para a formação de atores, buscando uma atuação não fundada somente na psicologia. Neste caso, a disciplina está pautada em aulas práticas, mediante exercícios, jogos, improvisações e experimentações, e a teoria transita sobre a importância de máscaras e marionetes na formação do ator. É possível verificar esses resultados na atuação quando vemos em cena atores “marionetizando” a sua *performance* com alto grau de concentração, percepção aguçada do tempo e do espaço, pre-

cisão corporal e consciência e valorização de gestos. A “marionetização do ator” é um paradoxo, na medida em que “esse aparente ‘desumanizar-se’, ao contrário do que se pode parecer, revela de modo eficiente a essência humana” (BELTRAME, 2005: 56).

Pode acontecer ainda a ênfase na vivência teórico-prática através da manipulação e do contato com a linguagem estética, aguçando a percepção do aluno e incentivando-o à criação de cenas polifônicas. A teoria enfoca a amplitude do conceito de Teatro de Animação, bem como os contextos históricos dessa linguagem. A formação teórica objetiva a reflexão sobre as origens e as trajetórias do teatro de animação, desde o oriente até os dias atuais, analisando suas transformações ao longo do tempo nas diferentes regiões do mundo; cuida-se da importância do teatro de animação para a formação do ator e da prática de manipulação e/ou confecção, que objetiva não somente a técnica, mas o diálogo entre manipulador e objeto e o resultado cênico desse encontro.

Outro caminho possível é o estudo teórico-prático sobre essa linguagem artística na contemporaneidade, a valorização da polissemia, da sinestesia, a instauração de processos mediante a não hierarquização dos elementos que lastreiam a concepção cênica e a ruptura das fronteiras do teatro de animação, abraçando outras linguagens artísticas. Ao mesmo tempo em que se mantém a tradição, produzem-se conceitos consonantes com a atualidade.

A inserção da disciplina em escolas de teatro propicia, dada a sua multiplicidade, um espaço de criação que reflita sobre a teoria e a prática da cena, buscando formas de realização de inter ou transdisciplinaridade. Em alguns casos, os preconceitos entranhados ou o desconhecimento das potencialidades desse fazer artístico geram parcerias nem sempre frutíferas. Nesse sentido, é necessário o alicerce teórico e prático específico da linguagem, bem como fomentar a percepção de um teatro que dialoga com a cena e a sociedade contemporâneas. Em parte, isso já acontece, mas é preciso mais!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELTRAME, Valmor. *A marionetização do ator*. In: *Móin-Móin — Revista de Estudos Sobre o Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 1, v. 1, 2005, p. 53-78.

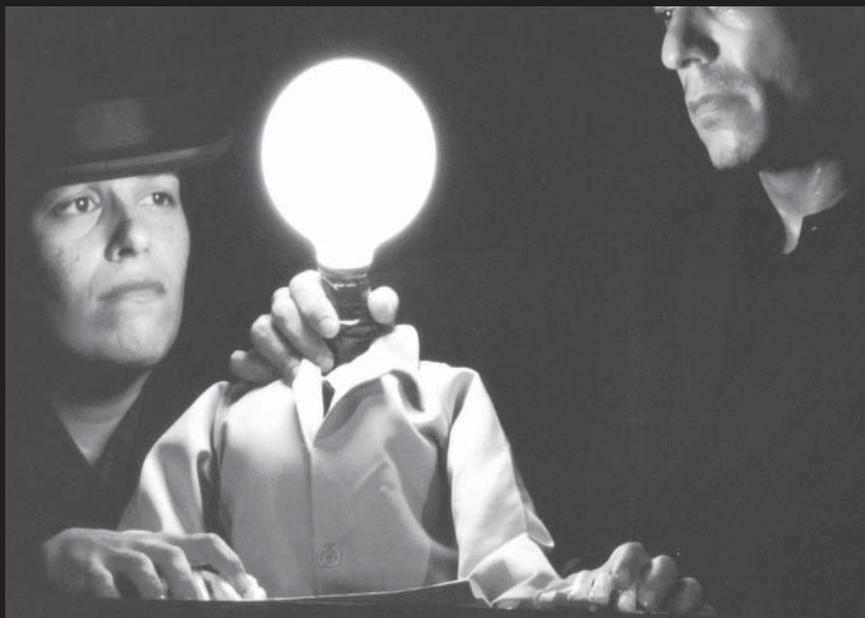
LEI nº 6.533, de 24 de maio de 1978. Disponível em: www.satedrs.org.br. Acesso em 17 de março de 2009.

VELLINHO, Miguel. *Entrevista aos autores do artigo*. São Paulo, março de 2009.



**Centro de Estudos e Práticas do Teatro
de Animação de São Paulo**

Henrique Sitchin
Cia. Truks — São Paulo



Página 138: Espetáculo Popol Vuh. Cia. Truks.

Direção e foto de Henrique Sitchin.

Páginas 139 e 140: Espetáculo Isto Não é um Cachimbo (2007).

Cia. Truks. Direção e foto de Henrique Sitchin.



Resumo: A Cia. Truks mantém em funcionamento, desde 2002, o Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação, um amplo projeto que oferece, para a cidade de São Paulo, uma ininterrupta mostra de espetáculos de teatro de bonecos das mais diferentes técnicas e linguagens, apresentados por grupos de todo o Brasil e também do exterior. Paralelamente, oferece aos interessados uma rica possibilidade de formação profissional, ao promover encontros com encenadores, mesas redondas e palestras, eventos em que os participantes podem aprender sobre diferentes processos de trabalho. Não somente, o espaço promove a chamada “Oficina Permanente de Teatro de Animação”. A oficina procura oferecer, aos alunos, instrumentos para que estes busquem criar, e conseqüentemente praticar, formas de trabalho e linguagens, próprias. Opera, para tanto, uma série de exercícios de investigação sobre a dramaturgia específica dessa forma de arte, através de inúmeros exercícios práticos, bem como a experimentação de técnicas de animação já existentes, além de promover o desenvolvimento de novas técnicas e procedimentos, conforme os projetos de trabalho desenvolvidos pelos alunos ao longo do curso.

Palavras-chave: Teatro de animação; formação profissional; linguagem.

Abstract: Since 2002, Cia. Truks has been operating the Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação [Centre for Studies and Practice in Puppet Theatre], a large project that provides the city of São Paulo with an uninterrupted program of puppet theatre shows with different techniques, styles and languages, performed by groups from all over Brazil and also from abroad. In parallel, it also offers the possibility of professional development to those interested, by promoting meetings with directors, round-table discussions and talks – events in which the participants can learn about different

work processes. In addition, the space promotes the so-called “Oficina Permanente de Teatro de Animação” [“Permanent Puppet Theatre Workshop”]. The workshop seeks to offer students the tools for them to seek to create, and consequently to practice, forms of work and languages of their own. In order to do this, the centre organizes investigatory exercises relating to the specific dramaturgy of puppet theatre, through numerous practical exercises, as well as through experimentation with existing puppet techniques, beyond promoting the development of new techniques and procedures through the projects developed by the students over the length of the course.

Keywords: Puppet theatre; professional development; language.

O Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação é um projeto contemplado pelo Programa Municipal do Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, coordenado pela Cia. Truks desde 2002. Sediado na Biblioteca Municipal Monteiro Lobato, região central da capital paulista, a iniciativa realiza mostras de espetáculos adultos e infantis, encenados por grupos de todo o Brasil e do exterior, em apresentações abertas e gratuitas ao público, além de ininterrupta agenda de palestras, mesas redondas, encontros com grupos e profissionais, workshops e oficinas. O espaço almeja, portanto, oferecer à população de São Paulo acesso ao amplo universo do teatro de animação e disponibilizar aos interessados um vasto instrumental sobre esse fazer teatral. De fato, presta informações, propicia troca de experiências e socializa os meios de trabalho já utilizados por tantos profissionais. Sobretudo, promove a prática, na medida em que incentiva a pesquisa, o exercício artístico e a produção individual ou de novos núcleos de trabalho.

Trata-se de um projeto claramente dividido entre o que chamamos de “espaço artístico” e “espaço de formação profissional”. Percebemos, com o passar dos anos, que o caminho que trilhamos, no que diz respeito à formação profissional, é o de uma espécie de construção da “zona de intersecção” dos dois espaços. Ou seja, a formação profissional aqui está conectada com a observação do

trabalho artístico já existente e com a busca de novas linguagens e formas de trabalho. Vale dizer que toda a nossa experiência, no Centro, sempre foi prática. Não partimos de modelos ou teorias pré-estabelecidas, assim como jamais paramos para definir regras para o funcionamento de nossas ações. A narrativa a seguir segue essa mesma linha de trabalho. É o relato simples e despretensioso de uma experiência prática que pode ser de muita valia aos interessados.

Iniciamos as nossas atividades no ano de 2002, promovendo o que chamaríamos mais tarde de “bombardeio” de eventos. Para aquela primeira programação agendamos encontros com grupos, algo como 20 palestras e 10 mesas redondas realizadas em pouco mais de quatro meses, além da realização de espetáculos infantis todos os domingos e espetáculos adultos todas as sextas-feiras à noite. Tínhamos, através do Programa de Fomento ao Teatro, a concessão de dinheiro público e a intenção era usá-lo para disponibilizar para a população paulistana um pouco do que entendíamos como o melhor do teatro de animação de nossa cidade. Estendemos o convite à participação de uma série de grupos de outros estados e até mesmo de outros países. Começava ali, ainda como atividade paralela, o que chamamos de Oficina Permanente de Teatro de Animação, com aulas todas as segundas-feiras. O projeto dessa oficina se desenhou um tanto ousado, na medida em que estabelecemos - como objetivo central - a elaboração, a construção e a apresentação de cenas completas, pelos participantes. Entendíamos que, através da programação artística do Centro, os alunos teriam acesso a um amplo leque de possibilidades de ações dentro do teatro de animação e, no espaço da oficina, colocariam em prática os conhecimentos adquiridos, utilizando-se, para isto, da nossa orientação.

Alguns fenômenos mais ou menos óbvios começaram a ocorrer. Por um lado, nas mesas redondas nas quais reuníamos, propositadamente, profissionais de linhas às vezes antagônicas, justamente para que tivéssemos uma possibilidade ampla de discussão, percebemos imediatamente uma encruzilhada: ou estabe-

leceríamos uma espécie de diferenciação entre o “certo” e o “errado”, ou entenderíamos a evidente diferença, e diversidade de linguagens, formas e conceitos como a própria riqueza de nossa arte. Optamos, é claro, pela segunda via. Houve nesses encontros, por exemplo, quem dissesse que ensaios eram desnecessários, pois o “brincar” do bonequeiro com o público é que constrói não somente a dramaturgia da obra teatral como, sobretudo, prepara e forma o ator na cena. Houve quem dissesse que exaustivas sessões de ensaios eram necessárias para construir uma “marcação perfeita” das cenas, e que, isso sim, era necessário para a formação do ator animador. É evidente que cada caso cabe para cada situação, mas nos ficou claro que não haveria maneira certa ou errada de encaminhar um interessado em se desenvolver profissionalmente nesta arte tão ampla. Deixaríamos, portanto, em aberto, a escolha dos caminhos que seriam trilhados pelos nossos alunos da Oficina. Pode parecer óbvio permitir a um aluno que escolha a sua linha de trabalho, mas logo se revelou nada eficiente.

De fato, “municipiados” pela observação (e pela enorme admiração, praticada às vezes em excesso por quem está começando o seu caminho na arte) de tantos e importantes nomes do teatro de animação, nossos alunos, em sua maioria, construíram seus projetos em cima de cópias. Eram livres para escolher, mas com raríssimas exceções, eles escolheram as cópias. Houve desde aqueles que queriam experimentar a arte do mamulengo, reproduzindo as falas de Waldeck de Garanhuns, que se apresentara no espaço, até aqueles que após assistirem ao inesquecível *El Molinete*, do mestre argentino Carlos Martinez, criaram um espetáculo semelhante, feito inteiramente com bonecos de meias, idênticos não somente na forma, mas principalmente nas ações apresentadas pelo titeireiro. Isto sem falar no verdadeiro “pipocar” de trios que nos imploravam a disponibilização da “planta” dos bonecos da Cia. Truks, para reproduzi-los em suas experiências. “Por favor, vocês não poderiam desenhar como é o esqueleto do seu boneco?”, nos pediam repetidas vezes.

Logo entendemos que nossa meta não seria formar copiado-

res e ou reprodutores de técnicas já existentes. Queríamos formar artistas, pessoas aptas a levar ao palco uma arte própria! Diante disso estabelecemos uma premissa que é sucessivamente repetida, a cada ano, na ocasião do primeiro encontro com o grupo de interessados: a nossa oficina é uma busca por linguagens individuais! Por formas próprias de expressão! Aqui os nossos alunos usam a troca de informações com os grupos que se apresentam no espaço não para copiá-los, mas, justamente, para entender a diversidade de possibilidades, bem como compreender e ou imaginar por que caminhos cada grupo de trabalho chega aonde chega e quiçá, assim, projetar a invenção de um caminho próprio.

Estávamos propondo uma possibilidade de formação profissional baseada na própria construção artística. Cada um de nossos alunos já inicia a Oficina sabendo que o objetivo maior será a construção de uma cena particular, com procedimentos e técnicas próprias. O que fazemos é procurar oferecer-lhes instrumentos para a elaboração de projetos de trabalho, o que de fato se verificou em mais de uma dezena de espetáculos criados direta ou indiretamente no espaço, ao longo destes anos.

Iniciamos os trabalhos processando longas discussões acerca da diversidade e das possibilidades expressivas do teatro de animação. Entrevistamos e assistimos os trabalhos de grupos já formados, experimentamos a construção de dramaturgia, além de inúmeros exercícios de animação com toda a sorte de materiais, em busca não de fórmulas, mas de procedimentos não apenas confortáveis, mas, sobretudo eficientes e que resultem verdadeiramente artísticos para cada participante.

Vale aqui o breve relato de uma constatação verificada logo nos primórdios de nosso projeto. A história parece um caso isolado, mas aconteceu repetidas vezes. Criamos, como uma de nossas ações no Centro, uma espécie de “prestação de assessoria”. Caberia ao interessado nos relatar previamente o assunto de seu interesse para que pudéssemos convidar o profissional “mais adequado” a recebê-lo para uma assessoria. Se o seu interesse fosse uma montagem com o teatro de sombras, chamaríamos um profissional

experiente na linguagem, para uma conversa, um primeiro encaminhamento. Ao longo dos três anos em que mantivemos esse procedimento, encaminhamos cerca de 50 encontros. E, ao menos em 35 deles, o assunto foi sempre o mesmo: o interessado nos apresenta um boneco pronto e pergunta: “O que faço com este boneco?”.

Explico, não o que o argüente faz com o boneco, pois isso creio que não sei, mas sim a “saia justa” da situação revelada sempre da mesma forma, nesses 35 encontros. Entra na sala o interessado, sempre com uma mochilinha nos ombros ou malinha em mãos. Abre a mala e tira de lá o seu lindo boneco! Sem ironias! Dos 35 que vi, posso afirmar que 30 eram verdadeiras peças de arte, bonecos extremamente “caprichados”, construídos em oficina de construção de bonecos. Na maioria dos casos que assisti o boneco já tinha algum tempo de vida. Algo entre dois e cinco anos de existência, entre o sono profundo no interior da mala e a exibição orgulhosa, por seu “dono”, numa ou outra visita em casa, além de intermináveis e torturantes sessões de “observação mútua”! Sim, horas e horas de um (des)encontro angustiante, em que o criador olha para a criatura e que a criatura, silenciosamente e sem vida, olha o nada, enquanto o criador se pergunta: meu Deus! O que vou fazer com isso?

Revelava-se, portanto, não sei se um caso restrito à cidade de São Paulo, onde os cursos e oficinas de confecção de bonecos são constantes, o que eu chamo de situação alarmante. Ou seja, interessado em se tornar ator bonequeiro, animador, um artista do teatro de animação inicia seu percurso aprisionado por uma figura pronta, com a qual não sabe o que fazer. Ele aprende a confeccionar o boneco almejando o sonho de tornar-se bonequeiro e termina em longas e intermináveis sessões de nada! Há exceções, é claro! Mas na maioria dos casos, verifiquei que a construção do boneco, como primeiro passo da formação profissional do bonequeiro, não é o caminho a seguir em minha oficina. No entanto, mostrou-se comum, em nosso universo do teatro de animação, que duas ou três pessoas reunissem seus bonecos, já prontos, em

busca de um texto que pudesse unir a todos em uma experiência teatral comum. Constatei, nesses anos, que até mesmo os mais inexperientes trazem sonhos, temas de interesse e verdades internas que almejam transpor para o palco. E é importante respeitar esses desejos.

Esta constatação óbvia norteou alguns dos caminhos de nossa oficina. Seria preciso uma longa reflexão, um aprofundado estudo das possibilidades e da diversidade de propostas do teatro de animação, bem como aventar a possibilidade da criação individual como caminho mais eficiente para o “mergulho” dos interessados nessa arte. Estávamos assim, paulatinamente, construindo quase que um método de trabalho que poderia proporcionar aos interessados um processo mais eficiente de formação profissional, e reitero, formação artística nessa área. Hoje, passados sete anos de experiências (recebemos quase 50 alunos / participantes por ano), prefiro denominar esse trabalho como de “iniciação” à formação profissional na arte do teatro de animação.

De forma bastante resumida, nossa prática, hoje, segue um determinado funcionamento: iniciamos a oficina com reflexão sobre o teatro de animação. Geralmente agendamos para o teatro do Centro, paralelamente com a fase inicial dos trabalhos, a apresentação de muitos espetáculos de técnicas e procedimentos variados e após essas apresentações, nossos alunos trocam informações com os grupos. Eles fazem baterias de perguntas aos encenadores de cada linguagem cênica. Depois, num segundo momento, já de volta à sala de aula (prefiro chamar de sala de encontros), verificamos se existem características comuns nos diversos trabalhos assistidos. Constatamos que o comum ocorre no uso de determinados procedimentos, aspectos que caracterizam cada trabalho e que acabam por oferecer a ele esse rótulo (às vezes impreciso) de “teatro de animação”. Percebemos que em muitos casos os trabalhos apresentados se utilizam de um recurso dramaturgico muito particular: os bonecos, objetos e ou formas animadas estão em cena para realizar ações impossíveis de serem efetuadas por humanos. São personagens a vencer limites da física, a exagerar proposi-

tadamente na caricaturização ou deformação do antropomorfo, a representar o humano, ou o que é de qualquer natureza viva, pelo objeto, pela forma, pela cor ou substituir uma parte do corpo pelo todo (quando, por exemplo, pés tomam a cena para representar o todo de um personagem). Poderia seguir numa série de exemplos e procedimentos encontrados na arte do teatro de animação, mas isso é tema para outro relato.

Em um terceiro momento fazemos uma nova reflexão, em grupo, sobre os recursos cênicos vistos e discutidos que estamos verificando na prática, se estes se mostram possíveis e, sobretudo, interessantes nesse universo cênico tão particular.

Após essa primeira fase de estudos nos lançamos na “aventura” da criação de roteiros, textos ou partituras de determinadas ações para o teatro de animação. Vamos buscar estímulos variados para viabilizar, aos alunos, algum tipo de desafio para a criação de idéias que possam resultar em projetos de cenas. Estudamos a criação da “Imagem Disparadora”, termo criado pelo professor argentino Maurício Kartum. Trata-se de encontrar não um conceito, não uma idéia que norteará o caminho de criação do roteiro e ou situação cênica, mas uma imagem que assim o fará. Não nos interessa, nesses exercícios, discutir o tema ecologia e os conceitos implícitos ou não ao tema, mas sim alguma imagem que possa disparar uma sucessão de acontecimentos cênicos que possibilitem a construção completa da obra teatral.

Aqui cabe um breve exemplo: estivemos, certa vez, frente a frente com este mesmo tema, a ecologia. O grupo queria trabalhá-lo com bonecos, mas não tinha idéia de como fazê-lo. Os deixei discutir por quase duas horas. Da ecologia, falaram de tudo um pouco: efeito estufa, camada de ozônio, aquecimento global, escassez de água. E ao final da aula não tinham nada, ou melhor, permaneciam com a mesma angústia de quem observa o boneco pronto e se pergunta o que fará com ele. Seriam capazes de fazer um tratado verbal sobre o tema, mas não seriam capazes de colocar no palco alguma cena interessante ao espectador de teatro! Observavam o tema pronto e se perguntavam, sem obter respostas, o que fariam com ele.

Fizemos então um exercício simples, a que chamamos “Em

Busca da Imagem Disparadora”. Em um primeiro momento, encontramos palavras associadas ao tema. Levantam-se palavras e depois se buscam associações entre as mesmas através do uso de preposições. Por exemplo, no que diz respeito ao tema ecologia: homem, rio, sujeira, lixo, planeta, enchente, fogo, chuva ácida. Depois se associam duas palavras, entre si, de forma aleatória. Por exemplo: “enchente de fogo”, “chuva ácida de lixo”, “rio com fogo”, “lixo sobre homem”. De posse das associações, fechamos os olhos e procuramos ver as imagens (e não estudar os conceitos), se possível exagerando-as um pouco. Uma “chuva ácida de lixo” não será uma garoinha de lixo, mas uma tempestade em que caem do céu toda a sorte de dejetos previamente lançados pelo homem na natureza, queimando os transeuntes de uma grande avenida. “Lixo sobre homem” não será apenas um saquinho de lixo por cima de um homem, mas um enorme e desproporcional saco de lixo, do tamanho de uma baleia, sobre um pobre e frágil homem. “OPS! Este eu imagino!”, interrompe um dos participantes. “Imagino um pobre e frágil sujeito, carregando um saco de lixo que tem cinco vezes o seu tamanho, tentando cruzar a avenida enquanto os carros buzina afoitos e agressivos. É o homenzinho que vai juntando todo o lixo que encontra pela frente, mas, sem ter onde depositá-lo, o carrega heroicamente nas costas, a desafiar um mundo que dele mal se apercebe”. Agora sim, temos a nossa imagem disparadora e me parece óbvio, um rico personagem para o teatro de animação. Um homem carregando no palco um saco de lixo do tamanho de uma baleia é algo que me parece bastante complicado de se realizar com o teatro de atores e que justificaria o uso de um boneco em cena. Não creio que esse personagem nasceria em uma simples oficina de confecção. Não, não haveria sujeito, por mais criativo que fosse, a inventar o ser que é quase que um híbrido de humano com um enorme e desproporcional saco de lixo. Da mesma forma que surgiu o exemplo desse personagem, tantos outros surgiram nesses exercícios: o cachorro cego, com dois buracos negros em lugar dos olhos, uma figura assustadora, mas que se revela ainda mais dócil e prestativa com seus donos;

outro cachorro cuja cabeça é máquina filmadora; o oficial do exército nazista que literalmente queima por dentro (sim, com fogo de verdade a queimar, em cena, o seu ventre que se derrete, corroído pela culpa que sente), e assim por diante, em inúmeros exemplos que relato, de forma mais detalhada, no livro *A possibilidade do novo no teatro de animação*, recém publicado, que pormenoriza a experiência do nosso Centro de Estudos.

Procedemos também a busca dessas “imagens disparadoras” em outros estímulos: as artes plásticas, com mais insistência na obra dos pintores surrealistas, as imagens da publicidade e até mesmo alguns textos curiosos. Das imagens de René Magritte, um dos ícones do surrealismo, fizemos nascer uma porção de cenas que culminaram no espetáculo *Isto não é um cachimbo*, criado pela Cia. Truks com a participação ativa de sete integrantes da nossa Oficina Permanente. Há em cena um homem sem cabeça, perseguindo a idéia de matar-se, bem como uma camisola com vida e uma família de túmulos, entre outros. E de textos já existentes encontramos mais uma riquíssima possibilidade que também relato aqui, brevemente. Um participante da oficina traz para estudo, no grupo, uma nota de jornal que narra as peripécias de um conquistador cafajeste a agir em uma pequena cidade do interior de Minas Gerais. Um pequeno detalhe nos chama a atenção. A notícia revela, como breve comentário, que o homem teria um topete considerado muito charmoso pelas mulheres. Após muita discussão, um dos participantes toma a palavra e diz: “Imagino um boneco que, em lugar do cabelo, tem na cabeça um verdadeiro tentáculo de polvo, com o qual enlaça irresistivelmente as suas vítimas”. Estava criado, aí, mais um inusitado e original personagem para o teatro de animação. Um boneco cujo cabelo é um tentáculo de polvo me parece experiência original, ou no mínimo muito particular, no universo do teatro de animação e que, posso afirmar, deixa o sujeito criador absolutamente apaixonado por sua criação, e pronto para estabelecer, com ela, muitíssimo mais do que uma observação angustiante. O sujeito criador dessa imagem está pronto a mergulhar fundo nessa criação — irá investigar técnicas

possíveis, bem como formas de construção e, posteriormente, de animação desse boneco. Estará, verdadeiramente, iniciando-se no processo de formação profissional nessa arte.

Percebam que, na imagem do homem que em lugar de cabelo tem um tentáculo, há possibilidades dramáticas, há a iminente explosão de acontecimentos possíveis, há a poesia na junção dos elementos. Da mesma forma com que o poeta cria o “lábio de mel”, que obviamente não é um lábio feito com mel, mas sim a representação de algo belo, ou doce, ou seja lá o que o leitor escolher, o homem cujo cabelo é um tentáculo de polvo é sujeito poético, na medida em que faz com que o espectador seja obrigado a desvendá-lo criativamente, da mesma forma com que desvenda a poesia. Talvez por isso eu tenha citado a tal zona de intersecção entre o profissional e o artístico. Aprendi a ver que o estímulo verdadeiramente artístico é o melhor propulsor para uma formação profissional mais sólida, engajada e, por assim dizer, mais poética e, em última instância, mais feliz.

Após realizarmos todas essas experiências, que ainda se apresentam como exercícios, lançamos os alunos na parte que se revela a mais complicada de todas. Chega a hora de criarmos projetos de trabalho apaixonantes, nos quais nos deteremos com energia máxima por vários meses. Aqui cabe mais uma constatação. Está iniciada a fase do “funil”, processo em que poucos serão os “sobreviventes”, por assim dizer. Porque considero que o sujeito que desejar de fato entrar “para valer” nesse universo e tornar-se um profissional do teatro de animação, vai ter que enfrentar cada uma das etapas e dos desafios que se revelam no trabalho, a cada dia. Não é fácil dar cabo de um projeto dramaturgicamente completo, escolher ou inventar a técnica a ser usada, construir cada um dos bonecos e/ou objetos de cena, aprender a animar quem tem que ganhar vida em cena, ensaiar (ou não ensaiar?), para, por fim, apresentar o trabalho criado ao público. Tudo isso está inserido no tipo de formação que almejamos proporcionar. No mínimo, e por isso chamo de iniciação, buscamos estimular o participante a passar por cada um desses processos. Costumo dizer, em tom de brin-

cadeira, que passar por todas essas etapas é quase como concluir o vestibular. Quem o fizer estará mais apto a seguir na carreira. É preciso dedicação, força de trabalho, força de produção, algum talento, é claro, e muita perseverança para montar uma cena teatral completa e de fato interessante. São poucos, bem poucos, os que ficam até o fim do processo. Mas com alegria ousou dizer que são de fato artistas os que o fazem. E ousou dizer que um bom projeto, um projeto realmente apaixonante, é primordial para fazer com que o aluno tenha a perseverança necessária para tornar-se, de fato, um artista do teatro de animação.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

SITCHIN, Henrique. *A possibilidade do novo no teatro de animação*. São Paulo: edição do autor, 2009.

O fio transversal da animação

Paulo Balardim

Grupo Caixa do Elefante Teatro de Bonecos — Rio Grande do Sul

*Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.*

*Al andar se hace camino
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.*

*Caminante no hay camino
sino estelas en la mar...*

(António Machado)





Página 150: Oficina de manipulação da Caixa do Elefante Teatro de Bonecos.
Foto de Paulo Balardim.

Página 151: Espetáculo Histórias da Carrocinha (1996). A Caixa do Elefante Teatro
de Bonecos. Direção de Mário de Ballenti. Foto de Jô Vigiano.

Resumo: Neste artigo, o Teatro de Animação é pensado sob o ponto de vista da possibilidade de consolidação de uma pedagogia para a elaboração de conhecimentos necessários à expressão dessa linguagem. Uma pedagogia que faça o ator explorar empiricamente os processos de animação e que o torne capaz de transmitir eficazmente sua arte e os caminhos utilizados para o seu aprimoramento. Como recorte, o autor analisa sua própria experiência e a utiliza para refletir acerca de uma metodologia que aborde a técnica de bonecos de luva. Para essa abordagem metodológica, a compreensão das especificidades da animação, em especial seus processos de retórica, e o trabalho corporal do ator para a composição e domínio do movimento são citados como principais procedimentos para a efetiva aprendizagem.

Palavras-chave: Teatro de animação; formação artística; teatro de bonecos.

Abstract: In this article, puppet theatre is considered from the point of view of the possibility of consolidating a pedagogy for the elaboration of knowledge required for expression in this language. A pedagogy which makes the actor empirically explore processes of puppetry and that can make him or her able to effectively transmit their art and the paths used for their improvement. As an example, the author analyzes his own experience and uses it to reflect on a methodology that deals with glove puppet technique. For this methodological approach, an understanding of the specificities of puppetry, especially its rhetorical processes and the corporal work of the actor for the composition and mastery of movement, are cited as the principal procedures for effective learning.

Keywords: Puppet theatre; artistic development; puppet theatre.

Medindo os passos

Ao longo do tempo, cada vez que olhamos para trás, temos uma nova percepção sobre o caminho trilhado. Embora muitas vezes ele se apresente confuso, bifurcado em imprecisos processos desestabilizadores e conclusões duvidosas, esse “novo olhar”, fundador de uma nova leitura, parece reconciliar todas as escolhas passadas com o instante presente. Em seguida, na medida em que continuamos a caminhada, percebemos que os passos se tornam mais firmes e vigorosos. Se o caminho é feito ao se caminhar, o caminhar forma o caminhante também. Essa premissa, que perpassa a epígrafe deste artigo, cantada pelo poeta e prosista sevilhano, parece constar nos arcabouços que formam o conhecimento da maioria dos artistas “bonequeiros” que conheço, os quais iniciaram sua carreira por meio de uma irresistível atração e contato com essa linguagem em eventos e festivais. O empirismo propulsor de descobertas e o aperfeiçoamento técnico decorrente de uma práxis, aliados ao contato com algum “mestre” constitui a pedra basilar do fundamento artístico em ambientes informais e extra-acadêmicos. Isso, de forma alguma, deve servir como argumento para algum juízo de valor quanto à aquisição de saberes e conhecimento. Tanto a formação acadêmica do artista quanto o autodidatismo, se tomados com afinco, propiciarão eficientes ferramentais de atuação.

Ao olhar para trás, do ponto de referência em que me encontro, percebo “sulcos no mar”, repletos de insucessos e incertezas, que foram contrastando e delineando outros tantos bons empreendimentos ao longo da minha caminhada artística. Se, por um lado, profissionalizei-me na arte da animação como autodidata, não há como negar a importância e a contribuição dos cursos esporádicos, das oficinas de teatro de bonecos e da própria academia para a formação de um espírito crítico que me permitisse refletir sobre o meu fazer. Minha vida acadêmica iniciou tardiamente, muitos anos após eu já estar inserido na lida artística profissional e, sem dúvida, a academia contribuiu (e ainda contribui) para a manutenção desse espírito crítico. Mas, em meio à prática teatral

e aos estudos teóricos, as perguntas que me faço corriqueiras vezes, ao refletir sobre minha produção artística, parecem sempre insistir e retornar inexoravelmente, orbitando sobre suposições no âmbito da aquisição de conhecimento: se soubesse antes o que sei hoje, teria feito o que fiz? E, se não tivesse feito o que fiz antes, saberia hoje o que sei? Bom, são apenas perguntas sem respostas nem necessidade de serem respondidas, mas que me impelem a pensar sobre quais aspectos poderiam ser elencados, na formação artística, como de primeira grandeza e como sendo imprescindíveis para instigar o iniciante a caminhar pela arte da animação. Penso, assim, quais as informações que eu gostaria de ter obtido logo de início e que me teriam auxiliado. Nessas reflexões, tenho certeza de que a descoberta de processos de aprendizagem, sejam eles oriundos da tradição oral ou dos conhecimentos adquiridos na academia, são os instrumentos com os quais podemos medir distâncias, abrigarmos-nos de intempéries e seguir caminhando, desbravando novos rumos. E, ao definir processos de aprendizagem, incluo a descoberta de metodologias de trabalho pessoal embasadas numa vivência particular e coletiva que propicie também o desenvolvimento técnico-artístico.

Como pedagogo em cursos de curta duração, parto sempre do pressuposto de que cada indivíduo possui um amplo potencial expressivo e criativo, necessitando apenas encontrar o meio de expandir suas energias para poder mover-se com desenvoltura dentro da linguagem artística. Mas, em se tratando do Teatro de Animação, a questão é: como catalisar essas energias, produzindo um tipo especial de expressão, capaz de seduzir e reter a atenção do público por meio da ilusão da vida? Essa pergunta atinge com profundidade a maior problemática da formação do ator animador e, muitas vezes, a questão não é formulada no início da jornada, sendo que, aprender a elaborar essa pergunta, auxilia na construção de uma bússola.

A ilusão da vida

Acredito que existam dois aspectos que mereçam destaque

numa análise inicial da ilusão da vida. Primeiramente, faz-se mister a concentração de um conteúdo no objeto que estará sujeita à animação e, em seguida, é igualmente necessária a concentração de um conteúdo na forma física do ator e nas relações de interação que estabelece com o objeto. Em outras palavras, o primeiro aspecto corresponde às possibilidades escultóricas e pictóricas do objeto, exploradas conscientemente, ao passo em que o segundo aspecto corresponde à manipulação (o contato físico, o modo como o ator mobiliza as transformações espaços-temporais no objeto) e à carga dramática (a qualidade da energia) com a qual o ator se relaciona com o objeto, transmitindo-lhe estados emocionais interiores e produzindo novos significados nessa relação.

Mas existe ainda um fio transversal para a apreensão da animação. Esse “fio” é composto tanto da observação a priori do objeto inanimado quanto da observação do ator, antes de tornar-se animador. Em tal observação, é imprescindível que se aprenda a lançar um olhar profundo sobre todos os detalhes, dotando esse olhar de uma percepção das relações espaciais entre as formas das coisas e sua possibilidade de existir de outra forma – o que abre as portas para o jogo simulatório. Ainda nessa transversalidade, eu destacaria a descoberta da capacidade de imaginar-se, ao mesmo tempo, um “eu” e um “outro” coexistindo num mesmo corpo e tendo a possibilidade de habitar um objeto distinto, utilizando-o como manifestação de vontade. Vontade do ator, em forma de personagem, mas também vontade do objeto, o que permite ao personagem expressar ações involuntárias a ambos, ator e objeto. Assim, defrontar-se com a natureza das coisas e imaginar outra natureza através da interferência humana pode direcionar uma série de exercícios iniciais de sensibilização.

Tecendo o fio

O fio transversal da animação pode ser sintetizado na questão de como mobilizar essa outra existência para as diversas coisas por meio de um desdobramento do ator, sua projeção num outro “eu”, uma projeção no ser ficcionalizado, no objeto animado. Mas,

nessa projeção, não me refiro exclusivamente aos aspectos psicológicos envolvidos e, antes, ao conjunto desses aspectos associados aos procedimentos corporais adotados pelo ator para tal fim. É importante lembrar que, a apreensão desse ser ficcionalizado, embora sugerida pelo duo ator-objeto, somente será concretizada pela ação do público, no momento receptivo no qual perceberá o ato teatral. Portanto, para estendermos um pouco mais a discussão, gostaria de propor algumas reflexões sobre o uso de uma técnica específica para um objetivo específico, reflexões as quais acredito devam acompanhar a formação prática de todo ator que almeje enveredar pelos caminhos possíveis da animação teatral.

O objetivo específico de que trato aqui se compõe da ilusão de autonomia do objeto, em particular, das formas antropomórficas tridimensionais simuladoras de ânima que possuem contato direto com a mão do animador, a saber, a técnica construtiva designada como luva (simples e/ou com varas - com boca articulada ou não). Optei por tratar dessa técnica haja vista sua ampla difusão no contexto brasileiro, como técnica tradicional já conhecida e por acreditar que essa técnica pode possibilitar ao ator experimentar as bases de manipulação que irão compor a poética dos bonecos, uma vez que, nessa técnica, é possível manter o olhar do manipulador direcionado para o boneco, podendo ter uma boa apreensão de toda a sua forma e movimentação espacial. Para discorrer sobre a vasta temática, não partirei da questão psicológica que ampara as bases de interpretação - embora um desdobramento psíquico esteja imbricado com o trabalho físico do ator, pois é por meio de seu corpo que o boneco agirá e transmitirá grande parte de sua personalidade ficcionada. Focarei no exercício muscular (e seu treinamento compreensivo) como formação imprescindível na busca pelo domínio da arte. Para isso, tentarei expor algumas premissas para a composição da poética da animação.

Para além da gramática

Inicialmente, a respeito do exercício muscular do ator animador, cabe lembrarmos a Gramática elementar de manipulação

contida na obra *Marionnettes et marionnettistes de France*, publicada em 1947, por André-Charles Gervais. Sobre essa obra, é importante salientar sua relevância histórica, por ser, ao que nos parece, um dos primeiros registros sobre o tema da formação e treinamento para bonecos de luva, e é igualmente importante lembrar seu caráter normativo, o qual apresenta uma série de exercícios práticos visando desenvolver a habilidade manual do praticante para que, dessa forma, desenvolva a excelência na manipulação. No entanto, se a orientação de Gervais valorizou a organização de informações úteis e princípios que deveriam servir à aprendizagem do manipulador, traçando uma espécie de “método” para obter desenvoltura nas mãos, é evidente que o autor não se preocupou com os aspectos compreensivos das dinâmicas e energias que servem de base para impulsionar o corpo do ator. Gervais salientou, principalmente, a reprodução mecânica de movimentos no objeto animado. Concordo que a prática regular de exercícios e a codificação de gestos e movimentos destinados a desenvolver variantes de posturas e representação de intenções, bem como amplificá-los, apresenta-se como eficiente recurso para treinamento manual hábil. No entanto, o que almejo discutir concerne aos conhecimentos de outra ordem, conhecimentos que permeiam uma via experimental e analítica de uma capacidade de efetuar sínteses de movimentos a partir da observação do humano, ao invés de uma mera desenvoltura em reproduzir exercícios técnicos por parte do ator.

É preciso compreender que o boneco animado é apenas uma ilusão. Uma ilusão que alude ao inexistente. Possui ação sintetizada e dilatada, contraindo, dessa forma, mais carga, mais intensidade e mais densidade. É um projeto de realidade, compondo uma virtualidade. É virtual e real, pois é a materialização de uma ausência, de algo que só está ali efetivamente por meio de uma simulação. O boneco, por si só, é um não-ser enquanto sujeito, não possui vida nem autonomia própria, embora sua forma contenha em si uma expressão plástica. Ele é um ser enquanto objeto e possui propriedades físicas e capacidades funcionais e simbólicas,

dependendo, para a concretização dessas potencialidades, de uma ação humana externa. No teatro, o animador e o público intervêm como agentes para a realização dessas potências. O ator, como catalisador, transmite ao boneco uma energia, impregnando o interior da matéria inanimada com as vibrações oriundas de sua mão, antebraço e braço. Essas vibrações são compostas de pulso, imperceptíveis movimentos involuntários e outros tantos movimentos ou pausas intencionais impregnados com sentidos arbitrários. Da mesma forma, todo o corpo do ator, em particular o seu olhar, dota o objeto de uma propriedade especial, uma carga dramática, um *elá*, um status que o projeta como elemento atrativo da atenção do espectador. Essa carga dramática refere-se à qualidade energética do corpo do ator posta na interpretação⁴¹.

Podemos dizer que, no caso do animador oculto, ou extradiegético, as ações de seu corpo serão minimizadas, concentrando mais atenção na mão portadora do boneco. Para isso, ele organiza os seus deslocamentos corporais em proporção ao tamanho do boneco. Os movimentos sintéticos e condensados do boneco apresentarão uma recongnição do movimento humano através de uma seqüência de ações e reações previamente estudadas e determinadas, mas dotadas de singularidade: possuirão determinado grau de semelhança com o modelo ao mesmo tempo em que possuirão também determinado grau de originalidade, capaz de

⁴¹ José Luis Valenzuela, em seu artigo *La producción del discurso actoral desde un punto de vista psicoanalítico*, tenta delimitar a zona de transição dos códigos sociais à intimidade somática do ator. Para isso, aproxima o conceito de energias físicas do ator (tônus muscular) proposto no trabalho da antropologia teatral de Eugênio Barba, ao conceito de intensidades psíquicas proposto por Freud, tentando, com isso, enfatizar a superação da dicotomia psique/corpo: “Encontramos, assim, uma saída perante a barreira epistemológica posta pela oposição psique/corpo. Trata-se de admitir que o espaço psíquico seja, em realidade, o efeito da intersecção entre um corpo com capacidade de palavra e uma Ordem Simbólica pontuada em última instância por uma estrutura social de poderes. A partir desse ponto de vista, o tecido da ‘trama’ teatral é um trabalho sobre os significantes cênicos comparáveis à elaboração do sonho que Freud situara nessa ‘outra cena’ da subjetividade”. (VALENZUELA, 1990: 68, tradução do autor).

produzir novidade. Assim, nesse jogo de simulação, detectamos o que Deleuze (1988) denomina como uma potência para produzir um efeito. Temos, no objeto animado, a concentração de significantes no ato performático, compondo complexas seqüências acionais que operam por uma retórica que utiliza como principais estratégias a metonímia e a metáfora. Para José Luis Valenzuela, a partir da perspectiva lacaniana, a metonímia é uma forma contraída que atrai mais a atenção, pois surge uma tensão entre os significantes explícitos sem alterar o sentido da sentença, apenas intensificando-a⁴². Com a metáfora, o referente não é claramente explicitado, criando um efeito de pluralização do sentido⁴³. Dessa forma, as ações desenvolvidas pelo boneco podem tornar-se verossimilhanças em contato com a imaginação do espectador. Mas a verossimilhança atua em conjunto com o elemento transgressor do boneco, que o permite criar novas realidades, extrapolando a realidade do modelo e estimulando constantemente o interesse do observador pelo inusitado. Assim, a leitura da ficção está na ação e a ação está na simulação do esforço executado pelo boneco; o esforço real do ator dissimula a ficção, tentando eliminar os traços evidentes da manipulação e personificando o boneco como entidade autônoma.

Dez princípios numa conclusão inacabada

Enfim, resta-nos a indagação de como, pela via do treinamento prático, podemos nos apropriar dessas especificidades. E, assim, voltamos ao fio transversal da animação. Um fio que compreende princípios elementares para a simulação do modelo humano na técnica de luva. Entre eles, aponto apenas alguns:

1) *Coincidência de pontos articulatórios*. As articulações do boneco deverão estar em consonância com as articulações do bra-

⁴² Ibidem, 1990: 70.

⁴³ Ibidem.

ço e da mão do animador. Isso possibilita uma resposta rápida aos impulsos e uma similitude com o corpo representado, considerando que, para cada ponto articulatorio do boneco corresponderá um ponto articulatorio expressivo do modelo humano.

2) *Eixo vertebral do boneco*. Linha imaginária que cruza longitudinalmente todos os principais pontos de articulação do braço do animador (falanges, pulso, cotovelo, ombro) e possui extensão máxima até os pés do manipulador (extensão imaginária). É esse eixo que garante a relação gravitacional do boneco com o espaço, mantendo seu corpo numa linha perpendicular ao solo, bem como a possibilidade dos giros, movimentos que têm origem simultânea no quadril do animador e do boneco.

3) *Altura constante, simulação de piso*. Localiza espacialmente o boneco, delimitando seu espaço de atuação cênica e criando o ambiente, o cenário ficcional. Este é um claro exemplo de recurso metonímico, uma vez que a existência dos pés do boneco e do piso é apenas inferida pelo observador através da leitura das ações simulatórias. A extensão dos pés do animador completa a possibilidade de amplos deslocamentos do personagem.

4) *Pontos fixos constantes e variáveis*. Para marcar esforço, tensão ou para dissimular origem do movimento. O ponto fixo no boneco pode sustentar a credibilidade em uma força atuante sobre ele ou uma materialidade inexistente. Por exemplo, quando um boneco de luva vai erguer com as mãos um objeto dotado de peso fictício ele primeiro curva a coluna, em seguida o quadril, agarra o objeto (mantendo-o em ponto fixo) e sobe de súbito o quadril (equivalente ao pulso do animador), para somente depois erguer o objeto. Essa sensação de que a força de seus braços não foi suficiente para erguer o objeto causa a impressão de sua excessiva massa.

5) *Foco de atenção do boneco*. Evidência do interesse. É o foco que caracteriza a consciência do espaço circundante (pode ser visual, sonoro ou olfativo). O foco mostra o objeto de interesse do boneco, seja ele mobilizador de uma atração ou uma repulsão.

6) *Reação imediata aos estímulos*. A mão do animador deve

estar pronta para reagir imediatamente com o boneco, de forma quase impensada, para criar a idéia de percepção do estímulo pelo ato reflexo do personagem.

7) *Redução dos movimentos no corpo do ator.* A amplitude do movimento deve ser suficiente para executar o deslocamento do boneco em escala proporcional ao seu tamanho. Assim, por exemplo, quanto menor a escala, menor será o passo e o salto.

8) *Princípios de atração e repulsão.* Esses parecem ser os impulsos essenciais geradores de qualquer transformação de estado. É com o movimento do tronco do boneco que se torna visível como ele se relacionará com o objeto. A atração faz com que seu tronco se projete em direção ao objeto e a repulsão, em sentido contrário.

9) *Princípio da seleção e montagem.* A ação é segmentada, são eleitos alguns fragmentos, os quais são dilatados, chegando a um equivalente da ação real. Também chamamos de “partitura de ações”⁴⁴.

10) *Sincronia do corpo com a voz.* Deve haver um código, uma marca convincente para que haja a identificação do corpo que fala. Pode ser a boca articulada do personagem que se movimenta ou pequenos movimentos com o corpo do boneco, por exemplo. Não é necessário ilustrar as palavras com um gesto ou mover-se no ritmo da fala, mas é importante completar a fala com ações expressivas que não ponham em dúvida o emissor da voz.

Longe de querer dar conta da formulação de um método de ensino, espero ter levantado questões que possam servir de alguma forma para auxiliar mais incursões sobre a temática. Sabemos que a formação profissional do ator animador ocorre de variadas formas e por diferentes caminhos. No entanto, seja qual for o ambiente no qual o artista desenvolve-se, algumas questões são fundamentais para um intenso confronto com o objeto artístico. E o confronto, positivamente, é o desequilíbrio que move a caminhada.

⁴⁴ Segundo Valenzuela (1990: 75), o processo de seleção e montagem é chamado de “restauração do comportamento”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlando e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GERVAIS, André-Charles. *Marionnettes et marionnettistes de France*. Paris: Bordas, 1947.

VALENZUELA, José Luis. *La producción del discurso actoral desde un punto de vista psicoanalítico*. In: TORO, Fernando De (org.). *Semiótica y teatro latino-americano*. Buenos Aires: Galerna, 1990.



Do primeiro impacto à prática profissional

Ana Maria Amaral
Universidade de São Paulo – USP

Espetáculo Dicotomias (2003). Grupo O Casulo.
Direção de Ana Maria Amaral. Foto de Chan.

Resumo: A partir da experiência pessoal da autora - seja como professora universitária de teatro de animação ou como diretora e encenadora - este artigo apresenta um panorama atual da formação profissional nessa área. Cinco aspectos foram considerados: vivências iniciais; oficinas, palestras e leituras; pesquisas acadêmicas e pesquisas compartilhadas em processo de montagem.

Palavras-chave: Formação no teatro de animação; pesquisa de grupo no teatro de animação; pesquisa acadêmica no teatro de animação.

Abstract: Based on the author's personal experience, be it as a university lecturer in puppet theatre or as a theatre director, this article presents a panorama of current professional development in the area of puppet theatre. Five aspects were taken into consideration: initial experiences, workshops, lectures and readings, academic research, and shared research during the production process.

Keywords: Puppet theatre education; puppet theatre group research; puppet theatre academic research.

No momento atual e nesta nossa realidade, vejo cinco fatores fundamentais que podem colaborar na formação profissional do Teatro de Animação: vivência, oficinas, cursos, pesquisas e prática. Cada um desses itens se subdivide e, no entremeio, é claro, talento e persistência são os principais.

Vivência: é por onde tudo começa. Em geral ocorre no primeiro confronto, naquele inesquecível impacto de palco/platéia

em que pela primeira vez vemos bonecos, objetos ou sombras misteriosamente possuídos de vida. A vivência começa e se faz nesses primeiros contatos em que ávidos buscamos informações, seja como público comum ou na situação especial de público em festival, para o qual tudo é permitido: fuçar os reversos ocultos, perguntar, tocar. Vem depois um caminho solitário até que se encontrem parceiros para compartilhar experimentos ou seguir as pegadas dos mestres.

Oficinas, palestras, leituras: dependendo da persistência de cada um, a busca por informações através de vídeos e material bibliográfico é importante.

As primeiras oficinas a que se tem acesso são oficinas simples, geralmente oferecidas entre os muitos atrativos de um festival, encontros ou seminários, em carga horária exígua nas quais muito se mostra, pouco se ensina e quase nada se experimenta. São, no entanto, estímulos importantes. Fora do esquema dos festivais, eventualmente são organizadas oficinas por entidades como SESC ou SESI, num máximo de 20h por semana. Ultimamente, em alguns centros culturais do país, tem surgido a oportunidade de oficinas mais longas e variadas, programadas por grupos profissionais que em suas demandas por patrocínio incluem em seus projetos um processo de formação não apenas para seu próprio elenco, mas também aberto ao público interessado⁴⁵.

Cursos: os cursos têm uma característica, uma metodologia e programação pedagógica diferenciadas das oficinas. Devem ter, no mínimo, carga horária de 80 a 140 horas.

Houve entre nós um período, no começo da década de 90, em que a FUNARTE e a ABTB ofereceram tais cursos, na aldeia de Arcozelo, município de Paty do Alferes, RJ, local ideal para o estudo em regime de tempo integral, num período de três sema-

⁴⁵ Este artigo não pretende ser um levantamento de oficinas ou cursos, mas serão citados alguns grupos na cidade de São Paulo com os quais me é possível manter contato mais próximo.

nas: *Encenação* com Margareta Niculescu, *Construção* com Álvaro Apocalypse, *Direção Teatral e Musical* com Osvaldo Gabrieli e Beto Firmino, *Teatro de Sombras* com o grupo Giocco Vita. Esses cursos foram marcantes para as carreiras de todos os seus participantes. Foram concebidos de acordo com o perfil dos workshops programados por Margareta Niculescu, no Instituto Internacional da Marionete em Charleville-Mézières, França. Os cursos desse Instituto, ministrados por mestres de vários países e diferentes culturas, foram e continuam sendo a grande contribuição para formação de profissionais de várias partes do mundo⁴⁶. Essas oficinas, que acontecem no período do verão europeu, são realizadas pelo Instituto Internacional da Marionete, instituição que também abriga a Escola Superior das Artes da Marionete, um curso profissionalizante de três anos, com amplitude internacional.

No que se refere aos cursos, vistos sob a ótica de uma realidade que me é mais próxima, gostaria de fazer algumas considerações sobre a função das universidades.

Considero fundamental a participação da universidade na formação de qualquer artista. Além de lhe conferir uma profissão específica, a universidade abre outras perspectivas, pela possibilidade de intercâmbio com áreas afins, como o teatro, artes plásticas, música, TV, cinema e, ultimamente, disciplinas relacionadas com os vídeos de animação, sem esquecer as possibilidades de intercâmbio internacional que agências de apoio à pesquisa, ligadas à universidade, podem oferecer.

É recente e ainda relutante a entrada do teatro de bonecos, ou teatro de animação, nas universidades brasileiras. A Universidade Federal de Minas Gerais e a Universidade de São Paulo foram as

⁴⁶ Em minha formação pessoal foram marcantes os cursos que participei: Teatro de Objetos, dirigido por Joseph Krofta, do Teatro Drak, República Tcheca (1984), num período de quatro semanas em tempo integral; Teatro Visual, com Joan Baixas do Instituto de Teatro de Barcelona e Leszek Madzik, Universidade Católica de Lublin, Polônia (1984) de duas semanas cada, também em tempo integral; Espaços Cênicos, com Peter Matasek, Teatro Drak, e Jennifer Carey, da Inglaterra (1989), três semanas em tempo integral.

primeiras a introduzir essa modalidade no currículo universitário. Na UFMG o teatro de bonecos está ligado ao Departamento de Artes Plásticas e na USP ao Departamento de Artes Cênicas. Em muitas universidades do país o Teatro de Bonecos ou Teatro de Animação está inserido nos Cursos de Licenciatura, por onde se denota o conceito que dele se tem, mais ligado à educação do que ao teatro propriamente.

Em 1974, recém-chegada de New York, onde vivi por 15 anos e recebi os mais fortes impactos dessa arte, aceitei o convite para proferir uma palestra sobre o teatro de bonecos na Escola de Comunicações e Artes da USP, que despertou bastante interesse entre professores e alunos. Foi-me então oferecido programar um curso de um semestre e, em 1975, o Teatro de Animação foi introduzido como disciplina nos Cursos de Bacharelado e Licenciatura do Departamento de Artes Cênicas, da ECA⁴⁷. Aos poucos obtivemos algumas conquistas: a disciplina passou depois a ser dada em dois semestres; com a mudança de prédio do Departamento conseguimos uma sala exclusiva e bem provida e, com isso, ampliaram-se as atividades práticas com um ateliê livre de construção, não apenas para alunos, mas aberto a estudantes e artistas da comunidade, que resultaram serem os mais atuantes; os alunos do Departamento de Teatro, prioritariamente interessados nas disciplinas ligadas aos cursos de direção e interpretação foram, aos poucos, percebendo a relação do teatro de animação com o seu trabalho de ator, o que resultou numa ótima simbiose. Comecei então a sentir quão limitadas eram as nossas possibilidades dentro do Departamento e quão grande a demanda por um curso mais especializado⁴⁸.

Foi criada em 1995 a Comissão do Teatro de Animação com

⁴⁷Uma disciplina por semestre equivale a 60 h/aula.

⁴⁸Minha tarefa era dar a conhecer a jovens estudantes, interessados no teatro de ator sem muitos conhecimentos sobre teatro de bonecos ou teatro de animação, uma idéia do que seria o teatro de bonecos tradicional e novas propostas contemporâneas. Uma tarefa difícil e complexa numa disciplina de apenas um semestre, num curso de quatro a cinco anos.

o objetivo de preparar um projeto para a implantação da Habilitação do Teatro de Animação nos Cursos de Bacharelado do Departamento de Artes Cênicas, que seria então a quinta habilitação entre as já existentes: Direção, Interpretação, Teoria do Teatro, Cenografia e Licenciatura⁴⁹.

A Comissão preparou um dossiê completo para a criação da nova Habilitação. O curso a ser criado seria de quatro anos: no primeiro ano seriam oferecidas as disciplinas básicas de teatro, comuns a todas as habilitações; nos dois anos seguintes seriam oferecidas disciplinas práticas e teóricas específicas, além de ser também aí previsto um programa que incluiria professores visitantes, convidados entre profissionais notórios da área; o último ano seria todo dedicado a uma montagem.

Foi apresentada uma estrutura curricular completa do curso, com os programas de 12 disciplinas, contendo informações detalhadas dos conteúdos; bibliografia; carga horária, crédito/aula; número de vagas; objetivos e metodologia; quadro comparativo de currículo pleno conforme estabelecido pelo Conselho Federal de Educação; perfil profissional⁵⁰; demonstração dos recursos materiais já existentes, equipamentos e outros itens; espaço físico e instalações; biblioteca; previsão de contratação de docentes, pessoal técnico e administrativo.

A expectativa da aprovação desse projeto criou um momento de euforia entre os muitos interessados, felizes de poderem contar com um curso universitário de teatro de animação. O sonho durou pouco. O projeto, depois de aprovado pelo Conselho do Departamento, não passou na instância maior por não apresentar um corpo docente qualificado, nível de doutorado, conforme titulação acadêmica exigida.

⁴⁹ A comissão foi composta por: Ana Maria Amaral (presidente), com orientação e assessoria do professor Clovis Garcia e colaboração de Hamilton Saraiva e Augusto Francisco de Paula.

⁵⁰ Perfil profissional é a descrição das atividades que o profissional formado no curso desempenhará.

Ainda que disciplinas sobre Teatro de Animação já estivessem incluídas no Programa de Pós-Graduação e nos Cursos de Graduação, ainda não havia, na época, professores especialistas com título de doutor, ou mesmo mestres em processo de doutoramento. Faltavam dois professores com titulação⁵¹. Os primeiros projetos de pesquisa, no nível de mestrado, já estavam sendo aceitos e quase sempre seguidos por projetos de doutorado.

Mas, entre o início de um mestrado e o processo final para a obtenção do título de doutor há um longo percurso⁵².

O projeto de criação do curso de Teatro de Animação na USP, com duração mínima de quatro anos, foi arquivado. Hoje, considerando a demanda no país, e outros fatores, penso que não é ainda prioritário um curso universitário, mas são necessários cursos profissionalizantes, de no mínimo três anos, em período integral, nas diferentes regiões do país. Seria um caminho mais prático e acessível para um começo.

A diferença entre oficina e curso é que o curso pede um tempo maior, necessário e suficiente para que se crie e se estabeleça uma atmosfera de intimidade entre professor/aluno e alunos entre

⁵¹ O primeiro título de doutor em teatro com pesquisa em teatro de animação foi outorgado em 1989. E a partir daí houve um período de espera até a introdução dessa área no curso de Pós-Graduação da ECA/USP. As primeiras disciplinas no Programa de Pós-Graduação já eram oferecidas pela professora responsável da área no Departamento, sobre máscara, história, dramaturgia, teatro de objetos, preparação do ator manipulador, etc.

⁵² A partir desse período, formaram-se na ECA/USP mestres e doutores em teatro com pesquisa sobre Teatro de Animação, hoje à testa de importantes centros universitários como: Dr. Valmor Beltrame, na UDESC; Dr. Felisberto Sabino da Costa (ECA/USP), Dr. Wagner Cintra (UNESP); Tácito Borralho (UFMA - doutorando na ECA/USP); Líliana Olivan; Conceição Acioli; Teotônio Sobrinho; José Parente. De outras universidades do país temos notícias de pesquisas acadêmicas nessa área, em nível de mestrado e doutorado realizadas ou em processo: na UNIRIO, os mestres Miguel Vellinho e Mario Piragibe; na UFRJ, Adriana Schneider Alcure e Maria Acselrad; na UFBA, Marcondes Lima; na UFSC, Maria de Fátima Moretti e Patrícia Dutra; na UFPR, Ana Paulo Cruz; na UFRS, Paulo Balardim; na UFRN, Ricardo Canella; Izabela Brochado com doutorado na Universidade de Dublin, Irlanda, professora atuante na Universidade Nacional de Brasília.

si, um tempo também para pesquisa bibliográfica paralela e reflexões em grupo. Além disso, um curso deve ser provido de algumas condições materiais, sem as quais não funciona, e entre essas a necessidade de um local exclusivo. Para a confecção, são necessários itens que qualquer ateliê de arte exige: água corrente e tanques; e que seja em espaço arejado para eventual uso de produtos químicos, e favorável à secagem dos objetos em construção; materiais como ferramentas, maquinarias, equipamentos de oficinas e cursos estão inclusos nas pesquisas, e vice-versa. O que são pesquisas? Não sei responder. Mas pode-se tentar diferenciá-las.

Pesquisa acadêmica: pesquisa em artes cênicas, seja qual for sua modalidade, está intimamente ligada à prática teatral. Teatro é o que se vê e o que acontece; sua pesquisa, portanto, é importante como reflexão e registro do que se faz ou fez. É principalmente importante no processo inicial da criação cênica, seja montagem ou dramaturgia.

As pesquisas acadêmicas dão acesso à carreira de professor universitário e são importantes porque geram mestres qualificados para o ensino do Teatro de Animação, pois a inclusão dessa disciplina nos cursos de nível superior depende da possibilidade de contratação de professores qualificadamente confirmados nessa área. Porém, na minha experiência, o que mais acontece é a apresentação de candidatos com excelentes currículos, em artes cênicas, dança ou performance, mas cuja pouca ou nenhuma prática em teatro de bonecos ou teatro de animação não os habilita a assumir a responsabilidade de um curso de teatro de bonecos como geralmente são: cursos para iniciantes com demanda prática. Um curso de pós-graduação, ao contrário, não é uma iniciação, nem se extraem dele informações de temas específicos, mas é um trabalho de aprofundamento de uma experiência que já se traz na bagagem. Nas pesquisas de mestrado há orientação sobre metodologia, mas num doutorado isso já deve ser parte da bagagem que se aporta. Orienta-se um projeto proposto por um pesquisador que já tenha experiência prática e referencial teórico do tema por ele proposto.

Há os que procuram fazer pesquisa por se sentirem atraídos pela área, mas ainda sem a experiência do fazer. E, ao mesmo tempo, vemos excelentes diretores e exímios bonequeiros que pela necessidade de garantir a própria sobrevivência não têm tempo livre, às vezes nem crédito escolar necessário, ou oportunidade de ingressarem num Programa de Pós-Graduação.

Teoria e prática se completam. Na teoria estão os fundamentos históricos, filosóficos e sociais de uma das mais antigas manifestações do homem, que muito ainda nos toca. Mas é com a prática que o teatro acontece.

A prática: Pesquisas compartilhadas, como processo de montagens.

O Casulo / BonecObjeto: as minhas experiências com pesquisas compartilhadas, com o objetivo de criar espetáculos com meu grupo O CASULO / BonecObjeto, foram as que mais me enriqueceram⁵³.

Com ou sem roteiro ou texto, com ou sem cenografia, inicialmente sem bonecos nem direção definida, o experimentar num jogo no qual quase tudo é possível ou descartável é muito estimulante. Há sempre um conteúdo pré-estabelecido, mas a descoberta da forma é uma gestação. Ainda que raramente se conseguisse verba para a produção, muitas dessas oficinas eram abertas, acontecendo em instalações da Secretaria Municipal de Cultura, o que facilitava o envolvimento de atores, bonequeiros, artistas ou simples curiosos. Com exceção da peça *Zé da Vaca*, escolhida, em sua primeira versão, pelo banco de textos da Associação Paulista de Teatro para Infância e Juventude — APTIJ —, o qual foi montado com auxílio inicial da FUNARTE, depois premiado pela Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA — em

⁵³ O primeiro sucesso do grupo foi a peça *Palomares*, que não citamos no corpo do texto por não ser o resultado de uma experiência em grupo, ainda que tenha melhor se estruturado no processo de montagem com a participação e co-direção de Antonio Januzelli e Silvio Zilber. *Palomares* recebeu prêmios Mambembe & Governador do Estado, em 1978.

1985, entrou em cartaz, renovou-se e se apresenta com sucesso até hoje. Outros projetos, porém, pela falta de ajuda financeira, nem sempre resultaram em montagens. Mas projetos de pesquisas como *Prelúdio sem dó*, *Do Outro Lado* e *Quadros*, deixaram marcas nos participantes do grupo, e até hoje penso em retomá-los⁵⁴.

Pesquisas extracurriculares, de extensão universitária, abertas a alunos de diferentes departamentos e a artistas da comunidade foram realizadas principalmente focando a relação ator/boneco ou ator/objeto, máscaras e sombras, essas sim, graças ao apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa de São Paulo ou à Fundação Vitae de Artes. Tais pesquisas chegaram a ser finalizadas, resultando em montagens: *A Coisa Vibrações Luz do Objeto Imagem; Babel — Formas e Transformações*, onde se colocou em prática a experiência de um workshop de cenografia do Instituto Internacional da Marionete (1989-92); *A Benfazeja*, um conto de Guimarães Rosa; e com apoio da bolsa da Fundação Vitae de Artes, o espetáculo *Dicotomias — Fragmentos Skizofrê*, depois de oficinas de construção e longos laboratórios de manipulação e interpretação, organizados e apresentados até hoje⁵⁵.

⁵⁴ *Prelúdio Sem Dó* foi uma longa pesquisa sobre Antonio Conselheiro e a vivência em Canudos. O processo foi suspenso pela falta de apoio. O projeto de cenário e bonecos criados por Zé dos Móviles recebeu prêmio de participação no I Salão Paulista de Artes Plásticas e Visuais (1980); *Do Outro Lado*, uma adaptação de Alice através do Espelho, de Lewis Carroll, com quase 60 bonecos construídos pelo grupo e adaptação de Vladimir Capella, premiada pela FUNARTE em concurso de dramaturgia, não teve seguimento (1982-1983); *Quadros* não chegou a receber título definitivo, mas foi o germe para a inspiração de novos grupos que daí se formaram, como o Grupo Cidade Muda (1983).

⁵⁵ *A Coisa* ficou em cartaz em São Paulo no CCSP, no MASP, no Teatro Crowne Plaza e participou de alguns festivais da ABTB e do Festival Internacional de Teatro de Bonecos em Teerã, no Irã (1990); *Babel* ficou em cartaz no CCSP e participou do Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela, RS (1992); *A Benfazeja* um conto de Guimarães Rosa (2002) que, apesar da dificuldade que enfrenta pelos direitos autorais, ainda assim se apresenta; *Dicotomias* (2002-2009), depois de ficar em cartaz no SESC Belenzinho e CCSP, fez tournées pelo estado de São Paulo (Viagens Teatrais do SESI) e participa de vários festivais, tendo sido premiado na categoria de Melhor Produção Artística no Festival Internacional de Teatro Bonecos de Praga (2008). Essas oficinas foram registradas em artigos por: Felisberto Sabino da Costa, Wagner Cintra, Teotônio Sobrinho; ou são capítulos dos livros *Teatro de Animação & O Ator e seus duplos*.

Grupo XPTO: Osvaldo Gabrieli também oferece oficinas vinculadas ao trabalho do seu grupo. Nelas busca integração entre movimento, partitura corporal e elementos diversos como papéis, metal, plástico. Principalmente explora a relação (ativa e passiva) entre objetos e o corpo do ator, do toque sutil ao mais total. A escolha inicial do material a ser trabalhado, feita pelo próprio oficinairo, já é uma identificação do seu emocional com o sensorial que leva à sua transformação (GABRIELI, 2007: 224-242).

Grupo Sobrevento: dirigido por Sandra Vargas e Luiz André Cherubini sempre inclui, nos projetos realizados na cidade de São Paulo, oficinas que não terminam em si, mas delas usufruem os que depois permanecem à volta, num processo de educação contínua, sem falar das oficinas que realizam em suas itinerâncias⁵⁶.

Cia. Truks: Sob direção de Henrique Sitchin, com apoio da Lei Municipal de Fomento, regularmente oferece oficinas abertas, procurando dar aos participantes instrumentos para que busquem, eles mesmos, praticarem formas de trabalho próprias, com diferentes técnicas, acompanhadas de reflexões (SITCHIN, 2009).

Pia Fraus: Além de oficinas de curta duração apresentadas ao público, realizaram recentemente uma nova experiência, oferecendo oficina equivalente a um curso de 150h, com trabalho corporal, voz, manipulação e confecção de adereços. Acabam de estreitar Primeiras Rosas — baseado em quatro contos de João Guimarães Rosa, com a direção geral de Beto Andretta, envolvendo uma equipe de quatro excelentes diretores, com distintas visões e técnicas, cujo processo em si deve ter sido riquíssimo e muita curiosidade nos desperta⁵⁷.

As pesquisas que antecedem as montagens, por sua criação, dedicação e diferentes processos de trabalho explicam o mistério de como sem escolas, cursos e pouco apoio financeiro, o teatro

⁵⁶ O grupo inaugurou em 1º de junho de 2009 um espaço para apresentações de teatro de bonecos.

⁵⁷ Participaram dessa experiência: Alexandre Fávero (Grupo Lumbra, RS), Miguel Vellinho (Cia. PeQuod, RJ), Carlos Lagoeiro (Holanda) e Wanderley Piras (Cia. da Tribo, SP)

de bonecos, em sua versão nova e mais contemporânea, consegue chegar ao bom nível em que hoje se apresenta.

Acadêmicas ou não-acadêmicas, no final, todas as pesquisas ganham se, depois de concluídas, revistas e publicadas, são abertas às consultas, soltas ao vento. Ato social final de um trabalho interior.

Arte se ensina? No processo de um aprendizado é fundamental a relação que se estabelece entre professor e aluno. Além do que um professor programa, expõe, ensina, é fundamental que haja espaço para as descobertas do aluno, descobertas pessoais que vão surgindo a cada provocação do mestre. Ensinar não é simplesmente passar conhecimentos, mas despertar nos alunos idéias, as quais eles possam desenvolver, à medida que recebem e assimilam suportes técnicos. As dúvidas que forem surgindo serão o cerne de sua criação futura.

O que se aprende não é apenas o que foi ensinado, pois, no processo final, conta também a bagagem que cada aluno aporta. Essa mistura é que torna fascinante o convívio entre professor e aluno, e nunca se sabe exatamente os limites de cada um. Um bom mestre é aquele que, depois de ter passado informações básicas, consegue despertar em seus alunos euforia, seja na construção artesanal de um personagem, seja em posterior improvisação de cenas. Há inicialmente um estágio de caos em que se pode levar os alunos ao delírio, mas é importante conseguir levá-los depois à reflexão — quando o aprendizado se completa. Há momentos do dar e do receber, confundir para abrir, depois refletir para organizar. O entusiasmo, esse precisa ser permanente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Animação*. São Paulo: Ate-liê, 2006.

_____. *O Ator e seus Duplos*. São Paulo: SENAC, 2008.

GABRIELI, Oswaldo. *O Teatro do XPTO: poesia, buscas e inquietações*. In: *Móin-Móin: Teatro de Formas Animadas Contemporâneo - Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, n°4, 2007.

SITCHIN, Henrique. *A Possibilidade do Novo no Teatro de Animação*. São Paulo: Edição do Autor, 2009.

Correspondência e entrevistas com:

Cinthia Abreu - Grupo O Casulo; Clovis Garcia – Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP; Henrique Sitchin — Cia. Truks; Oswaldo Gabrieli — Grupo XPTO; Sandra Vargas — Grupo Sobrevento.



Páginas 180 e 181: Oficina de teatro ministrada por José Parente.
Foto de Sérgio dos Santos.

Corpo, objetos e formação do ator-animador

José Parente
Diretor Teatral – São Paulo



Resumo: Este artigo propõe uma forma básica de treinamento corporal para ator-animador, tendo como base os princípios gerais da técnica do movimento consciente (ou técnica Klauss Vianna) aplicados à linguagem do teatro de animação.

Palavras-chave: Preparação corporal; técnica Klauss Vianna; objetos.

Abstract: This article proposes a basic form of corporal training for the actor-entertainer, having as its base the general principles of conscientious movement technique (or Klauss Vianna technique) applied to the language of puppet theatre.

Keywords: Physical preparation; Klauss Vianna technique; objects.

Neste artigo apresento uma proposta de preparação corporal para o ator-animador. O assunto foi tema de minha dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da USP em 2007. O texto que segue é um resumo dos principais pontos abordados naquele trabalho.

A idéia central é que, por meio do autoconhecimento corporal, tal como proposto na Técnica do Movimento Consciente (ou Técnica Klauss Vianna⁵⁸), o ator-animador poderá interagir

⁵⁸ KLAUSS VIANNA (MG 1928 – SP 1992) – Bailarino, coreógrafo e preparador corporal. Criador de uma metodologia própria de trabalho corporal, conhecida como Técnica do Movimento Consciente ou Técnica Klauss Vianna. Exerceu e segue exercendo enorme influência tanto na dança como no teatro brasileiro contemporâneos.

melhor com máscaras, bonecos ou quaisquer outros objetos.

Associados aos exercícios de sensibilização corporal, proponho dinâmicas envolvendo objetos, cuja finalidade é levar o ator a vivenciar níveis mais sutis de interações com a matéria, aprendendo a manipular sua energia, atuando através do objeto ao mesmo tempo em que permite ao objeto atuar através dele.

Vejamos, então, esses dois aspectos (a consciência corporal e a relação corpo-objeto) separadamente.

A Técnica do Movimento Consciente

Um dos pontos essenciais do trabalho desenvolvido por Klauss consiste na conscientização, por parte do intérprete, de suas próprias estruturas corporais, seus movimentos e sua relação com o ambiente externo. Gradualmente o aluno é levado a perceber suas limitações físicas, seu repertório reduzido de movimentos e seus gestos estereotipados, inconscientemente adquiridos ao longo dos anos. Tal percepção é o primeiro passo para a superação dos limites, propiciando a redescoberta do corpo e de suas possibilidades adormecidas.

Os exercícios incluem o trabalho com as articulações, os direcionamentos ósseos, estudo de princípios como peso, apoio, equilíbrio e impulso. Paralelamente, o aluno é estimulado a explorar o corpo em movimento e a descobrir novas possibilidades de deslocamentos e interações com o espaço, a desenvolver concentração, prontidão, limpeza gestual, clareza e objetividade das ações.

Vale destacar que, ao contrário de outras abordagens corporais, o aprendizado da técnica não exige nenhum pré-requisito ou habilidade específica. Também não há modelos a serem reproduzidos, respeitando-se a individualidade, o caráter singular de cada organismo, estimulando-se as descobertas pessoais.

Trata-se, em resumo, de um processo de autoconhecimento, no qual está implícita a superação das dicotomias corpo-mente, pensamento-ação, impulso interior-gesto exterior.

A exemplo de outros criadores, Klauss era avesso à sistema-

tização de seus princípios. Não queria, de forma alguma, que seu trabalho resultasse em uma técnica rígida, imutável. Porém, compreendia a necessidade da fixação de conceitos e da reflexão teórica para a continuidade e a evolução da técnica, não seu engessamento. Deixou essa tarefa a cargo de seus discípulos e assim vem sendo feito. Neide Neves destaca que não existe um “modelo Klaus Vianna” e sim “corpos pensantes em permanente descoberta”, a partir do caminho aberto por Klaus (NEVES, 2003: 4).

Dessa forma, princípios da técnica têm sido assimilados e relidos por inúmeros artistas de teatro e da dança. Klaus afirmava que cada uma dessas pessoas transformaria o trabalho de acordo com sua experiência, colocando sua individualidade em prática. É nesse mesmo sentido que me posiciono em relação à técnica, pois procuro demonstrar a validade desses princípios também em relação ao ator-animador.

Tomemos um dos princípios básicos da técnica Klaus Vianna, o autoconhecimento.

O conhecimento das próprias estruturas corporais pode auxiliar o ator-animador em vários aspectos. Um deles, talvez o mais evidente, diz respeito aos cuidados necessários a fim de se evitar lesões causadas por má postura, esforços repetitivos, excesso de tensão e força associadas à manipulação. Por isso é importante distinguir as articulações, apoios, alavancas, aprender a distribuir as forças, não travar, não sobrecarregar uma determinada região do corpo. Quanto mais consciente o ator-animador estiver de seu próprio corpo e seus limites, menos riscos correrá de se machucar. Não só isso. Tomemos como exemplo um espetáculo convencional de fantoches, no qual o ator permanece o tempo todo escondido atrás da empanada, com os braços erguidos. Se ele souber posicionar corretamente o corpo, desde a base dos pés, passando pelos joelhos, quadris, coluna, pescoço e finalmente ombros e braços, não só estará evitando possíveis lesões como sua manipulação ganhará mais precisão e sutileza, já que seus braços e mãos estarão mais liberados, livres de tensão em excesso.

Por outro lado, o autoconhecimento corporal ajuda também o ator-animador a decodificar a estrutura de um boneco a ser manipulado, conforme observou Ana Maria Amaral:

Todo movimento acontece a partir de um eixo. Todo corpo tem um ponto central que impulsiona os seus movimentos, assim como tem partes, ou membros. Também no objeto existe sempre um eixo, que é o seu ponto de equilíbrio, de onde emana sua expressão principal, assim como existem partes que o conectam com o exterior. Por isso, ao se manipular um objeto, é preciso perceber e distinguir a sua parte central das suas partes laterais ou externas. Assim também o ator, antes de animar um objeto, deve primeiro perceber em si mesmo a sua parte central, racional e emotiva, e distingui-la de seus membros: pernas, braços, mãos, dedos, criando um paralelo entre seu próprio eixo e o eixo do objeto, ou entre os seus membros e as partes do objeto a ser animado (AMARAL, 1997: 85-86).

A partir daí o ator poderá encontrar mais facilmente os melhores ajustamentos corporais a fim de atuar através do objeto, ao mesmo tempo em que permite ao objeto atuar através dele.

O autoconhecimento e o autodomínio corporal podem, ainda, auxiliar o ator a decompor movimentos, atuar apenas com determinadas partes do corpo ou executar movimentos diferentes e simultâneos, procedimentos muito comuns no teatro de animação.

O estado de atenção permanente proposto na técnica Klauss Vianna como um fator de sensibilização aos estímulos, tanto internos quanto externos, auxiliando na percepção de cada reação do organismo, parece-me igualmente importante.

Vale destacar a importância atribuída por Klauss à relação do corpo com o ambiente. Aliás, uma das estratégias da técnica consiste precisamente na busca de novos estímulos provenientes do meio externo, capazes de gerar novas percepções internas. Ou seja, trata-se de perceber que existe uma ligação entre o corpo, as sensações e os sentimentos e o ambiente à volta desse corpo.

Aos alunos, Klauss recomendava que buscassem conscientemente alterar os esquematismos do dia-a-dia, com a finalidade

de atingir essa percepção. Por exemplo, mudar de lugar de dormir dentro de casa, percorrer um caminho diferente em direção ao trabalho, observar as pessoas, procurando sempre perceber as respostas corporais a cada situação. Para tanto, é essencial manter concentrada a atenção.

Vejamos o conceito de “corpo inteligente”, segundo a definição de Klauss Vianna: “[Corpo inteligente] é um corpo que consegue adaptar-se aos mais diversos estímulos e necessidades, ao mesmo tempo em que não se prende a nenhuma receita ou fórmula pré-estabelecida, orientando-se pelas mais diferentes emoções e pela percepção consciente dessas sensações” (VIANNA, 2005: 126). É o oposto do corpo mecanizado pelo cotidiano, abandonado aos seus próprios automatismos.

O “corpo inteligente” no teatro de animação, segundo penso, seria um corpo capaz de transitar livremente pelas mais diferentes técnicas de animação, interagindo com máscaras, bonecos ou objetos, buscando sempre uma relação viva, orgânica, a partir da percepção das emoções e sensações decorrentes dessas interações.

O organismo e o objeto

Pesquisas recentes na área das neurociências fornecem alguns dados interessantes, que parecem confirmar as intuições de muitos artistas, e especialmente daqueles que valorizam em seus trabalhos o diálogo com a matéria, como acontece no teatro de animação.

O neurocientista António Damásio, por exemplo, ao discorrer sobre a relação de um indivíduo com o ambiente externo, explica que toda percepção de um objeto qualquer, real ou imaginário, gera alguma modificação corporal (DAMÁSIO, 2000: 218). Além disso, não existe percepção pura de um objeto em um único canal sensorial isolado dos demais. Os sinais provenientes de um objeto sempre afetam o organismo como um todo.

Quando pegamos um objeto, várias mudanças corporais ocorrem ao mesmo tempo. Os sistemas sômato-sensitivos sinalizam ao cérebro tanto os sinais provenientes dos sensores táteis

quanto às reações humorais e viscerais correspondentes. Entretanto, o estado de sentir não implica, necessariamente, que o organismo que sente tenha plena consciência da emoção e do sentimento que estão acontecendo. No caso dos objetos do cotidiano, quase nunca temos essa consciência. Isto se deve, em grande parte, ao fato de nossa relação com tais objetos ser, na maioria das vezes, dominada pelo automatismo.

Para Damásio, o fato de habilidades sensitivo-motoras poderem ser mobilizadas com pouca ou nenhuma busca consciente é uma grande vantagem na execução de diversas tarefas, secundárias ou não, de nossa vida cotidiana. “Essa não dependência de uma busca consciente automatiza parte substancial de nosso comportamento e disponibiliza atenção e tempo – dois bens escassos em nossas vidas – para o planejamento e a execução de outras tarefas e para a criação de soluções para novos problemas” (DAMÁSIO, 2000: 378-379).

De fato, é essencial no nosso dia-a-dia manipular objetos (copos, talheres, teclados, canetas, veículos, etc.) sem precisar se concentrar muito na seqüência de movimentos necessária para cada um deles. Além disso, se, de uma hora para outra, passássemos a ter plena consciência de todas as alterações motoras e emocionais ocorridas em nosso corpo a cada vez que tocamos um objeto, provavelmente enlouqueceríamos.

Já no contexto artístico do teatro de animação, acredito que a chave para uma manipulação de alto nível, corporalmente falando, esteja justamente no resgate dessas sensações, na consciência desses estados orgânicos modificados pela interação com os objetos. Conseqüentemente, um treinamento corporal para o ator-animador deverá percorrer exatamente o caminho inverso ao das técnicas cotidianas de manipulação de objetos. Ou seja, desfazer condicionamentos, desautomatizar reações, trazer à tona emoções e sentimentos sutis resultantes do contato com a matéria. Isso tudo só pode ser feito se o corpo estiver “acordado”, vivo, presente, pronto a reagir, e se a atenção estiver altamente concentrada.

Experimentando na prática

Exercícios baseados nos princípios da Técnica do Movimento Consciente, quando aplicados em grupos de atores, por si só, quase sempre conduzem a resultados surpreendentes. Por exemplo, depois de uma bateria de exercícios, costumo propor a eles que façam uma pequena improvisação corporal individual. Nessas pequenas performances improvisadas, sem qualquer preparação anterior, quase sempre se observa um grau elevado de concentração, gestos limpos, definidos, não aleatórios e principalmente, certa presença cênica muito interessante, porque, mesmo estando o ator completamente imóvel, ou executando pequenos movimentos, consegue prender nossa atenção.

Quando o ator atinge esse estado, dá a impressão, para quem vê de fora, de “meio caminho andado”, quer dizer, seja o que for que o ator fizer sobre essa base (pegar um objeto, caminhar de um ponto a outro, dançar, dizer um texto) já sairá com outra qualidade. Nesses momentos percebe-se muito claramente a natureza aberta da consciência corporal: não é uma técnica específica de dança ou teatro, não está ligada a esta ou aquela estética, mas pode ser acionada de várias formas, dependendo de quem a aciona e em que contexto.

No meu caso, esse trabalho de conscientização e sensibilização é também preparatório para uma série de exercícios envolvendo interações com objetos. O objetivo é levar o ator a perceber que contatos com diferentes objetos provocam diferentes reações e mudanças de estados corporais. O que interessa nos objetos utilizados (tecidos, papéis, cordas, bolas, artefatos de plástico, etc.) é a sua pura materialidade: cor, peso, temperatura, sensação ao tato.

Nestes exercícios o ator não impõe movimentos aos objetos aleatoriamente; mas procura estabelecer uma relação de troca, ou “diálogo” entre sua organicidade interna e o objeto externo. O objeto fornece o estímulo inicial, o qual entra em negociação com a energia viva do corpo do ator. Esta retorna, transformada, ao objeto; e assim sucessivamente, numa interação contínua, num contínuo ir-e-vir de impulsos.

Exemplos de exercícios

(Obs.: em todos esses exercícios é essencial começar sempre pela sensibilização e conscientização do corpo, para, só então, acrescentar os objetos.)

- Deitados de costas, braços e pernas estendidos, olhos fechados. Manter a atenção concentrada. Um companheiro coloca objetos de diferentes formatos e texturas (tecidos, espumas, plásticos, vasilhames, bolas, etc.) levemente em contato com partes do corpo do ator que está deitado (rosto, tronco, braços e pernas). Este deve apenas concentrar-se nas sensações provocadas pelos objetos, observando e registrando mentalmente as reações orgânicas correspondentes. As sensações podem ser agradáveis ou não, podem também gerar associações, evocar lembranças ou emoções. Evolução: o próprio ator explora o objeto, de olhos fechados e sem usar as mãos. Na seqüência, improvisa uma “dança” com o objeto. Durante essa “dança”, variar o grau de presença corporal em relação ao objeto, ou seja, dançar junto como o objeto; fazer o objeto dançar, deixando o corpo em segundo plano; deixar o objeto “comandar” os movimentos, etc.

- Criar uma correspondência entre o corpo e o objeto. O ator executa uma seqüência de movimentos, procurando mover o maior número possível de articulações e utilizando os planos alto, médio e baixo. Feito isso, “transfere” os movimentos a um objeto, ou seja, manipula o objeto como se este fizesse movimentos similares aos do corpo.

- “Incorporar” em um objeto. A referência deste exercício é o conceito de “individualidade corporificada”, como explicado pelo neurocientista V.S. Ramaschandran (2004: 313). Segundo ele, o cérebro dispõe da capacidade de estender a imagem corporal, acoplando objetos externos. A individualidade corporificada é mobilizada por nós quando, por exemplo, jogamos xadrez e assumimos ser a rainha enquanto planejamos o próximo movimento “dela”. É como se nosso “eu” estivesse habitando a rainha por alguns momentos.

Assim, o exercício consiste em o ator manipular um objeto,

como se houvesse incorporado sua individualidade a ele; como se seu “eu” fosse agora parte integrante do objeto e responsável por seus movimentos.

A principal finalidade deste treinamento é trabalhar corporalmente os fundamentos da relação animado/inanimado, levar o ator-animador a entender a natureza dos movimentos resultantes desta relação, experimentando a transferência de energias e a fusão ou simbiose entre o corpo e os objetos. Penso que são exercícios para serem feitos como parte de uma formação mais ampla, ou, no caso de uma montagem, em algum momento durante o período de ensaios, para que as impressões, sensações e descobertas permaneçam latentes, e de alguma forma alimentem a encenação de um espetáculo de teatro de animação, seja ele de que natureza for.

No mais, tenho observado que, freqüentemente, desses exercícios surgem cenas lindas, surpreendentes, de forte impacto sensorial. Imagens fortes, que nos causam impressões duradouras, talvez porque falem mais diretamente à nossa sensibilidade e menos ao intelecto. Assim, esses exercícios podem muito bem funcionar não só como treinamento, mas também como usina geradora de pequenas cenas com potencial para se transformarem em espetáculos.

Mas este assunto fica para uma próxima oportunidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NEVES, Neide. *O movimento como processo evolutivo gerador de comunicação – técnica Klaus Vianna*. Dissertação de mestrado.

PUC/SP, 2003.

PARENTE, José Oliveira. *Preparação corporal do ator para o teatro de animação – uma experiência*. Dissertação de mestrado. ECA/USP, 2007.

RAMASCHANDRAN, V.S. *Fantasmas no cérebro: uma investigação dos mistérios da mente humana*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

VIANNA, Klauss & CARVALHO, Marco Antonio. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005.

Colaboradores da Móin-Móin N.6

Ana Alvarado. Diretora, dramaturga, professora e pesquisadora especializada em Teatro de Objetos. Integra os grupos Periférico de Objetos e o Grupo de Titiriteros do Teatro San Martín, de Buenos Aires. Participou de diversos festivais de teatro na América do Norte, Europa e Oceania. É responsável pelas disciplinas de Direção III, do Instituto Universitário Nacional de Artes e Dramaturgia da Cena na Universidad Nacional de San Martín, Argentina. E-mail: amalvarado@fibertel.com.ar

Ana Maria Amaral. Diretora do Casulo Teatro de Animação, dramaturga e doutora em teatro. Autora de diversos livros sobre Teatro de Animação. Professora Titular da Universidade de São Paulo — USP. E-mail: amaral_am@terra.com.br

Cintia Regina Abreu. Formada em Letras pela USP, mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA, atriz e professora de Teatro de Animação da Faculdade Paulista de Artes (FPA). E-mail: cintiaabreu@usp.br

Claire Heggen. Atriz, diretora teatral e professora na École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette — ESNAM em Charleville — Méziers — França. Fundadora do Théâtre du Mouvement em 1975 em Paris juntamente com Yves Marc.

E-mail: claireheggen@wanadoo.fr

Felisberto Sabino da Costa. Ator-animador e dramaturgo. Doutor em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo — USP. Professor Livre Docente/Pesquisador das disciplinas: Teatro de Animação I e II da Escola de Comunicações e Artes da USP. E-mail: felisberto@uol.com.br

Henrique Sitchin. Ator, autor e diretor teatral com 23 anos de experiências profissionais. Um dos fundadores e atual coorde-

nador da Cia. Truks, com a qual realizou mais de 15 montagens. Coordenador, desde 2002, do Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação de São Paulo. Autor do livro “A Possibilidade do Novo no Teatro de Animação”. Assessora o trabalho de diversos grupos e ministra oficinas de teatro de animação por todo o país. E-mail: truks@uol.com.br

Humberto Braga. Ator, titeriteiro, profissional de artes cênicas, consultor de projetos artísticos, exerceu os cargos de assessor de teatro de bonecos do SNT / INACEN, Diretor do Departamento de Artes Cênicas da Funarte e de Secretário de Música e Artes Cênicas do Ministério da Cultura.

E-mail: humbertofbraga@uol.com.br

José Parente. Ator, ator-animador e diretor de teatro. Bacharel e mestre em teatro pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: zeparente@ig.com.br

Magda Modesto. Titeriteira, professora, consultora em Teatro de Animação. pesquisadora e colecionadora de Títeres de Expressão Popular. Foi Presidente da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos — ABTB/ Centro UNIMA Brasil no período de 1985 a 1987; Vice-Presidente da Union International de la Marionnette — UNIMA entre 1992 e 1996 e Membro do Comitê Executivo da UNIMA Internacional entre 1992 e 2004.

E-mail: magdamodesto@gmail.com

Marek Waszkiel. Doutor em teatro, diretor teatral, pesquisador, professor e chefe do Departamento de Artes da Marionete de Białystok - Academia de Teatro de Varsóvia — Polônia. Diretor do Białostocki Teatr Lalek desde 2005. Membro do Comitê Executivo e Presidente da Comissão de Formação Profissional da UNIMA desde 2000. E-mail: marekwaszkiel@hotmail.com

Margareta Niculescu. Diretora teatral, pedagoga do teatro,

uma das mais reconhecidas personalidades do Teatro de Animação. Formada pelo Instituto de Artes Teatrais e Cinematográficas de Bucareste — Romênia, fundou naquela cidade o Teatro de Marionetes Tandarica. Ali reuniu uma equipe multidisciplinar formada por diretores teatrais, atores, cenógrafos e pintores interessados na pesquisa e na prática teatral. Sua primeira direção estreou em 1953 e desde então dirigiu espetáculos em diversos países da Europa e outros continentes. Em 1984 criou e dirigiu a École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette - ESNAM em Charleville-Mézières (França). Criou e editou a Revista PUCK — La marionnette et les autres arts - de 1988 a 1998. É membro do Comitê Executivo da UNIMA desde 1957, ocupando importantes funções como Vice- Presidente (1996 - 2000) e Presidente (2000 - 2004). Entre os anos de 1976 e 2004 dirigiu a Comissão de Formação Profissional da UNIMA e nesse período organizou programas de estudos e de distribuição de bolsas para marionetistas de diversos países, beneficiando inclusive muitos brasileiros. Criou em 2003 e hoje edita a Revista e pur si muove! La Marionnette aujourd' hui. E-mail: m.niculescu@wanadoo.fr

Paulo Balardim. Ator, cenógrafo e diretor, integra o Grupo Caixa do Elefante Teatro de Bonecos desde 199_. Graduado em Letras e Literatura Portuguesa, Mestre em Artes Cênicas — UFRGS e Doutorando em Artes Cênicas — UDESC.

E-mail: paulobalardim@gmail.com

Publique seu artigo na Móin-Móin

Se você tem um texto inédito para a nossa revista, envie-nos. Ele será apreciado pelo nosso 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 CD gravado em Word for Windows 6.0 ou 7.0 (ou compatível para versão), em CD para Caixa Postal 491, Florianópolis – SC – Brasil ou pelo e-mail teatrodebonecos@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.
6. A formatação de seu trabalho de acordo com a padronização abaixo vai garantir a melhor compreensão de seu texto:
 - Fonte: Times New Roman. Tamanho 12.
 - Parágrafo: com recuo, espaço entre linhas 1,5.
 - Títulos de obras, revistas, etc.: itálico.
 - Nomes de eventos: entre aspas.
 - Citações: entre aspas.
 - As colaborações devem incluir brevíssima apresentação do autor, de no máximo 3 linhas, logo após o título, visando situar o leitor.
 - 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.

Revista Móin-Móin N.1

O Ator no Teatro de Formas Animadas

16 x 23 cm/192 páginas

A revista MÓIN-MÓIN busca colaborar na formação de artistas, professores de teatro e do público interessado em artes cênicas. A primeira edição traz artigos de Ana Maria Amaral, Chico Simões, Felisberto Sabino da Costa, José Parente, Maria de Fátima Souza Moretti, Miguel Vellinho, Teotônio Sobrinho e Valmor Nini Beltrame. A única revista de estudos sobre teatro de formas animadas do Brasil é resultado de uma parceria entre a Sociedade Cultura Artística – SCAR -, de Jaraguá do Sul e a Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC -, com apoio do Governo do Estado de Santa Catarina.

Revista Móin-Móin N.2

Tradição e modernidade no Teatro de Formas Animadas

16 x 23 cm/224 páginas

Com o objetivo de divulgar as pesquisas artísticas realizadas pelos grupos de teatro e as reflexões teórico-práticas produzidas nas universidades, o segundo número da Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas traz à tona o tema Tradição e modernidade no Teatro de Formas Animadas. A única publicação do gênero no país reafirma o caráter da tradição na contemporaneidade e acredita na diversidade, mesclando convidados internacionais com artigos que valorizam a tradição popular brasileira: Christine Zurbach, Conceição Rosière, Glyn Edwards, Izabela Brochado, John McCormick, Marco Souza, Marcos Malafaia, Tito Loreface e Wagner Cintra.

Revista Móin-Móin N.3

Teatro de Bonecos Popular Brasileiro

16 x 23 cm/248 páginas

Na terceira edição, estudos sobre várias expressões cênicas populares que florescem nos estados brasileiros são apresentados por diferentes pesquisadores. Um mergulho nas formas de teatro de bonecos praticadas por artistas do povo e seus personagens: Mamulengo, Casemiro Coco, João Redondo, João Minhoca, Calunga, Cavalo Marinho, Boi-de-Mamão, Bumba-meu-boi, etc. Essa edição também homenageia o Mestre Chico Daniel, falecido no dia 3 de março de 2007. As reflexões sobre o teatro popular de bonecos no Brasil são feitas por Adriana Schneider Alcure, Altimar Pimentel, Fernando Augusto Gonçalves Santos, Izabela Brochado, Mariana de Oliveira, Milton de Andrade, Ricardo Canella, Samuel Romão Petry, Tácito Borralho e Valmor Nini Beltrame. Ao Kasperle — teatro de bonecos popular alemão que emigrou para as cidades de Pomerode e Jaraguá do Sul, em Santa Catarina — aparentemente “fora de lugar” é apresentado por Ina Emmel e Mery Petty, que dedica seu texto à marionetista Margarethe Schlünzen, a Sra. Móin-Móin.

Revista Móin-Móin N.4

Teatro de Formas Animadas Contemporâneo

16 x 23 cm/282 páginas

A quarta edição da Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas – procura, através da escolha desse tema, refletir e compreender as mudanças que o Teatro de Formas Animadas vem sofrendo nas últimas décadas. Essa discussão é enriquecida com artigos de brasileiros e estrangeiros. Dentre os

brasileiros temos: Felisberto Sabino da Costa (USP); Humberto Braga (Produtor Cultural-RJ); José Ronaldo Faleiro (UDESC); Mario Piragibe (UNIRIO) e Osvaldo Gabrieli (XPTO-SP) e os estrangeiros: Béatrice Picon-Vallin (CNRS-Paris); Dominique Houdart (Paris); Fabrizio Montecchi (Itália); Gerardo Bejarano (UNA-Costa Rica); Hadas Ophrat (Jerusalém); Jorge Dubatti (Buenos Aires) e Penny Francis (Londres).

Revista Móin-Móin N.5

Teatro de Formas Animadas e suas Relações com as outras Artes

16 x 23 cm/227 páginas

A Revista Móin-Móin N.5 traz, a partir do seu tema central, questões e discussões sobre a pluralidade e hibridação do Teatro de Formas Animadas que evidenciam, de um lado, as transformações ocorridas no modo de pensar e praticar essa arte nos últimos anos e de outro, a importância do teatro de animação no teatro contemporâneo. Os diversos artigos comprovam que as fronteiras entre as artes, hoje, mais do que em qualquer outro momento da sua história, têm seus limites cada vez menos definidos e se entrecruzam em teias complexas. Os articulistas são pesquisadores, diretores teatrais e professores, tanto do Brasil como do exterior: Aleksandar Sasha Dundjerovic (Inglaterra); Ana Maria Amaral (USP); Brunella Eruli (Itália); Cariad Astles (Inglaterra); Darci Kusano (Pesquisadora da cultura japonesa, São Paulo); Joan Baixas (Espanha); John Bell (EUA); Leszek Madzik (Polônia); Luiz Fernando Ramos (USP); Marcos Magalhães (organizador do Festival ANIMA MUNDI, Rio de Janeiro); Philippe Genty (França) e Renato Machado (iluminador teatral, Rio de Janeiro).

**Para solicitar ou adquirir a
revista MÓIN-MÓIN dirigir-se a:**

Sociedade Cultura Artística - SCAR
Rua Jorge Czerniewicz, 160. Bairro Czerniewicz
CEP 89255-000
Fone/Fax (47) 3275 2477
Fone (47) 3275 2670
Jaraguá do Sul, SC
E-mail: scar@scar.art.br

www.scar.art.br

ou

www.livrariascuritiba.com.br

ISSN 1809-1385



Uma publicação



Apoio

FUNCULTURAL SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA,
TURISMO E ESPORTE

