

**CENÁRIOS DA CRIAÇÃO
NO TEATRO DE FORMAS
ANIMADAS**

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

ANO 6 - NÚMERO 7 - 2010 - ISSN 1809-1385



Corpo/Objeto: o “mascaramento” na cena contemporânea brasileira
Ipojucan Pereira

O Teatro de Objetos: história, idéias e reflexões
Sandra Vargas

Figurinos e subjetividades efêmeras
Amabilis de Jesus

Antropofagia e hibridismo no teatro de animação brasileiro
Fábio Henrique Nunes Medeiros

Espaço e Cenografia no Teatro de Animação
Oswaldo Anzolin

Específico e genérico: ator no teatro de animação
Caroline Holanda

Aspectos do processo de criação atoral no teatro de formas animadas
Kely de Castro

A marionete como metáfora do corpo dançante: um convite à percepção
Sandra Meyer

O diálogo entre teatro de atores e formas animadas: relato de uma experiência
Luís Artur Nunes

De-vagar pela cena de *Socorro*
Zilá Muniz

O teatro infantil e suas diversas linguagens
Carlos Augusto Nazareth

O mamulengo em múltiplos sentidos
Adriana Schneider Alcure

Festivais de Teatro de Animação no Brasil (2000-2009)
Miguel Vellinbo

História e Imaginário: o Festival de Teatro de Formas Animadas de Jaraguá do Sul
Ana Paula Moretti Pavanello
e Gilmar Antônio Moretti

MÓIN-MÓIN

Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas

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

Editores:

**Gilmar A. 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. Amabilis 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 Augusta Castanheira Modesto
Pesquisadora (Rio de Janeiro)

Marcos Malafaia

Giramundo Teatro de Bonecos (Belo Horizonte)

Prof. MS. Miguel Vellinho
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof. MS. Paulo Balardim
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

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

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



MÓIN-MÓIN

Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas

**Cenários da Criação no
Teatro de Formas Animadas**

Móin-Móin é uma publicação conjunta da Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul - SCAR 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 e Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame – UDESC

Coordenação editorial: Carlos Henrique Schroeder (Design Editora)

Estudantes bolsistas: Gabriela Morales Tolentino Leite, Isadora Santos Peruch e Rhaisa Muniz

Criação, vendas e distribuição: Design Editora

Revisão: Marcos Leptretinf

Diagramação: Beatriz Sasse

Impressão: Gráfica Nova Letra

Capa: Espetáculo *Peer Gynt* (2006 - RJ). Cia. PeQuod. Direção de Miguel Vellinho. Foto de Simone Rodrigues.

Página 3: Espetáculo *A Tecelã* (2009 - RS). A Caixa do Elefante Teatro de Bonecos. Foto de Fabiana Beltrami.

Página 5: Espetáculo *Primeiras Rosas* (2009 – SP). Cia. Pia Fraus. Concepção do espetáculo e seleção de contos Beto Andretta. Direção de Alexandre Fávero, Carlos Lagoeiro, Miguel Vellinho e Wanderlei Piras. Foto de Newber – Casa da Lapa.

Página 6: Espetáculo *Terra Papagallis* (2010 – SP). Balé da cidade de São Paulo – Cia. Profissional de Dança Contemporânea do Teatro Municipal de São Paulo. Direção Cênica de Adriana Telg e Wanderlei Piras. Bonecos e objetos de cena confeccionados pela Cia. Pia Fraus. Foto de João Mussolin.

Página 7: Espetáculo *A chegada de Lampião no inferno* (2009 - RJ). Cia. PeQuod. Direção Miguel Vellinho. Foto de Simone Rodrigues.

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

Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas
Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC,
ano 6, v. 7, 2010. ISSN 1809-1385

M712

Periodicidade anual

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

CDD 792

SUMÁRIO MÓIN-MÓIN 7

Cenários da Criação no Teatro de Formas Animadas

O teatro na encruzilhada: o contexto dos dez primeiros anos do século XXI

Valmor Nini Beltrame e Gilmar Antônio Moretti, 10

Corpo/Objeto: o “mascaramento” na cena contemporânea brasileira

Ipojucan Pereira, 14

O Teatro de Objetos: história, idéias e reflexões

Sandra Vargas, 27

Figurinos e subjetividades efêmeras

Amabilis de Jesus, 44

Antropofagia e hibridismo no teatro de animação brasileiro

Fábio Henrique Nunes Medeiros, 58

Espaço e Cenografia no Teatro de Animação

Oswaldo Anzolin, 76

Específico e genérico: ator no teatro de animação

Caroline Holanda, 94



Aspectos do processo de criação atoral no teatro de formas animadas

Kely de Castro, 110

**A marionete como metáfora do corpo dançante:
um convite à percepção**

Sandra Meyer, 125

**O diálogo entre teatro de atores e formas animadas:
relato de uma experiência**

Luís Artur Nunes, 144

De-vagar pela cena de Socorro

Zilá Muniz, 159

O teatro infantil e suas diversas linguagens

Carlos Augusto Nazareth, 172

O mamulengo em múltiplos sentidos

Adriana Schneider Alcure, 188

Festivais de Teatro de Animação no Brasil (2000-2009)

Miguel Vellinho, 208

História e Imaginário: o Festival de Teatro de Formas Animadas de Jaraguá do Sul

Ana Paula Moretti Pavanello e Gilmar Antônio Moretti, 223





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



ERRATA

1 - A foto da capa da Revista Móin-Móin nº 6 - 2009 – Formação Profissional no Teatro de Formas Animadas refere-se ao espetáculo Livres e Iguais (1999) do Grupo Teatro sim... Por que não?!!! de Florianópolis. Direção de Níni Beltrame, Júlio Mauricio e Nazareno Pereira. Foto de Cleide de Oliveira.

2 - O artigo “O futuro do teatro pode nascer também nos canteiros de obras de uma escola” de Margareta Niculesco (páginas 13 a 24) foi traduzido por Margarida Baird, atriz, dramaturga e diretora teatral e José Ronaldo Faleiro, Doutor em Teatro pela Université de Paris X – Nanterre e Professor de Teatro na UDESC.

3 - Os resumos e palavras-chave desta edição foram traduzidos e/ou corrigidos por Daniel Egil Ferdinand Yencken.



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). 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, encanto 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”.

O teatro na encruzilhada: o contexto dos dez primeiros anos do século XXI

A edição N° 7 da Revista Móin-Móin pretende refletir sobre o que vem sendo produzido no teatro de formas animadas no Brasil nos dez primeiros anos do século XXI. A idéia é pensar sobre processos de criação, ações formativas/eventos, e mudanças que vêm acontecendo em diferentes contextos brasileiros. Estudar este tema é fundamental porque é possível registrar, neste período de 2000 a 2009 no Brasil, um conjunto de atividades e iniciativas sobre o teatro de formas animadas que merecem reflexão, tais como: a multiplicação de festivais e eventos que tem dado grande visibilidade a essa arte; o fortalecimento e a consolidação do trabalho de grupos de teatro revelando o aprofundamento e o domínio da linguagem do teatro de animação; a hibridação de espetáculos que, cada vez mais, rompem as fronteiras do teatro de bonecos; a “contaminação” do teatro de atores com elementos da linguagem do teatro de animação. Ao mesmo tempo, o mercado, as leis de fomento à produção e à circulação de espetáculos pelo Brasil, oferecem benefícios e impõem exigências, o que remete a pensar sobre em que medida isso interfere nos processos criativos dos artistas e dos grupos.

A reunião de artigos sobre tema tão importante e amplo criou, inicialmente, a idéia de produção de um dossiê, agora denominado de **Cenários da criação no Teatro de Formas Animadas no Brasil**. A opção pela expressão *cenários* possibilita ver o conjunto de textos como visão partilhada pelos autores sobre o contexto atual da produção dessa arte, ao mesmo tempo em que permite perceber o olhar em processo, particular, de cada colaborador, sobre o ambiente em que o teatro de animação é criado. Os *cenários* aqui apresentados são múltiplos, peculiares e no seu conjunto fornecem uma primeira visão, um panorama sobre diversos aspectos dessa arte no Brasil.

Cinco artigos descortinam um *cenário* que pode ser denominado como o da “contaminação” do teatro e da dança pelo teatro de animação. Sandra Meyer analisa a idéia de marionete como metáfora do corpo à luz da experiência de dois grupos de dança: a Cia. Cena 11 de Florianópolis e a Cia. Marta Soares de São Paulo. Luís Artur Nunes, diretor de teatro, destaca a importância de jogos que viveu com Richard Schechner, para a sua incursão pelo universo do teatro de formas animadas ao encenar espetáculos com atores. O diretor, ironicamente, denomina sua experiência na interface com o teatro de animação de “intuitiva e irresponsável”. Zilá Muniz reflete sobre seu trabalho como diretora e coreógrafa no qual se realiza o encontro do boneco/alegoria e do bailarino marionetizado com a dança. Fábio Henrique Nunes Medeiros analisa espetáculos dos grupos Giramundo, Cia. Pequod e Cia. Teatro Lumbra e evidencia a existência de procedimentos como hibridação e antropofagização nos procedimentos criativos dos espetáculos dos grupos mencionados. Ipojucan Pereira discute as relações entre corpo e objeto e trabalha o procedimento que denomina de “mascaramento do corpo” presente em diversos espetáculos. Estes cinco estudos configuram um *cenário* que coloca a dança, o teatro, as artes visuais, e o teatro de formas animadas no cruzamento, tornando-as artes híbridas.

Um segundo e amplo *cenário* é apresentado por sete artigos que analisam situações concernentes às poéticas de espetáculos e novas tendências no contexto brasileiro. O Teatro de Objetos, linguagem

que começa a ganhar visibilidade no Brasil com a realização do FITO – Festival Internacional de Teatro de Objetos é discutido por Sandra Vargas. Seu artigo problematiza concepções entre Teatro de Objetos e Teatro de Bonecos feito com objetos, talvez, procedimento mais recorrente hoje no nosso país.

Dois temas raramente estudados no teatro de formas animadas são figurino e cenografia. Amabilis de Jesus, ao analisar o tratamento dado ao figurino em diversos espetáculos que se apresentaram em Festivais no princípio deste século no Brasil, brinca com a máxima: “o hábito faz o monge”. Nesse jogo, seu texto discute a materialização das subjetividades presente em personagens. Osvaldo Anzolin escreve sobre aspectos estéticos, simbólicos e funcionais da cenografia e instiga o leitor a pensar na maneira como o tema é tratado, atualmente, nos espetáculos de teatro de animação.

O trabalho do ator-animador é contemplado em dois artigos. Caroline Holanda remete o leitor a pensar que hoje, o trabalho desse artista já não se dá somente pela intuição, mas exige o domínio de técnicas próprias desse campo de atuação. A sistematização do trabalho do ator no teatro de formas animadas tem construído um conjunto de saberes imprescindíveis para a sua realização. Nessa mesma direção, Kely de Castro defende que existem especificidades que merecem observância no trabalho desse artista. Suas idéias se comprovam no acompanhamento da atuação dos elencos de quatro grupos de teatro de São Paulo: Sobrevento, Seres de luz, Morpheus e Cia. Truks.

Carlos Augusto Nazareth apresenta outra faceta deste *cenário*: o teatro produzido para crianças e jovens na cidade do Rio de Janeiro. O autor amplia a discussão ao destacar que existem visões sobre a criança em diferentes períodos da história no Ocidente e que a idéia de infância é construção social que reflete particularidades da cultura e do contexto onde está inserida.

Nosso Mamulengo é discutido por Adriana Schneider Alcure que evidencia a multiplicidade de visões sobre essa arte. Tal tradição, viva da Zona na Mata Pernambucana, é recriada em outros *cenários* e por isso hoje é possível falar de Mamulengo “fora de lugar”. Seu

artigo chama a atenção para a complexidade e heterogeneidade dessa manifestação o que exige um olhar mais atento e disposto a perceber que é uma arte que dialoga com a contemporaneidade.

Dois artigos apresentam outro *cenário*, e analisam os festivais de teatro de animação no Brasil. Miguel Vellinho destaca em seu artigo, as evidentes transformações ocorridas no modo de pensar e organizar estes eventos. Em seguida, destaca sua importância para a circulação de espetáculos e acesso da população a tais bens, ao mesmo tempo em que questiona o comportamento e opções de seus curadores na definição do perfil destes festivais. O último artigo discute o Festival de Teatro de Formas Animadas de Jaraguá do Sul, objeto de análise de seus organizadores, Ana Paula Moretti Pavanello Machado e Gilmar Antônio Moretti. Apoiado em idéias de História Cultural, o artigo demonstra a importância desse acontecimento na recuperação da memória artística da cidade e os sentidos do evento para a região.

O conjunto de textos dessa edição apresenta ainda um *cenário* novo, certamente impensável há alguns anos atrás: a presença de jovens pesquisadores, formado por mestres, doutorandos e ou recém doutores, que pela primeira vez escrevem para a Revista. Essa nova situação denota que, diversos Programas de Pós-Graduação em Teatro e Artes, têm acolhido projetos de pesquisa sobre teatro de formas animadas. Alguns dos artigos aqui publicados resultam de estudos realizados em tais Programas.

A edição da Revista Móin-Móin N.7 permite perceber as singularidades do teatro de formas animadas do Brasil no início deste século. Evidencia a existência de cenários diversificados, que constituem realidades em mutação contínua, com proposições variadas e que, longe de indicar uniformidade, situam essa arte no cruzamento, no permanente diálogo com outros campos de expressão e de conhecimento.

Valmor Nini Beltrame
UDESC

Gilmar Antônio Moretti
SCAR

Corpo/Objeto: o “mascaramento” na cena contemporânea brasileira

Ipojucan Pereira

Grupo Teatral Isla Madrasta – São Paulo





PÁGINA 14: Espetáculo *O Ilha* (2008 - SP). Marcos Sobrinho - Núcleo de Dança e Performance. Direção, concepção e dramaturgia de Marcos Sobrinho. Foto de Edson Luciano.

PÁGINA 15: Espetáculo *Vestígios* (2010 - SP). Concepção e criação de Marta Soares. Foto de João Caldas.



Resumo: Analisa a presença de procedimentos de “mascaramento” em alguns exemplos de espetáculos brasileiros, considerados como pertencentes ou não ao âmbito do Teatro de Formas Animadas. Investiga as relações entre corpo e objeto na constituição de eixos de pesquisa de criadores contemporâneos brasileiros que se valem do cruzamento de linguagens corporais com as artes visuais. Aponta o conceito de “máscara corporal” como um denominador possível de equalização entre obras de características e origens diversas e que têm na visualidade o seu aporte mais expressivo.

Palavras-chave: Corpo; objeto; máscara; animação.

Abstract: This article analyses the procedures of “masking” in examples of Brazilian theatrical productions, some of which are considered to belong to the sphere of puppet theatre. The article investigates the relationship between body and object in the constitution of the axes of research of contemporary Brazilian theatre practitioners who have worked with an intersection of corporal languages and the visual arts. The article points to the concept of the “body mask” as a possible denominator of equalization between works of diverse characteristics and origins, whose visuality is its most significant support.

Keywords: Body; object; mask; puppetry.

Ao se abrirem as portas do elevador que nos conduz ao subsolo do SESC Vila Mariana, em São Paulo, nos deparamos com um amplo porão com iluminação indireta que aparentemente não

demonstra vocação alguma para vir a ser um espaço teatral: não há qualquer assento confortável ou indicações do local destinado às apresentações. No programa há uma referência de que aquela é uma opção estética inspirada na arte do *Site-Specific*¹.

Alguns espectadores já se encontram espalhados erratically pelo ambiente, encostados às paredes, à espera do começo do espetáculo. Quatro imensas colunas de concreto alinham-se ao longo do centro do salão, cujo vazio é preenchido por ruídos indistintos e rumores de ventania. Entre as colunas estão dispostos dois telões, nos quais são projetadas imagens de dunas de areia e paisagens desérticas. E no centro desse lugar impessoal, carregado de frieza e solidão pelas imagens e ruídos, encontra-se disposta, entre os dois pares de colunas, uma ampla mesa de granito marrom coberta por um enorme monte de areia. E essa areia é silenciosamente aspergida para o espaço, pouco a pouco, por uma corrente de ar proveniente de um ventilador preso na borda da mesa.

Estamos ali para assistir a um espetáculo de dança. Enquanto aguardamos o início, nos apoiamos indolentemente nas paredes, zigzagueamos por entre as colunas ou simplesmente conversamos displicentemente uns com os outros. De repente, como se uma ordem telepática tivesse acometido sistematicamente todos os presentes, as pessoas movem-se sôfregas para próximo da mesa: no local onde a areia foi pacientemente escavada pela corrente de ar surge um calcanhar! Percebemos, então, que a bailarina está soterrada sob aquele monte e que assistiremos ao lento desvelamento do seu corpo, no manso transcorrer do fluxo ininterrupto das partículas de areia lançadas para o ar, que gradualmente se depositam no chão ao redor da mesa.

¹ Os artistas que deram início à arte do *Site-Specific* estão muito menos preocupados com o conteúdo da obra em si (*e per se*). O interesse é relocar o significado interno da obra para o seu contexto, reestruturando a presença do espectador para que este participe de uma experiência vivida com o seu corpo. Talvez o que diferencie a prática do *Site-Specific* da *Performance*, no começo dos anos 70, seja a direção das investigações sobre as questões de localização, e de como a percepção destas questões forma a nossa consciência. Na *Performance* a percepção é direcionada para o corpo, como um espaço a ser ocupado. Na prática do *Site-Specific* a direção é para o espaço e para como o corpo o percebe.

O espetáculo Vestígios, denominado pela sua criadora e intérprete Marta Soares² de “instalação coreográfica”, estreou em julho de 2010 e se propôs a uma intersecção entre as linguagens da dança, artes visuais e *performance*. O ponto de partida foram os sambaquis³ da região de Laguna, em Santa Catarina, e a obra foi construída por imersões físicas nas escavações arqueológicas do local, com o objetivo de investigar a relação do corpo com o ambiente.

Porém, como dar conta de uma obra que frustra o entendimento tradicional da dança como uma “sequência de movimentos corporais executados de maneira ritmada, em geral ao som de uma música” (FERREIRA, 1999: 604)? Os únicos movimentos perceptíveis são executados pelos elementos inanimados, isto é, dos grãos de areia, deslocados ritmadamente pela ação mecânica de um eletrodoméstico, ao som de barulhos e ruídos. Apesar disso, há uma exacerbada dramaticidade na situação ali colocada que nos faz acompanhar o mudo e atritoso diálogo entre o vivo e o não-vivo.

Vestígios parece evocar *O Armário*, uma encenação do grande mestre Tadeusz Kantor⁴ feita no começo da década de 60, que dava início a fase denominada por ele de Teatro Informal. Nesse espetáculo, em meio a um palco atulhado de móveis, a porta de um armário se abre e dezenas de sacos enormes despencam, trazendo, entre os seus volumes, os corpos flácidos dos atores, tornando indistinta a separação entre objetos e atuantes, e revelando um aspecto essencial da poética kantorianista: a oposição entre vida e morte, animado e

² Marta Soares, bailarina e coreógrafa brasileira, mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, cujos trabalhos não apresentam fronteiras entre interno e externo do corpo, buscando mobilizar o fluxo interior dos estados corporais para o movimento. Entre as suas criações destacam-se *Les Poupées*, *O Homem de Jasmim* e *O Banho*.

³ Sítios arqueológicos pré-históricos, formados por amontoados de conchas, esqueletos e utensílios, indícios de cerimônias fúnebres indígenas.

⁴ Tadeusz Kantor (1915 - 1990), pintor, cenógrafo e encenador polonês, fundador do grupo teatral Cricot-2 e conhecido sobretudo pelo seu *Teatro da Morte*.

inanimado. A situação do objeto no teatro de Kantor é de parceria, um adversário com o qual o atuante compete, exigindo desse que coloque a sua expressividade ao nível objetal.

Muitas das experimentações teatrais ao longo do século passado buscaram tratar o funcionamento do espaço cênico como a um “organismo”, ou seja, agregando-lhe qualidades inerentes ao corpo, e consequentemente levando o aparato psicofísico dos atuantes a incorporar a materialidade espacial. De Appia e Craig – para os quais as formas no espaço se projetariam sobre o corpo do ator, ampliando assim a sua plasticidade – passando pelas pesquisas de Oscar Schlemmer, na Bauhaus, – que “colocou, em termos geométricos e mecânicos, conceitos sobre a figura humana em relação ao espaço no qual ela se move” (AMARAL, 1991: 179) – é bastante clara a preocupação em erigir espaço e corpo como eixos de pesquisa e pilares de uma nova linguagem psicofísica no âmbito interno e externo da encenação.

Com a ação que se iniciou nos *happenings*, nos anos 60, e evoluiu para as *performances*, nos anos 70, a separação ainda existente entre tempo e espaço da obra e, tempo e espaço do espectador começou a ser borrada, a ponto de o espectador passar a fazer parte da obra, e a obra dele. Ao se deixar atravessar por heterogeneidades de linguagens e ao dar espaço à polifonia discursiva, foi o ambiente que se tornou o grande equalizador das ambiguidades presentes entre espectador e artista; e o objetivo principal deixou de ser a amarração estética do todo, deslocando-se para a vivência de experiências.

Daí, hoje, conclui-se que o deslocamento do campo da “representação” para o da “apresentação” marcou o início da encenação contemporânea na sua busca não pela “produção de sentido” e sim pela “produção de presença”. A narrativa dramaturgica se modificou, tornando-se fragmentária, comportando silêncios muitas vezes preenchidos pelas imagens. A importância assumida pelo espaço nas encenações contemporâneas é outro ponto articulador de tal “produção de presença”, que tem no diálogo entre corpo e objeto o aporte expressivo por excelência.

Mesmo que as referências apresentadas até aqui sejam consideradas como “espetáculos de ator” – ou seja, a partir de um recorte centrado na figura humana –, não podemos descartar as semelhanças com o teatro de formas animadas, até porque tais fronteiras são muito difíceis de serem estabelecidas na contemporaneidade. O espetáculo *A Infecção Sentimental Contra-Ataca* do grupo XPTO⁵, de São Paulo, é um bom exemplo. Após a sua primeira versão em 1984, ele foi redimensionado e atualizado em 2001, e valeu-se (como em toda a produção do grupo) da combinação de diferentes linguagens, tais como dança, mímica, teatro e formas animadas, construindo uma poética inusitada e surpreendente na qual o ator deixa de ter a primazia e passa a dialogar, em pé de igualdade, com as artes visuais.

Na versão de 2001 de *A Infecção Sentimental Contra-Ataca*, estamos diante de uma alegoria noturna da paisagem urbana, com personagens que vagam pelas ruas e ações que não se sabe bem como começaram ou como terminam. Logo na cena de abertura, somos confrontados com uma imagem um tanto estranha, mas de grande impacto poético: sacos de lixo, que manipulados por atores escondidos no seu interior, começam a se mover e passam a interagir entre si e com as pessoas a sua volta. Os objetos, “tudo o que não é o ator e que representa na cena os acessórios, os cenários, os telões e mesmo os figurinos” (PAVIS, 2003: 174), assumem o papel de sujeitos ao serem animados, ganhando um outro potencial dramático e passando a simularem as relações humanas.

O emprego de um objeto de uso cotidiano como máscara corporal, como no caso dos sacos de lixo, exige do ator manipulador uma tomada de consciência de como as operações e associações entre músculos e ossos conectam o centro à periferia do corpo, pois também no objeto existe um vínculo entre o seu centro de

⁵ O grupo XPTO é atuante desde 1984 na cena paulistana, e encabeçado pelo diretor, cenógrafo e figurinista Oswaldo Gabrielli. Dedicado a um teatro que mescla atores e bonecos, empregando um misto de técnicas e recursos, elaborou ao longo dos anos uma linguagem refinada e intensamente criativa que tem na visualidade o seu recurso mais expresso.

gravitação e a sua superfície. E se o eixo do manipulador não estiver conectado ao da matéria inanimada, não se dará nenhuma relação. Um objeto em repouso já está em movimento, nas suas relações físicas internas que permitem a sua existência no mundo, nos seus sistemas de sustentação e de forças que se manifestam externamente nas relações com a gravidade. Animar é captar tal potencialidade e dinamizá-la como pulsação vital. É no movimento da forma que se manifestam os desejos da alma. À medida que algo se move, cria-se um processo de relacionamento com o mundo exterior.

Há nisso uma semelhança muito grande com a dança e o teatro de atores, linguagens em que o mistério da vida também parece residir no interior do corpo humano e somente desvela-se na rítmica desenvolvida no espaço pelas mãos, braços, pernas, olhos... Contudo, a vida está ligada ao movimento e ao tempo. E os objetos (máscaras, bonecos, imagens, artefatos) quando estáticos, não sofrem as ações do tempo, não têm o significado da energia vital. Porém no palco, sob as luzes cênicas, acrescidos de movimentos, os sacos de lixo de *A Infecção Sentimental Contra-Ataca* conquistam uma força que extrapola as suas junções e a sua matéria, adquirindo conotações animalizadas e vibrações orgânicas. Um canal por meio do qual o nosso inconsciente pode aflorar e ganhar materialidade.

O “mascaramento” tornou-se para toda uma geração de artistas europeus da primeira metade do século XX um recurso expressivo de reiterada importância. As pesquisas pedagógicas da máscara na formação do ator, as experimentações dos futuristas, dadaístas e surrealistas que submeteram a plasticidade do corpo às rigorosas geometrias dos figurinos e cenários, são alguns exemplos da busca de um incremento na expressividade física por intermédio da conjugação de elementos, muitas vezes de formatos abstratos, como máscaras corporais.

Não é simples coincidência o fato de a máscara ter ressurgido no mesmo momento em que o objeto tomou nas artes plásticas um significado e uma contundência que ultrapassa todas as suas funções. A máscara é metamorfose. No teatro, ela está além do mero

divertimento de esconder o rosto, permitindo a troca, a multiplicidade de identidades, a transcendência. Proporcionando um teatro onde a forma e o movimento ganham destaque, ela realiza uma conexão com as artes visuais e a dança. O seu portador, ao mover o corpo, conscientiza-se da magnitude que o seu gestual provoca no espaço a sua volta. A limitação do campo visual, a distorção da voz, a objetividade dos impulsos internos, a articulação de um outro eixo postural são algumas condições oferecidas pelo jogo com a máscara, no qual o mínimo exigido é a ampliação da gestualidade.

A obra do artista plástico José Leonilson⁶, por exemplo, e, sobretudo, parte do seu processo de criação, foi o ponto de partida para *O Ilha*, espetáculo apresentado pela primeira vez em São Paulo em junho de 2008, cujo título foi retirado de um bordado sobre tela de autoria do artista. O seu criador-intérprete Marcos Sobrinho⁷ desenvolve desde 1988 investigações cênicas que abordam as artes plásticas como estratégia para o que chama de *performances*, na tentativa de delimitar o território híbrido das suas criações, que conjugam principalmente as linguagens da dança e das artes visuais.

Em *O Ilha* estamos diante de um espetáculo que cria um espaço onírico, extremamente poroso aos fluxos de imaginação do público presente. Com o auxílio de uma sonorização indistinta e de uma iluminação recortada, o espaço cênico criado dinamiza as relações entre *performer* e objeto. Dispostos na penumbra, espalhados pelo linóleo negro que recobre a área de apresentação, estão corpos cujas

⁶ José Leonilson (1957-1993), pintor, desenhista e escultor, um dos grandes expoentes da arte brasileira contemporânea. O uso recorrente de costuras e bordados marca a sua produção, constituída por obras de cunho predominantemente autobiográfico que expressam os dramas e as angústias do homem moderno.

⁷ Marcos Sobrinho, criador-intérprete brasileiro, professor de dança contemporânea e pilates, desenvolve as suas investigações cênicas abordando, sobretudo, as artes plásticas como estratégia para articular estados corporais nos quais o corpo assume o lugar de outras referências. As suas principais criações foram *Intersecção*, *Lócus – un chant d'amour*, *Um diálogo Impossível*, *EnBlok – interfaces de um corpo/poema* e *El Puerto*.

cabeças estão fundidas a objetos semelhantes a malas, ou pufes, ou mesas... São corpos sem rosto que atingem um grau absoluto de despersonalização, ao envergarem a mesma indumentária de cores neutras e desenvolverem uma rotina semelhante de deslocamentos ao rés do chão: eles rastejam, expandem-se e encolhem-se em movimentos espinais, sem nenhuma intenção espacial distinguível de uns para com os outros. Assemelham-se a invertebrados cegos que, imersos nas suas próprias sensações, deslizam em um meio liquefeito e antediluviano.

Segundo a concepção de Marcos Sobrinho, questões como: “Qual a importância da vida e da morte na nossa cultura cada vez mais virtualizada?” e “Por que estamos perdendo a nossa identidade e nos tornando homens-objetos?” – por exemplo –, motivaram-no na construção de imagens de corpos isolados como ilhas, verdadeiras esculturas em movimento inspiradas em obras de Leonilson que revelam, na fusão entre o indivíduo e o objeto, o caráter ambíguo das identidades. O objetivo foi o de se chegar a um estado corporal que apagasse qualquer referência histórica, temporal ou social, alcançando assim uma fase embrionária⁸. O inanimado cumpriu um papel importantíssimo na sua busca, ao propor indagações relacionais para o criador-intérprete, levando-o à necessidade de construir um corpo capaz de humanizar objetos.

A partir do exposto acima, são possíveis de serem traçados dois paralelos. Primeiramente com a máscara neutra⁹, cujo objetivo nos dias atuais ainda é o de apagar a persona social do ator e servir de instrumento para a limpeza gestual. Os seus traços remetem ao rosto humano em estado de apenas existir enquanto ser, sem alusão a gênero, faixa etária, classe social ou intencionalidade. Contudo, apesar das semelhanças, os objetos (máscaras) que encerram as cabeças dos intérpretes em *O Ilha* concorrem para composição

⁸ Informação verbal. Entrevista concedida pelo artista.

⁹ Utilizada inicialmente por Jacques Copeau na Escola do *Vieux Colombier*, e posteriormente aperfeiçoada por seus discípulos Etienne Decroux e Jacques Lecoq.

de uma expressividade que poderíamos chamar de pré-humana, e por conta disso, estariam mais próximos do véu de musselina que antecedeu a construção inicial das máscaras neutras por Jacques Copeau¹⁰, e que serviu de expediente à Etienne Decroux¹¹ para a formação da Mímica Corporal Dramática, ao focalizar o tronco como centro de expressão em vez das extremidades do corpo, tais como o rosto e as mãos:

Se eu [Decroux] pedir a um ator que me expresse alegria ele me fará assim (ele fazia uma grande máscara de alegria no rosto), mas se eu cobrir o seu rosto com um pano, amarrar seus braços para trás e lhe pedir que me expresse agora alegria, ele precisará de anos de estudo! (DECROUX apud BURNIER, 2001: 67).

A outra paridade está relacionada a outros artistas contemporâneos que têm lançado mão, por exemplo, do Sistema Laban¹² para também desenvolver trabalhos de exploração expressiva. A Expressividade – “como nos movemos” – é uma das categorias usadas nesse sistema para análise do movimento humano e refere-se ao impulso, ao ímpeto, a atitude interna do indivíduo para se locomover. Tal atitude desenvolve-se ao longo da primeira infância, na qual, por meio de explorações sensoriais, a criança gradualmente forma a sua extensão expressiva. Nos primeiros anos de vida, oscila-se tanto entre a expansão da percepção e descoberta do meio circundante quanto

¹⁰ Jacques Copeau (1879-1949) liderou, em Paris, um movimento de valorização da participação do ator no processo de criação artística que resultou na Mímica Moderna de Etienne Decroux.

¹¹ Considerado o pai da Mímica Moderna, Decroux (1898-1991) começou a sua carreira em 1923 e em 1941 abriu a sua própria escola dedicada a uma nova arte: a Mímica Corporal Dramática.

¹² O Sistema Laban, denominado até a década de 80 como Sistema Effort-Shape, conhecido internacionalmente como *Laban Movement Analysis* (LMA), foi desenvolvido em grande parte por Rudolf Laban entre 1936 e 1951, tendo sido acrescido das contribuições de seus discípulos posteriormente.

ao recolhimento defensivo contra esse mesmo meio. O emprego de objetos, de estímulos visuais e sonoros, de textos poéticos, associados, em geral, ao corpo disposto no plano baixo (entregue e sem compromisso estético definido) são alguns dos recursos utilizados nos laboratórios improvisacionais desses criadores que buscam nas qualidades pré-expressivas a sua forma de manifestação artística (FERNANDES, 2006: 118).

Esses dois ingredientes, a qualidade pré-expressiva da movimentação e o uso de objetos (máscaras) sem características humanas, conformam uma experiência cênica na qual a imagem desempenha um papel relevante; no contexto que se opõe à representação mimética ou simbólica e que se aproxima mais dos processos inconscientes, de uma espécie de “pensamento visual”, a cena distancia-se da lógica fabular e ultrapassa o aspecto figurativo, tornando-se “a máquina de sonhar” (PAVIS *apud* BURNIER, 2001: 204). As imagens criadas tanto a partir do espaço como do corpo, e em diálogo ou integração com os demais componentes do espetáculo, constroem uma dramaturgia que adquire um caráter móvel e mutante ao relacionar os corpos, tanto dos atores como do público, ao ambiente. O sentido do que é visto não é único, é múltiplo, aberto às interpretações do espectador.

A maneira como o intérprete tem sido pensado e posto em cena na contemporaneidade revela o quão estamos longe de esgotar as discussões sobre a multiplicidade estética das práticas teatrais encontradas no nosso cotidiano. Nesse aspecto, o corpo vivo tem sido reduzido mais e mais à sua matéria, assemelhando-se ao objeto, em busca de equivalências significativas. Assim como o uso da máscara tradicional leva o ator para o campo da alteridade, as projeções do espaço cênico sobre o corpo do atuante instauram outra idéia acerca do “mascaramento”, que extrapolam a mimese tradicional. A hipótese do emprego do “mascaramento” como uma ferramenta de trabalho ativa nas mãos dos criadores atuais, libertando a cenografia dos limites da ambientação cênica, parece responder, em parte, as questões levantadas neste artigo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: Edusp, 1991.
- BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da Técnica à Representação*. Campinas: Unicamp, 2001.
- FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban-Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.



O Teatro de Objetos: história,
idéias e reflexões

Sandra Vargas
Grupo Sobrevento – São Paulo





PÁGINA 27: Espetáculo *Entre Dilúvios* (2005 - Espanha). La Chana Teatro. Direção de Jaime Santos. Foto de Guto Muniz / Casa da Foto.

PÁGINAS 28 e 29 (abaixo): Espetáculo *Historias de Media Suela* (2006 – Jaén – Espanha). Cia Fernan Cardama. Direção de Carlos Piñero. Foto de divulgação - PPH.

PÁGINA 29: Espetáculo *Mulheres* (2003 - SP). Núcleo Trecos e Cacarecos. Direção de Sandra Vargas. Foto de Henrique Stichin.



Resumo: O presente artigo discute a arte do Teatro de Objetos como manifestação que vem ganhando visibilidade no cenário da criação teatral contemporânea e problematiza concepções e diferenças entre Teatro de Objetos e Teatro de Bonecos feito com objetos. Destaca as principais idéias de seus fundadores quando da sua criação em 1980 na França. Evidencia as diferentes visões sobre o modo de pensar e criar nessa arte, tendo como referência espetáculos que se apresentaram no Brasil nos últimos anos. O artigo também situa o percurso de alguns grupos brasileiros que vêm trabalhando nessa perspectiva.

Palavras chave: Teatro de Objetos; teatro de animação; teatro contemporâneo.

Abstract: The present article discusses the art of the theatre of objects as a form of expression that has been gaining visibility in the realm of contemporary theatrical creation, and problematises conceptions of, and differences between, the theatre of objects and puppet theatre performed with objects. The article highlights the principal ideas of its founders from the moment of its creation in 1980 in France. The article reveals the different views on forms of thought and creation in this art, using the shows that have been presented in Brazil in the last few years as a reference. At the same time, the article situates the trajectories of a few Brazilian groups that have been working in this frame.

Keywords: Theatre of objects; puppet theatre; contemporary theatre.

A primeira vez que ouvi falar em Teatro de Objetos foi da boca do marionetista francês Philippe Genty, quando tivemos a sorte de

que três integrantes do nosso Grupo, o Sobrevento, fossem selecionados, junto com outros jovens marionetistas da América Latina, para fazer um curso com ele, por um mês, na cidade de Trujillo, no Peru, em 1988.

Naquele curso, um dos módulos era o Teatro de Objetos, apresentado como uma vertente do Teatro de Animação, onde se definiam algumas de suas particularidades e características e realizavam-se experimentos. Aquilo, para nós, foi uma surpresa, pois Genty nos falava em um Teatro de Bonecos sem bonecos, com objetos prontos (*ready-mades*), onde a manipulação, com todos os seus princípios (direção do olhar, ponto fixo, dissociação, eixo e nível), era muito discreta, não sendo, definitivamente, o mais importante.

Na madrugada do dia 2 de março de 1980, em uma vigília, três companhias de Teatro de Animação (Théâtre de Cuisine – Katy Deville e Christian Cariignon –, Vélo Théâtre – Tania Castaing e Charlot Lemoine – e Théâtre Manarf – Jacques Templeraud) haviam se reunido e cunhado o termo Teatro de Objetos. Foi Katy Deville – fundadora do Théâtre de Cuisine, junto com Christian Carrignon –, quem mencionou pela primeira vez aquele termo. Aqueles artistas buscavam identificar-se e designar aquilo que eles vinham fazendo nos seus espetáculos e que consideravam que não era nem Teatro de Bonecos, nem Teatro de Atores. Buscavam reconhecer-se e aproximar-se de outros trabalhos exemplares com as quais acreditavam assemelhar-se, como o espetáculo *Pequenos Suicídios*, do húngaro Gyula Molnár. Eram companhias que trabalhavam com objetos prontos, deslocando-os da sua função original. Apresentavam um repertório sempre muito íntimo, confessional e revelador do próprio indivíduo (o artista). Assim surgiram espetáculos dramaticamente fortes, delicados e provocadores. Christian Carrignon e Katy Deville integraram a Companhia de Philippe Genty, que percebeu a importância daquele movimento, passando a difundir os princípios do Teatro de Objetos, tal qual os percebia, a partir do trabalho daqueles artistas, ainda que suas criações

seguissem outros rumos.

É importante mencionar que outros artistas já se valiam de objetos nas suas encenações antes destas companhias, como o alemão Peter Ketturkat, que, desde 1978, dedica-se a um Teatro com objetos, tomando, porém, uma perspectiva particular, montando bonecos, personagens e cenas curtas a partir de objetos descartados. Ketturkat, tendo-se surpreendido com o impacto causado por seu trabalho no meio do Teatro de Animação, disse ter percebido, em redor de si, naquele período inicial do Teatro de Objetos, outros tantos artistas com trabalhos semelhantes ao seu, atribuindo aquilo não exatamente à herança de movimentos de vanguarda - como o Dadaísmo, o Surrealismo, o Futurismo -, mas ao “espírito de uma época”.

Desde 2009, venho estabelecendo contato com artistas e companhias internacionais de Teatro de Objetos, por ocasião da realização de quatro edições do FITO – Festival Internacional de Teatro de Objetos¹ – nas cidades de Belo Horizonte (em setembro de 2009 e em maio de 2010), Porto Alegre (em março de 2010) e Manaus (em abril de 2010) -, na qualidade de curadora do evento. Pudemos trazer ao país importantes expoentes deste gênero, tais como: Katy Deville, com o espetáculo *20 Minutos sob o Mar* (uma sereia, à beira de um aquário canta e encena, com ironia, canções que falam de mar), organizamos uma oficina e uma conferência sobre o assunto; Jaime Santos (Companhia Chana Teatro - Espanha) com os espetáculos *Entre Dilúvios* (quatro passagens bíblicas, de Caim a Noé, contadas com objetos cotidianos, símbolos, jogos de linguagem e muito humor e acidez, revelando uma visão particular da história da humanidade) e *O Pequeno Vulgar* (espetáculo infantil, baseado no famoso conto *Vulgarcito*, de Epaminondas, onde um manipulador conta as desventuras de um personagem que busca

¹ FITO - Festival Internacional de Teatro de Objetos - É um Projeto do SESI, idealizado por Lina Rosa. Foi realizado nas cidades de Belo Horizonte (setembro 2009 e maio 2010), Porto Alegre (março 2010) e Manaus (abril 2010).

fazer uma princesa feliz), também organizamos uma oficina de Introdução ao Teatro de Objetos.

Ambos explanaram os princípios que pautavam aquele movimento de Teatro de Objetos, tal qual passa a ser entendido no final dos anos 70 e início dos 80 (Jaime Santos, também foi aluno de Philippe Genty). Tanto no FITO quanto nas edições de 2010 do Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte² e do Festival Internacional de Teatro de Animação - FITAFLORIPA³ (que também têm trazido alguns espetáculos internacionais de Teatro de Objetos ao país), pude constatar que a grande maioria das companhias hoje atuantes no campo do Teatro de Objetos ainda se pautam por aqueles mesmos princípios que Philippe Genty percebeu nos primórdios daquele movimento e que buscou difundir nos muitos cursos que tem ministrado em diferentes países.

Para Genty, o Teatro de Objetos é uma vertente do Teatro de Animação que se vale de objetos prontos, no lugar de bonecos, deslocando-os da sua função e conferindo-lhes novos significados, sem transformar, porém, a sua natureza, explorando uma dramaturgia que se vale de figuras de linguagem, em detrimento da importância da manipulação propriamente dita. Dentro deste conceito, portanto, tentar fazer um boneco, forçando a ilusão de um movimento humano a partir da junção de diferentes objetos, ou colocando dois olhos em um objeto, não constituiria um Teatro de Objetos, mas um Teatro de Bonecos feitos de objetos.

Esta é uma consideração comum a outros artistas, como o espanhol Jaime Santos, que não vêem uma filiação do Teatro de Objetos ao Teatro de Animação, considerando aquele um gênero teatral particular. Katy Deville e Christian Carrignon, por sua vez, falando das acaloradas discussões em meados dos anos 80 em

² Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte - Idealizado pela Companhia Catibrum.

³ FITAFLORIPA - Festival Internacional de Teatro de Animação: Idealizado por Sassá Moretti.

Charleville-Mézières – sede do Instituto Internacional da Marionete e do Festival de Teatro de Animação mais importante do mundo – diziam da rejeição que os artistas de Teatro de Objetos sofriam dos marionetistas – por “nem sequer se darem ao trabalho de confeccionar bonecos”, por ser “Teatro de bonequeiro preguiçoso” – e da importância de marcar, naquele momento, uma distinção entre os dois gêneros teatrais, que hoje acreditam reconciliados e unidos.

Novos significados podem ser dados aos objetos, sem transformar a sua natureza, por meio de associações que se podem dar pela forma, pelo movimento, pela cor, pela textura, pela função do objeto, etc. Todas estas associações de idéias constituem figuras de linguagem e as mais utilizadas são a metáfora, quando se emprega um termo com significado diferente do habitual, com base numa relação de similaridade entre o sentido próprio e o sentido figurado, e a metonímia, quando uma palavra é usada para designar alguma coisa com a qual mantém uma relação de proximidade ou posse.

Quando, no Teatro de Objetos, usamos um lenço de seda para retratar uma mulher bonita, associamos a suavidade da seda para caracterizar a maciez e, por conseguinte, a beleza desta mulher. Assim, vemos que não podemos escolher qualquer objeto para expressar a personagem ou idéia que buscamos: o objeto escolhido deve criar no espectador uma associação metafórica que o transforme em outra coisa além do que ele é, sem que deixe de ser o que ele efetivamente é. Precisaríamos, portanto, encontrar em um objeto algo que justificasse associá-lo à idéia ou à imagem que escolhemos.

Exemplos com objetos:

- pela forma e a cor, uma ameixa poderia ser um coração;
- pelo movimento, um furador de papel poderia ser um sapo;
- pela função, um martelo poderia ser um personagem rude e violento;
- pela semântica, um pregador de roupas poderia ser um pregador religioso.

Da primeira à terceira edição do FITO, trouxemos a Companhia La Balestra com o espetáculo *A Criação*. O espetáculo, que

fala da guerra, tem a humanidade, uma multidão, representada por fósforos, por muitos fósforos, todos iguais. A guerra é representada acendendo-se todos os fósforos. O espectador pode ver, à sua frente, ânimos inflamados, pessoas queimadas, uma cidade destruída. Todo o horror da guerra é apresentado nada mais que com fósforos.

No IV FITAFLORIPA, em junho de 2010, a Compagnie des Chemins de Terre (Bélgica) apresentou o espetáculo *Richard, Polichineur d'Écritoire*, em que, para encenar uma passagem de Ricardo III e falar da “carnificina”, das mortes na luta pelo trono da Inglaterra, os membros da família são representados por pedaços de carne que vão sendo espetados em um ferro, como em um churrasco.

Nas quatro primeiras edições do FITO, o espetáculo *Histórias de Meia-Sola*, da Compañía Fernán Cardama, falando de um homem e de sua família, valia-se de diferentes sapatos: o pai era representado por um sapato social e os filhos por sapatos de crianças que variavam conforme a idade e o perfil de cada filho. Este recurso metonímico de tomar a parte pelo todo também é bem freqüente no Teatro de Objetos.

No Teatro de Objetos, o ator cumpre um papel às vezes mais importante do que o próprio objeto. O ator deve acreditar no objeto, tal qual uma criança acredita nele, quando o toma e o anima. A criança, porém, não escolhe o objeto fazendo os mesmos jogos de pensamento, de associações, que o adulto.

Segundo Christian Carrignon e Jean-Luc Mattéoli, em *Le Théâtre d'Objet: Mode d'Emploi*, o ator, neste jogo da manipulação, pode passar por três estágios em uma encenação de Teatro de Objetos:

- “Por exemplo, o ator tem um barco de madeira na sua mão:
- 1 - Ele é personagem “por debaixo” do objeto (Zeus sopra por sobre o barco, em um plano aberto);
 - 2 - Ele é personagem “dentro” do objeto (Ulisses dentro do barco, preso em uma tempestade, em plano fechado).
 - 3 - Ele é manipulador, escondendo-se “atrás” do objeto, tornando-se “invisível” (ele coloca o barco em plano aberto, sem ser Zeus)”. (CARRIGNON; MATTÉOLI, 2006: 09)

No Teatro de Objetos, o jogo da manipulação descola-se da idéia de virtuosismo e pode tanto lembrar brincadeiras de criança ou fantasias alucinadas, quanto simples ilustrações de uma narrativa. Há aspectos técnicos, porém, a considerar na forma de manipular os objetos:

- O ator deve ser capaz de direcionar o foco de atenção do público para o objeto, para si ou para o seu jogo com o objeto;

- Na escolha dos objetos, um ponto de partida pode ser a seleção de “famílias” de objetos, tais como ferramentas, utensílios de cozinha, brinquedos, objetos femininos (jóias, maquiagens, leques, tiaras, grampos, etc). A utilização de diferentes “famílias de objetos” empobrece o jogo metafórico do Teatro de Objetos, dificultando, sobretudo, a relação entre os objetos utilizados.

- A qualidade dos movimentos, dinâmicas e ritmos, ao se manipular um objeto permitirá associá-lo à imagem ou idéia que se persegue. Não se pode simplesmente apresentar um objeto sem explorar o seu funcionamento e movimentá-lo. O objeto em si só passa a ser algo além de si mesmo, quando se lhe sobrepõe uma segunda idéia, diferente de si que crie com ele uma relação. E isto pode se dar a partir da linguagem – o texto do ator –, de sons, de músicas ou do movimento que a ele se aplica. A movimentação de um objeto, porém, deve ser explorada a partir do funcionamento normal, cotidiano do objeto, para que ele nunca deixe de ser, essencialmente, o que ele efetivamente é. Assim, um rolo de fita crepe deveria rodar, desenrolar-se, ser puxado, mas não deveria voar. Um grampeador pode-se abrir e isto poderia evocar uma boca que se abre. Os grampos que saem dele poderiam ser dentes que caem. Seu barulho poderia parecer ameaçador. E o grampeador poderia ser um jacaré, um lobo, um patrão, um general, um telefone. Mas não poderia ser uma paca, uma minhoca, o Papai Noel, um televisor, uma panela, por não reconhecermos nada no seu funcionamento ou movimento normais que o associe a estas idéias ou figuras. Tomando outro exemplo, um martelo poderia ser um ditador, mas não poderia ser uma pomba.

O Teatro de Objetos é particularmente provocador quando apresenta um repertório pessoal, autobiográfico, íntimo e autoral do ator, que se expõe através dos objetos. O grande potencial do Teatro de Objetos não está nas suas particularidades técnicas, mas, sim, naquilo que é capaz de despertar de mais profundo e revelador daquele artista, por meio de seus objetos.

Segundo Carrignon e Mattéoli (2006: 07):

“o Teatro de Objetos pertence ao nosso tempo e à nossa sociedade. É um Teatro que nasce no final do século XX, em um mundo invadido por objetos made in China. Qualquer que seja a história que conte, o Teatro de Objetos fala sobre nós, por meio das coisas manufaturadas reconhecíveis por todos. O Teatro de Objetos fala das pequenas coisas cotidianas. Cada espectador tem uma lembrança pessoal ligada a um certo objeto...”

Ao que acrescenta: “a vocação primeira do Teatro de Objetos é a de tocar nossa intimidade, de interrogar o enigma que nós somos aos olhos dos outros”.

Um exemplo de um trabalho extremamente pessoal, íntimo, delicado e profundo, são os muitos trabalhos da belga Agnès Limbos. Hoje, um dos maiores nomes do Teatro de Objetos, destaca-se pela ousadia na dramaturgia dos seus espetáculos. A Compagnie Gare Central, que dirige, participou do FITO com o espetáculo *Klikli*. Este espetáculo conta a história de um menino que, frágil, se esconde de um mundo inóspito e frio demais, criando com os seus brinquedos *playmobil*, de plástico, impessoais, um mundo próprio onde pode ser rei e governar do jeito que aprendeu. No espetáculo, vemos somente brinquedos que se movem sozinhos, estando os manipuladores totalmente ausentes. O espectador acompanha, passo a passo, as ações com os brinquedos. Aos poucos, vão entrando carrinhos, bombeiros, ambulâncias e um menino que circula no meio de tudo isto, até que, por fim, entra um tanque de guerra e atira no menino. Toda esta ação é apresentada com os brinquedos *playmobil*, tendo, ao

fundo uma voz em *off* de uma criança – mal percebida no interior de um móvel, em cena – que nos revela o seu sentimento de solidão e impotência, em um mundo que ela não é capaz de compreender.

Pequenos Suicídios: três breves wexorcismos de uso cotidiano é outro clássico do Teatro de Objetos que segue este perfil. Apresenta o trágico e anunciado suicídio de um Alka-Seltzer em um copo de água, frente à rejeição sofrida por um punhado de bombons (da marca Garoto, diga-se de passagem); o amor de Jörg, jovem sueco, um fósforo, que se consome de amor por Pita, brasileira, fascinante e encantadora, um grão de café; e uma alegoria sobre o tempo, por meio da história do relacionamento do autor com sua tia excêntrica, entre amendoins, carteira, cédulas, mapa, fotos 3x4.

Considerando que a dramaturgia do Teatro de Objetos é autoral, pessoal, individual, e que, portanto, está vinculada ao ator que a criou, terminamos por ser levados a questionar o que aconteceria com os muitos textos que têm sido escritos para o Teatro de Objetos. Será que eles se perderiam ou se tornariam inúteis, quando o ator-autor decidisse não apresentá-los mais? A carreira do antológico espetáculo *Pequenos Suicídios* lança luz sobre esta questão. Tido como uma das primeiras encenações de Teatro de Objetos, foi criado e apresentado por Gyula Molnár, a partir de 1979, alcançando grande sucesso durante todos os anos 80. Um espetáculo autobiográfico, *Pequenos Suicídios* volta a ser encenado em 2000, não por Gyula Molnár e, sim, pelo catalão Carlos Cañellas, da companhia Rocamora.

Segue aqui um trecho de uma carta escrita por Gyula Molnár a Carlos, em resposta ao pedido deste da cessão dos direitos de representação do espetáculo:

Naturalmente o culto à poética pessoal, ao estilo individual, condenaria uma iniciativa como esta. É certo, que entre os que cultuam o Teatro de Objetos, muito poucos têm a coragem de representar um espetáculo criado por outro. Neste ambiente, são todos poetas,

autores e criadores. São raros os atores. Segundo o meu ponto de vista, cedendo nossos extravagantes textos, sacrificamos tão somente um pouco da nossa solidão criativa e o pior que nos pode acontecer é ter que dar quatro passos (em lugar de um) em busca de uma poética talvez mais exuberante que a própria (Gyula Molnár – 19 de março de 1999).

No Brasil ainda existem poucos espetáculos de Teatro de Objetos e, ao contrário do que acontece na Europa, a maioria destina-se a crianças. Em 2000, dirigi o espetáculo adulto *Mulheres*, a convite da companhia Trecos e Cacarecos, que continua apresentando um perfil raro no país. No espetáculo, são encenados três contos (*Barba Azul*, *A Mulher-Esqueleto* e *A Donzela sem Mãos*) do livro *Mulheres que Correm com os Lobos*, de Clarissa Pinkola Estés. Em uma sala composta por dois ambientes – uma sala de jantar, com uma mesa e todos os objetos que remetem a um jantar, e uma sala de estar, com objetos pessoais femininos –, duas mulheres encontram-se para trocar confidências e experiências. Em cena, Barba Azul é representado por um xale azul e as donzelas seduzidas são leques. A sedução de Barba Azul e o encantamento da donzela dão-se simplesmente pelo abrir de um bombom de chocolate e pelo deleite ao saboreá-lo. O horror da descoberta do verdadeiro Barba Azul dá-se pelo derramamento do vinho em uma jarra, associado ao sangue derramado das donzelas assassinadas naquele castelo. Toda a encenação tomou o mesmo caminho: o da escolha da utilização do objeto de forma simbólica e a construção de metáforas poéticas.

Outra experiência de Teatro de Objetos adulto, no Brasil, é o espetáculo *História de Bar*, criado pelo ator José Valdir Albuquerque, sob a direção de Henrique Sitchin, da Companhia Truks. Nele, um *barman* conta como foi a pior noite da sua vida, na cidade de São Paulo. Com objetos de bar e todos os utensílios necessários à preparação de *drinks*, é narrada uma grande aventura vivida pelo barman, no mundo boêmio da noite paulistana. Vemos ocorrer, à nossa frente, estranhos assassinatos, perseguições

de polícia e um desfile de possíveis suspeitos. Em um tom *trash*, irônico e às vezes cruel, vemos o *ketchup* transformar-se no sangue derramado nos assassinatos, vemos como uma possível suspeita, uma *stripper*, é representada por uma banana e como um acendedor automático de fogão transforma-se em um policial que não pára de dar tiros. Criado em 2009, este espetáculo consegue estabelecer uma forte comunicação com o público mais jovem e se vale de um jogo sobretudo verbal na construção de suas figuras de linguagem.

No Rio Grande do Sul, a Companhia Gente Falante faz uma adaptação de Cinderela no espetáculo *Louça Cinderella*, onde servem um chá ao público, enquanto apresentam o conto em meio a louças, bolos, doces e chá. O grupo gaúcho Mosaico Cultural também trabalha o Teatro de Objetos para o público adulto, usando os objetos de forma íntima, direcionando cada apresentação a um único espectador ou a um pequeno grupo, onde é apresentada uma poesia, ilustrada por objetos, de uma forma sutil e delicada.

Acredito que quando o Teatro de Objetos dirige-se ao público adulto, os princípios que pautaram o movimento dos anos oitenta são mais fáceis de reconhecer e aplicar. Pautados nestes princípios é que penso ser possível explorar ao máximo o potencial dramático e poético desta linguagem teatral. O uso da metáfora pode-nos levar a criar uma dramaturgia que obrigue a uma tomada de posições, que crie mais poetas do que atores, que nos obrigue a questionar quem somos e o que somos nesta sociedade que nos cerca, sempre pela via poética, sem ser panfletários e fugindo de mensagens e doutrinas. No Teatro de Objetos, podemos sair do papel de manipulador e ter a oportunidade de entrar em cena para dizer alguma coisa que nos diga respeito e que nos revele, criando uma dramaturgia provocadora, irônica, tocante e não só de mero entretenimento.

Entre os grupos que se dedicam ao Teatro de Objetos para crianças, alinham-se companhias como a Truks (espetáculos *Zôo-*

Ilógico), a Mariza Basso (*O Circo dos Objetos* e *O Sítio dos Objetos*), a Circo de Bonecos (*Inzônia* e *Guarda Zool*) e o Teatro de La Plaza (*Revolução na Cozinha*). No Brasil, a maioria dos espetáculos de Teatro de Objetos destinados a crianças parte de uma perspectiva diferente daquela que estruturou o movimento de Teatro de Objetos europeu, em busca de estabelecer uma comunicação mais efetiva com a criança, pelo seu limitado domínio dos códigos lingüísticos, sociais e culturais. Assim, estes espetáculos terminam por valer-se de metáforas mais simples, que a criança possa perceber, ou simplesmente por abrir mão de outras associações de idéias que não as que se estabelecem pela forma, pela cor ou pelo movimento. É freqüente, também, a criação de personagens por meio da junção de dois ou mais objetos, que são usados como bonecos, independente da função e natureza dos mesmos. A aplicação de olhos nos objetos e a antropomorfização destes são recursos habituais, em busca da criação de empatia e familiaridade. Consideramos importante questionar a simplicidade das associações e o quanto podemos avançar no campo poético desta linguagem, mesmo quando direcionada a crianças, em busca de explorar ao máximo o seu potencial expressivo, evitando repetir um formato que não oferece tantas variações.

Esta forma mais simples de tratar os objetos também é corrente no trabalho de companhias estrangeiras cujos espetáculos são dirigidos ao público infantil. A *Compagnie du Petit Monde*, da França, que integrou as duas primeiras edições do FITO é categórica em sua expressa oposição aos conceitos que pautaram a formulação do Teatro de Objetos. No espetáculo *Toc-Toque*, o objeto é sutilmente, ou nem sequer é, associado a novos significados. O objeto é apresentado e utilizado como tal (ou pouco mais do que isto) e o conflito entre diferentes objetos nasce de uma relação constituída, de certa forma, como uma partitura musical. Os objetos, aqui, relacionam-se, sobretudo, pelo seu aspecto mecânico e pelos sons que deles se extraem. Os manipuladores, em uma cozinha, revelam um trabalho extremamente preciso, em

uma busca de neutralidade ao mover os objetos. Assim, só para citar um exemplo, vemos colheres pequenas que lutam para entrar em uma torradeira e que são expulsas dela, da mesma forma como um pão é expulso quando está torrado. Nesta situação, um conflito entre as colheres e a torradeira estabelece-se puramente a partir do aspecto mecânico dos objetos. E o mesmo se dá com a companhia de Peter Ketturkat, que mencionamos anteriormente, quando monta um exército de saca-rolhas e simplesmente associa a mecânica, o movimento, destes objetos a soldados, sem ir além, na construção de suas metáforas.

Há pouca circulação de espetáculos de Teatro de Objetos pelo país, o que fez com que os grupos desenvolvessem o seu trabalho sob uma única perspectiva, gerando uma certa entropia e uma limitada variedade de formas e recursos expressivos. O contato com companhias estrangeiras que possuem mais experiência e que oferecem trabalhos mais variados poderia contribuir com diferentes abordagens do gênero e apontar diferentes caminhos aos artistas brasileiros que se interessem por esta linguagem. A criação de Festivais específicos como o FITO e a inserção de espetáculos de Teatro de Objetos no corpo de diferentes Festivais de Teatro de Bonecos, de Animação, de Novas Linguagens, de Teatro Contemporâneo, como vem acontecendo, pode contribuir para o desenvolvimento da linguagem teatral, oferecendo novas visões e promovendo intercâmbios, não para estabelecer regras, demarcar um campo de atuação ou constituir fórmulas, mas para apresentar novos parâmetros para a criação poética. Mesmo porque, como diz Gyula Molnár, “o Teatro de Objetos não existe, mas façamos de conta que sim e vejamos o que acontece” (2009: 11). No FITO, os espetáculos foram discutidos acaloradamente entre os artistas e nos pareceu interessante perceber um desejo de confrontar resultados e compartilhar experiências artísticas. Os festivais devem servir como uma provocação estética ao trabalho do artista. Esperamos, porém, que não terminem por limitar-se a criar uma demanda mercadológica para um certo perfil de produção teatral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARRIGNON, Christian e MATTÈOLI, Jean-Luc. *Le théâtre d'objet: mode d'emploi*. Dijon: Ed. Scèren, CRDP de Bourgogne, Col. L'Édition Légère, n. 2, 2006.
- CARRIGNON, Christian e MATTÈOLI, Jean-Luc. *Le théâtre d'objet: à la recherche du théâtre d'objet*. Paris: Ed. Thémaa, Encyclopédie fragmentée de la marionnette, vol. 2, 2009.
- Revista *E pur si muove*. Vic-la-Gardiole: UNIMA / L'Entretemps, n. 5, 2006.
- EJNÈS, Véronique. *Cahier partages: des théâtres par objets interposés*. Mont-Saint-Aignan, Normandie: Ed. ODIA, 2006.
- MOLNÀR, Giulio. *Teatro d'Oggetti: appunti, citazioni, esercizi, raccolti da Giulio Molnàr*. Pisa: Corazzano: Ed. Titivillus. 2009.

Figurinos e subjetividades efêmeras

Amabilis de Jesus
Faculdade de Artes do Paraná – FAP





PÁGINAS 44 e 45 (abaixo): Espetáculo *Tropeço* (2004– PR). Tato Criação Cênica. Concepção e atuação de Dico Ferreira e Katiane Negrão. Foto de Chan.

PÁGINA 45 (acima): Hoichi Okamoto, fundador do Teatro Dondoro de Japão, falecido no dia 6 de junho de 2010. Hoichi apresentou seu espetáculo *Kiyohime Mandara* no Festival de Teatro de Formas Animadas de Jaraguá do Sul no ano de 2002. Foto de Takaharu Karaki.



Resumo: Busca-se refletir sobre os diferentes modos de abordagem do figurino, a partir da análise de espetáculos, de diferentes linguagens, que se apresentaram nos festivais brasileiros de teatro de animação nesse início de século. Toma-se por aporte o confronto entre as máximas: “O hábito não faz o monge” e “No teatro, o hábito faz o monge”, para discutir as formas de entender a materialização da subjetividade do personagem. Sublinham-se as subjetividades conjugadas, efêmeras, transitórias como próprias do teatro de animação.

Palavras-chave: Figurino; teatro de animação; subjetividade.

Abstract: This article seeks to reflect on the different ways of considering costume, parting from an analysis of performances in different theatre languages that have been presented in Brazilian puppet theatre festivals at the beginning of this century. The conflict between the maxims “The habit doesn't make the monk,” and “In theatre, the habit makes the monk,” is taken as the basis for the article, in order to discuss ways of understanding the materialization of the subjectivity of the character. Conjugated, ephemeral, and transitory subjectivities are highlighted as belonging to puppet theatre.

Keywords: Costume; puppet theatre; subjectivity.

Em sua gênese, a caracterização (da personagem) abarcaria aspectos de identificação do sujeito, tendo por princípio a materialização da *persona*. Durante o período grego é entendida principalmente como máscara, já que o figurino (quiton, capa e coturno) e outros artifícios (barba, peruca e enchimento no tórax) são complementos

para garantir a verossimilhança. Então, a *persona* se manifesta na máscara, não exatamente no corpo-atuante, ocultado pelo figurino. O corpo da *persona* é um corpo-extra, um metacorpo.

Talvez este fato tenha contribuído para que a máxima “No teatro, o hábito faz o monge” tenha sido largamente difundida, sobrepujando a máxima da qual é corruptela: “O hábito não faz o monge”. E buscar um confronto entre as máximas é arrostar o ilustre debate entre alma/matéria, corpo/mente.

Mas de imediato percebe-se que o Teatro de Formas Animadas, em todas as suas especificidades de linguagens, por vezes confirma, por vezes subverte, ou, ainda, transita pelas noções subtendidas, sendo lugar das identidades efêmeras, das subjetividades conjugadas. Se a asserção “o hábito faz o monge” significa a aceitação de contornos e limites do ser, nos diversos espetáculos que se apresentaram nos festivais brasileiros nesse início de século XXI, teve-se assegurado um espaço para dúvida ou, ao menos, para a reflexão.

A montagem *O princípio do espanto*, da Morpheu Teatro (SP), será aqui demarcada como um aporte para as primeiras considerações sobre este tema, tanto pelo mote desencadeador, como pela representatividade da boa qualidade dos espetáculos nacionais.

Diante das mais variadas platéias, João da Silva Araújo reen-cena o *vivificare*, ampliando as interpretações sobre o Gênesis, e estendendo-as para a premissa da arte de animar. Apenas um suave sopro e, às vistas do público, o ser ganha vida. O desfecho encerra o seu infortúnio: vendo-se num espelho, o ser despertado também vê refletido a imagem daquele que o despertou. Nada pode atenuar seu destino. Sua matéria seria inerte. O sopro vital talvez seja mesmo um grande fio articulador, e ao qual estará sujeito. E se isto é ficção, não há constrangimentos em admitir-se um deus-manipulador dos atos mais ínfimos. É a sina de todo boneco. Muito embora sejamos tomados por uma profunda tristeza perante sua constatação.

O corpo do ser despertado, coberto por uma calça preta com risca de giz, uma camisa branca e sapatos, é a personificação de sua subjetividade, o seu contorno, a sua delimitação. Mas é apenas

matéria, que se aparta de seu espírito – esse sim pertencente a uma outra ordem.

O debate poderia perpetrar as angústias de Santo Agostinho, e os seus clamores para que o espírito seja bem mais que a simples matéria. No entanto, o público roga para que vença a matéria. O paradoxo se instaura: o ator-intérprete assenhoreado do espírito do boneco, com sua exímia manipulação faz crer no *vivificare*, e exatamente por isto leva a desejar a sua não-existência, pois já se aceita que o hábito faz o monge, e já está estabelecido um vínculo de afeição entre o público e este que se esconde sob o hábito.

A técnica usada por Araújo, manipulação direta, é um forte recurso para selar o pacto, principalmente pelo dispositivo criado: um suporte na parte posterior da cabeça do boneco que se prende à boca do ator. Trajado com terno preto, camisa branca e chapéu preto, Araújo se mantém discreto, ausentando-se em favor da presença do boneco. Mas há o ato simbólico de um longo sopro, de duração equivalente ao tempo de toda a ação.

Se em *O princípio do espanto* se explicita o debate sobre alma/matéria, outras montagens utilizam-se da mesma técnica; porém acrescentando detalhes, geram outras indagações. Os espetáculos da PeQuod Teatro de Animação (RJ), por exemplo, vem oportunizando reflexões num sentido diferente. Abandonando a roupa preta que comumente integra o guarda-roupa dos atores-intérpretes, desde a montagem de *Sangue Bom* a companhia encontrou uma solução eficiente para a incorporação do corpo-intérprete à cena.

Miguel Vellinho discorre, na edição número um desta revista, sobre a adoção de figurinos de estivadores para os atores-intérpretes, em *Sangue Bom*:

Caracterizados como trabalhadores braçais, os atores abrem o espetáculo descarregando o porão de um navio, empilhando as caixas no cais de um porto. Embora eles pareçam estar amontoando a carga aleatoriamente, os atores, na verdade, estão posicionando os balcões em suas marcas (...) É um trabalho de interpretação, mas também de contra-regragem, simultaneamente (VELLINHO, 2005: 173).

Segundo o diretor, a escolha do figurino ocorreu durante o processo de construção da cenografia, vindo solidificar suas intenções. De qualquer modo, ao tempo que este recurso impede a interferência humana hierárquica (manipulador/manipulado), também não oculta a ação dos atores-intérpretes. Ou seja, revezando funções, e caracterizados como trabalhadores braçais, os atores fazem evidenciar a condição de subalternos, e se colocam como coadjuvantes.

Na montagem *Peer Gynt*, desta mesma companhia, os modos de entender a presença dos atores-intérpretes são ainda mais complexos pela variedade de situações a que se prestam. Por vezes, em função do figurino branco, parecem pertencer à cenografia, misturando-se aos elementos cenográficos, também brancos. Em outras, são personagens (humanos) tornando a cena híbrida. Ou ainda, contra-regras.

Em *Cândido ou o otimismo*, da Cia Instável (PR), duas atrizes, caracterizadas por roupas do século XVIII, dividem suas angústias, suas incertezas, seus pesares, suas insatisfações. O relato autobiográfico de cada uma delas aos poucos se integra ao texto de Voltaire, e a cena adquire uma dramaturgia composta por camadas, diferentes segmentos. Uma destas camadas se constrói com a presença de bonecos, também vestidos com roupas do século XVIII, que encenam, quase na integralidade, a peça *Cândido ou o otimismo*. A fusão dos textos acontece com algumas passagens lentas, quando uma das atrizes veste uma máscara, confundindo-se com os bonecos, ou quando se coloca como narradora. Mas há interrupções bruscas, assinaladas por um apito, indicando distanciamento, e novamente volta-se para as biografias das atrizes.

A metalinguagem provoca um diálogo com a asserção do ingênuo protagonista Cândido: “estamos no melhor dos mundos possíveis”. Universos paralelos são construídos, e o resultado é um constante ir e vir entre o realismo e a ilusão, entre o teatro de animação e o teatro de atores, entre arte e vida. No entanto, a afirmativa do personagem não encontra lugar definitivo. Ecoa, aqui e ali.

Se na linguagem da manipulação direta, via de regra, o híbrido

abarca o plano do “espírito”, na linguagem da luva, o híbrido se marca também no plano do corpo-animador e do corpo-animado. Geralmente, o figurino é a principal definição do corpo-boneco, é o seu limite. Limite de um espaço oco, que se preenche apenas com o braço e mão do intérprete.

O uso da empanada para garantir a ausência do ator quase sempre significa um apagamento da relação entre o humano e o inumano. Mesmo híbrido, o corpo-boneco, ali exposto, busca camuflar a inerência do grotesco. No entanto, as permissões são concedidas pelo caráter lúdico próprio desta linguagem. As brincadeiras recorrentes nas montagens de Mamulengo, nas quais o corpo do boneco (mão do intérprete) se movimenta como um quadril a se requebrar, ou qualquer outra movimentação característica do repertório popular, são rompimentos com a pretensão de ilusionismo. Talvez seja este rompimento, forçando a percepção do híbrido, que contraditoriamente gera a independência do boneco das questões humanas. Ao exhibir os procedimentos, confirma-se a inumanidade do boneco, e se suaviza o conflito da existência.

No decorrer destes dez anos, muitas companhias internacionais passaram a compor o cenário dos festivais brasileiros. Producente, o intercâmbio trouxe familiaridade com grupos de diferentes países. A companhia argentina *El Chonchón* pode ser citada como exemplo da disseminação de novas abordagens, não somente pelos espetáculos apresentados em várias cidades do Brasil, mas também pelas trocas de conhecimento em workshops, debates e conversas de bar.

Oportunizando contato com o humor sarcástico, esta companhia, repetidas vezes, usa como veículo a metalinguagem. Para os objetivos desta reflexão, a montagem de *Romeu e Julieta Maria*, traz dados distintos e de grande importância, sobretudo pela intenção de causar distanciamento da presença do intérprete.

Inicialmente os atores-bonecos são apresentados ao público como integrantes de uma companhia de teatro. Um a um desfilam com suas roupas de ensaio, enquanto o diretor fala sobre os personagens que irão interpretar. Logo em seguida, já devidamente

caracterizados, os bonecos encenam uma divertida releitura de *Romeu e Julieta*.

Reportando-se ao universo teatral, e num tom de zombaria, a dramaturgia se marca pela referência aos métodos de interpretação considerados clássicos. A invocação à “memória emocional”, de Stanislavski, cria um jogo entre o teatro de atores e o teatro de animação.

Os exercícios propostos pelo Teatro de Arte de Moscou podem ser considerados como um divisor para os estudos do figurino, por causar mudanças no entendimento da noção de materialização da *persona*. Conforme elucida Jean Chevalier, a máscara teatral, oriunda das danças sagradas, é uma modalidade do *self* universal, servindo como proteção da personalidade do seu portador. Já os exercícios propostos por Stanislavski, pautados nos termos “subconsciente”, “memória emocional” e “eu sou”, supõem que as indagações perduram no âmbito do *self* do corpo atuante.

Então, assinalam-se duas perspectivas para a noção de *persona*: aquela derivada da idéia de personagem-espírito (fantasma), pré-existente em forma de literatura, e o figurino como sendo o seu corpo; e a outra em que o personagem-espírito se manifesta no figurino e no corpo-atuante conjuntamente. Também aqui há uma relação híbrida, grotesca, que funde humano/inumano, arte/vida, mas representa um primeiro passo para os preceitos de presentificação do corpo, comuns no teatro contemporâneo.

Em *Romeu e Julieta Maria*, a re-representação estabelece-se como um artifício que, por um lado, confirma a humanização dos bonecos e, por outro, alude à idéia de incorporação de personagens-fantasmas pela utilização de figurinos. A máxima “No teatro, o hábito faz o monge”, aplica-se de modo efetivo, já que também os personagens vividos pelos bonecos são materializados pelos figurinos. E no respeitante aos termos “eu sou” e “memória emotiva”, duplica-se a noção de subjetividade: o boneco é e vive o outro, porém, sendo boneco, ele mesmo é, simultaneamente, o ator-intérprete e o seu outro.

Embora na adaptação da peça *Avarento*, de Molière, a companhia espanhola Tabola Rassa utilize a linguagem de manipulação direta, no tocante ao figurino a junção de partes dos corpos dos intérpretes aos corpos dos bonecos lembra a linguagem da luva. Intitulada *L'Avar*, esta montagem oferece uma rica metáfora quando substitui as cabeças dos bonecos por torneiras, tubos, mangueiras e outros. O avarento não acumula ouro ou moedas, mas um tanque de água.

Pelo fato das mãos dos atores-intérpretes completarem os corpos dos bonecos, de modo não velado, o híbrido não permanece somente no plano do “espírito”: se estende para o plano do corpo. Simbolicamente, a separação dos corpos se dá pelo figurino, que mais uma vez delimita o corpo-boneco. No entanto, a noção de “manipulação” sofre uma diluição, já que há junção dos corpos.

Num sentido próximo, a Tato Criação Cênica (PR) mostra, em *Tropeços*, duas simpáticas e solitárias velhinhas nas suas ações rotineiras. As expressões de seus rostos (feitos com as mãos dos atores-intérpretes) modificam-se constantemente, passando pelas mais adversas emoções. Seus corpos (pedaços de tecidos) andam, dançam, levitam. E se a ilusão da existência autônoma das personagens se instala como o principal ganho, esta desaparece, como quebra brusca, quando uma delas se espreguiça, perdendo as formas de seu rosto e fazendo notar as mãos do intérprete.

Usando partes de seus próprios corpos como suporte para os corpos dos bonecos, a companhia peruana *Teatro Hugo e Inês* diversifica ainda mais as possibilidades de materialização das personagens. A montagem mais conhecida do grupo, *Cuentos Pequeños*, é composta por vários esquetes, nos quais os corpos dos intérpretes parecem se desmontar para abrigar seres das mais inusitadas formas. Dentre os personagens destaco um certo senhor gorducho que, preocupado com seu peso, põe-se a fazer dietas. Um singelo levantar da camiseta do ator e lá está ele, alojado em sua barriga. O desenvolvimento da narrativa nada mais é que o trabalho de respiração do intérprete, e seu controle muscular.

Se posto em diálogo com o método do “eu sou”, de Stanislav-

vski, este personagem oferecia complexas análises, pois se recairia no debate corpo/mente. José Gil abre seu texto *O interior do corpo* indagando sobre o lugar do outro e o lugar da alma no corpo, fazendo uma panorâmica a partir dos questionamentos de Husserl: “de outrem, da sua subjetividade, não tenho senão uma experiência indireta” (1997: 147). Já distante da visão dicotômica, a perspectiva traçada por Gil se pauta na busca pela alma, e seus relatos são repletos de considerações sobre partes do corpo que, no senso comum, parecem abrigar o ser, o seu âmago, o seu ínfimo: olhos, entranhas, coração... Da dualidade corpo/mente, passa-se a enfrentar uma nova hierarquia: as partes nobres do corpo. De qualquer modo, o ser está no seu corpo.

Aceitando-se a perspectiva posta por Gil, o “eu sou”, nesse caso equivaleria a eu sou corpo-mente. No caso do personagem gorducho, esta lógica se sobreporia a si mesma: eu sou o corpo-mente do outro, pois sendo corpo sou também mente-espírito, e o outro está no meu corpo. Precisar um limite entre os dois corpos fica ainda mais difícil quando se observa o figurino: uma calça comprida que serve de roupa para um e outro.

O espetáculo *Kiyohime Mandara*, apresentado pelo solista Hoichi Okamoto, fundador do Grupo Dondoro apresenta uma técnica específica de manipulação de bonecos (em tamanho natural) e do uso de máscaras, que combinam princípios do teatro Butoh, elementos do teatro Nô, do Bunraku, da dança e da mímica moderna. Neste espetáculo, o solista interpreta dois personagens: a jovem Kiyohime e o jovem Anchin. Inicialmente, Okamoto usa a máscara do personagem Anchin em seu próprio rosto e manipula a personagem Kiyohime (máscara do “corpo” da boneca) simultaneamente. No desenvolver da história, vagarosamente inverte: retira a máscara de seu rosto, revelando a nova máscara (Kiyohime), e retira a máscara do “corpo” da boneca, que agora se torna Anchin. Nesta técnica, partes de seu corpo pertencem ao “corpo” de Anchin, e outras ao “corpo” de Kiyohime.

O roteiro é simples: o jovem monge Anchin promete casamen-

to a Kiyohime em uma noite de amor. Mais tarde parte para um lugar distante. Traída por seu amante, Kiyohime se transforma em grande serpente e o mata com fogo. Em seguida se suicida com o intuito de segui-lo.

Mas o que se vê é o desdobrar de um corpo masculino em corpo feminino, masculino/feminino. Por instantes, marcadamente masculino; por instantes, marcadamente feminino. Somente um corpo. No desdobrar pequenas denúncias, pequenas lacunas, indefinições. Masculino. Feminino. A máscara-Anchin estendida para o próprio corpo-ator-Okamoto. O corpo-homem-Okamoto movimenta-se lentamente, demarcando espaço, seguro dos seus objetivos. Masculino. A máscara-figurino-corpo-Kiyohime, separada do corpo-ator-Okamoto, em seus gestos suaves parece desmanchar-se pelo ar, sem meta, como divina entrega. Feminino. O ato do amor? Virilidade/Consagração. E se poderia permanecer no binômio masculino/feminino. Mas penetrar as passagens, as simultaneidades, as sobreposições, é alcançar minúcias, e, também, um exercício de compreensão das subjetividades conjugadas, efêmeras.

Quando se observa o corpo-Anchim-Okamoto percebe-se o deslizar de uma das suas pernas, agora já parte do corpo-Kiyohime, e a serviço de sua sedução ardil. O corpo-intérprete-Okamoto distribuído entre os corpos dos personagens, torna-se híbrido: masculino/feminino, humano/inumano, material/imaterial. Ali, nas pequenas veias, nas zonas de intersecções, as fronteiras desmoronam e se perpetra o estado zero, sobrepuja-se a sexualidade, simula-se androginia. Lentamente, o corpo-Okamoto é ocupado por Kiyohime. Lentamente, o antigo figurino-corpo-Kiyohime é ocupado por Anchin. Trocam-se as máscaras em preparação à cena do desforço. Kiyohime está no corpo Okamoto: está serpente, e segue segura dos seus objetivos, sem devaneios, aguarda o momento final, investe com suavidade elaborada. Anchin se deixa entregar. O ato do amor? Transgressão.

O corpo-Kiyohime, também corpo-Okamoto, esconde/desvela o ato homossexual: o corpo-intérprete-Okamoto amando o

corpo-Anchin, percorrendo sua intimidade. Ou, o corpo-Okamoto, intérprete, amando a si mesmo, percorrendo sua própria intimidade, tal qual Narciso, entravado na luta com o Absoluto.

Em princípio envoltas por uma aura mítica, as figuras bidimensionais do teatro de sombras sempre se puseram como um diferencial da linguagem de animação, encontrando interfaces, inclusive, com os debates sobre as formas de perceber os corpos. Jean-Claude Schmitt, analisando as relações entre os vivos e os mortos nas sociedades medievais, fala da imaginação mediadora surgida como forma de banir o culto material dos mortos. Santo Agostinho é citado pelo autor como o mais insistente na tentativa de fazer distinção entre a visão intelectual (além das imagens) e a visão corporal e espiritual, que “tratam de *images*, seja em relação com objetos materiais (visão corporal), seja independente dessa percepção dos objetos (visão espiritual)”. Sendo ainda que a visão espiritual “não percebe corpos, mas ‘semelhanças de corpos’, igualmente chamadas *species*, *similitudines*, *figurae*, *formae*, *umbrae*; elas são ‘como corpos’ (quase *corpora*) sem o ser verdadeiramente” (SCHMITT, 1999: 40).

Uma analogia entre a recepção do teatro de sombras e os possíveis modos de pensar a sociedade através do espelho do “além”, torna-se viável quando se observa as lendas mais conhecidas desta linguagem. Ana Maria Amaral relata sobre a lenda de origem chinesa, do século II a.C (aproximadamente):

Diz-se que o imperador Wu, desesperado pela morte de sua imperatriz teria oferecido uma fortuna a quem pudesse restituir-lhe a vida. Surgiu então um bonequeiro que, com uma réplica da silhueta de sua amada, apresentou-a ao imperador no teatro de sombras. O imperador, fascinado, passou a assistir todas as noites aos seus espetáculos (AMARAL, 1996: 78).

Algumas culturas ainda preservam este caráter metafísico das sombras. Mas mesmo nas sociedades contemporâneas, nas quais esta linguagem buscou aproximação com o cinema e o vídeo, não

se pode negar sua condição não-material. Magda Modesto reflete a este respeito:

A sombra é tão comum que não nos detemos a ponderar sobre a mesma – como o fato de ser bidimensional e ser a única coisa não-material que é visível. Por essa razão, compartilha características tanto com o mundo material quanto com o mundo invisível. É daí que surge o fenômeno da SOMBRA. Pelo fato de ser não-material, mas visível, do ponto de vista filosófico é apropriada para a interpretação visível das forças não-materiais como as atitudes demoníacas e o poder do amor (MODESTO, 1998: 03).

As companhias Gioco Vitta (Itália), Cia La Cònica (Espanha), Controluce Teatro D’Ombre (Itália), e as brasileiras Cia Teatro Lumbra de Animação (RS) e Cia Karagóz K (PR) há muito vêm desenvolvendo uma linguagem híbrida e que invertem os preceitos quando projetam, na tela, os corpos dos atores-intérpretes, em conjunção com os corpos dos bonecos, ou não.

Este procedimento proporciona um encontro entre as noções mais remotas e as mais atuais: da crença, do metafísico ao corpo virtual, bidimensional, corpo-mediatizado, quase *corpora, figurae, umbrae*. Do espectro dos mortos aos espectros dos vivos. E neste procedimento, monge e hábito são apenas vestígios das subjetividades de um corpo já inexistente, ou de um corpo existente.

Se o teatro de animação, em suas diversificadas linguagens, dialoga, confirma ou nega que a máxima “No teatro, o hábito faz o monge”, pois abre espaço para as subjetividades coadunadas, transitórias e efêmeras; e se seus modos de entender a matéria extrapolam as hierarquias entre linguagens, entre o humano/inumano, uma provocação pode ser feita a partir do pressuposto que alguns figurinos-objetos exigem do corpo-atuante a manifestação de seus estados.

Leonardo Fressato (PR) utiliza-se de figurinos de gelo (sutiã, tamanco e corpete), que intitula de figurino-congelante, para encontrar, em suas performances, estados alterados do corpo. Ali, sobre as plataformas de gelo, Fressato desenvolve as movimenta-

ções previstas, contudo, reorganiza-se em função da dor causada pelo contato dos pés com o gelo. Após alguns instantes, a matéria do figurino começa a se derreter. Além de instáveis pelas formas assimétricas, os tamancos ficam escorregadios, aumentando o grau de dificuldade na movimentação.

Na performance de Fressato, a matéria-objeto não é animada pelo ator. Percebemos sua existência pela passagem do estado sólido ao estado líquido. No entanto, a matéria do figurino gera uma premissa contrária às, normalmente, encontradas no teatro de animação: ao entrar em “contato”, empresta ao corpo um status de objeto, privilegiando as suas transformações. Nesta proposição se poderia pensar em relações objeto-a-objeto, ou sujeito-a-sujeito. A matéria serve, então, para mostrar os estados do corpo-vivo do ator. Mas isso é apenas mais uma provocação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

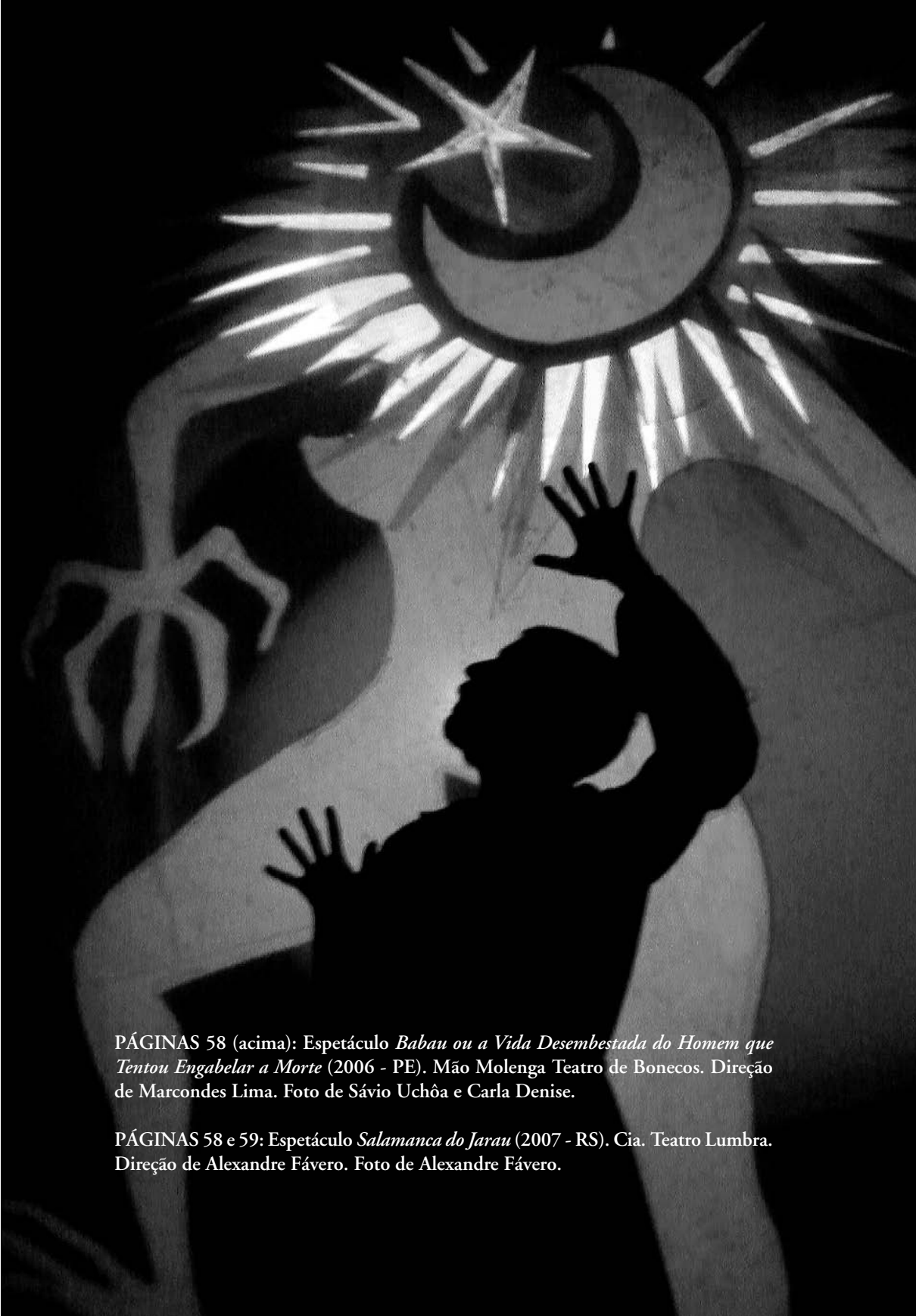
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1998.
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- MODESTO, Magda. *Imagens de um passado presente: o Teatro de Sombras Asiático*. Catálogo de exposição do VII Festival Espetacular de Teatro de Bonecos. Curitiba: Teatro Guaíra, 1998.
- SCHMITT, Jean-Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- VELLINHO, Miguel. Ação! Aproximações entre a linguagem cinematográfica e o teatro de animação. In: *Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, ano 01, n. 01. Jaraguá do Sul: Scar/Udesc, 2005.



Antropofagia e hibridismo no teatro de animação brasileiro

Fábio Henrique Nunes Medeiros
Universidade de São Paulo – USP





PÁGINAS 58 (acima): Espetáculo *Babau ou a Vida Desembestada do Homem que Tentou Engabelar a Morte* (2006 - PE). Mão Molenga Teatro de Bonecos. Direção de Marcondes Lima. Foto de Sávio Uchôa e Carla Denise.

PÁGINAS 58 e 59: Espetáculo *Salamanca do Jarau* (2007 - RS). Cia. Teatro Lumbra. Direção de Alexandre Fávero. Foto de Alexandre Fávero.

“Tupi or not Tupi, that is the question”.

(Oswald de Andrade)

“To be or not to be, that is the question” [Ser ou não ser, eis a questão].

(William Shakespeare)

Resumo: Este texto objetiva apontar características antropofágicas e híbridas (referenciadas em conceitos de Oswald de Andrade e Nestor Garcia Canclini) presentes no trabalho de quatro grupos brasileiros de teatro de animação. São analisados espetáculos cujas estréias aconteceram nos últimos dez anos: *Filme Noir* (2004), Cia. Pequod – RJ; *Pinocchio* (2006) *Giramundo* – MG; *Babau ou a Vida Desembestada do Homem que Tentou Engabelar a Morte* (2006) *Mão Molenga* – PE; e *A Salamanca do Jarau* (2007), Cia. Teatro Lumbra - RS. O estudo destaca como as idéias de hibridação e antropofagia, recorrentes nestes espetáculos, são trabalhadas de diferentes maneiras nas referidas encenações evidenciando a multiplicidade de procedimentos presentes nos mesmos.

Palavras-chave: Antropofagia; hibridismo; teatro de animação brasileiro.

Abstract: This text aims to draw attention to the anthropophagic and hybrid characteristics (referenced in concepts from Oswald de Andrade and Nestor Garcia Canclini) present in the work of four Brazilian puppet theatre groups. The following works, which have premiered in the last ten years, are analysed: *Filme Noir* (2004), from Companhia Pequod, Rio de Janeiro; *Pinocchio*, (2006) from Giramundo, Minas Gerais; *Babau ou a Vida Desembestada do Homem que Tentou Engabelar a Morte* (2006) from Mão Molenga, Pernambuco; and *A Salamanca do Jarau* (2007). The study highlights the way in which hybridization and anthropophagy, recurrent in these shows, are elaborated in different ways in the performances referred to, evidencing the multiplicity of procedures present in these performances.

Keywords: Anthropophagy; hybridism; Brazilian puppet theatre.

A paródia de Oswald de Andrade “Tupi or not Tupi, that is the question” inaugura esse texto alegoricamente para ilustrar o “ser”. Que “ser”? Substantivo ou sujeito? O ser que somos contaminados de outros seres? Ou o “ser” que especulamos ser diante das conjeturas formais? Ou ainda, podemos ser individuais enquanto ser? Ou ser é uma questão indecifrável? Ser antropofágico e híbrido não é inerente à consciência, ou à condição humana? Que passa por isso pela construção da linguagem? Essas primeiras linhas são apenas provocações para desestabilizar a lógica cartesiana a qual estamos condicionados ao olhar o mundo. Sobretudo, por abordar uma arte atual que nos escorrega pelos dedos, inclusive da situação de ser.

Os conceitos que contemplam a contemporaneidade se atenuam paulatinamente, de modo que, se contaminam, se miscigenam e se transformam constantemente. O que atualmente podemos chamar de X pode se transformar em Y frente aos nossos olhos na velocidade dos acontecimentos atuais, sendo assim, seremos cautelosos em categorizações. Por vez, antropofagia, nem tão atual, e hibridismo são expressões recorrentes para conceituar práticas contemporâneas. Busquemos alguns resquícios na etimologia dessas palavras: antropofagia (do grego *anthropos*, “homem” e *phagein*, “comer”), que de certa forma explica o uso metafórico da expressão para designar a fisiologia, referenciais das culturas na sua formação, na sua estrutura; e híbrido do grego *hybris* que significa mistura, de certa forma com grau de similaridade, indicam como ponto de partida que a antropofagia deglute e o hibridismo mistura.

Os dois termos são utilizados por vários segmentos científicos, mas para nós, o que interessa é a abordagem de Oswald de Andrade e de Nestor Garcia Canclini, porque se referem à cultura para redimensionar a fertilidade das misturas e ingestão do homem na sua estrutura referente.

A antropofagia proposta por Oswald de Andrade é uma estética/poética pautada na busca por uma identidade nacional, na reconstrução de referências culturais brasileiras e européias, mas também investiga uma linguagem nova que incorpora caracte-

rísticas não-realistas e não lineares. “Devorando”, deglutindo, de forma “selvagem” a cultura do outro, estrangeira, gesta uma nova, que passa pelos referenciais indígena e africano. Ou seja, parte de paradigmas “primitivos” do bom “selvagem” para devorar os “cânonos”. A antropologia e mitos de tradição oral dizem que algumas culturas ritualísticas primitivas acreditam que, quanto maior a força do ser devorado, maior a força adquirida, e com esta mistura gera-se uma outra força.

Algumas características do pensamento antropofágico como estão expressas no manifesto de 1928 de Oswald de Andrade: “só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” é a desterritorialização de bens simbólicos a partir de relações complexas de segregação sociocultural.

A antropofagia, movimento artístico nacional modernista, acompanha e reelabora as vanguardas européias. A concepção de antropofagia de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, entre outros, é a idéia de nutrir-se pela cultura do outro, resgatando raízes brasileiras. Buscam, sobretudo, uma identidade nacional, que conforme Canclini (2008:190), “seria, antes de mais nada, ter um país, uma cidade ou um bairro, uma entidade em que tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar se tornasse idêntico ou intercambiável”. Muito mais que do idêntico, a antropofagia se aproxima do intercâmbio.

Outro conceito ao qual recorreremos é o de hibridização, que para Canclini (2008: XIX) “[são] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, [que] existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

É importante frisar que o teatro em si, na sua essência já é uma arte múltipla, mestiça e antropofágica. Comunga com a literatura, música, dança, artes plásticas e atualmente, com as artes tecnológicas (cinema, videoarte, vídeo instalação, artes digitais, entre outras). Na velocidade dos tempos, se aproximou e se afastou de cada uma dessas linguagens. Mas, essas misturas atualmente diluem seu referente, ou seja, não se percebe essas linguagens em camadas

visíveis, mas imbricadas.

Canclini (2008: XXVII) também se utiliza de conceitos como mestiçagem e sincretismo, mas o próprio autor se refere à mestiçagem dizendo que esta está mais ligada a questões étnicas, assim como sincretismo para as questões religiosas. Dessa forma, o termo mais pertinente que contempla inúmeras ligações é o hibridismo, pois abarca várias relações, inclusive linguagem, e funde os dois termos. Conforme Canclini (2008: XXIX), “a palavra hibridismo aparece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produção das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos”.

O teatro é como uma máquina frenética de sentidos, por isso, é uma arte antropofágica e na contemporaneidade assume características híbridas, pois essas relações são evidenciadas e germinantes de outras configurações. Híbrido pode ser compreendido como um processo no qual duas, ou mais, vozes caminham juntas e convivem em território de conflito, se sobrepõem, ou se acomodam em pé de igualdade.

As ideologias se misturam. Não se pode optar por ser dicotômico ou híbrido, sendo fruto de uma sociedade contemporânea, bombardeados por meios em que a dinâmica da comunicação fertiliza o homem e o transforma.

Alguns exemplos recorrentes de referências e fertilizações de culturas no teatro de animação é a apropriação, quase que de forma genérica por vários grupos brasileiros, da manipulação à vista do público, sobre balcão, inspirado no *Bunraku*. Ou seja, “o cruzamento é tanto um entrecruzar de caminho, quanto a hibridização de raças e tradições. Essa ambigüidade ajusta-se maravilhosamente para descrição dos laços que existem entre as culturas: isso porque as mesmas se interpenetram” (PAVIS, 2008: 06). O *Bunraku*, tendo migrado de seu local de origem, hoje está impregnado na estética de muitos grupos, antropofagizado, uns sem nem saber ao certo o significado do mesmo.

No entanto, a apropriação é muito mais técnica do que esté-

tica, embora a técnica possa delinear a estética, e fica evidente a mistura de meios num diálogo com outras culturas, característica antropofágica: devoração, apropriação (assimilação) e expurgação. Segundo Gardin (1995: 127), para Oswald de Andrade, “a cultura [...] é um mosaico de peças contraditórias. Este mosaico, ao colocar-se em estado de nudez diante da percepção do espectador, irá atuar sobre sua consciência de forma a provocar prováveis mudanças de hábitos e crenças sociais e culturais”. É nesse mosaico que o *Bunraku* japonês é assimilado e recodificado, num processo de incorporação, extrai-se a manipulação direta e o balcão como técnica, mas diferencia-se das especificidades estéticas do *Bunraku*.

Um número significativo de grupos de teatro de animação vai trabalhar em perspectivas antropofágicas e híbridas no Brasil, mas devido à necessidade de recorte para desenvolvimento deste texto, observar-se-á essas características nos espetáculos e grupos já mencionados.

Esta escolha destes espetáculos se deu pela evidência de diferentes maneiras de contaminação presentes nas encenações, pela aproximação dos mesmos com os conceitos abordados, pela distribuição dos grupos no território brasileiro, e pela definição do recorte histórico: primeiros dez anos do século XXI.

Hibridismo de linguagens nas perspectivas do Teatro e Cinema

Os espetáculos *Filme Noir*, da *Cia PeQuod Teatro de Animação*¹ do Rio de Janeiro e *Pinocchio*, do *Giramundo teatro de bonecos* de Minas Gerais são duas montagens de grupos diferentes, em que a linguagem do cinema e vídeo foi incorporada fortemente nas suas concepções, mas sob diferentes abordagens.

Filme Noir traz uma concepção além da temática do gênero

¹ Em seus espetáculos, a *PeQuod* procura refazer os limites do seu teatro aproximando-se de outras manifestações artísticas, como a dança, a literatura, os quadrinhos, o cinema, a fotografia. Tudo isso sem jamais perder o caráter artesanal da confecção dos bonecos, figurinos e cenários. (PEQUOD – SITE-2010)

dos filmes *Noir* (romance policial, clichês...), extrai elementos da linguagem cinematográfica, como cor preto e branco e tons de cinza, por meio da luz e elementos cênicos (bonecos, figurinos, cenário, adereços); planos a partir de recortes espaciais e de luz; movimentação de recursos técnicos aludindo à câmera de captação de imagens filmicas como *travelling* (trilho em que a câmera corre); vozes em *off*, *Flash Backs* e *Making-off*; sem abrir mão do sabor nostálgico do artesanal no teatro de animação. O espetáculo é como se estivesse passando um filme frente aos nossos olhos, ao vivo, com direito à metalinguagem e edição proporcionada pelas quebras e simultaneidade de acontecimentos, usando para isso vários recursos, em especial a luz, sem nenhum tipo de projeção de vídeo.

É quando da linguagem do cinema se peneira o uso da máquina de filmar, de captação e projeção de imagens, restando outros elementos, como plano, movimento. O espetáculo inaugura uma proposta estética de fazer teatro de bonecos no Brasil.

Para o diretor da Cia., Miguel Vellinho (2005: 170), “A particularidade mais visível do trabalho da PeQuod hoje consiste na aproximação do Teatro de Animação com a linguagem cinematográfica, explorando a cada espetáculo os princípios da sua gramática e tomando-os emprestados para servir de ferramenta para as suas encenações”.

A lógica do teatro de animação parte do prisma que tudo pode ser animado, e dentro dessa percepção a iluminação dos espetáculos da Cia. é um organismo vital. Sendo assim, um profissional indispensável durante todo o processo de criação é o iluminador Renato Machado. “Com ele, o trabalho começa a ser discutido muitos meses antes dos ensaios”, (VELLINHO, 2005: 174), o que não deixa de ser um laço evidente com a linguagem cinematográfica, que tem a luz como seu “coração” e o movimento como suas artérias. Vellinho revela também que a base teórica do trabalho está nos dois livros de Sergei Eisenstein *A Forma do Filme* e *O sentido do Filme*. O diretor reflete ainda, inicialmente sobre o espetáculo *Sangue Bom* (1999), dizendo que intuitivamente “estávamos exercitando um

estranho modo de fazer cinema, de fazer teatro” (VELLINHO, 2005: 177). E depois a linguagem cinematográfica foi trabalhada conscientemente na montagem de *Filme Noir*.

O espetáculo e estudos de antropofagização e hibridização dessas linguagens é um caminho que ainda está sendo traçado pelo grupo e que desencadeia outras misturas, como com a dança, circo, quadrinhos, na perspectiva da arte contemporânea, na qual, convivem passado, presente e futuro, e em que suas fronteiras são invisíveis.

Na concepção do *Pinocchio*, a linguagem do vídeo é incorporada na encenação, mas no sentido “operacional”. Há projeções de vídeo no espetáculo, o que do ponto de vista estético se difere da Cia *PeQuod*.

Pinocchio (2005), 29ª montagem do *Giramundo*² e a primeira do grupo “sem” o diretor/fundador Álvaro Apocalypse, também não deixa de ser uma homenagem aos fundadores e ao teatro de bonecos, no qual colocam as técnicas mais tradicionais dessa linguagem, como luva, fio, balcão, *tringle*, *pantins*, sombra e bonecos gigantes. É quando a metáfora do rito de passagem, da morte, se materializa na história do *Giramundo*. Quando *Pinocchio* surge, o grupo se depara com a perda de dois de seus idealizadores: Terezinha Veloso e Álvaro Apocalypse³. Ironicamente, uma das buscas de *Pinocchio* é a morte, a morte do boneco, porque ele quer ser humano, sendo esse um dos grandes conflitos do personagem na estrutura literária de Carlo Collodi.

O espetáculo *Pinocchio* nasce num momento crucial para o grupo, em que a vida faz uma metáfora do criador e da criatura, pois o personagem quer se emancipar também. E ainda, pela escolha da estética dadaísta, que vai relacionar a poética do artista plástico Farnese de Andrade, que também trabalha com a metáfora de ritos,

² Fundado em 1970 por Álvaro Apocalypse, Terezinha Veloso e Madu Vivacqua.

³ Terezinha Veloso faleceu no dia 01/02/2003, aos 67 anos e Álvaro Apocalypse no dia 06/09/2003 aos 66 anos.

sobretudo o de passagem, da morte, da infância, do dogmatismo, das convenções sociais. Para um dos diretores do espetáculo, Marcos Malafaia (2008), a concepção se aproxima mais do teatro contemporâneo. “Apesar de densamente povoado pelo texto, ele tem uma filiação dentro das referências artísticas com o movimento dadaísta e com o surrealismo” (MALAFAIA, 2008).

O diretor ressalta que o interesse era que os objetos de cena tivessem uma dramaturgia, carregassem as cicatrizes de sua vida enquanto material, que possuíssem uma existência própria.

Eu acho que muito disso veio da interpretação da obra do Farnese [...] Um réquiem, uma ode, uma homenagem da nossa parte ao Álvaro, porque nesse espetáculo a gente conseguiu cumprir e colocar em conjunto as sete técnicas do teatro tradicional num mesmo espetáculo (luva, fio, vara, *tringle*, sombras, *pantin* e balcão). [...] O grupo rapidamente partiu para investigar caminhos novos. E um dos aspectos que contribuiu para isso e foi irreversível, foi o uso do vídeo (MALAFAIA, 2008).

A inserção da linguagem do vídeo no espetáculo foi uma experiência que, segundo Malafaia, aconteceu de modo espontâneo e intuitivo, trazendo resultados estéticos interessantes.

Continuamos com o coração teatral, a cena, mas a animação vem ganhando espaço dentro do teatro. Animação no sentido amplo, não só no *stop motion*, vídeo ou o boneco digital, mas o movimento [...] A gente percebeu que o nosso grupo é um teatro de movimento (MALAFAIA, 2008).

Esse pensamento revela mais uma forma de hibridismo na história de Álvaro *Apocalypse* e do *Giramundo*, nas quais as percepções se movimentam com o próprio tempo e acontecimento. As combinações são outras, a intersecção com outras artes, como literatura, artes plásticas e teatro, já se abstrairia, e por vez, as vozes se multiplicam com o cinema de animação, com a dança e com a arte do movimento, em seu sentido lato.

Atualmente, essas referências são um dos legados deixados

por Álvaro. No entanto, elas aumentaram, se estendendo para o cinema, em especial o de animação, como pode ser percebido explicitamente em *Pinocchio*, que visita a obra do artista plástico contemporâneo Farnese de Andrade e técnicas de *Stop Motion* do cinema de animação.

A concepção do espetáculo *Pinocchio* requer um maior esforço do público, devido às metáforas do movimento e das imagens, que podem ser ilustradas com inúmeras situações como quando o personagem flutua, que pode ser entendida como representação de liberdade, inclusive sob a gravidade; o fluxo de consciência é a lembrança, que é representada em ações simultâneas na cena com bonecos construídos nas técnicas de fio, luva e balcão. É quando a dicotomia da razão e emoção falam juntas e geram uma confusão no pensamento do personagem; a cartilha do *Pinocchio* é um A, ou seja, o ícone do conhecimento é representado pela inicial do alfabeto; o grilo também aparece como uma lâmpada, outro ícone do pensamento, bastante utilizado em desenhos animados e HQs; a casa da fada é um oratório, fazendo menção à divindade; na cena que coloca o personagem em perigo ele aparece numa corda e surgem garras com farrapos para pegá-lo, esse perigo não tem cara, apenas mão e a corda, para qualquer que seja o lado que o personagem caia, a altura é a mesma; A cena do enforcamento de *Pinocchio* merece destaque por representar uma síntese do conflito do personagem. A lua de fundo representa a dualidade entre morte e vida e para tal se utilizou como recurso a fusão de linguagens. A combinação das linguagens do teatro de bonecos, teatro de sombras e projeções de imagens remete novamente ao caráter híbrido do espetáculo.

Outras cenas com esse recurso de misturar linguagens é a de quando *Pinocchio* encontra o jazido da fada e a do pássaro o levando; a fada, com movimentos de bailarina, bebê e fisionomia de anjo barroco, tem uma leveza mágica o que a torna um ser fantástico; o espaço, na cena dos peixes que nadam no palco quase nu; no circo, quando *Pinocchio* já virou burro, há metalinguagem, representando o aniquilamento do personagem, que cede a essa força maior que ele:

o sistema; além da cena de enforcamento, o fecho da idéia e crítica da condição humana se materializam na cena final, quando os atores montam o menino/boneco de madeira, que tem um coração no peito, outro grande exercício de metalinguagem e poesia do espetáculo.

Além das metáforas no espetáculo, há apropriação direta, intertextualidade, do trabalho *Roda de bicicleta* de Duchamp, na qual *Pinocchio* corre dentro. Há personagens da história do teatro popular de bonecos, como *Punch*, *Guignol*, *Polichinelo*, com partituras de movimentos e truques, e mesmo dos mamulengos.

O boneco no espetáculo *Pinocchio* agora divide a cena com outros objetos/bonecos, que mantêm seu código não completamente desmaterializado, pois há ambigüidade: o objeto/boneco tem braços e pernas, seus movimentos são representações de ações antropomórficas e zoomórficas.

O espetáculo é uma celebração à arte da animação e não apenas ao teatro de bonecos, mas um mix de linguagens: teatro, cinema de animação e gêneros como luva, vara, fio, sombra e projeção.

Dois espetáculos que dialogam com a cultura popular regional – Antropofagia cultural

Babau ou a Vida Desembestada do Homem que Tentou Engabelar a Morte, de 2006 - *Mão Molenga teatro de bonecos*,⁴ de Pernambuco e *A Salamanca do Jarau*, de 2007 - *Cia Teatro Lumbra*⁵ – RS, são dois espetáculos diferentes enquanto linguagens, pois um utiliza elementos tradicionais do teatro de animação, como o próprio boneco de vara e luva; e o outro, com a linguagem do teatro de sombras, utiliza silhuetas com vários recursos, e além disso o corpo do ator. Mesmo os dois sendo teatro de animação, as características são bem diferentes enquanto técnica e estética da linguagem, o que revela como é múltipla essa arte. Mas, as abordagens são irmãs (elo

⁴ Fundado em 1986 por Fábio Caio, Fátima Caio, Marcondes Lima e Carla Denise.

⁵ Criado em 2000 e coordenado por Alexandre Fávero, atualmente conta com a equipe de Flávio Silveira, Roger Mothcy e Fabiana Bigarella.

entre as duas propostas) – a cultura popular regional, para serem apresentados em sala de teatro, ou seja, recodificam práticas discretas e específicas para outros espaços e geram uma nova forma.

O espetáculo *Babau ou a Vida Desembestada do Homem que Tentou Engabelar a Morte* remonta à história dos brincantes, mamulengueiros populares de Pernambuco e região, faz homenagem ao teatro de mamulengo como tradição popular do Brasil, e difunde essa história. A trama é tecida por histórias reais e ficcionais baseadas na saga de mamulengueiros reconhecidos, coletadas em entrevistas com mestres como Zé Lopes e Zé de Vina, bem como, consulta fontes bibliográficas.

O espetáculo também participa de uma movimentação que prevê o tombamento e registro do mamulengo pelo IPHAN⁶ como patrimônio nacional e resgata a prática destes brincantes.

Babau traz à cena bonecos originais feitos pela companhia e mamulengos criados na Oficina do Mestre Zé Lopes. Explorando diferentes técnicas de manipulação, são contadas histórias de várias gerações de brincantes que começaram seu aprendizado muito jovens e seguiram apresentando-se por cidades do interior pernambucano e pela capital (CARLA DENISE, 2010).

Babau é um personagem que faz uma metáfora da condição do mamulengueiro, que consegue burlar a morte e assim perpetua-se e ao mesmo tempo migra no tempo e espaço, seja através da mão do mamulengueiro ou da tradição. “Ele é o personagem que sempre consegue enganar a morte, numa situação inversa a de seus manipuladores e criadores, muitos dos quais morrem esquecidos e miseráveis” (DENISE, 2010). Babau está imortalizado, seja através das “bocas miúdas” ou dos revisitamentos e releituras.

A proposta de encenação metalingüística de contar a história do teatro de mamulengo dentro de teatro de mamulengo caracteriza-se como uma concepção contemporânea e antropofágica,

⁶ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

sobretudo pelo deslocamento espacial e com base na tradição oral, o que reafirma sua condição antropofágica. A tradição popular é uma bricolagem de culturas.

Já na concepção e montagem do espetáculo *A Salamanca do Jarau* da Cia. Teatro Lumbra do Rio Grande do Sul, também com base na tradição popular, o recorte, procedimentos e linguagem são diferentes.

O espetáculo dá continuidade à temática da cultura popular brasileira, dessa vez especificamente gaúcha, e também à investigação ao teatro de sombras.

O projeto da montagem é inspirado no conto homônimo de João Simões Lopes Neto⁷, que conta as “origens” do povo gaúcho. No entanto, a encenação vai além do mesmo, pois sua estrutura é recheada de elementos da cultura popular, prosa, lenda, expressões regionais e andanças do grupo durante o resgate da tradição gaúcha no circuito onde a trama foi ambientada.

O gaúcho pobre Blau Nunes se encontra com o guardião da gruta do Cerro do Jarau, que lhe convida a passar por sete provas em troca de riquezas. Após, encontra-se com a princesa moura, a teiniaguá encantada pelo diabo indígena Anhangá-Pitã, a qual lhe oferece riquezas. Blau nega e pede seu amor em troca, mas não é atendido [...] Ao sair da gruta, recebe do guardião um amuleto com o qual faz fortuna, porém é difamado e isolado. Arrepentido, Blau devolve o talismã e com isso liberta o sacristão e a teiniaguá, que formam um “casal que dará origem ao povo gaúcho (GRUPO – SITE: 2010).

A história *A Salamanca do Jarau*⁸, bem como todas as estruturas dos contos maravilhosos europeus, traz personagens arquetípicos e fórmulas consagradas, como: princesa, fada, bruxa, guardião, amu-

⁷ Escritor pelotense - RS. “Nos seus contos regionais falou da condição do negro, em *O Negro Bonifácio* e *O Negrinho do Pastoreio*.”(FÁVERO, 2003).

⁸ A transposição e criação das cenas a partir do conto é realizado por Alexandre Fávero, diretor geral do projeto.

leto, diabo, magos, saga heróica em nome do amor, conflito por quebrar o encantamento – magia, dicotomia entre bem e mal, e ao mesmo tempo, a mestiçagem de personagens como: Caipora, Diabo indígena... É um sinal evidente da antropofagia na trama da peça.

No percurso da pesquisa para montagem do espetáculo passaram historiadores acadêmicos, além de conhecedores da sabedoria popular. Esse procedimento dá vida e atualiza a história, pois a sabedoria popular é guardiã de conhecimentos intocáveis, devido ao seu poder de maleabilidade e transformação. Seus contadores estão vivos.

Da história ao atracamento na encenação, o processo passa por uma tradução/traição de uma história basicamente oral (verbal) para a linguagem das sombras (imagética), o que demonstra um processo de conversão de signos e ao mesmo tempo perda e mutação dos mesmos. O grupo tem pleno domínio e consciência disso, como expresso por eles quando dizem que o espetáculo está fundamentado na experiência e pesquisa do universo das sombras, além da cultura gaúcha.

O teatro de sombras é uma linguagem que transforma tudo em dramaturgia: o movimento, a imagem, o som. Dessa forma, o contexto da história está ambientalizado com imagens das paisagens dos pampas, igrejas e grutas em várias escalas de tamanhos. O som resgata a atmosfera mestiça do ritmo do lugar, bem como o período de colonização, que se configura por influências espanholas, portuguesas, indígenas, além da criação da atmosfera mágica – característica da linguagem do teatro de sombras.

Muitos são os desdobramentos estéticos da linguagem do teatro de sombras pela *Cia de Teatro Lumbra*, sendo que, nessa arte, técnica e estética estão imbricadas: a dinâmica da manipulação do foco de luz e metalinguagem; silhuetas confeccionadas, de objetos e corporais; vários suportes de telas que também se movimentam; criação do aparato técnico (luz); ocupação espacial quase completamente preenchida, inclusive o fundo do palco; multiplicidade e cores de luz e dos outros elementos; subversão dos planos de

luz e sombras que se deslocam, com isso, também altera o espaço de projeção; uso de recursos e elementos alternativos como água, fumaça, entre tantos outros; paradoxo entre ausência e presença do ator-manipulador-personagem; entre outros. “É esse aparato cenotécnico que permite a construção e desconstrução dos signos teatrais e da leitura audiovisual, durante todo o espetáculo, dando uma impressão surrealista dos signos” (FÁVERO, 2003).

É importante sublinhar que nesta linguagem teatral, a preparação do ator/sombrista é fundamental devido a uma série de fatores, mas destaca-se o deslocamento espacial no escuro da cena e por trás dela.

O espetáculo cria um panorama, um cartão postal do povo gaúcho na sua construção, a partir da percepção popular, revelando o hibridismo étnico e cultural desse povo, e também da própria linguagem do teatro de sombras que se recodifica em misturas técnicas e estéticas.

Tanto os personagens Babau como Blau Nunes são representações em síntese de identidades sociais. Eles são resguardados e protegidos pela tradição, como uma espécie de museus da memória coletiva, tão viva quanto o povo e a capacidade de perpetuação pela interação comunicativa.

Considerações

A antropofagia como paródia da cultura, “especificamente no teatro, é usada no sentido da deglutição onde o novo texto [verbal ou não-verbal] traduz a cultura, tritura a tradição re-interpretando-a” (GARDIN, 1995: 185). É o terreno mais fértil para a mistura cultural e mesmo de linguagens, como resultante de uma diligente experiência técnica e estética, além de transformar o “canibal” num potencial artístico, numa qualidade estética.

Na arte contemporânea, há uma revisitação constante. Ela não procura romper com o passado, mas ao contrário, ela dá novos significados, procurando trazer referências históricas para o presente adequando-as ao nosso tempo, além de trazer também referências

de outros segmentos.

Ser híbrido, misturado, contaminado, mestiço, polifônico, intertextual, imbricado, inter e multifacetado, lembra algumas palavras de pensadores e poetas, como Roland Barthes (2002: 8) quando diz: “Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de prazer é Babel feliz”. Ou seja, texto é tessitura. Já na voz do poeta Lindolf Bell, ouvido ao pé da orelha, “O ser humano não é ilha, mas partilha”.

É nesta perspectiva que as poéticas desses grupos e outros se arquetizam, construindo-se a partir da tessitura das linguagens.

O teatro está repleto de imagens emergentes, ou seja, que emanam sentido. Isso é particularmente visível nos espetáculos de teatro de animação. Sua poesia transcende a palavra, bem como a imagem está encarnada de palavras, assim como o inverso.

O teatro contemporâneo materializa o mito da Babel, invertido. É quando, conforme Roland Barthes (2002), a estética vive na coexistência de várias linguagens simultâneas. Assim se faz a têmpera do teatro de animação, mesclando-se constantemente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico. *In: Revista de Antropofagia*. São Paulo: São Paulo: CLY — Cia. Lithographica Ypiranga, ano 1, n. 1, maio de 1928.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CANCLINI, Nestor G. *Culturas Híbridas*. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- DENISE, Carla. *Mão Molenga teatro de bonecos*. Disponível em: <<http://www.bonecosdepernambuco.com>>. Acesso em: 24 de maio de 2010.
- FÁVERO, Alexandre. Relato de concepção, 2003. Disponível em: <<http://www.clubedasombra.com.br/salamanca/concepcao>>.

- htm>. Acesso em: 30 de maio 2010.
- GARDIN, Carlos. *O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995.
- MALAFAIA, Marcos. *Entrevista concedida a Fábio Henrique Nunes Medeiros*. Belo Horizonte, 29 de out. de 2008. Entrevista.
- MEDEIROS, Fábio H. N. *Fronteiras invisíveis e territórios movedições entre o teatro de animação contemporâneo e as artes visuais: a voz do pincel de Álvaro Apocalypse*. 2008, 194 p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Florianópolis: 2009.
- PAVIS, Patrice. *O Teatro no Cruzamento de Culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VELLINHO, Miguel. Ação! Aproximações entre a linguagem cinematográfica e o teatro de animação. In: *Móin Móin - Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul/SC, n. 1, v. 1. p.167-186, 2005.

Outras fontes de consultas - sites dos grupos:

<http://www.pequod.com.br>

<http://www.giramundo.org>


<http://www.clubedasombra.com.br>

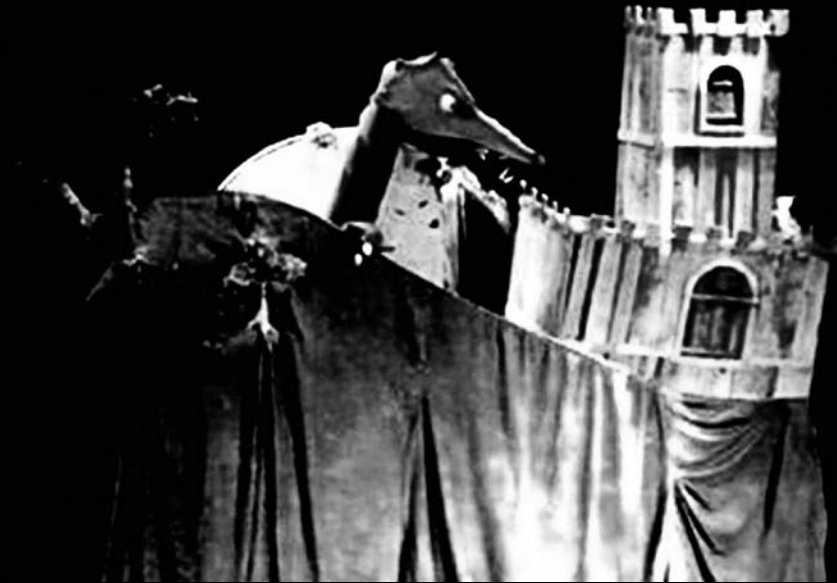


Espaço e Cenografia no Teatro de Animação

Oswaldo Anzolin

Universidade Federal da Paraíba – UFPB





PÁGINA 76, 77 (acima) e 78: Espetáculo *Submundo* (2002 - SP). Grupo Sobrevento. Direção Luiz André Cherubini. Foto de Simone Rodrigues.

PÁGINA 77 (abaixo): Espetáculo *Operação Romeu + Julieta*. Cia Casa Volante. Direção de Osvaldo Anzolin. Foto acervo do grupo.



Todo sentimento forte em nós provoca a idéia do vazio. É a linguagem clara que impede esse vazio, impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar tem mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises da palavra.
(Antonin Artaud)

Resumo: A presente reflexão aborda a conceituação do espaço de encenação e dos ideais de Cenografia para o Teatro de Animação. Esta arte transita na fronteira entre o movimento e a visualidade, entre a encenação e a imagem. Esta dualidade agrega agentes ligados ao ofício teatral e outros vinculados às artes visuais, o que provoca alguns desequilíbrios em uma situação em que vários elementos precisam se integrar. Aspectos estéticos, simbólicos e funcionais são abordados na intenção de se reunir elementos que auxiliem a concepção e análise do espaço cenográfico no Teatro de Animação.

Palavras-chave: Cenografia; espaço de cena; teatro de animação.

Abstract: This reflection looks at the conceptualization of the space of theatrical staging and the ideals of scenography for puppet theatre. The art of puppet theatre sits at the boundary between movement and the visual, between staging and the image. This duality aggregates agents connected to theatre craft and others associated with the visual arts, provoking some imbalances in a situation for which many elements need to be integrated. Aesthetic, symbolic and functional aspects are discussed with the aim of putting together elements that assist in the conception and analysis of scenographic space in puppet theatre.

Key-words: Scenography; the space of the scene; puppet theatre.

O teatro contemporâneo, majoritariamente, não se presta mais a um reprodutor de textos escritos e por isso a função imagética é cada vez maior na sua elaboração. Apesar da afirmação categórica, de vários profissionais e teóricos do Teatro de Animação, que a essência desta arte está no movimento, compreendemos que sua principal evidência está no que é visível em cena: a imagem. Portanto, o Teatro de Animação está alinhado com as principais tendências cênicas e é deste modo que entendemos sua prática atualmente.

A relação de todas as formas de teatro com a imagem passa pela questão da Cenografia e de seu espaço. Neste contexto consideramos alguns dados que compõem o conjunto cenográfico e os consideramos na intenção de entender suas características e possibilidades no ato da encenação, ou, como define Pavis (2003), da “colocação em imagens”. Analisamos atributos básicos da Cenografia, a saber: sua estética, seus significados e suas funções.

A composição cenográfica é algo importante no conjunto que forma o espetáculo. O que se vê em cena – as cores, o volume, a massa, o equilíbrio, ou a ausência proposital de cada um desses elementos – deve ser levado em conta na concepção cênica, entretanto, não pode ser a única, e nem mesmo a principal preocupação na construção de um espetáculo. Teatro, seja ele de animação ou não, é o resultado de diversos elementos conjugados em torno de um objetivo maior, que é o próprio fazer teatral.

A Cenografia pode entrar em conflito com a ação, pode parodiá-la, apoiá-la ou simplesmente tecer um comentário, mas é fundamental que tenha algum significado, que não esteja integrando o espetáculo sem querer interagir com ele. Todo elemento da cena comunica alguma informação, mesmo que não seja intencional. Ou seja, o que cala pode falar alto. Assim é interessante que o significado esteja nítido dentro da concepção espetacular. Ruídos indesejados, ou seja, qualquer fonte de erro ou de perda de fidelidade na comunicação de mensagens pode afetar negativamente a percepção do espectador, levando-o a fazer suposições distantes, ou até inversas ao sentido da peça.

A limpeza e a simplicidade visual da cena é outro ponto importante a se considerar na análise de uma concepção cenográfica. O que é visto em cena e não tem função é inútil. Por mais que decore, embeleze, enfeite a área de ação, se não for funcional pode, e certamente será, um empecilho estético.

A funcionalidade de um elemento em cena pode decorrer de duas formas distintas: a primeira delas é relacionada ainda aos significados, ao que se quer que o espectador perceba, seja por vias intelectuais ou sensíveis. Outra forma de funcionalidade é a instrumental. A cenografia pode contribuir, não só com a percepção visual do espectador, mas também com a ação propriamente dita. Um objeto inanimado em cena pode servir como sustentáculo da atuação, tendo inclusive uma função indispensável em certos espetáculos.

A disposição espacial para a cena demanda importantes ponderações. A reflexão acerca da espacialidade no teatro comumente considera o posicionamento do público em relação à encenação e a influência do ambiente na percepção do espectador para com o espetáculo. Ao se tratar do Teatro de Animação precisamos ponderar também acerca da dupla disposição em cena. Nesse teatro, além da posição do espectador, há o local visível do objeto/personagem e o local do artista/personificador que pode estar aparente ou não, formando um espaço tripartido.

As diversas modalidades do Teatro de Animação levam a distintas utilizações do espaço. As técnicas do Teatro de Bonecos adquirem cada qual a sua especificidade.

O boneco de luva, o marote, o boneco de vara, por exemplo, são técnicas que habitualmente necessitam de um esconderijo para o animador não ser visto durante sua apresentação. Deste modo, comumente o espaço nestes espetáculos ficam resumidos a uma espécie de barraca, popularmente conhecida como empanada. Algumas empanadas são simples e funcionais, outras variam sua forma e assim estabelecem uma composição cenográfica mais elaborada e outras ainda se mantêm em um formato padronizado, mas, são acrescidas de elementos visuais que sugerem o ambiente da cena.

Já na manipulação direta o animador se mostra, ainda que normalmente não se ponha em total evidência. Nesse caso o espaço é comumente dado por um suporte em forma de balcão de tamanhos variados. A Cenografia é normalmente composta por poucos elementos dispostos sobre esta estrutura.

O boneco de fios, ou marionete, tanto pode ter seu manipulador oculto por uma espécie de cortina, como pode explicitá-lo. No primeiro caso a área de ação pode ser vasta e a Cenografia ilimitada. Com o agente encoberto o espaço se limita à frente da cortina e o cenário é, na maioria das vezes, composto de artefatos realistas em tamanho proporcional aos bonecos.

As técnicas de animação sugerem seus espaços de ação, que por sua vez limitam a criação da Cenografia, entretanto, elas são muitas e se multiplicam com adaptações que variam de espetáculo para espetáculo. Com o passar do tempo é mais difícil assistir a algum espetáculo em que a técnica esteja em seu estado puro. É uma das marcas da contemporaneidade.

A percepção das coisas está vinculada à nossa sensibilidade e nada pode ser percebido se não houver os atributos do espaço. Não é propriamente o espaço que percebemos e sim as coisas que estão contidas nele. Percebemos ambientes, arranjos, ações, mas não percebemos o próprio espaço. Chauí (2000: 97) lembra que para Kant, o espaço é uma "intuição pura" ou "uma forma *a priori* da sensibilidade". Deste modo, segundo a filósofa, o espaço não é uma invenção do ser humano e também não é uma realidade independente, é parte efetiva da nossa sensibilidade. Nosso modo de perceber depende do espaço e sem ele seria impossível ter sensações qualificadas. Assim sendo percebemos objetos simultaneamente em razão do espaço ou sucessivamente em razão do tempo.

De acordo com Ana Maria Amaral (1993: 18), "o movimento é a base da animação, pois é preciso ter-se sempre a ilusão de uma ação executada durante o ato da apresentação, sem o que não existe o ato teatral". No entanto, o movimento somente é percebido em razão do tempo, ou seja, é a sucessão de imagens que nos dá

a sensação de movimento. Então, o efeito causado pela sequência de imagens está atrelado à visibilidade simultânea de diversos elementos na cena.

O boneco, ou o ator, é percebido na relação com seu lugar e no seu espaço. Portanto, ao se tratar das artes cênicas, ainda que nossa percepção esteja direcionada ao foco dramático, é imprescindível a reflexão em torno do espaço da cena e seus componentes cenográficos.

A representação teatral indica certa duplicidade. Primeiramente percebemos a porção material, caracterizada por um componente concreto, uma empanada, um balcão, ou qualquer outra forma de organização visível deste espaço. Outra percepção é a de que, no universo teatral, qualquer coisa física é também a imagem de outra coisa a qual se quer representar, ou seja, esta segunda visão ultrapassa a materialidade e nos mostra criações do nosso imaginário. Certa estrutura pode ser um balcão de madeira e ao mesmo tempo um quarto ou uma rua da cidade. No caso dos bonequeiros populares, as empanadas são estruturas físicas para esconder o indivíduo e ao mesmo tempo um espaço mágico, um mundo onde existem bonecos vivos.

A empanada pode ter diversas variações. Na configuração popular, por exemplo, esta estrutura esconde o artista e provoca o posicionamento do público em sua frente, com a cabeça voltada para o alto. Contudo são muitas variantes nas formas contemporâneas, modelos que trazem a inspiração na origem popular e técnicas mais elaboradas.

Neste contexto se encontra a Cia. Boca de Cena¹ que faz um trabalho eminentemente baseado na cultura popular. A estrutura delimitadora do espaço de ação que é normalmente usada por eles é simples, muito parecida com a empanada tradicional dos brincantes

¹ A Cia. de Teatro de Bonecos “Boca de Cena” é um grupo criado com o objetivo de resgatar a arte do Teatro de Bonecos no estado da Paraíba. Em mais de oito anos de atuação, se dedica a explorar variadas técnicas de construção e manipulação de bonecos. A utilização de vários recursos técnicos como iluminação, sonoplastia, pirotecnia e cenografia, faz do trabalho da Cia. Boca de Cena uma moderna e destacada releitura do Babau, teatro de bonecos popular da Paraíba.

do Babau². Entretanto, os espetáculos são repletos de elementos visuais que compõem uma Cenografia bastante requintada. No espetáculo *O Boi Encantado*³ o que se vê é uma empanada com aproximadamente dois metros de altura e coberta por um tecido azul escuro. No frontispício há o nome da companhia em relevo e uma abertura, a boca de cena. Por esta abertura é que se vêem os bonecos em cena, portanto os espectadores precisam ficar dispostos frente à estrutura para assistir ao espetáculo.

Nas apresentações dos bonequeiros populares, que são sua fonte de inspiração, o público se dispõe ao redor da empanada, mas não tem a indicação precisa de onde ficar, pois estas estruturas comumente têm como objetivo quase único esconder o manipulador. Assim, frente a isto, o controle da disposição espacial dos espectadores, no espetáculo da Cia. Boca de Cena, já tem em proveito várias possibilidades de construção cenográfica. Estando todo o público na extremidade de uma reta, se abre condições para que elementos bidimensionais sejam vistos ao fundo dos bonecos, assim como outros elementos possam ser inseridos em frente ou no mesmo plano que eles, influenciando no imaginário dos espectadores.

Tal qual o restante dos elementos cenográficos, a luz participa da produção de sentido no espetáculo. Por todas as suas especificidades, a iluminação é um assunto que poderia ser tratado à parte deste, todavia, é difícil falar em espaço cênico sem resvalar na questão da luz da cena. Suas funções vão desde o isolamento de um elemento da cena, passando pela influência no ritmo da representação, até a criação de uma atmosfera. Segundo Pavis (2003: 202), a ilumi-

² Babau é a denominação dada ao teatro de bonecos popular no estado da Paraíba. Apesar de ser muito parecido com o que conhecemos como Mamulengo, o Babau apresenta algumas particularidades relacionadas principalmente a seus personagens típicos, tanto na personificação como na configuração material do boneco.

³ Segundo a Agência O Globo, em setembro de 2008, *O Boi Encantado* conquistou o Troféu Clorlys Daly - prêmio maior do Festival de Teatro de Bonecos da Fita - com a mistura perfeita entre a literatura de cordel e personagens da literatura infantil, com grandes doses de criatividade e profissionalismo.

nação está “situada na articulação do espaço e do tempo” e “é um dos principais enunciadores da encenação, pois comenta toda a representação e até mesmo a constitui, marcando seu percurso”.

A iluminação de *O Boi Encantado* é produzida por equipamentos adaptados ao tamanho do espaço cênico. São pequenos refletores acoplados por hastes à empanada. Seja em uma praça pública, em um teatro de arena, ou mesmo em um palco italiano, a empanada auto-iluminada define seu espaço. A luz, manejada de uma mesa, também adaptada, dentro da empanada, completa sua função, marcando o espaço da cena, mudando de cor e intensidade a cada cena, alterando com isso o ritmo do espetáculo e ainda criando um ambiente fúnebre em um momento em que uma personagem bruxa entra em cena.

A recém criada Cia. Casa Volante⁴ de Belo Horizonte apresenta outra variação da empanada tradicional. Com o espetáculo *Operação Romeu + Julieta*, o grupo se alinha com “uma vocação antiga, mas cujo uso vem sendo mais bem identificado com buscas recentes, que é a de fazer conviver simultaneamente diferentes e variados recursos e efeitos expressivos” (PIRAGIBE, 2007: 201).

Neste espetáculo em palco italiano, os animadores se mostram a princípio em uma cena aos moldes dos antigos *Toy Theatres*, contando o início da história da princesa feia que busca um príncipe que a tire da torre do castelo. Esta primeira cena é mostrada no proscênio, em frente à cortina, e ao abri-la os animadores já estão ocultos em uma empanada estilizada, uma estrutura cenográfica montada na forma de montanhas, com árvores e um castelo medieval. Diferente do outro espetáculo mencionado em que o espaço de cena é interno à empanada, em *Operação Romeu + Julieta* o espaço de ação envolve a empanada, mas não se limita a ela. Neste caso ele é expandido e toma quase todo palco italiano, tendo na Cenografia o principal elemento de configuração espacial da cena

⁴ A Cia. Casa Volante nasceu em 2009, formada por Guilherme Pam, que já integrou a Cia. Giramundo e por Jeanne Kieffer, francesa formada pela *École Supérieure Nationale des Arts de la Marionette de Charleville-Mézières*.

e seus desdobramentos.

Assim, este espetáculo pôde ser mais detalhado em sua elaboração de luz. Sua concepção teve a possibilidade de se alinhar com as questões técnicas da maioria das intervenções cênicas de porte mediano ou grande. Com o espaço mais amplo é possível pensar em maior quantidade de fontes de luz e na posição de cada refletor, ajustando ângulo e direção com mais facilidade. A luz da cena é desviada, filtrada e bloqueada, modificando sua cor, intensidade, temperatura, entre outros aspectos que sem o espaço para instrumentos técnicos não seria possível.

Este aspecto da iluminação é ainda melhor aproveitado no espetáculo *Submundo* do Grupo Sobrevento⁵. Vários outros espetáculos deste grupo poderiam servir como exemplo neste assunto, entretanto me refiro ao *Submundo* porque sua concepção extrapola os limites espaciais do Teatro de Animação, mormente conhecido. Trata-se de um espetáculo com várias técnicas de animação e representação empregadas simultânea e sucessivamente. O espaço é amplo e tomado por uma Cenografia extremamente efusiva. Estruturas translúcidas permitem excelentes efeitos de iluminação. A luz é bloqueada e filtrada pelos elementos de cena, emana sem restrição de direção, desvenda e expõe imagens que produzem inúmeros significados.

O espaço deste espetáculo suporta várias técnicas de manipulação, desde o boneco de luva, com seu ator/animador ocultado por uma empanada que surge do cenário maior e o integra, até a técnica de manipulação direta que expõe seu agente em meio ao espaço simbólico. Como Piragibe (2007: 198) observa, “o método de manipulação escolhido dificulta a ocultação dos animadores, deixando-os em posição frontal em relação ao público, que pode enxergá-lo durante toda a apresentação. Essa dupla exposição de

⁵ Formado em novembro de 1986, o Grupo Sobrevento é um grupo profissional de Teatro que se dedica à pesquisa, teórica e prática, da animação de bonecos, formas e objetos. Ao longo da sua carreira, o grupo criou vários espetáculos, a maioria dos quais permanecem em repertório. Fundado por Sandra Vargas, Miguel Vellinho e Luiz André Cherubini, seu diretor (Catálogo Sobrevento: 2003).

bonecos e manipuladores possui um potencial expressivo que simplesmente não pode ser ignorado”.

Em qualquer destes casos, a espacialidade é fundamental para a conquista de significados. A percepção da expressividade de um objeto – seja um boneco ou um ator – necessita da relação com seu espaço exterior. Sem a empanada os bonecos de luva tomariam outra acepção e seu ideal estaria distorcido. As técnicas de manipulação que permitem a visualização do atuante não alcançariam a mesma expressão se não houvesse a simultaneidade de imagens permitida pelo espaço. Portanto, qualquer encenação terá sua comunicabilidade intimamente ligada a uma espacialidade, pois dela depende a relação estética que a imagem é capaz de produzir.

O Teatro de Animação tem natureza presencial e por isso seu espaço cênico não pode prescindir de sua materialidade, entretanto sua dimensão simbólica é o que lhe atribui sentido e significado. É somente na produção de sentido sobre a cena que o espaço tornar-se totalmente presente na relação com o espectador.

Temos o palco, a empanada, o balcão, todos os elementos cenográficos, contudo, em outro sentido, temos a percepção de que qualquer materialidade existente no universo de representação não só é a imagem de si mesma, mas também a imagem de algo a que ela faz alusão. Ou seja, segundo Araújo (2005: 83), é “um significante, que opera algum tipo de significado, cuja natureza extrapola o campo da materialidade e opera a travessia entre aquilo que consideramos concreto e aquilo que consideramos existir apenas no nosso imaginário”.

A empanada de *O Boi Encantado* é uma estrutura física, com itens de tecido, madeira, fumaça de talco entre outros, mas representa um mundo, uma realidade diferente da nossa cotidiana. Não se trata simplesmente de criar uma composição de cores, massa e volume, algo belo para se apreciar. Os elementos são capazes de estabelecer uma comunicação não verbal com os espectadores e fazer com que percebam cada conformação cenográfica como se fossem levados a outro lugar. Visitam uma fazenda, a casa de uma bruxa, assim como podem visitar, em *Operação Romeu + Julieta*,

uma paisagem com castelo medieval.

Reconhecer o lugar pode não ser tão importante como perceber o significado de estar ali. Conforme Pavis (2003: 383), “a imagem está em melhor condição de proporcionar uma percepção mais adequada dos processos inconscientes”, afirmação que faz amparado em teorias psicológicas de Sigmund Freud. Assim, em *Submundo*, este aspecto da Cenografia se torna mais esclarecedor. Estruturas aramadas de metal cobrem todo o palco e os atores/animadores se movimentam dentro delas nos fazendo sentir o ambiente de um calabouço, de uma prisão árida e assustadora. Os elementos criados por Daniela Thomas e André Cortez para este espetáculo não representam figurativamente um lugar. Não se trata de uma concepção realista de cenário, é antes uma estrutura simbólica. Cria significados que falam mais aos nossos sentidos que ao nosso intelecto. São armações metálicas de aspecto desagradável, com significados desagradáveis e ainda assim são belos em sua aplicabilidade, em sua maneira de nos fazer sentir algo. Porém, tudo isso de nada serviria isoladamente, voltaria a uma forma agressiva e desinteressante, de mau aspecto, se não estivesse ligado ao espetáculo.

Gianni Ratto, (1999: 38) garante que “a verdadeira Cenografia é determinada pela presença do ator e de seu traje”. Podemos inferir que é a cena e seus elementos que dão sentido à Cenografia, como uma arte integrada e sem autonomia. Na mesma tese, Ana Maria Amaral (1993: 18) completa que “o Teatro de Animação não se expressa através do corpo do ator, muito pouco por palavras, mas, sim, através de formas, imagens, metáforas e símbolos”. Portanto, a arte cênica se dá plenamente somente pela junção de forma e movimento.

A função da Cenografia no Teatro de Animação está em parte na completude metafórica. São construções que ajudam ou possibilitam a interpretação e o entendimento. O objeto animado aparece em cena com a intenção de referir-se a outra coisa, idéia abstrata ou personagem. Raramente um boneco é só um boneco. Essa representação metafórica somente é possível por causa das afinidades, ainda que remotas, entre diferentes coisas. Tais relações

se estabelecem em função de analogias descobertas, desnudadas, realçadas, evidenciadas, enfatizadas pela construção artesanal dos objetos e da cena. Nesse universo o espectador habitua-se a interpretar o que vê, faz isso até inconscientemente. Por esse motivo a Cenografia torna-se perigosa se mal utilizada.

Tudo que está visível em cena tem algum significado, proposital ou não. Muitas vezes é preferível a utilização de um espaço próximo da neutralidade a uma cenografia requintada. Se não há intenção, não há razão para determinado objeto compor a visualidade do espetáculo. Em muitos casos a Cenografia concorre com a cena, rivaliza com os bonecos, produzindo um conflito indesejado sob a percepção do espectador. Portanto é desejável que a Cenografia interaja com o espetáculo, o que não significa que precisa estar em total concordância com ele. Há possibilidades coerentes que não enfatizam simplesmente a ação da cena. O Teatro Épico de Bertolt Brecht, com a intenção de provocar o pensamento crítico e alertar o espectador para uma realidade de contrastes, exemplifica bem esta questão. Rosenfeld (2004: 159) aponta, nesta perspectiva, um ideal de projeto cenográfico que “é antiilusionista, não apóia a ação, apenas a comenta. É estilizado e reduzido ao indispensável; pode mesmo entrar em conflito com a ação e parodiá-la”.

Contudo, a função da Cenografia não está somente na composição de mensagens significativas, não está somente na visualidade. A funcionalidade cenográfica envolve também o que dela nem sempre se vê ou se percebe, mas permite que a cena aconteça.

O bonequeiro popular, na falta de uma empanada, estende um lençol de um batente a outro e faz da passagem seu espaço de encenação e do lençol seu cenário. Não há aqui outra intenção, se não a de esconder o manipulador para evidenciar o boneco. Mesmo as empanadas dos grupos modernos são antes esconderijos, para posteriormente se tornarem elementos estéticos e significativos. Este emprego mais operacional da Cenografia envolve conhecimentos técnicos que são importantes para um encenador. Uma cenografia construída à revelia do restante do grupo envolvido pode descaracte-

rizar a encenação e ocasionar inúmeras falhas. O projeto cenográfico que acompanha a produção do espetáculo é naturalmente mais bem sucedido. Diferente do costumeiro no teatro com atores, no Teatro de Animação é comum que o mesmo artista (ou grupo de artistas) responda pela direção e pela visualidade do espetáculo ao mesmo tempo, ou que pelo menos haja uma profunda integração entre os artistas de diferentes especialidades. Isto faz com que a operacionalidade do espetáculo seja melhor resolvida. Além disso, como afirmou Gianni Ratto (RATTO *apud* DIAS, 1999: 02), “só assim pode-se ter certeza de não se estar criando um mero pano de fundo, ou um simples elemento decorativo, mas o cenário desejável”

De uma forma ou outra, a imagem do espetáculo precisa ser agradável aos olhos, ou seja, mesmo provocando pensamentos críticos, mostrando ambientes rústicos, a cena terá um melhor resultado artístico se não causar desconforto visual. Portanto as cores, o volume, a massa e o equilíbrio, parâmetros que proporcionam a visibilidade da cena, não podem ser desconsiderados na construção do espetáculo de bonecos, pois envolvem o objeto animado e auxiliam na comunicação estética.

Enquanto espectadores, nossa percepção depende diretamente de nosso conhecimento. Nossa bagagem emocional e cultural ajuda neste processo. Do mesmo modo que reconhecemos uma personagem em uma chaleira que abre e fecha a tampa como se fosse uma boca, na Cenografia, quando nos deparamos com linhas, por exemplo, temos despertado em nós a memória emocional dos ambientes em que estamos acostumados. As linhas horizontais nos remetem às paisagens com a linha do horizonte e por isso pode nos trazer a sensação de repouso e quietude. Linhas verticais trazem a sensação de altura, principalmente pela associação com prédios e construções. Quando enxergamos essas linhas cruzadas, experimentamos uma atmosfera rude ou inflexível, pois elas lembram as malhas de redes ou grades de prisões, como no caso da Cenografia de *Submundo*.

Sendo assim, a Cenografia trata muitas vezes com algo subjetivo, que tem a percepção variando de espectador para espectador,

que muitas vezes não sabe dizer o que o incomoda, mas sente isso. Ele simplesmente gosta ou não gosta de determinada imagem. Entretanto, podemos buscar a aceitação de uma maioria. Para isso, a composição de imagem é indispensável, ou seja, é preciso arranjar os elementos visuais da cena de tal maneira que a atenção do público se dirija para o assunto, para o centro de interesse que, normalmente, são os personagens da ação. Toda imagem em cena pode ser atrativa ao ponto de despertar a atenção do espectador, mesmo não se movendo.

É preciso ter imaginação estética, ou seja, ter pronto na mente o resultado visual que se pretende com bonecos, objetos, luz e espaço. Quando em um processo de montagem, as imagens sofrem muitas mudanças, e o rumo da criação começa a fugir do foco inicial, o resultado pode ser insatisfatório, pois as partes tendem a se desconectar. É interessante que haja um arranjo harmonioso dos elementos, como cores, formas, linhas, perspectiva e equilíbrio, mesmo que a harmonia se dê pelo contraste, ou pela ausência programada, e não pela falta de condições de produção de elementos.

Geralmente, a limpeza e a simplicidade visual da cena é um ponto importante a se considerar na concepção cenográfica. Na tentativa de esclarecer todas as idéias contidas no espetáculo, costumamos cometer excessos. O excesso de informação é uma grave falha em muitas concepções, pois com o exagero não é possível atentar ao foco principal e a percepção geralmente é distorcida. Concordamos com Gianni Ratto (1999: 24) quando diz que “uma adjetivação decorativa pode nos levar melancolicamente a orgasmos de prancheta, mas o projeto assim concebido revelará sua inconsistência dramática”. Ele afirma criteriosamente que uma Cenografia só pode ser bela se não for gratuitamente bonita e for assimilada pelo espetáculo.

É possível, e até desejável, criar a beleza com o Teatro de Animação, mas a Cenografia não pode estar somente a este serviço. Fazer um projeto cenográfico não significa decorar o ambiente para a realização da cena. As cores, as formas, os volumes, o equilíbrio

e a luz podem conceber a beleza, mas são apenas componentes da Cenografia, que é uma arte integrada ao Teatro.

A Cenografia no Teatro de Animação não pode ser apenas um aspecto técnico, pois é uma área de criação artística, produção e sistematização de conhecimento. É um campo de atuação privilegiado no desenvolvimento das concepções do espaço cênico para o boneco.

Muito do que foi abordado neste artigo faz parte do conhecimento já amplamente discutido no teatro com atores, mas o Teatro de Animação precisa se apoderar dessas informações, e, com suas especificidades, desenvolver rupturas no seu pensamento artístico.

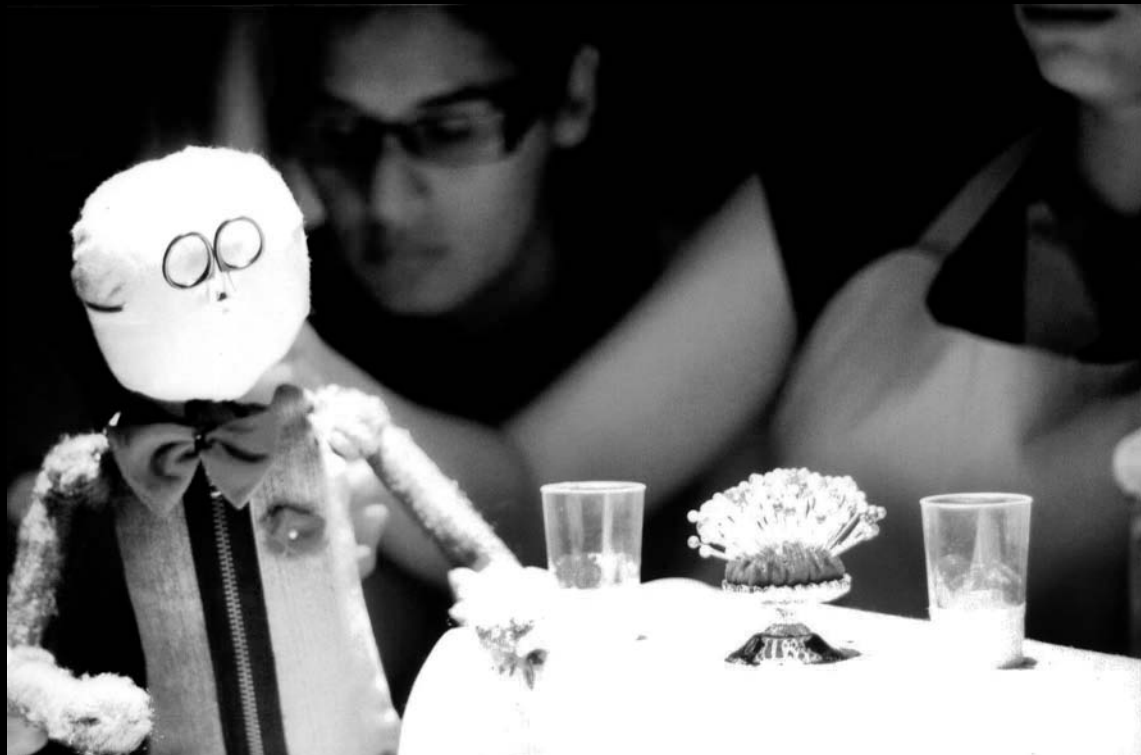
O conhecimento ou intuição estética já é plenamente utilizado no Teatro de Formas Animadas, nesse requisito, o teatro com atores ainda não o alcançou, entretanto é preciso atentar mais para questões que ainda não estão tão bem resolvidas.

Na busca por uma estética primorosa, a função da Cenografia no Teatro de Animação muitas vezes é pouco considerada. Frequentemente, vemos espetáculos em que nos cansamos nos primeiros minutos de apresentação, mesmo diante de uma plasticidade excelente. Comumente, nesses espetáculos, uma boa idéia visual, porém mal empregada, toma conta da peça e impede sua harmonia. Pode ser um boneco com função meramente decorativo, posto ali com a intenção única de revelar o óbvio, indicar que se trata de Teatro de Bonecos, ou outro objeto, por exemplo, uma roda, que serve apenas para informar o nome do grupo que se vê e isso se torna um estorvo no desenvolvimento das cenas. Não estamos afirmando que não se podem fazer referências ao nome do grupo, ao tipo de espetáculo, ao patrocinador ou qualquer outro assunto que se queira, mas se isso intervém na encenação, ainda que a embeleze – sob pena da destruição de um conjunto coeso – é amplamente recomendável que não se faça.

Articulada com as questões dramatúrgicas, a Cenografia no Teatro de Animação é o conjunto de elementos da significação espacial de uma cena, por isso necessita ser planejada ao lado da preparação do objeto a ser animado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 1993.
- ARAÚJO, José Sávio Oliveira. *A cena ensina: uma proposta pedagógica para formação de professores de teatro*. Natal: (Tese de Doutorado) UFRGN, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- DIAS, José. A importância da Cenografia. *O percevejo online*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1999. Ano 7, n.7. Disponível em: <<http://www.unirio.br/opercevejoonline/7/artigos/1/artigo1.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PIRAGIBE, Mario. Reflexões sobre o teatro de animação na contemporaneidade. In: *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, nº 4. Jaraguá do Sul: SCAR/ UDESC, 2007.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: SENAC, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- VARGAS, Sandra; CHERUBINI, Luiz André; VELLINHO, Miguel; GANGLA, Anderson; SANTANA, Maurício. *O teatro do Sobrevento: catálogo*. São Paulo: Grupo Sobrevento, 2003.



**Específico e
genérico:
ator no teatro
de animação**

Caroline Holanda

Universidade de Fortaleza - UNIFOR



PÁGINAS 94 e 95: Espetáculo *Só Serei Flor Quando Tu Flores* (2008 - SC). Cia. Cênica Espiral. Direção de Alex de Souza. Foto de Jorge Minella.



Resumo: O termo “Teatro” é acolhedor de uma vasta gama de modalidades teatrais que se diferenciam por certos aspectos ligados ao modo de articulação dos princípios teatrais na geração da significação cênica. Esses modos de operar princípios teatrais dão a essas modalidades especificidades, originando a pluralidade da linguagem teatral, tais como o Teatro de Rua, Dança-Teatro e o Teatro de Animação. O presente artigo tem como proposta apontar e refletir acerca das particularidades do Teatro de Animação, tocando o tema na perspectiva do trabalho do ator-animador. Nesse intuito, apresento breve incursão no período de intensa redefinição nessa linguagem a fim de observar questões que marcam esse processo e incidem no modo de operar do ator-animador, para em seguida abordar propriamente o foco do artigo.

Palavras-chave: Princípios técnicos; teatro de animação; ator-animador.

Abstract: The term “theatre” brings together a vast gamut of theatrical modalities that are differentiated from other by certain aspects connected to the mode of articulation of theatrical principals in the creation of scenic meaning. These ways of operating theatrical principals give specificities to these modalities, originating the plurality of theatrical language, in forms such as street theatre, dance theatre, and puppet theatre. The present article aims to point out and reflect on the particularities of puppet theatre, touching on this theme from the perspective of the actor-puppeteer. With this goal, the article dips into a period of intense redefinition of theatrical language, with the aim of observing issues that influence the process and which are brought up through the manner in which the actor-puppeteer operates.

Keywords: Technical principles; puppet theatre; actor-puppeteer.

1. Transformações no Teatro de Animação: reverberações no trabalho do ator-animador

O final do século XIX e início do XX representaram para o Teatro de Animação um período que abriria precedentes a intensas transformações nessa linguagem. A efervescência no campo das artes, sobretudo no campo teatral, com a vanguarda modernista, lançou o Teatro de Animação no eixo das discussões. O modernismo, em sua reação ao realismo, às idéias do naturalismo, opondo-se à tendência ilusionista que prevalecia desde o século XVIII, procura ultrapassar os limites da idealização do real. Leva à cena os instrumentos de produção da teatralidade, buscando apresentar o que está para além das aparências, num discurso mais lacônico e poético. Tais inquietações perpassam o trabalho do ator, que é pensado num novo modelo de atuação que se difere daquele em voga. Nesse contexto, o boneco e a máscara são tomados como referência para o comportamento do ator em cena, numa procura por afastar-se da interpretação predominante. Boneco e máscara pareciam responder à crise da representação teatral:

Enquanto objeto e como forma plástica, a marionete permite uma grande liberdade de invenção e experimentação de materiais; forma teatral essencialmente visual, acompanhou a afirmação do espaço cênico concebido como espaço plástico; personagem abstrata, facilitou o abandono da verossimilhança narrativa e da coerência psicológica, fundamentos do teatro tradicional; ator lacônico, a marionete acompanhou as mudanças ocorridas na escrita teatral e no uso da voz, usada como instrumento sonoro, separada da personagem ou do corpo que a pronuncia. (ERULLI, 1994: 13, tradução minha).

Esse movimento reposicionou o Teatro de Animação, fortalecendo seu *status* de arte autônoma em meio às demais linguagens artísticas. Entretanto, até então permanecia na linguagem certos procedimentos técnicos que primavam pelo velamento das fontes motrizes e vocais do objeto-personagem. O trabalho do ator-animador ocidental tinha como base a animação oculta, na qual o

ator se encontra o mais possível fora do alcance visual do público, como por exemplo, atrás de uma empanada - no caso do boneco de luva; ou atrás das plataformas - nas apresentações com bonecos de fio. Permanecia também o caráter de homogeneidade¹ do Teatro de Animação, quando ainda não se mesclavam à linguagem outros meios de expressão.

Somente nas décadas de 1950 e 1960, na Europa, e no Brasil, na década de 1970, o Teatro de Animação é tomado de inquietações que suscitam intensas transformações, marcadamente no fazer do ator-animador. Da homogeneidade o Teatro de Animação passa à heterogeneidade que implica a retirada do boneco do papel de elemento dominante, realocando-o como um componente na cena em meio a outros, como objetos animados, adereços, atores-animadores à vista, atores mascarados, projeções, etc. Além disso, a porosidade da fronteira entre essa arte e as demais se verifica provocadora de um diálogo que marcaria profundamente o Teatro de Animação, borrando as definições de suas fronteiras, antes tão claras. O Teatro de Animação passa a ser um campo teatral onde tradição e contemporaneidade coexistem, numa complexa multiplicidade de expressões cênicas.

Um dos fatores de fundamental interferência nas transformações do Teatro de Animação é a ruptura com a animação oculta e a presença visível do ator-animador na cena. E não apenas o ator-animador fica à vista, mas a forma inanimada é desvelada como tal por meio da opalização, procedimento que mostra o objeto-matéria - qual seja boneco, objeto utilitário ou materiais - enquanto tal, fazendo o espectador transitar entre a impressão de ver uma vida autônoma e um objeto inanimado. O desvelamento da animação é percussor de múltiplos desdobramentos. O animador agora pode escolher diferentes modos de compartilhar sua presença com o objeto que anima, o que, por conseguinte, lhe demanda a adequação dos princípios de atuação. Com a opalização, amplia-se o campo

¹ Esse conceito, bem como o conceito de heterogeneidade, vem sendo trabalhado nas pesquisas de Henryk Jurkowski, em livros como *Métamorphoses: La Marionnette au XX Siècle*.

de exploração dramaturgica, possibilitando ainda a criação de partituras cênicas mais metafóricas.

Nesse panorama, o Teatro de Animação contemporâneo é marcado pelas tantas variantes de elaborações cênicas, sobretudo nas formas híbridas assumidas, reconfigurando o trabalho do ator-animador, que ganha novas nuances, rompendo parâmetros, afirmando velhos. A partir desse contexto, vale questionar: o que particulariza, pois, a atuação nessa linguagem?

O Teatro de Animação é antes de tudo teatro. O ator-animador não pode prescindir do conhecimento da linguagem teatral. Necessita, todavia aliar à apropriação da linguagem teatral, as especificidades do Teatro de Animação. Tais especificidades parecem caracterizar-se não totalmente por diferenciação, mas por um acirramento dos princípios teatrais gerais.

Tais diferenciações têm início e base no traço fundamental do Teatro de Animação, qual seja a relação do ator com o objeto como mediador da expressão cênica e sua relação com público. A presença do objeto imprime no Teatro de Animação o caráter sintético e faz da economia dos meios e precisão, princípios da atuação nessa linguagem. Torna-a bastante exigente quanto à posição de escuta e disponibilidade no trato com o material e demais elementos da composição da cena. Faz dos códigos cinéticos elementos imprescindíveis e fundamentais na animação. Ademais, exige do ator-animador certas posturas psicofísicas para a neutralidade nos distintos modos de compartilhar a cena com a forma animada. Essas especificidades são mais detalhadas na sequência.

2. Desdobramento objetivado

Tomando-se em conta a concepção de que para o ator no teatro em geral a personagem é uma máscara modelada e expressa em seu próprio corpo, no Teatro de Animação tem-se que esse fenômeno ocorre tendo origem psicofísica no corpo do ator, mas expressa no objeto animado. A essa capacidade do ator-animador em colocar sua carga interpretativa em uma forma que é externa a

ele denominamos de “desdobramento objetivado”. Significa, para o ator-animador, organizar-se psicofisicamente em função desse outro que é ele (ator-animador), mas ao mesmo tempo não é. Habitando duas dimensões espaço-temporais distintas, necessita agir segundo as leis destas duas dimensões: a de seu próprio corpo e o universo circundante da representação; e as leis do objeto (leis inerentes à sua materialidade) e aos aspectos teatrais que o orientam (personagem, cena, espetáculo).

O ator mantém a preocupação plástica no interior do espaço cênico que não deixa de modelar e remodelar ao ritmo de seus deslocamentos e de seus gestos. O ator-animador por sua vez diferencia seu modo de situar-se no espaço. Ele é portador de uma idéia, de um propósito de ação, mas apesar disso tem de se expressar em um volume distinto do seu próprio e em outra dimensão espaço temporal. Assim, trabalha sempre em dois níveis de experimentação, dois planos da realidade, devendo criar um laço “indissolúvel” entre ambas as condições como premissa de um desenvolvimento qualificado da animação. Numa dimensão tem-se a psique do ator-animador. Noutra, o imaginário dramático (a dimensão da personagem). Dois corpos em um espaço que, embora aparentemente seja um só não são: trata-se de duas dimensões distintas, mas intimamente interligadas.

A interpretação no Teatro de Animação, portanto, é desdobrada e objetivada em uma forma a ser animada. O ator-animador encontra nesse processo uma particularidade fundamental do seu trabalho, princípio fundamente entrelaçado aos demais princípios que regem essa linguagem.

3. Escuta

Princípio de grande relevância na linguagem teatral, a escuta é mesmo imprescindível no Teatro de Animação. Enquanto certas modalidades teatrais comportam um ator com escuta débil, o Teatro de Animação apenas admite a escuta débil nos mais medíocres dos trabalhos.

Para esta reflexão, tratamos a escuta do objeto em três pers-

pectivas. A primeira relaciona o termo com a disponibilidade de perceber os estímulos do ambiente de trabalho, dos demais atores-animadores e do objeto animado. Na animação de um boneco de balcão, por exemplo, três atores podem dividir restrito espaço. Logo, um ator centrado em si mesmo, dificulta o trabalho coletivo e a percepção das possibilidades de animação do boneco. Essa escuta diz também da concentração. O ator, corpo e mente, deve voltar-se ao processo de animação, numa percepção dilatada do contexto de trabalho e nele focado.

Na segunda perspectiva a escuta é tida como um mecanismo de percepção dos aspectos da materialidade do objeto a fim de sustentar a composição dramática do espetáculo. Um exemplo claro dessa perspectiva é o trabalho do grupo catarinense Cia. Cênica Espiral, no espetáculo *Só Serei Flor Quando Tu Flores*. Nele costureiras animam um boneco construído a partir da junção de objetos pertinentes ao universo da costura. São rolos de linha, panos, alfinetes e uma tesoura que lhe serve de olhos. As situações vividas pela personagem são todas permeadas de ações frutos da relação entre o boneco e os objetos de costura. Assim, o diálogo com o material gera não somente elementos dramáticos, mas incidem também na composição da personagem.

Relativo também à composição da personagem e fundamentos da animação, a terceira perspectiva pontua alguns aspectos de como as características concretas do objeto se interligam à sua movimentação.

A materialidade do objeto interfere em seu manuseio. Por exemplo, um boneco pesado exige muito da musculatura do ator-animador. É preciso, ao conceber um boneco, questionar-se sobre a necessidade ou não desse peso. Caso não seja necessário, indagar-se que outro material poderia substituí-lo. Por sua vez, evidencia-se a questão da durabilidade, que pode a seu turno, remeter a outras questões. O Mamulengo, por exemplo, demanda um boneco de material leve, pois é na maioria das vezes um boneco de luva empunhado durante muito tempo. Exige também material resistente, pois tem uma dramaturgia cheia de “cacetadas e pauladas” que

atingem a cabeça dos bonecos.

Mesmo o boneco meticulosamente projetado e construído solicita do ator-animador a escuta, não eliminando, portanto as descobertas sobre a maneira mais coerente de manusear as partes do boneco, impulsionar seus movimentos, garantir sua visibilidade em detrimento das mãos que cobrem (quando da animação direta), etc.

No caso da animação de um objeto de uso cotidiano ou não-figurativo permanece a importância da escuta e as descobertas da matéria, sendo estas ainda mais exigentes. Os objetos utilitários, por exemplo, deslocados de suas funções primárias, levados ao teatro, exigem que o ator-animador busque modos de caminhar, falar, agir, a partir das características dadas.

É importante considerar o peso do objeto-forma, descobrir pontos de apoio e funcionamento de suas articulações para sua movimentação. Ao escutar as leis que regem o objeto, o ator-animador pode executar uma atuação sem maiores dispêndios inúteis de energia, selecionar e imprimir os movimentos que lhe são mais naturais, contribuindo para a criação de uma animação crível, orgânica nesse sentido.

4. Economia dos meios, síntese e precisão

Desde o abandono do ilusionismo naturalista, em sua tentativa de provocar no espectador a impressão de defrontar-se com uma parte do mundo real na cena, o teatro reinventa-se na síntese, apostando na participação ativa do espectador na significação da cena a partir de um discurso mais lacônico. O Teatro de Animação é uma linguagem que tem a síntese como marca fundamental de sua constituição, dado que a criação da personagem ocorre num objeto que é já sintético, se comparado às possibilidades humanas.

Tal perspectiva solicita nessa linguagem outro princípio, o “princípio da economia”, fundamental na construção da cena a partir dos diferentes sistemas de signos e da partitura de movimento do objeto. A professora Anne Cara lembra:

A marionete mais sofisticada permanece muito distante da complexidade expressiva do ser humano. O registro gestual, e, portanto expressivo, é sempre limitado pela marionete, e o manipulador poderia ser tentado a remediar essa carência com um suplemento de movimentos, um excesso gestual. Mas tratar-se-ia de um erro, de uma contradição fundamental. (2006: 31, tradução minha).

A autora aponta como caminho para a eficácia expressiva uma seleção de gestos que privilegie aqueles com maior poder de evocação. Aponta, ademais, que o excesso de gestos é o que confere um caráter de agitação à personagem-objeto, consistindo em uma das principais debilidades na animação de um objeto. Essa agitação é comum na animação dos atores-animadores iniciantes, por vezes devido a certa ansiedade em desenvolver no objeto a animação. Entretanto, um boneco agitado perturba o processo de impressão de vida e sua recepção pelo espectador. Assim, o ator-animador deve selecionar movimentos, dando preferência àqueles que potencializam a expressividade do objeto. Nesse conjunto, o princípio da “precisão” pode fortalecer a animação. Trata-se de realizar os movimentos com limpeza e definição, sem excessos. Vale ressaltar que essa noção de precisão não significa movimentos permeados por grande quantidade de pausas, mas movimentos conscientes e claros.

Embora, o caráter sintético do objeto possa parecer um aspecto limitante, ele é para os artistas dessa área um instigante desafio, provocador de múltiplas possibilidades expressivas. Nas palavras de Tito Lorefice: “O titiriteiro se expressa através de um objeto concreto, mas deve saber que sua arte sintetiza a realidade concreta e a modifica em uma instância superadora.” (2006: 15-16, tradução minha).

5. Neutralidade

Em geral, entre os atores-animadores brasileiros, a neutralidade é compreendida como a busca de uma presença em cena que passe o mais possível despercebida pelo público na animação à vista, apoiando-se em artifícios como figurino e maquiagem discretos e

evitando movimentos bruscos, gestos amplos e movimentos faciais.

Todavia, numa compreensão mais abrangente a neutralidade pode ser entendida como um estado de trabalho do ator-animador. As características do corpo neutro são apontadas por Sears Eldredge (1978) como: um corpo simétrico, centrado, focalizado, integrado, energizado, um corpo relaxado e envolvido em ser e não em fazer.

Todos esses aspectos relacionam-se ao estado de disponibilidade da percepção e reação aos estímulos ao qual se submete o ator neutro, conformando um corpo equilibrado e por isso o sentido de simétrico e centrado explicitado por Eldredge. Trata-se de um corpo energizado, em condição de disponibilidade, mas sem ansiedade ou excessos, de tal maneira que se configure um corpo relaxado. O relaxamento corporal no estado de neutralidade implica em manter o corpo sem tensões desnecessárias, sem, contudo abandoná-lo. Em outras palavras, refere-se a uma “atenção relaxada”. O corpo envolvido em “ser não em fazer” pode ser pensado ainda dentro desse estado de disponibilidade como uma proposição em que o ator mais se dispõe aos relacionamentos e instruções do jogo do que à busca de compor uma personagem ou um conjunto de ações específicas.

Eldredge acrescenta ainda duas características de um corpo neutro quando em movimento, a saber: trata-se de um corpo econômico e coordenado. O corpo econômico utiliza apenas a energia apropriada e necessária para o cumprimento de uma tarefa, um corpo que evita excessos. A noção de corpo coordenado supõe um movimento que deve fluir através de todas as partes do corpo, com todas as partes ligadas em uma relação contínua e coordenada.

Qualquer ator pode apropriar-se do estado de neutralidade quando interpretando uma personagem. Para o ator-animador, todavia, ela mais que uma opção, é uma exigência técnica. A neutralidade constitui um mecanismo que viabiliza o deslocamento da centralidade do “eu” do ator-animador para coabitar o “eu” do objeto, ajustando sua presença para que se amplie a presença cênica do objeto.

Nesse sentido, nos referimos a um corpo reorganizado para

atender às exigências da animação de um objeto, um corpo presente, receptivo, disponível e preciso. Dentro dessa concepção este passa a ser um princípio presente nos variados modos de animação de objetos, ao contrário do conceito mais recorrente que toma a neutralidade como um princípio da atuação à vista. Embora o corpo do ator na animação oculta não seja a imagem final com a qual se depara o público, ele é o responsável pela apresentação dessa imagem e, portanto, organiza-se em função da representação. Um corpo ausente para a visão do público deve estar, pelo contrário, totalmente presente na atuação.

6. Movimento

É sabida a importância alcançada pelo movimento no teatro moderno até os dias de hoje. Dentre às mudanças de paradigmas da cena, o movimento, a fisicalidade, o corpo do ator tomam as atenções em reflexões que dizem respeito à treinamentos, criações cênicas, pedagogias teatrais.

No Teatro de Animação o movimento foi desde sempre a base fundante dessa arte. O objeto, para assumir a função de personagem, só pode ser concebido imóvel enquanto fragmento de uma partitura de movimento, pois uma personagem por prolongado tempo inerte, volta a ser objeto.

O movimento humano está vinculado à atividade mental, à sua capacidade de pensar. Rudolf von Laban, estudioso do movimento, sublinha que, o corpo humano não segue aspectos puramente físicos da produção de energia e na transformação desta em movimento. Embora sob a influência das leis físicas, o movimento humano apresenta distintas possibilidades de variação devido à sua motivação:

O homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso. É fácil perceber o objeto do movimento de uma pessoa, se é dirigido para algum objeto tangível. Entretanto, há também valores intangíveis que inspiram movimentos. (LABAN, 1978: 19).

Assim, o autor evidencia a distinção básica entre o movimento do homem e do ser inanimado na motivação ou “esforço”.

Desse modo, não é qualquer movimento, qualquer sacolejar, que viabiliza a animação. O objeto para tornar-se personagem demanda uma seleção de movimentos que se ajustem a sua materialidade de constituição e a sua personagem. Trata-se de buscar para a seleção de movimentos aqueles que inferem a noção do pensamento oriundo do objeto animado.

Por isso a composição de partituras de movimentos constitui uma ferramenta de trabalho na animação. Ela pode organizar a seqüência de movimentos do ator-animador, do objeto e por fim, pode servir à organização de cenas, entradas e saídas de pessoas, cenários e objetos de todo o espetáculo.

Na composição da partitura de movimento do objeto é importante contemplar a seleção de movimentos relacionados ao “esforço” da personagem, ou seja, aos impulsos internos que originam os movimentos, consolidando a conduta da personagem-objeto. É importante ter em voga o caráter sintético do objeto, selecionando movimentos com maior potencial de significação. Vale lembrar também que a mesma trajetória de um movimento pode ser realizada de distintas maneiras, produzindo em cada variação diferentes conteúdos de significação. Michael Meschke (1988) chama atenção para o cuidado na realização dos movimentos no processo de animação: o menor gesto, deslocamento ou variação de ritmo influi na totalidade expressiva do objeto. Na criação de uma partitura ator-animador e diretor experimentam, analisam e selecionam movimentos, a fim de descobrir aqueles que melhor se adaptam às demandas artísticas e técnicas da personagem.

Na partitura de movimentos frisamos a importância da presença de alguns elementos como: o olhar (em aspectos como a relação frontal; sua participação na confecção do foco e da triangulação; o olhar como indicador da ação); foco; a apresentação ou entrada do objeto; a respiração; o caminhar da personagem-objeto; e a manutenção de elementos como a tonicidade, nível, eixo e ponto fixo.

É relevante observar que a ênfase na modelagem cinética não implica o desaparecimento ou submissão da palavra. Tão somente pretende sublinhar o movimento como base dessa linguagem teatral que demanda, portanto, uma maneira peculiar de se organizar para constituir sua expressividade. O movimento deve ser pensado não como um sistema sígnico que ilustra a palavra, mas como um sistema que interage com os signos da palavra na expressão dessa arte. Os diálogos presentes na animação de uma forma fazem impulsionar a ação. Comumente a não observância desse princípio ocasiona cenas nas quais o boneco é sacolejado, com pouca organicidade. Em geral esse tipo de movimentação é resultado da concepção que tem na palavra o elemento central e o movimento como sistema sígnico adjutório e meramente ilustrativo na animação. Na cena, tudo ganha significado. A palavra é um sistema sígnico de força, mas para o Teatro de Animação, o movimento é a alma do objeto.

Conclusão

O Teatro de Animação vivenciou um processo de intensas transformações. No Brasil elas têm início na década de 1970 e se verificam até os dias atuais. Tais modificações têm profundas interferências dialógicas no/do trabalho do ator-animador que se realiza com base em princípios técnicos específicos dessa linguagem.

Assim, o “desdobramento objetivado” foi apresentado como processo dialógico no qual a personagem tem impulso no corpo do ator e se expressa no objeto. O ator-animador imerge em dois universos que dialogam na produção de uma realidade una. A “escuta” também foi eleita como princípio de trabalho do ator-animador implicada em três perspectivas: percepção e concentração; materialidade do objeto na composição dramática; materialidade do objeto na movimentação. Na sequência abordou-se a “economia dos meios” e “precisão” como princípios interligados ao caráter de “síntese” dessa linguagem. Em outras palavras, na animação, o menos vale mais e se potencializa ainda mais quando de uma realização precisa.

Os dois últimos princípios apontados foram a “neutralidade” e o “movimento”. O primeiro foi abordado como um estado permanente e pertinente a qualquer modo de atuação no Teatro de Animação - oculta ou à vista. Um mecanismo físico e psicológico, no qual o ator-animador passa por um processo de esvaziamento de qualquer coisa que possa sufocar a presença animada do objeto. Por fim, “o movimento” é apresentado como princípio fundamental para atuação nessa linguagem, dado que o objeto excessivamente inerte volta a ser apenas objeto. Nesse sentido a partitura de movimento é vista como uma ferramenta valiosa no trabalho do ator-animador.

Ante ao exposto, é possível afirmar que o ator no Teatro de Animação não prescinde dos princípios gerais da linguagem teatral. Contudo o que é perceptível é que seu trabalho se particulariza na intensificação de certos princípios gerais, provocado pela mediação do objeto entre público e ator na expressão da personagem.

O trabalho desse intérprete passa pela composição, pela organização dos signos de que dispõe sob a referência do caráter sintético que possui a matéria, elegendo os meios mais relevantes e realizando uma execução precisa a fim de provocar a superação da materialidade do inanimado na criação da poesia cênica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARA, Anne. *La marionnette – de l’objet manipulé à l’objet théâtral*. Charleville-Mézières: SCÉRÉN, 2006.
- CAVALCANTE, Caroline M. H. *A interpretação com o objeto: reflexões sobre o trabalho do ator-animador*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Florianópolis: 2008.
- ELDREDGE, Sears A.; HUSTON, Hollis W. Actor training in the neutral mask. *The Drama Review*. v. 22, n. 04, dez, 1978.
- ERULLI, Brunella. Le dernier pas dépend du premier. In: *PUCK. La marionnette et les autres arts*. n. 07. Charleville-Mézières:

- Institut International de la Marionnette, p. 13, 1994.
- JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses: La Marionnette au XX Siècle*. Tradução de Eliane Lisboa. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 2000.
- LABAN, Rudolf von; ULLMANN, Lisa. *Domínio do Movimento*. Tradução de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.
- LOREFICE, Tito & KARTUN, Maurício. El Teatro de Títeres. Territorio natural de la metáfora. In: *E pur si muove*. n. 05. Charleville-Mézières: UNIMA, 2006.
- MESCHKE, Michael. *¡Una estética para el teatro de títeres!* Tradução de Marina Torres de Uriz. Bizkaia: Concha de la Casa, 1988.

Aspectos do processo de criação atoral no teatro de formas animadas

Kely de Castro
Cia Truks – São Paulo





PÁGINA 110: Espetáculo *Isto não é um Cachimbo* (2007 - SP). Cia Truks. Direção de Henrique Sitchin. Foto de Henrique Sitchin.

PÁGINA 111 (acima): Espetáculo *Espalhando Sonhos* (1994 - SP). Seres de Luz Teatro. Direção de Lily Curcio e Abel Saavedra. Foto de Daniel Pátaro e espetáculo *Cuando Tú No Estás* (2000 - SP). Seres de Luz Teatro. Direção de Seres de Luz Teatro. Foto de Daniel Pátaro.

Resumo: Este artigo trata de alguns aspectos relacionados ao processo de criação do ator no Teatro de Formas Animadas, partindo do princípio de que há especificidades a serem tratadas neste campo de atuação. Para tanto, traz algumas referências à pesquisa de mestrado realizada por mim em que pude observar o trabalho de quatro grupos especializados na linguagem, são eles: Grupo Sobrevento, Cia Truks, Seres de Luz Teatro e Morpheus Teatro.

Palavras-Chave: Teatro contemporâneo; ator; processo de criação; ator-manipulador.

Abstract: This article deals with some aspects of the development of the puppet theatre actor, parting from the principle that there are specificities that have to be dealt with in this area of activity. In order to discuss the subject I use some references from my Master's research, during which I was able to observe the work of four groups that specialize in the language of puppet theatre. These groups are Teatro Sobrevento, Cia Truks, Seres de Luz Teatro and Morpheus Teatro.

Keywords: Contemporary theatre; actor; creative process; actor-puppeteer.

Trago para este artigo algumas das inquietações que surgiram durante minha formação como atriz, ao resolver me dedicar à atuação com bonecos. Tais questões direcionaram meu trabalho como pesquisadora durante o mestrado e, ainda hoje, me acompanham em meu trabalho criativo em cena.

Interessava-me saber se as técnicas, métodos e teorias elaborados para o ator do chamado teatro de atores, serviriam também para os

que atuavam no Teatro de Formas Animadas. Por dois anos acompanhei o trabalho de quatro grupos atuantes na cidade de São Paulo e, entre espetáculos, oficinas, entrevistas e processos de montagem, pude observar, analisar e inclusive participar de parte do processo de criação destes artistas. Escolhi os grupos Sobrevento, Truks, Seres de Luz e Morpheus. Além de serem companhias reconhecidamente importantes para avanço da linguagem do Teatro de Animação no Brasil, são distintas em alguns aspectos relativos ao modo de criar, constituindo assim um campo copioso para a pesquisa.

No perfil dos integrantes destas companhias, um fator aparentemente simples me chamou a atenção. A grande maioria destes artistas, antes de integrar um grupo especializado nesta linguagem específica, já atuava como ator. Logo, se seus trabalhos artísticos não se deram desde o início em contato com a animação de bonecos, esses também traziam para seu exercício questões próximas àquelas que me mobilizaram no início da pesquisa. De fato, nos encontros relativos aos processos de montagem de espetáculos, esses temas apareciam recorrentemente.

É importante elucidar que trato aqui de uma arte de ator baseada na criação e na pesquisa. Ou seja, não do ator que se limita à reprodução de movimentos previamente estabelecidos, como quem apenas decora seu texto. Interessa-me o ator que carrega um ímpeto criativo, que compõe a cena com suas próprias intenções, emoções e energia. Aquele que, mesmo em seu exercício cotidiano busca uma relação crítica com sua arte, revendo e questionando frequentemente seu ofício. Desta forma, notei que é constituído dentro das companhias o caráter de pesquisa, pois a busca por um caminho diferente, a criação de um novo espetáculo ou o estudo de uma determinada técnica, frequentemente são impulsionados pelas inquietações artísticas dos atores e diretores das companhias.

Neste artigo, encontro ainda a possibilidade de refletir sobre esses temas considerando, por meio da minha condição atual, como integrante de um dos grupos estudados, a Cia Truks. Ou seja, trago agora o acréscimo de uma *perspectiva interior*. Este termo é utiliza-

do por Patrice Pavis ao expor dois métodos opostos de análise de espetáculos, no caso, estrangeiros. Diz respeito a um tipo de olhar sobre o objeto de pesquisa em que o pesquisador se coloca como um *observador-participante*. Nas palavras do autor:

O observador-participante mergulha no espetáculo, naquilo que o precede como naquilo que o segue. Ele participa na vida de um grupo teatral e cultural, assiste e se associa aos treinos e ensaios, toma parte nas escolhas estéticas, se funde no grupo correndo o risco de desaparecer como observador e de se tornar um deles. (PAVIS, 2005: 259).

Minha trajetória como pesquisadora seguiu caminho parecido ao descrito por Pavis. Hoje, integrante de uma das companhias que estudei, identifico-me como uma atriz-pesquisadora. E neste tempo entre o desfecho da pesquisa acadêmica e hoje, em dedicação integral ao trabalho da companhia, tenho guardado reflexões amadurecidas pelo estudo acadêmico e instigadas pela prática cotidiana desta arte.

A criação de espetáculos carrega conceitos que frequentemente são demonstrados em oficinas e palestras das companhias, já que uma das tendências do teatro contemporâneo é a valorização do processo de montagem. Assim, o interesse do público em geral voltou-se também para esta etapa. Tal aspecto contribuiu para que os grupos se dedicassem à pesquisa da linguagem, documentando, avaliando e pensando sobre seu fazer. Porém, para que isso seja possível, a companhia necessita de uma estrutura financeira para manter-se durante este período, o que raramente acontece. Assim, citarei aqui alguns dos aspectos que as companhias julgam ideais em seus processos de criação, mas que nem sempre têm a oportunidade de realizar por completo. A ordem que escolhi para esta reflexão também não é necessariamente aquela que se dá em cada grupo, pois, como já dito, as companhias se diferem em seus modos de criar, portanto, não seguem a mesma trajetória. Já que aqui não será possível demonstrar em detalhes as características particulares de cada grupo, escolhi tópicos sobre procedimentos que acredito serem fundamentais para todos os grupos citados.

A busca do corpo não cotidiano do ator

Um dos primeiros princípios adotados pelos grupos que observei é que não se deve iniciar qualquer tipo de trabalho relativo à cena, seja um ensaio cotidiano ou uma prática de criação, com o mesmo corpo que se chega da rua, ou seja, o corpo cotidiano. Em um dos estudos de Ana Maria Amaral sobre o trabalho do ator-manipulador, a autora argumenta que “[...] A primeira etapa no trabalho de um ator é o aprendizado de sair de si. Num primeiro momento, deve estar aberto, disponível, ter a mente vazia, sem tensões, procurando antes comunicar-se com o próprio corpo.” (AMARAL, 2001: 21).

Abandonar o corpo cotidiano é o primeiro passo para o alcance de um corpo cênico. Para o ator representa o equivalente à tela em branco do pintor. É o corpo livre dos movimentos automatizados e das tensões musculares, pronto para ser composto de expressão artística. Diferentes métodos e teorias sobre a preparação do ator defendem essa idéia. Stalislavski (1989) já se preocupava com que seus atores não se limitassem aos seus movimentos cotidianos. Grotowski também elaborou exercícios para que o ator fosse capaz de livrar-se dos gestos cotidianos que, para ele, eram incapazes de expressar os sentimentos mais profundos e intensos do ser humano (GROTOWSKI apud FLASZEN, L. et al, 2007: 107).

Mas, para o ator-manipulador, há alguma especificidade na busca pelo corpo não cotidiano?

Há ao menos dois aspectos importantes sobre este tema, que podem caracterizar particularidades da atuação no Teatro de Animação. Partindo da hipótese de que o boneco ou objeto é uma extensão do corpo do ator e que, portanto, seus movimentos são reflexos de comandos dados por ele, é possível afirmar que o objeto pode trazer para a cena um corpo limitado tal qual o corpo cotidiano do ator. Em outras palavras, se ele não rompe com o corpo cotidiano, pode transmitir para o boneco os limites de seu corpo.

O segundo fator é a necessidade que o ator-manipulador tem de que sua energia flua a ponto de estender-se ao objeto manipula-

do. Essa energia de que falo é denominada “energia atoral”, que se configura em cena como intenção e emoção. Acredito que o grande desafio do ator-manipulador é conquistar a capacidade de transmitir esta energia atoral, portanto, humana, para o boneco ou objeto. Este trabalho pelo abandono do corpo cotidiano é feito com a idéia de que a energia atoral é uma característica do corpo cênico. Desta forma, para transmitir ao objeto manipulado uma expressividade tipicamente humana por meio desta energia, é preciso passar pelo rompimento do corpo cotidiano e buscar o corpo cênico.

Na Cia. Truks, a técnica de manipulação direta é executada pelos atores em uma postura corporal não cotidiana: joelhos bem flexionados, quadril “encaixado” à coluna e pés paralelos. Durante os ensaios é nítida a importância do trabalho do abandono do corpo cotidiano, pois toda tensão ou erro de postura é imediatamente transmitido ao boneco. Uma das maiores preocupações da direção é corrigir a postura dos atores, pois, muitas vezes um problema de eixo¹ do boneco, por exemplo, é corrigido ao se ajustar a postura do manipulador.

O “sair de si” como sugere Amaral (2001), significa, entre outras coisas, abandonar as tensões trazidas não só pelo cotidiano atual, mas muitas vezes, por consequência de uma vida inteira. Assim, os limites impostos por este corpo cotidiano têm características individuais em cada ator e por isso, muito embora haja nas oficinas dos grupos diversos exercícios para este fim, observei que cada ator procura encontrar seu próprio método.

O trabalho com materiais diversos

Exercícios com materiais no processo criativo do ator são

¹ O que freqüentemente chamamos de “eixo” no Teatro de Formas Animadas, diz respeito à manutenção coerente de uma estrutura corporal do boneco ou objeto, durante sua movimentação em cena. Normalmente se trabalha em relação à definição do que seria a “coluna vertebral”, que pode ser hipotética ou representada por alguma estrutura física pensada na confecção. A manutenção do eixo é considerada por muitos estudiosos e praticantes desta arte, um dos principais fatores responsáveis pela ilusão de vida na manipulação do objeto.

utilizados não apenas no Teatro de Animação. Oskar Schelemmer e Tadeusz Kantor, por exemplo, deram grande importância a processos que buscavam a integração entre humano e matéria. Ambos pesquisaram, de formas distintas, práticas que desenvolveriam no ator sensibilidade e percepção apurada em relação aos materiais. Porém, é evidente que para o ator do Teatro de Formas Animadas estas características são essenciais.

Assim, muitas vezes o primeiro passo dado em direção ao contato com a matéria, são jogos e exercícios com materiais diversos, como papel, plástico ou tecido. Os primeiros buscam despertar a sensibilidade do ator em relação ao objeto, para que conquiste a capacidade de compreender o que cada material traz de possibilidade expressiva. O pressuposto é de que cada material traz diferentes características e, portanto, se diferenciam também em termos de expressividade. Nesses procedimentos o ator pode descobrir possibilidades e singularidades nunca antes observadas, e os dados colhidos durante sua investigação lhe servirão como matéria-prima para a criação.

Apesar do caráter preparatório deste tipo de exercício, já é possível identificar a presença da criação atoral. Pois, ao descobrir no objeto suas capacidades dramáticas, revelam-se os conflitos, normalmente impostos pelas relações entre o corpo humano, o corpo objetual e o espaço. O peso do objeto e sua forma são fatores categóricos para esses conflitos, eles determinam o tempo do material, e integrar-se com esse tempo singular é um aspecto importante nesse tipo de trabalho.

Os conceitos básicos de manipulação também são empregados em dinâmicas com materiais, principalmente: respiração, olhar e eixo. A improvisação de cenas com esses materiais é normalmente a última fase desta etapa e, muitas vezes, pode trazer resultados interessantes. No espetáculo *Big Bang*, da Cia Truks, há uma cena em que os atores manipulam sacos de lixo e que foi criada a partir de um exercício de improvisação.

Confeccionar, ato de criar.

Escolhi para minha pesquisa de mestrado grupos que tivessem uma característica que considero singular: a confecção inserida no processo de criação. Julgava que esta particularidade poderia trazer aspectos que os diferenciassem. As questões que cercam a confecção de bonecos e outros objetos fazem parte do estudo diário dos atores dessas companhias e estão presentes no processo de criação do início ao fim. Esse modo de fazer, por sua vez, se difere daqueles que não incluem a confecção nas funções dos atores, por introduzir na poética da arte do ator uma relação mais profunda com o material.

Acredito que aprender a construir bonecos não constitua uma característica *sine qua non* para o ator do Teatro de Formas Animadas. Existem grupos e mesmo bonequeiros tradicionais que não confeccionam e mesmo assim realizam trabalhos com qualidade artística. Porém, considero a reflexão sobre este tema importante, visto que, ao que parece, no Brasil o envolvimento do ator na confecção é uma característica contemporânea do Teatro de Animação.

Em 1981, na *Revista Mamulengo*, Álvaro Apocalypse, fundador do Grupo Giramundo, relatou como via o funcionamento dos grupos brasileiros na época:

[...] de início o que se adianta como principal característica é uma nítida divisão entre os componentes da estrutura do espetáculo, resultado de uma espécie de 'especialização' entre o pessoal envolvido. Ou seja, a cada componente do grupo cabe determinada tarefa, que por sua vez, se destina a produzir determinado componente do espetáculo. Como resultado desta forma estanque de trabalhar emerge a figura do especialista, que não assume a obra como um todo [...]. (APOCALYPSE, 1981: 16).

Inserir a confecção no universo do ator demonstra uma mudança de olhar sobre esse processo. Apocalypse nos fala de um envolvimento do grupo no processo de criação do espetáculo como um todo, que resulta em uma nova qualidade. Henrique Sitchin, da Cia. Truks, quando questionado sobre a importância da confecção do objeto pelo ator, responde: “acho importante que o ator

se envolva em todo o processo de criação do espetáculo, do início ao fim”². Assim, a confecção dos bonecos se insere no percurso de concepção da encenação.

Há algumas questões particulares concernentes à feitura do boneco pelo ator, uma delas é o olhar sobre a matéria bruta. Um ator vê um material de forma distinta da visão de um artesão ou um artista plástico. Ele procura características e possibilidades para colocar suas idéias cênicas em prática, portanto analisa a capacidade de movimentos, a partir do que pretende realizar em cena. Contudo, o inverso também pode ocorrer: primeiro confecciona-se o objeto e depois se cria a cena.

O processo de confecção também toca a construção da personagem, pois se essa é uma função que cabe ao ator, poder-se-ia argumentar que logo a confecção também o é, já que durante seu processo determinam-se as características físicas da personagem. Por conseguinte, define-se seu modo de caminhar, de se movimentar, e muitas vezes até seu ritmo e pulsação. Sobre esta questão, Maria do Carmo Vivacqua – Madu apontou em 1977:

É frequente observarmos em espetáculos movimentos involuntários, indesejáveis, movimentos não atribuídos pelo manipulador, mas que foram agregados ao boneco em sua confecção defeituosa. [...] Um bom boneco nem sempre é aquele totalmente articulado. O bom boneco é muitas vezes um pedaço de pau rijo, que sabe olhar o público com curiosidade [...]. (VIVACQUA, 1977: 61).

Nesse sentido, a construção do boneco pelo ator lhe proporciona alguns benefícios. Durante esse processo, o ator tem a alternativa de experimentar possibilidades de execução de movimentos, assim como optar por técnicas de confecção viáveis para a personagem que deseja compor. Deve-se ressaltar que muitas vezes essas técnicas são descobertas pelo ator na pesquisa empírica. Em outras palavras, é confeccionando que o ator aprende a confeccionar e é testando idéias que desenvolve novas formas de fazer.

² Entrevista. Contato pessoal em julho de 2007.

Muitos atores relatam que a importância de passar pelo processo de confecção se dá, supostamente, por proporcionar uma relação mais estreita entre ator e boneco. De fato, sabemos que, quando se manipula um boneco construído por outra pessoa, há um período de conhecimento de seu mecanismo. Descobre-se aos poucos o quanto seu material é resistente, como equilibrar seu peso e suas possibilidades de movimentação. Segundo Ana Maria Amaral:

Para animar um boneco o ator deve observá-lo bem antes, captar sua essência e procurar transmiti-la. Para dar vida ao inanimado é preciso ressaltar a matéria, ressaltar essas peculiaridades intrínsecas da materialidade com que todo boneco é feito. Essa autonomia, essa vida interior própria que caracteriza o boneco, é criada a partir de sua construção. Antes de o ator-manipulador animar um boneco, ou seja, antes de habitá-lo, no sentido de dar-lhe vida, quem o construiu já o habitou, já colocou ali um personagem. (AMARAL, 2001: 80).

Portanto, quando o ator construiu o boneco, ou pelo menos participou de sua construção, dá-se, neste sentido, um passo adiante. O ator confeccionador tem um conhecimento profundo sobre o boneco, o que lhe permite também realizar, durante seu processo de criação de cena, modificações em sua estrutura. Esse procedimento é muito comum, pois no decorrer da construção cênica podem aparecer necessidades de movimentação que muitas vezes são impedidas por algum fator ligado à confecção. Assim, quando o ator conhece a feitura do boneco, ele é capaz de propor mudanças ou pequenos ajustes que podem significar ganhos em expressividade.

A busca pelo corpo cênico do boneco

Nota-se que é comum que haja um caminho percorrido até a chegada do boneco no processo de criação, principalmente quando a confecção faz parte deste processo. Assim, o início do trabalho do ator com o boneco se dá com um período de descoberta do corpo cênico do boneco e desde então começa a se formar a sua personalidade. Considerando que o boneco é personagem, faz-se

necessário descobrir, com ele, seu comportamento habitual em seu corpo cênico, seus gestos expressivos próprios e suas reações a determinadas situações. Ou seja, inicia-se a criação daquilo que chamamos de personalidade.

Se por um lado a aproximação dos movimentos do boneco aos do ser humano dá a ele qualidade cênica, por outro lado, o boneco não possui os recursos de expressão humanos (e aí reside sua essência). Assim, sua expressividade muitas vezes reside na força desta personalidade em cena. Este processo se dá, normalmente, com a improvisação de cenas cotidianas simples. O objetivo não é criar situações ou conflitos, mas simplesmente que o boneco esteja em cena reagindo a estímulos ou à falta deles. Hoje, trata-se de um procedimento muito comum nas companhias, mas nem sempre foi assim.

Na década de setenta, Maria do Carmo Vivácqua queixava-se, na *Revista Mamulengo*, da falta de interesse dos manipuladores por alguns procedimentos, entre eles a pesquisa dos movimentos cotidianos:

O manipulador brasileiro peca sistematicamente pelo descuido da manipulação que, trocada em miúdos, corresponde exatamente à alma do boneco. E a manipulação está intimamente ligada à construção do personagem. [...] Muitas vezes, ações consideradas erroneamente corriqueiras, como fazer um boneco andar, sentar, virar ou curvar, que são na verdade essenciais, são postas de lado. (VIVÁQUA, 1977: 61).

Certamente esse processo foi se modificando no Teatro de Animação no Brasil. Hoje vemos grupos que trabalham com essa linguagem e são extremamente desenvolvidos nesse aspecto. Os atores da companhia Morpheus, por exemplo, dedicam grande parte de sua pesquisa à descoberta desses movimentos. O resultado é a execução apurada de pequenos gestos que caracteriza o trabalho da companhia. João Araújo, ator da companhia, afirma que é preciso “[...] conviver com o boneco, olhar para ele, deixar que ele te olhe, brincar com ele e imaginar qual seria sua resposta gestual a

determinadas situações”³. Assim, a personagem/boneco adquire uma personalidade, um jeito de ser e reagir aos estímulos externos.

Na Cia. Truks, após o trabalho de definir as principais características da personagem, executa-se improvisações e, posteriormente, a repetição de ações cotidianas e gestos expressivos. Esta prática proporciona à personagem um repertório de movimentos sobre o qual o ator-manipulador se baseia em cena. Este método foi eleito pela companhia pela razão de não costumar trabalhar com marcações rígidas de cena nos espetáculos. Assim, a partir do repertório desenvolvido nos ensaios, o ator pode responder com o boneco às situações vividas em cena e mesmo a eventos imprevisíveis que possam ali ocorrer.

A resposta precisa aos acontecimentos dramáticos e a interferências externas dá ao boneco a qualidade de um corpo cênico. Para proceder em cena, contudo, não basta a repetição exaustiva dos gestos e ações, é preciso que a transposição de energia seja possível. Ademais, um gesto por si só, ainda que expressivo, pode ser vago se não for preenchido com intenção e sentimento que provenham do ator.

Dois momentos e um entre eles.

A arte do ator no Teatro de Formas Animadas é um campo bastante híbrido, pois, reúne elementos importantes mesmo fora do âmbito da atuação em cena. Ao menos nos grupos observados na pesquisa que realizei, os atores participam de todo o processo de concepção do espetáculo e este fato parece influenciar de forma expressiva o trabalho em cena. Atribuo a este fato grande parte das especificidades encontradas na investigação sobre a poética destes artistas. Percebi que as características particulares relacionadas aos métodos de interpretação, estão sempre no sentido de que o ator manipulador vai além, ou se antecipa. Ou seja, enquanto um ator precisa criar presença cênica, o ator-manipulador precisa criar e estendê-la.

³ Depoimento do ator João Araújo, colhido durante oficina do grupo Morpheus Teatro, no Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação. Biblioteca Monteiro Lobato, São Paulo, junho de 2009.

Os papéis do ator no processo de criação das companhias são muitos e, assim, dentro de um leque de possibilidades, escolhi citar aqui temas que considero importantes. Para mim, estes tópicos abordados estão inseridos dentro de um contexto que considero que se divida em três etapas e que, guardadas suas particularidades, é uma trajetória comum entre os grupos que citei em minha pesquisa.

A primeira é a preparação do ator antes do contato com o objeto a ser manipulado, que além da sua evidente importância para a atuação em cena, também guarda elementos diretamente ligados à criação do espetáculo. Há a experimentação de conceitos de manipulação no corpo do ator, uma prática que traz descobertas relevantes. Também é a etapa em que o grupo se integra em busca do que chamamos de “sintonia”, termo bastante citado por, supostamente, ser responsável pela beleza da manipulação.

O último momento é o trabalho com o objeto manipulado, que envolve, entre outras coisas, o treino de manipulação e a concepção das cenas. No entanto, entre estes dois momentos há uma etapa que, dentro das inquietações de que falo no início desta reflexão, foi-me reveladora, pois concluí que se trata de uma das principais especificidades do processo de criação do Teatro de Formas Animadas: a confecção.

A confecção aparece como uma etapa que, nas companhias estudadas, não abrange apenas a feitura do objeto, revela-se um sistema importante para a concepção da cena em diferentes aspectos, entre eles a construção da personagem. A técnica de confecção está diretamente ligada às características físicas da personagem, ao passo que as possibilidades de manipulação, definidas pela técnica, estão relacionadas à criação do repertório de movimentos.

A confecção também aproxima o ator da condição de matéria do objeto a ser manipulado, já que possibilita o contato entre ambos desde o estado bruto do objeto. Esse material bruto exerce influência sobre a interpretação do ator, como no Grupo Sobrevento: em *Um Conto de Hoffmann*, os atores manipulavam figuras de papel; enquanto que em *Orlando Furioso* atuavam com bonecos feitos de

ferro e madeira.

A atuação com os materiais, que se distinguem quanto aos aspectos físicos, resulta em qualidades de interpretação cênicas igualmente distintas. A matéria bruta também é suscetível à energia atoral. Isso significa que o ator não se relaciona nesse processo como um artesão, ou artista plástico, mas como ator e, por conseguinte, entende a matéria como “teatral”.

Para Henrique Sitchin, Cia. Truks, “o processo de confecção une o grupo em torno do objetivo final que é o espetáculo, e assim os atores se situam como criadores não apenas na atuação em cena, mas no espetáculo como um todo” (2009). Ou seja, a confecção estreita o vínculo entre grupo e espetáculo, e entre ator e objeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Ana Maria. *O Ator e Seus Duplos*. São Paulo: SENAC, 2001.
- APOCALYPSE, Álvaro. Oficina de teatro de bonecos: um método como outros. In: *Mamulengo*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), v. 10, 1981.
- VIVÁCQUA, Maria do C. Da manipulação. In: *Mamulengo*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), v. 6, 1977.
- FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C.; MOLINARI, R. (Org.). *O teatro laboratório de Jerzi Grotowski. 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1989.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- STICHIN, Henrique. *A possibilidade do novo no teatro de animação*. São Paulo: edição do autor, 2009.

A marionete como metáfora do corpo dançante: um convite à percepção

Sandra Meyer

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC







PÁGINA 125: Espetáculo *Lês Poupées* (1997 – SP). Direção de Marta Soares. Foto de Gil Grossi.

PÁGINAS 126 e 127: Espetáculo *Skinnerbox* (2005 – SC). Grupo Cena 11 Cia. de Dança. Direção de Alejandro Ahmed. Foto de Cristiano Prim.

Resumo: O artigo propõe reflexões acerca da metáfora da marionete no campo da dança. A associação com questões sobre o vivo/inanimado vem propiciando modos de percepção e organização do movimento em novas abordagens do corpo dançante. O texto destaca a presença desta metáfora na recente produção de dança contemporânea no Brasil, com enfoque nas proposições desenvolvidas por duas companhias, Grupo Cena 11 Cia de Dança, de Florianópolis e a Cia Marta Soares, de São Paulo.

Palavras-chave: Dança; metáfora; marionete; percepção.

Abstract: The article proposes reflections on the metaphor of the marionette in the field of dance. The association with questions of the live/inanimate helps to provide ways of perceiving and organizing movement in new approaches to the dancing body. The text highlights the presence of this metaphor in recent contemporary dance productions in Brazil, with a focus on the ideas developed by two companies, Grupo Cena 11 Cia de Dança, from Florianópolis, and Cia Marta Soares, from Sao Paulo.

Keywords: Dance; metaphor; marionette; perception.

A marionete tem sido evocada como forma de reflexão sobre as relações sujeito-objeto, humano-inumano e vida-morte. Exímia metáfora, alia-se à condição do inanimado, que, por sua vez, está atrelada ao entendimento, próprio a cada contexto e época, dos circuitos sensório-motores do corpo em relação às forças gravitacionais. Na antiguidade clássica, a metáfora sobre o movimento humano era a do ser vivo. Aristóteles diferenciou o movimento vivo do movimento de uma marionete, pois a manipulação de cordas do inanimado provocaria um movimento determinado. Já o mo-

vimento do ser vivo apresentaria variações, conforme a natureza. A idéia de uma natureza inanimada surgiria somente no século XVI, possibilitando a noção de corpo como máquina.

Contendo resquícios de uma visão mecânica de corpo herdada do Iluminismo e, ao mesmo tempo, respondendo aos anseios pela organicidade do gesto e por um viés abstracionista idealizado pela arte no início do século passado, a marionete ainda persiste metaforicamente em nossos dias. No projeto das vanguardas do século XX a associação da marionete ao corpo cênico propiciou a problematização dos modos de representação do ator, especialmente, e sob determinadas perspectivas, do bailarino, no momento em que a arte questionava os referenciais vigentes de registro e de apreensão do real. Para além das questões próprias do teatro de marionetes enquanto gênero artístico, a marionete tornou-se referência para novas abordagens do ator em cena. Mas como pensar, hoje, as imagens que a marionete nos incita? E mais especificadamente, na dança?

Problematizada sobremaneira no teatro, proponho abordar algumas questões que esta emblemática figura provoca ao ser transportada para o corpo dançante. Passado o estado de fascínio e repulsa proporcionado pela evocação de sua figura em relação ao trabalho do ator, nas primeiras décadas do século XX, a metáfora da marionete vem propiciando ainda reflexões acerca dos modos de percepção e organização do movimento em novas abordagens do corpo.

Neste artigo abordo a presença desta metáfora na recente produção de dança contemporânea no Brasil, destacando o enfoque desenvolvido por duas companhias, Grupo Cena 11 Cia de Dança, de Florianópolis e a Cia Marta Soares, de São Paulo. O que parece interessar aos criadores destas duas companhias, Alejandro Ahmed e Marta Soares, respectivamente, ao margear tal metáfora, é a de problematizar a condição do sujeito na contemporaneidade. Ao invés de evocar a figura literal da marionete, com suas aparentes formas de comando exterior, a discussão sobre as formas de controle do corpo e sobre a potencia do inanimado atualiza-se na pesquisa corporal destes dois criadores em processos de percepção

e ação que problematizam as relações entre interior e exterior, a fragmentação do corpo, bem como questões acerca da autonomia e da sobrevivência do vivo. Estas perspectivas se encontram nas obras destes por meio de associações com a imagem da boneca, em *Les Poupées*, criação de Marta Soares estreada em 1997, e de robôs e próteses, como em *Skinner Box*, o espetáculo concebido por Alejandro Ahmed em 2005.

Para aproximarmos a discussão aqui exposta da corporeidade dançante, começaremos pelo sentido da metáfora, que em sua etimologia nomeia um modo de conceber uma coisa em termos da outra, sendo sua função primordial a compreensão. Trata-se de um transporte ou transferência de significado com base numa analogia. Consideramos aqui a idéia de metáfora como instrumento conceitual de investigação e expressão lingüística e comportamental. Os conceitos estruturam nossa percepção e ação no mundo e estes processos de organização do pensamento são, em grande parte, metafóricos e requisitam a participação do aparelho sensório-motor, não emergindo como produto de uma consciência separada. De acordo com Lakoff e Johnson (1999), para compreender as coisas e agir no mundo categorizamos experiências, objetos e pessoas e estas categorias, antes de serem conceitos estabelecidos, emergem diretamente de nossa experiência na interação de nossos corpos com o ambiente. Esta visão de metáfora como estratégia cognitiva corrobora para o entendimento de cognição como ação incorporada, o que faz com que escolhas metafóricas não sejam somente figuras de retórica, mas, fundamentalmente, modos de agir no mundo (Nunes, 2009).

Ao evocar figuras tais como marionete, robô ou boneca, a dança vem investigando novos entendimentos sobre a relação corpo-mente, oscilando entre a visão mecanicista e a organicista. Do amplo estudo sobre a metáfora, interessa-nos captar as maneiras com que o inanimado norteia o conceito de corpo na obra de Ahmed e Soares, propiciado processos diferenciados de percepção e ação. A marionete, na produção destes artistas, funciona não

como elemento de desumanização ou desencarnação da figura do bailarino(a), mas como metáfora para pensar a noção de incorporação (*embodied*), ou seja, de como um pensamento se torna corpo. Um pensamento em ação, portanto.

A marionete: entre o corpo mecânico e o orgânico

A metáfora do inanimado é vista sob outro olhar nas vanguardas artísticas do século XX, depois das experiências cênicas inspiradas nos escritos de Heinrich Von Kleist (1777-1811). É quando a figura da marionete evoca um modelo de representação ideal do corpo, então livre das fragilidades humanas. Em seu célebre artigo *Sobre o Teatro de Marionetes* Kleist imagina o encontro entre o narrador e um bailarino da Ópera frente a um espetáculo de marionetes¹. O “transporte” da figura da marionete para a figura humana idealizado por Kleist propõe um conceito mais abstrato de corpo, com linhas puramente ideais que permitam visualizar o movimento e gesto sem o maneirismo expressivo da época. Ao contrário do homem, que hesita frente a suas paixões, a marionete simboliza a possibilidade de um corpo ajustado a leis universais. O ideal romântico de recuperação da originalidade perdida é invocado na figura da marionete, o grau sîgnico mais puro da estrutura corporal. Mais do que a evocação de um novo modo de representação para o ator ou bailarino, a metáfora evoca um ideal de natureza humana original, tão caro a pensadores como Rousseau. (GUINSBURG, 2001: 49).

O movimento mecânico não contaminado pelos acidentes de uma atuação psicológica e realista poderia restituir o ideal de graça e justeza. O gesto da marionete nunca seria afetado, pois a afetação aparece “quando a alma (*vis motrix*) se acha em algum outro ponto que não o centro da gravidade do movimento” (KLEIST apud GUINSBURG, 2001: 49). Os afetos tenderiam a criar uma

¹ Escrito em 1810 para um diário berlinense – Berliner Abendblätter, fundado pelo próprio Von Kleist, o texto só teve repercussão no século XX, quando teóricos da modernidade encontraram eco nas suas reflexões sobre a natureza do movimento e a expressão do corpo humano perdida. (GUINSBURG, 2001: 45).

distância entre o centro motor e o centro de gravidade.

Já a versão do diretor teatral Gordon Edward Craig (1872-1966) deixava a ver a ambigüidade da metáfora da marionete, se atualização do mero autômato ou a concretização de um novo tipo de movimento do corpo humano, dotado de uma técnica que respondesse as demandas de representação do início do século XX. Craig não negava a figura humana em si mesma, mas acima de tudo, a visão imprecisa de sua época em relação à atuação cênica e as vicissitudes do organismo. O status que o corpo adquire não poderia estar mais à mercê de um espontaneísmo e da exacerbação emotiva dos atores.

A marionete e sua obediência à lei da gravidade propõe uma limpeza formal ao gesto cênico nunca antes evocada. A coluna vertebral é para o homem, assim como para a marionete, o centro do corpo cênico que, suspensa sob fios, não se submete a seu próprio peso e arbitrariedades, mas somente as leis mecânicas. A ausência de consciência da marionete a dota de uma graça divina, original, visto que resta ao homem “não ter consciência nenhuma ou a consciência infinita”, ou seja, aproximar-se “do manequim ou de Deus” (KLEIST apud GUINSBURG, 2001: 51).

Na perspectiva proposta por Von Kleist, ao ajustar-se a leis universais, leis estas hegemônicas na época do escritor, a marionete escapa à condição antropomórfica. As descobertas científicas e as forças sociais surgidas no início do século XX, intensificadas no transcorrer do mesmo, contudo, colocaram em crise as categorias universais estáveis, re-inserindo a sociedade em parâmetros de devir e de instabilidade. A própria noção de equilíbrio frente as forças gravitacionais, abordado por Kleist, em seus constantes ajustes auto-cambiáveis e suas micro percepções, permitem a proposição de novas metáforas para o entendimento do corpo. Neste sentido, nem marionete nem manipulador, em seus acordos, escapam das ambigüidades e singularidades da corporeidade contemporânea.

A visão mecanicista de mundo persistiu hegemonicamente até o século XIX, quando os conceitos de entropia postulados pela 2ª

lei da termodinâmica², o desenvolvimento da biologia e as teorias evolucionistas re-introduzem a noção de tempo, irreversibilidade e seleção natural. No século XX as teorias sobre complexidade, sistemas adaptativos e sistemas fora do equilíbrio chamaram a atenção para o fato dos organismos trocarem matéria e energia com seus ambientes. Novas leis estabelecem evidências sobre a auto-organização dos organismos, desta forma enfraquecendo os argumentos das metáforas mecanicistas da natureza e da instrumentalidade do corpo em relação ao movimento da alma, bem como rompe-se a hegemonia da visão newtoniana.

À visão mecanicista herdada do renascimento somam-se outras analogias³. De máquina governada por leis universais imutáveis e fragmentado num conjunto segundo as leis da estática renascentista, o corpo começa a ser percebido, de fato, em movimento. Os estudos sobre o movimento humano até então partiam das leis gerais da mecânica, a saber, a lei do menor esforço, da distribuição dos esforços de acordo com as resistências a vencer, do relaxamento dos músculos e da inércia das massas.

A noção de organismo se tornou, a partir do século XIX, uma chave racional para interpretação da natureza, da vida e da linguagem. Um modelo fundador que não se restringe a simples descrição classificatória de órgãos ou organismos biológicos e botânicos, mas torna-se essencialmente um suporte de noções (SCHLANGER, 1971: 114). Como figura de racionalidade universal, o organismo do século XIX é entendido por meio de uma unidade global, que garante a convivência harmônica do vivo, do universo ao indivíduo.

² A termodinâmica, ramo da física surgido no início do século XIX, fundamenta as atitudes voltadas para o dispêndio e conservação das energias dos corpos e não somente sobre sua ordenação mecânica.

³ O uso do termo mecanicismo, segundo Meijer (2001: 47), expandiu-se em várias áreas do conhecimento e no senso comum e explícita a idéia de que a mecânica “é a teoria para tudo”, uma extensão da organização da máquina para a explicação do universo e do vivo.

A negação da mecanização da natureza transformaria a teoria da criatividade e da emoção. Contudo, ainda que a ciência e a arte apontassem para a limitação da visão mecânica da natureza, a metáfora do corpo como autômato ou máquina teve uma sobrevida extraordinária nas artes, e chega ao século XX com diferentes atualizações. As metáforas subjacentes à noção de corpo derivam de contextos históricos, culturais e sociais e a relação entre o saber artístico e outros saberes. Entre o corpo observado e manipulado enquanto instrumento e o corpo vivido enquanto organismo há modos distintos de se perceber as relações entre o corpo, a mente, o cérebro e o ambiente.

A noção de organismo e de organicidade, contudo, não pode ser entendida longe de sua oposição à noção de máquina e de mecanismo, pois ambas são figuras de organização e harmonia do universo e do homem. (SCHLANGER, 1971: 59). As idéias mecanicistas e organicistas do final do século XIX oscilavam entre a noção introspectiva de inconsciente e as teorias sobre os reflexos, ambas recém surgidas, e, portanto, entre a espontaneidade e o automatismo do corpo. Neste contexto, a marionete, assim como o foi os autômatos no século XVII e XVIII, se constitui como metáfora ideal para problematizar os processos de representação no teatro, onde alcançou extrema visibilidade, e na dança.

Menezes (1994) salienta que a influência das inovações tecnológicas e as conquistas científicas do período das vanguardas se dá no campo imaginário, enquanto temática, e vezes na realização técnica. Diferentemente dos europeus (dadaísmo, futurismo), o movimento de vanguarda russo de vertente construtivista instaura a máquina como elemento técnico na elaboração das obras. Incorporadas no processo de criação, e não como “fetiche tecnológico”, as metáforas se inserem como método de organização de técnicas e linguagens artísticas, a exemplo do ator biomecânico concebido por Meyerhold. Neste sentido, a metáfora da marionete, na dança, caminhou no século XX do imaginário da cena à formas de organização técnica do corpo.

A boneca que dança: modelo da mecânica orgânica

A dança também não se eximiu do fascínio pelo automatismo, incorporando-o tanto como temática quanto elemento de construção técnica. Um dos últimos balés do gênero romântico, Copélia narra a história da bailarina mecânica idealizada pelo inventor de autômatos, Dr Coppelius⁴. A história de amor não perpetua mais o amor impossível de seres do mundo real e do sobrenatural, motivações comuns aos balés desde a Renascença, mas o incomum triângulo afetivo formado pela jovem Swanilda, o noivo Franz e a boneca mecânica do Dr Coppelius. Inspirado no conto “O homem de areia”, escrito em 1817 por Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1766-1822), Copélia repete as relações de amor de um jovem por uma boneca, que, assim como outros autômatos, tornam-se recorrentes na narrativa fantástica do século XIX⁵.

A bela Olímpia, a boneca criada pelo velho relojoeiro Spallanzani, é capaz de esconder o seu maquinismo de corda através de uma dança com perfeita regularidade rítmica, encantando o jovem Natanael. Contudo, o horror e a perversidade do conto de Hoffman desaparecem praticamente no balé coreografado por Saint-Léon (1821-1870). Ao invés da ambigüidade provocada pela figura mecânica, é a mimetização do movimento autômato que é evidenciada por meio da técnica do balé⁶. No conto de Hoffman, interpelado pelo amigo Siegmund sobre a estranheza causada pela figura rígida e sem vida da falsa jovem, Natanael, cego de amor, limita-se a comentar que o “espírito poeticamente organizado só se desdobra nos seus iguais”, pois as palavras e ações de Olímpia, longe das conversas

⁴ Coppelia foi criada originalmente como ópera pelo francês Léo Delibes (1836-1891) e coreografada em 1870 por Arthur Saint-León.

⁵ O Conto de Hoffman gera uma leitura psicanalítica através de Freud, pela obra “O Estranho” (1919).

⁶ A relação mecanicista entre o vivo e o não vivo ainda se atualiza no século XIX com o balé Quebra nozes, com a figura de Dosselmayer, mágico e relojoeiro, e mais tarde com Petrouska, obra prima russa.

triviais dos espíritos humanos vazios, seriam “genuínos hieróglifos do mundo interior do amor e do conhecimento elevado da vida espiritual” (HOFFMAN apud CALVINO, 2004). A semelhança das marionetes de Kleist, a boneca de Hoffman aproxima a figura do inanimado de um ideal de elevação humana. A dança evoca a potência do inanimado através da figura da boneca, como a marionete será mais comumente transportada para o teatro.

O modelo mecânico aliado ao orgânico também faz parte do imaginário da dança do século XX. Oskar Schlemmer (1888-1943) valoriza a superioridade da mecânica sem alma da marionete pela infalível capacidade de trabalho da máquina. O tipo de organicidade da sua mecânica forma uma “metafísica”, representação de uma categoria não-natural ou sobre-natural (SCHLEMMER, 1978: 66). Fundada sobre a mecânica do corpo, a dança matemática de Schlemmer representa também o movimento sob leis espaciais e configurações visuais. Em seu texto *Ballet Mecânico* (1927), Schlemmer interroga se é reservada a sua época “mecanizar” o balé (grifo do autor). A precisão das proporções humanas, alvo de artistas como Albrecht Dürer e Leonardo da Vinci, é descrita como o resultado de uma harmonia matemática, onde cabe ao corpo representar a “imagem originária e o modelo da mecânica orgânica” com a complexidade mecânica de suas articulações e de seus órgãos motores feitos de carne e sangue (SCHLEMMER, 1978: 65).

Seguindo a linha metafórica concebida por Kleist, Schlemmer apresenta a possibilidade do autômato executar os movimentos impossíveis ao ser humano, acreditando que existe um meio caminho entre uma marionete absolutamente inumana e a silhueta humana natural (VACCARINO, 2001: 4). Na redução da arte ao essencial e ao elementar, rechaça-se do mundo da representação o sentimento, cuja manifestação serviria a elevação pessoal, a flexibilização do corpo e às finalidades pedagógicas, mas, salienta Schlemmer, sem interessar absolutamente a arte.

Simultâneo à exaltação dos elementos mecânicos, o renascimento do corpo na Europa no final século XIX, por outro lado,

reforçou práticas e teorias sobre gestualidade e corporeidade pautadas na noção de organismo. Nesta perspectiva, o corpo era visto como fonte de verdade interior, retorno à natureza e busca de uma anterioridade a toda convenção social e cultural. O final do século XIX evidencia o desenvolvimento das grandes cidades, das grandes massas e de leis que melhor poderiam governar a era industrial. O homem civilizado se percebe cada vez mais distante do contato com os ritmos naturais de seu corpo e a incorporação do mito da máquina pelo ideário romântico é ao mesmo tempo símbolo do engenho humano e de sua degradação. A utilização da máquina como expressão máxima da pujança tecnológica se conflitava com o medo do desconhecido e da desumanização (NUNES, 2009).

Em carta aberta enviada pela dançarina moderna Mary Wigman (1886-1973) à bailarina Anna Pavlova, a crítica à dança clássica se enuncia por meio da metáfora da marionete. Wigman descreve a aura da célebre bailarina russa como sendo falsa, pois fruto de uma “reprodução técnica e da rede de experiências de ‘marionetes humanas’, submetida à pressão de uma concorrência terrível e movida por um desejo estrito de fama”.⁷ Aos princípios do balé clássico, que conformariam para Wigman uma dança de “boneca”, esta propõe, a partir dos princípios de Rudolf Laban (1879-1958), uma dança centrada no ser humano, em sua diferença.

É neste contexto que os estudos do movimento de Laban contribuem para repensar a relação entre a dança e as leis da gravidade, quando aproxima o peso à memória corporal, fazendo da questão do peso do corpo e do seu deslocamento o centro de seu modo de pensar o movimento (SUQUET, 2008: 528). A forma com que cada indivíduo organiza sua postura para adaptar-se às leis da gravidade seria variável e tributária de pressões mecânicas e psicológicas inscritas culturalmente. Esta gestão complexa da verticalidade, para Laban, dependeria de uma atitude interior – vezes consciente

⁷ "L'aura de Pavlova este done une fausse aura, fruit d'une reproduction technique et de la chaîne d'expériences de "marionnettes humaines", soumises à la pression d'une concurrence terrible et agitées par le seul désir de renommée." (LAUNAY, 1996: 161).

e vezes inconsciente – e determinaria as qualidades dinâmicas do movimento e a constituição de uma individualidade.

A postura ereta alia problemas mecânicos da locomoção a elementos psicológicos e expressivos, antes mesmo de qualquer proposição intencional do sujeito. Como alerta Hupert Godard (s/d: 13), “a relação ao peso, à gravidade, já contém um humor, um projeto sobre o mundo”. O pesquisador francês chama de “pré-movimento” a essa atitude em relação ao peso e a gravidade, “que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos de pé” (GODARD, s/d: 13). É especificamente este processo antecipador do movimento que vai produzir a carga expressiva do movimento a ser executado, sendo que o sistema dos músculos gravitacionais é o que assegura nossa postura, cuja manifestação escapa em grande parte aos processos conscientes e da vontade. Além de manter-nos em pé, estas cadeias musculares registram nossos estados afetivos e emocionais, proporcionando uma singularidade própria a cada indivíduo, tão temida por encenadores como Craig. Godard atribui aos gestos e seus fluxos de organização gravitacional, com suas dimensões projetivas e afetivas, o fator que diferencia o homem da máquina. Para Godard (s/d), Kleist descreveu perfeitamente este fenômeno em seu texto *Sobre o Teatro de Marionetes*. Uma vez suspensas por um fio, sem contato com o chão, a marionete não tem que dar conta de seu próprio peso, seus segmentos obedecem somente às leis mecânicas. Diferente do homem, elas não são atormentadas pela hesitação afetiva, ou seja, não se submetem às vicissitudes do pré-movimento, na constante mediação entre o centro motor do movimento e o centro da gravidade, cuja tensão expressa a carga afetiva do gesto. E é exatamente o bom domínio da organização gravitacional que propicia aos bailarinos atingir dimensões artísticas mais plenas.

Neste sentido, sendo a negociação com a gravidade dependente de fatores conscientes e inconscientes, os fluxos de intensidade do corpo e do movimento produzirão sentidos diversos, ainda que o vocabulário gestual seja específico, como no caso do balé. Esta

diferença, tão temida por Kleist e Craig, será a mola mestra do surgimento de uma corporeidade singular na dança surgida no século XX.

A marionete, metáfora para as relações entre sujeito-objeto, humano-inumano e vivo-inanimado tem mantido um vigor na mais recente produção de dança contemporânea no Brasil. Sendo a gestão do equilíbrio e a relação com o peso/gravidade intrínsecas à criação em dança, a metáfora do inanimado aparece como ignição para outras estratégias de percepção e ação do corpo.

O corpo em situação de risco e crise: experiências com o inanimado

Alejandro Ahmed, desde o início de sua atuação como coreógrafo do Grupo Cena 11 Cia de Dança, em 1994, vem desenvolvendo uma pesquisa relacionada a criação e adaptabilidade de ações, nomeado pelo mesmo como “Percepção física”. Ahmed propõe aos integrantes de seu grupo, na maioria de seus espetáculos, a exemplo de “Skinner Box” (2005), aproximações com figuras inanimadas que necessitam do comando humano para mover-se, tais como robôs, bem como a presença de próteses a estender as ações do corpo. São três os parâmetros que orientaram a pesquisa deste trabalho: controle e comunicação, sujeito e objeto, homem e máquina. Outro aspecto identifica a poética do grupo em seus modos singulares de organização e movimentação. Os integrantes se lançam ao ar horizontalmente e caem ao chão em queda repentina, cedendo sem esforço ou temeridade ao empuxo da gravidade, ou caem num feito mata-borrão. De acordo com Ahmed, o comportamento de risco proposto pelo Cena 11 investiga estratégias que não as habituais para “evitar danos utilizados quando um corpo cai de maneira consciente”, como expressões de medo ou amenização do golpe pela reação imediata dos membros, promovendo uma espécie de “autonomia do corpo involuntário” de um “corpo sujeito-objeto” (AHMED, 2006: 105). Tal qual objetos inanimados, a reação não reflexiva ao impacto e a entrega ao chão dos dançarinos do Cena 11 subverte a defesa súbita e instintiva do

corpo cotidiano em situação similar.

Das relações entre queda e recuperação do equilíbrio (*fall and recovery*) criada por Dóris Humphrey nos anos 40, passando pelas trocas corporais da improvisação de contato desenvolvida por Steve Paxton nos anos 70, o consentimento da perda do equilíbrio na queda do corpo tem sido matéria de interesse de muitos criadores na contemporaneidade. A ideia de inflectir o funcionamento reflexo do corpo fora de seu eixo vertical, ligados aos mecanismos de sobrevivência, especialmente nos momentos de queda, requer acolher e desdobrar horizontalmente o corpo para minimizar o impacto ao chão. Paxton entende ser possível “treinar o consciente para permanecer aberto aos momentos críticos em que se desencadeia o reflexo”, para que esse se dissocie do medo (SUQUET Apud COURTINE, 2008: 534). Desta forma, a consciência se torna uma parceira frente ao desconhecido, ampliando as capacidades perceptivas do corpo em movimento.

Ao abordar a obra do grupo Cena 11 Cia de Dança, a pesquisadora Maíra Spanghero retoma a condição mor da relação entre marionete e manipulador. Para manter-se de pé e movimentar-se, uma marionete precisa se adaptar ao eixo gravitacional e, para isso, necessita da ação do titeriteiro, que sustenta o suporte-controlador onde os fios se conectam, acima da sua cabeça. No caso do homem, há uma auto-organização constante do peso do corpo em oposição à força atrativa da gravidade, cujos pés, em contato com o solo, recebem a carga de peso de todo o corpo. Por meio de forças internas e externas, respectivamente, homem e marionete necessitam realizar acordos com a gravidade para produzir movimento.

Mas, para simular as marionetes, conclui Spanghero, os intérpretes do Cena 11 não podem sofrer a mesma ação exterior que o desta figura inanimada.

No humano, o mover-se ocorre através de um acordo entre força interna e força externa, enquanto que na marionete não existe a força interna. Se não há como desprever o corpo humano de forças internas, então uma solução seria

promover alterações através de uma força externa (as peças artificiais), tal qual se fosse uma marionete. Essa poderia ser uma explicação de por que os dançarinos prolongam limites e usam extensões: pernas e braços metálicos, bogobol, patins, separador bucal, botas, joelheiras, proteções, roupas, animações etc. Essas próteses criam outras relações, que organizam os esforços de uma outra maneira. Andar numa perna-de-pau, por exemplo, altera o eixo de equilíbrio. Mudando isso, o corpo passa a aprender algo novo, fruto de sua interação com o artefato. Depois de tanto utilizar a prótese, o corpo do dançarino adquiriu a variação do movimento, corporificando-a. Ampliou, desse modo, o seu repertório de ação. Pôde, então, abrir mão do acessório. (SPANGHERO *apud* NORA, 2004: 39)

Em *Les Poupées*, solo de dança da paulista Marta Soares criado em 1997, o ponto da partida para a investigação sobre o inanimado é a obra do artista plástico alemão Hans Bellmer (1902-1975). As bonecas de Bellmer dialogaram com questões ligadas aos movimentos dadaísta e surrealista, ao regime nazista, aos experimentos psicanalíticos, além dos contos de E.T.A. Hoffman, cujos enredos originaram obras clássicas, como o balé *Copélia*.

Bellmer fotografava as bonecas em um processo de montagem, desmontagem e reconstrução. Ao mostrar fragmentos e entranhas do corpo aparentes, Bellmer desarticulava o corpo e o expunha em seu avesso, invertendo as relações já instituídas entre o interior e o exterior, problematizando o que chamava de “inconsciente físico” da matéria. Em *Les Poupées* Marta Soares explora as questões do feminino, da fragmentação do corpo e da multiplicidade do sujeito contemporâneo. Soares segue a lógica de Bellmer quando desloca e retorce o centro de gravidade de seu corpo e inverte as funções e posições originárias dos membros superiores e inferiores do corpo. Tal qual as imagens das meninas/bonecas de Bellmer, a criação coreográfica de Soares transita entre a marionete e a escultura, postas, contudo, em movimento. O corpo distorcido de Soares, diferente do balé mecanicamente ritmado da boneca *Copélia*, disfigura a noção de organismo, libertando a anatomia, seja humana ou inu-

mana, das proporções e funções pré-estabelecidas pela natureza. Inventa, então, “anagramas do corpo”, como propunha Bellmer (MORAES, 2002: 67).

No texto “Ator e a Supermarionete” (1908) Gordon Craig afirma veementemente que o corpo humano falhou como instrumento da arte teatral. Craig supunha que, para criar uma obra de arte, seria preciso servir-se de materiais que apresentem certezas. A arte não admitiria acidentes e a natureza do homem tenderia a instabilidade, com sua escravidão à emoção e espontaneidade das sensações do corpo. Craig idealizava um ator que unisse uma natureza generosa a uma alta inteligência, onde esta governaria a natureza das paixões e o pensamento o movimento do corpo. O corpo, como previu Craig, “tende à independência” e não a ordem e certezas.

Não seria mesmo o corpo, inevitavelmente, esta matéria instável, tão temida pelo encenador? Não seria esta a condição própria humana e a razão de ser da arte conectar-se com os paradoxos, ambiguidades e vicissitudes deste corpo/mente? São estes estados de ambiguidade e incertezas que são perscrutados por criadores como Alejandro Ahmed e Marta Soares, provocando novas abordagens da metáfora da marionete por meio do corpo dançante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Alejandro; COLLAÇO, Gabriel. Autoria no corpo involuntário. In: MEYER, Sandra; TORRES, Vera; XAVIER, Jussara. *Tubo de Ensaio. Experiências em dança e arte contemporânea*. Florianópolis: Edição dos autores, 2006.
- CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: O fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- GODARD, Hupert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, Roberto. SOTER, Silvia (Orgs.) *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, s/d.
- GUINSBURG, J. *Da cena em cena. Ensaios de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh, the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado*. Modernidade, vanguarda e experimentação. São Paulo: Experimento, 1994.
- MORAES, Eliana Robert. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: FAPESC/Iluminuras, 2002.
- NUNES, Sandra Meyer. *As metáforas do corpo em cena*. São Paulo: Anna Blume/UEDESC, 2009.
- SCHLANGER, Judith. *Les métaphors de l'organisme*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1971.
- SCHLEMMER, Oskar. *Théâtre et abstraction (L'Espace du Bauhaus)*. Lausanne: Éditions L'Age d'homme, 1978.
- SPANGHERO, Maíra. Sobre a vontade de ultrapassar. IN: NORA, Sigrid (Org.). *Húmus 1*. Caxias do Sul: Lorigraf Gráfica e Editora, 2004, p. 31-41.
- _____. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. IN: COURTINE, Jean-Hacques (Org.). *História do Corpo 3*. As mutações do olhar: Século XX. RJ: Vozes, 2008.
- VACCARINO, Elisa Guzzo. La marionnette qui danse. *Alternatives théâtrales 80. Objet-Danse*. Institut Internatinal de la Marionnette. Éditions Lansman. Bruxelles, n. 80, p. 4-8, 2001.

O diálogo entre teatro de atores e formas animadas: relato de uma experiência

Luís Artur Nunes

Diretor teatral – Rio de Janeiro e São Paulo





PÁGINA 144 e 145: Espetáculo *A vida como ela é* (2010 - SC). Teatro Sim... Por Que Não?!!! Direção de Luís Artur Nunes. Foto de Cleide de Oliveira.

PÁGINA 145 (abaixo): Espetáculo *A vida como ela é* (2002 - RJ). Núcleo Carioca de Teatro. Atores Nara Keiserman, Maria Esmeralda, Francisco de Figueiredo e Isaac Bernat. Direção Luís Artur Nunes. Foto de Guga Melgar.



Resumo: O artigo propõe-se a relatar e refletir sobre os experimentos de Luís Artur Nunes, essencialmente um diretor de teatro de atores, mas que inúmeras vezes introduziu formas animadas no contexto da cena atoral. Descreve suas primeiras tentativas nos espetáculos *A Salamanca do Jarau*, de Simões Lopes Neto, e *A Fonte*, Érico Veríssimo. Em seguida, relata o exercício improvisacional “Bonecos Chineses”, tal como Nunes o aprendeu num workshop com Richard Schechner nos anos 1970. A técnica utiliza a premissa da manipulação de bonecos, mas com atores, que manipulam uns aos outros como se fossem bonequeiros com seus bonecos. Descreve seu aproveitamento como formato para a criação de cenas nos espetáculos *Sarau das 9 às 11* (de Luís Artur Nunes em parceria com Caio Fernando Abreu) e *A Vida Como Ela É...*, de Nelson Rodrigues. Explica também o desenvolvimento de uma variação utilizando máscaras e dinâmicas inspiradas nos *tableaux-vivants* e nas HQ. O artigo advoga uma cena heterogênea, híbrida, onde atores e formas animadas possam dialogar livremente numa busca da ampliação dos limites da teatralidade.

Palavras-chave: Teatro de formas animadas; diálogo entre teatro de atores e teatro de formas animadas; antiilusionismo e teatralidade explícita.

Abstract: The article proposes to relate and reflect on the experiments of Luís Artur Nunes. Nunes is principally a director of live theatre, but has on numerous occasions used forms of puppet theatre in the context of scenes with live actors. The article describes his first experiments with the productions *A Salamanca do Jarau*, by Simões Lopes Neto, and *A Fonte*, by Érico Veríssimo. It then describes the improvisational exercise “Chinese Puppets”, as Nunes learnt it in a workshop with Richard Schechner in the 1970s. The technique uses the idea of the manipulation of dolls but with actors who manipulate each other as if they were puppeteers with their puppets. The article describes its utilization as the basis for the creation of scenes in the productions *Sarau*

das 9 às 11 (by Luís Artur Nunes, in partnership with Caio Fernando Abreu) and *A Vida Como Ela É...* (by Nelson Rodrigues). Also explained is the development of a variation on the Chinese puppets exercise, using masks and dynamics inspired by *tableaux-vivants* and comics. The article advocates a heterogeneous, hybrid stage, in which actors and forms of puppetry can freely dialogue with each other in order to push the limits of theatricality.

Keywords: Puppet theatre; dialogue between actors' theatre and puppet theatre; anti-illusionism and explicit theatricality.

Foi com surpresa que recebi o convite de contribuir com um texto para a *Móin-Móin*. Afinal de contas sempre fui essencialmente um diretor de teatro de atores, que eventualmente serviu-se aqui e ali de máscaras, bonecos, projeções ou efeitos de sombra para enriquecer seus espetáculos com doses extras de poesia e teatralidade. Contudo, nunca pretendi entender de teatro de formas animadas e, se tomei emprestado seus recursos, o fiz de forma intuitiva e – admito até – um tanto irresponsável. Como então escrever sobre uma matéria que jamais estudei formalmente? Não estaria atentando contra a ética acadêmica?

Foi-me argumentado que hoje em dia assiste-se a um processo de hibridização, em que a cena atoral cada vez mais se contamina com elementos da cena de animação e vice-versa. Vemos bonequeiros saindo do esconderijo da empanada para ganhar o palco e ostentar sua manipulação, reivindicando a esta o status de *performance* válida em si mesma. Vemos atores contracenando com bonecos, com sombras ou com imagens projetadas etc. etc. Por conseguinte, havendo cometido algumas vezes essa violação de fronteiras, eu adquirira o direito de falar sobre o assunto.

Fiz a contraproposta: por achar-me sem bagagem teórica para uma reflexão embasada, dispunha-me a relatar minhas experiências nesse jogo de cruzamentos e tentar refletir um pouco sobre elas – mas de forma mais pessoal, sem um maior compromisso acadêmico.

Remexendo no baú da memória, não é que me dei conta de que, desde muito cedo no meu percurso teatral, já começava a brincar com os jogos de animação? Ainda na década de 1970

associei-me aos atores José de Abreu e Nara Keiserman para teatralizar *A Salamanca do Jarau*, lenda gauchesca vertida em prosa poética pelo escritor regionalista Simões Lopes Neto. Trata-se de um relato exuberantemente fantástico, que mistura elementos do folclore ibérico, árabe e guarani. Na minha encenação, o gaúcho Blau Nunes enfrentava mil perigos montado em seu pingó, que nada mais era do que uma armação coberta de chita colorida e encimada por uma cabeça de cavalo à maneira do Bumba-meu-boi. O tribunal da Inquisição jesuítica, sendo desbaratado pela poderosa figura mitológica da Teiniaguá, eram cabides vestidos de batinas pretas e roxas, agitados ferozmente sob uma luz estroboscópica. A princesa moura encantada aparecia inicialmente como sombra chinesa, substituída a seguir pela atriz saída detrás do telão. Na cena em que Blau Nunes tem de enfrentar as sete provas para obter o condão mágico que atende a todos os desejos, a cena de atores cedia lugar à cena de bonecos, manipulados pelo elenco por detrás de um pano estendido à guisa de empanada. Blau passava a ser um boneco de vara reproduzindo fielmente os trajés e adereços do personagem-ator. Guerreiros fantasmas numa luta de espadas eram representados simplesmente por facões se entrechocando. Jaguares e pumas ferozes eram também bonecos de vara. Esqueletos de ossos requintadamente articulados sacudiam-se numa dança macabra, também pendurados em varas, os ossos brilhando na luz negra. Labaredas eram fogos-de-artifício acendidos no *black-out*. A terrível Boincininga, a cobra-grande, era uma daquelas molas – gadget muito popular na época – vestida de verde e tilintando guizos. As odaliscas sedutoras eram as mãos dos atores enluvadas, cobertas de flores e jóias, agitando lenços. Os anões fandangueiros eram bonecos de luva com carantonhas grotescas. Terminada a cena das sete provas, o teatro de bonecos se desmanchava e retomava-se o teatro de atores.

Tudo isso fizemos sem consultar especialistas ou bibliografia. Contamos apenas com nossa intuição e bagagem teatral para inventar as formas, selecionar procedimentos e avaliar os efeitos.

Mais de trinta anos após essa experiência, persiste uma sensação de constrangimento pela ousadia de mexer com técnicas que desconhecíamos. Ao mesmo tempo devo reconhecer, a bem da verdade, que os resultados formais e expressivos pareciam extremamente satisfatórios e obtinham excelente comunicação com a platéia. Por mais problemas que tivessem a criação e a execução por mãos de leigos, havia algo de inovador na sem-cerimônia com que os atores interagem com sombras e bonecos, e uma naturalidade cativante na maneira como a ação atoral cedia lugar às formas animadas, as quais, concluída a sua tarefa, devolviam elegantemente a primazia aos atores. Era bonito ver como estes de repente se transformavam em bonequeiros para em seguida voltar a representar, deslizando entre as funções sem solavancos, sem tropeços, sem parecer estar cruzando nenhuma fronteira proibida.

Anos mais tarde, em *A Fonte*, teatralização de uma passagem de *O Continente*, primeiro romance da trilogia *O Tempo e o Vento* de Érico Veríssimo, voltei a adotar com alegre inconsciência a inserção de formas animadas no tecido mesmo da cena atoral. Érico situa sua trama imaginária no seio dos eventos históricos dos últimos dias das missões jesuíticas no Rio Grande do Sul no século XVIII, que culminam com a aniquilamento da resistência guarani contra os exércitos aliados de Espanha e Portugal, encarregados de expulsá-los de suas terras. Há porém um componente mito-poético nessa ficção histórica. Um menino índio, Pedro, dialoga com Nossa Senhora, que ele julga ser sua mãe, no cemitério da redução. O ator que interpretava Pedro contracenava com um imenso boneco, mais ou menos inspirado nas criações do *Bread and Puppet Theater*, representando a Virgem Maria e manipulado por outros três atores. Eram três altíssimas varas, uma encimada pela cabeça da santa, as outras duas sustentando suas mãos, o todo unido por um amplo véu de gaze azul. Os atores-manipuladores, que recitavam de forma coral as falas da aparição, não faziam o menor esforço para disfarçar sua presença. Num outro momento, os índios da missão reencenavam, numa celebração em praça pública, o encontro de

seu líder Sepé Tiaraju com o comandante do exército europeu, o Conde de Bobadela. O processo de heroicização e mitificação de Sepé ficava muito claro na maneira como os atores-índios conduziam seu teatro espontâneo. Um ator, montado nas costas de outro como seu cavalo, interpretava o chefe guarani. E a figura ridícula de Bobadela era improvisada pelos outros índios com objetos de uso doméstico, como peneiras, enxadas, cestos, colheres de pau etc. Essa montagem ingênua e fantasiosa processava-se à vista do público, e a contracenação entre os atores-Sepé e o Conde de Bobadela-boneco dava-se naturalmente, sem nenhuma afetação.

Esse fascínio pelo teatro de formas animadas – estimulando-me em muitas ocasiões a fazê-lo irromper em meio ao contexto mais tradicional do teatro de atores com que sempre trabalhei – atribuo-o ao seu caráter radicalmente antiilusionista. Sempre me encantaram o apelo a uma assumida teatralidade, a entrega ao puro jogo de códigos e convenções. Desde que comecei a encenar peças, ainda aluno de Direção Teatral, sentia-me mais atraído pelas formas épicas, não-realistas de representação. Hoje prefiro dizer **rapsódico** em vez de “épico”, por causa da carga espúria de conotações que esse termo adquiriu no teatro moderno. Rápsódico é o ato do **rapsodo**, aquele que desde a Grécia antiga – e mesmo antes – vem contando, mimando, “performando” histórias, fazendo as muitas vozes dos personagens, ajudando a contação com postura e gestual. O rapsodo é um apresentador (não é à toa que em inglês se fala em *presentational theatre*, em contraposição ao *representational theatre*), Ele mais mostra, sugere, do que interpreta ou encarna os elementos da ação imaginária.

No seu livro *Teatro Épico*¹ Anatol Rosenfeld se refere ao teatro de bonecos como uma das formas teatrais mais carregadas de epicidade, na medida em que inviabiliza todo e qualquer ilusionismo. Na relação ator-personagem do teatro de bonecos, a identificação é negada em nome da intermediação, da ilustração. Todos vemos

¹ ROSENFELD, Anatol. *Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985

claramente que são fios, panos, paus, arames, que se tornam figuras vivas pela operação de condutores, operação às vezes oculta, outras apenas disfarçada, e até mesmo em algumas linguagens, abertamente ostentada.

Teatro de sombras e o uso de máscaras são igualmente maneiras de ilustrar sem nenhuma tentativa de identificar a imagem com sua referência original. Uma silhueta é uma forma artificial. Uma máscara é um rosto falso. Ambos não pretendem ser cópia, são pura alusão.

Todas essas formas me seduziam por seu teatralismo explícito, exacerbado. Mas nunca pretendi aprendê-las, dominá-las, fazer delas meu principal meio expressivo. No meu encantamento com o antiilusionismo, realizava encenações que em tudo se afastavam do realismo tradicional. Admito até que durante muito tempo, houve de minha parte uma rejeição, um preconceito contra a cena realista. Era uma tendência da época, não há dúvida. Realismo era “teatrão”, teatro morto, na expressão de Peter Brook. Foi bem mais tarde, com a evolução e a maturidade aos poucos alcançada, que percebi que o palco realista não deixava de ser teatral, convencional, manipulado. Apenas escondia convenção e manipulação por trás do pacto ilusionista. Vamos fingir, atores e público, que isso aqui é de verdade, que acontece espontaneamente, fatia de vida surpreendida através do buraco de fechadura na quarta parede. Mas todos sabemos que não passa de um faz-de-conta, que tudo foi ensaiado, organizado nos mínimos detalhes para produzir efeitos, para narrar. Não foi sem uma certa surpresa que me dei conta lá pelas tantas que o realismo também era rapsódico, ainda que à sua maneira: negando sê-lo, ao escamotear ao máximo os fios que movem seus fantoches. O público, que paga para ser ingênuo e se deixar enganar, ignora consentidamente esses fios. Mas nós, gente de teatro viciada, percebemos as sutilezas da enganação. E o que é pior (ou melhor?) comecei a achar fascinante também essa burla: quanto maior o disfarce, maior a manipulação!

Resumo da ópera: o que sempre me interessou foi o ato teatral

como manipulação, como jogo – assumido ou não. Mas nos tempos em que ainda não compreendia que o ilusionismo era apenas mais um truque, procurava de todas as formas fugir à fotografia realista. Flertar com as formas animadas era uma das estratégias de fuga. Este namoro acontecia espontaneamente, irresponsavelmente, como já assinalai. Foi somente em um período de estudos nos Estados Unidos, ao travar contato com as companhias da vanguarda nova-iorquina, que me dei conta de que poderia haver uma pesquisa consistente orientando tais descobertas. Ao participar de um workshop com o *Performance Group*, aprendi com seu diretor, Richard Schechner, um fascinante exercício de improvisação que ele denominava *Chinese Puppets* (Bonecos Chineses). Não perguntei de onde vinha a referência, mas sempre me pareceu que a fórmula lembrava mais o Bunraku japonês, onde a operação do boneco se dá à vista do público, sem nenhuma tentativa de ocultar o bonequeiro. No exercício de Schechner, um ator coloca-se atrás de outro para manipular-lhe os braços (e eventualmente a cabeça), emprestando-lhe um gesto. Também faz com que ele se locomova pelo espaço, empurrando-o suavemente, e sussurra-lhe um texto improvisado ao ouvido, que ele repete em voz alta. Dois personagens, cada um composto de um ator-boneco com seu ator-bonequeiro, contracenam assim numa ação criada no momento, sem prévia combinação. Não se dava muita importância à coerência ou estrutura da cena inventada. O importante era a interação entre manipulador e manipulado e entre um e outro personagem. A escuta, o entrosamento, a prontidão de resposta são os focos do trabalho.

Em princípio, portanto, tratava-se de um exercício atoral, uma ferramenta de treinamento. Ao voltar ao Brasil, retomando o trabalho com o Grupo de Teatro Província em Porto Alegre, apliquei-o em sessões de laboratório com meus atores. Estávamos engajados na criação de um espetáculo intitulado *Sarau das 9 às 11*, composto de uma sucessão de quadros, cada um investigando uma linguagem. Surgiu daí a idéia de utilizar os Bonecos Chineses de Schechner como proposta para um desses quadros. Não me

lembro se partimos de uma situação prévia ou se improvisamos ao bel-prazer. Mas aos poucos, junto com Caio Fernando Abreu, ator do espetáculo e colaborador na sua dramaturgia, fomos conduzindo a improvisação até a formatação de um texto definitivo. A cena, obviamente intitulada “Bonecos Chineses”, colocava em confronto um personagem masculino e um feminino numa situação próxima ao realismo fantástico. Não havia cenário e os figurinos eram totalmente estilizados: malhas pretas com peças coloridas sobrepostas. Os atores-bonecos usavam o tradicional nariz vermelho do clown. A um determinado momento da história, soava uma campainha e trocavam-se as funções: o bonequeiro virava boneco, e o boneco passava a funcionar como bonequeiro, colocando seu nariz de clown no novo títere.

Retomei essa mesma técnica muitos anos depois, nas minhas três versões de *A Vida como Ela é...*, teatralização de uma seleção de narrativas da famosa coluna que Nelson Rodrigues assinava no jornal carioca *A Última Hora*. O conto chamava-se *Doente* e narra a história de uma mulher que trai compulsivamente o marido apesar de amá-lo sinceramente. Ao revelar-lhe seu comportamento “doentio”, a heroína passa contar com a aceitação do marido, que lhe impõe como única condição que ela lhe conte toda vez que incorrer em nova traição. Até que, não agüentando mais a situação, ela termina se enforcando “com o fio do ferro elétrico” e deixando um bilhete: “Morro para não traír nunca mais”.

Assim como no *Sarau*, parti de um laboratório para treinar a técnica, que, respeitando Schechner, continuei chamando de “Bonecos Chineses”, por mais que essa nomenclatura me parecesse equivocada. É claro que, na fase do exercício improvisacional, texto e movimento eram criados ao sabor da inspiração do momento. Somente numa segunda etapa passamos a encenar o conto, decorando o texto rodriguiano e estabelecendo com muita precisão o desenho gestual e as marcas. As falas narrativas, que na minha adaptação eram extremamente econômicas, eram confiadas a um ator (ou atriz) narrador, instalado na extrema esquerda-baixa, fora, portanto

da área principal de atuação. A grande maioria do material textual eram os diálogos entre os dois torturados personagens de Nelson. Mesmo depois de memorizadas, as réplicas continuavam sendo sopradas pelo ator-manipulador no ouvido do seu ator-boneco como uma espécie de ponto, produzindo um efeito de estranhamento pela defasagem temporal que se estabelecia entre o sopro de um e a emissão da fala pelo outro. Nessa versão não havia campainha, narizes de palhaço ou quaisquer signos equivalentes. Os figurinos eram os trajes básicos do espetáculo, (vestido para as atrizes, terno e gravata para os homens), e os elementos cenográficos situando os diversos ambientes da ação eram apenas cadeiras dispostas numa composição fixa. Aqui também se processava uma troca de funções. Num dado momento da trama, o ator-boneco representando o marido, após assumir uma pose bem definida numa cadeira, levantava-se e ia para trás da mesma. O ator que o manipulava sentava-se na mesma pose do outro, e o que até então fora boneco passava a comandar seu texto e movimento, mantendo-se rigorosamente o personagem nesta prestidigitação. Um pouco adiante na história, eram as atrizes que intercambiavam as tarefas. Numa primeira versão do espetáculo, a atriz-bonequeira saía de trás da atriz-boneco e se colocava a seu lado. Ambas desmontavam a postura com um relaxamento da cabeça e da parte superior do tronco. A atriz-boneco reincorporava a postura ereta e passava a ser a nova manipuladora, “montando” a antiga manipuladora, agora transformada em boneco, numa pose inicial para dar prosseguimento ao jogo. Nas segunda e terceira versões do espetáculo adotei uma solução mais simples para a troca das atrizes. Num rápido deslocamento passando por trás do personagem feminino, o ator-manipulador fazia seu boneco tomar a mão da atriz-manipuladora e puxá-la para sentar-se ao seu lado, transformando-a assim instantaneamente em boneco, enquanto que a atriz que até então fora boneco, colocava-se atrás da companheira para passar a governá-la. Não havia nenhuma tentativa de uniformização de voz ou comportamento corporal nessas trocas. O objetivo era evitar toda e qualquer identificação, tornando patente a

manipulação narrativa. E com agradável surpresa percebíamos que o público as aceitava com naturalidade e continuava a acompanhar a história como se não houvera nenhuma interrupção.

A ação dos atores-manipuladores dos “Bonecos Chineses” é discreta. Sua atenção foca-se inteiramente nos bonecos, atrás dos quais eles se mantêm o tempo todo, desempenhando a ação de soprar-lhes vida. Aos atores-bonecos cabe a responsabilidade de ilustrar os personagens. É claro que, com os ensaios intensivos, eles terminam conhecendo perfeitamente a partitura corporal e vocal que lhes são impostas, o que lhes permite compor o acabamento postural e gestual, emprestar expressão ao rosto e colorido às falas. Tudo isso no fundo não passa de uma brincadeira com a **idéia** do teatro de bonecos. Mas o engajamento profundo com que os atores nela se lançam cria uma cena de intensa visualidade, rica de sugestões, onde a elaboração formal não susta de forma alguma a levada narrativa nem o impacto dramático.

Na mesma *A Vida como Ela É...* experimentei com uma variação deste procedimento de desenhar o discurso cênico como teatro de animação com atores conduzindo seus parceiros como bonecos. O conto, *Noiva para Sempre* narra a história de um rapaz envolvido com duas irmãs sem conseguir se decidir por uma delas. Pressionado pelo pai das moças, ele escolhe o primeiro nome que lhe vem a cabeça. Na noite de núpcias o casal encontra no leito nupcial a irmã preterida vestida de noiva e com os pulsos cortados. No espelho da penteadeira, uma mensagem escrita com batom: “Nem meu, nem teu”. A irmã casada enlouquece e a suicida é enterrada em seu vestido branco, “noiva para sempre”.

A linguagem cênica adotada comportava várias diferenças em relação ao procedimento de *Doente*. Em primeiro lugar apenas o triângulo protagonista - o rapaz e as duas irmãs - eram teatralizados no esquema ator-manipulando-ator. Os demais - o pai, a mãe e o amigo confidente do noivo - eram representados tradicionalmente: um único ator para cada personagem, contracenando com as duplas boneco-bonequeiro. Não havia aqui troca de funções entre condutor

e conduzido. Os atores-bonecos vestiam uma máscara de látex que lhes cobria toda a cabeça, apenas com fendas para os olhos e nariz: rostos de expressão congelada, maquiados e penteados no estilo dos anos quarenta. As máscaras das duas irmãs guardavam traços idênticos, variando apenas a cor do cabelo. Impedidos de dialogar pela máscara fechada, as falas eram dadas pelos manipuladores, que deste modo desempenhavam uma *performance* mais ostensiva do que os discretos bonequeiros de *Doente*. Ao emitir as réplicas, ainda que se mantendo ligados aos bonecos, eles assumiam uma tarefa expressiva, compartilhando assim com os bonecos a responsabilidade de ilustrar o personagem.

A manipulação também era diferente. Ao invés de imprimir um gestual contínuo nos bonecos, os condutores os colocavam em poses estáticas, num procedimento semelhante à brincadeira infantil de “estátuas”. Desta forma os bonecos executavam uma série de quadros-vivos, figurando apenas os momentos culminantes da sequência dramática, numa evidente alusão à linguagem de HQ. Esse jogo, reforçado pelas máscaras fixas, acentuava o caráter mecânico da manipulação. Assim os bonecos aparentavam uma certa rigidez, uma inexpressividade de manequim, o que causava um interessante efeito de estranhamento. A contracenação com os personagens individuais aumentava esse estranhamento, pois estes atuavam realisticamente. Ocasionalmente acontecia inclusive deles manipularem o boneco, como quando o pai levanta o queixo da filha tristonha, ou o amigo puxa o braço do noivo de forma amistosa, fazendo-o modificar a pose.

A Vida como Ela É... trazia também vários efeitos de sombra. O marido traído de *Doente*, ao chegar em casa no desfecho, vê no telão a silhueta da adúltera enforcada com o fio do ferro elétrico. O casal de *Noiva para Sempre*, adentrando o quarto nupcial, surpreende em sombra a imagem da noiva morta.

Na versão paulista do espetáculo, experimentei, no conto *Flor de Laranjeira*, com uma nova fórmula de atores-bonecos, que denominei de “personagem coral”. Em vez do manipulador ceder

à primazia ao boneco-personagem, colocando-se atrás dele, neste caso, era o da frente que tomava a iniciativa de executar movimento e voz. O de trás (às vezes um só, outras vezes vários), colado ao da frente, reproduzia seu gestual e repetia as falas como uma sombra, uma ampliação da primeira figura.

Outras experimentações se seguiram em outros trabalhos. Encenei espetáculos-solo que não se poderiam chamar de “monólogos”, uma vez que não se tratava de um só discurso de um único personagem. Outros personagens apareciam em telões como projeção fixa (*still-shots*) ou dinâmica, e contracenavam com o ator ao vivo. Essas figuras projetadas podiam ter sido criadas na fotografia ou no vídeo por outros atores, ou pelo mesmo ator solista, caracterizado em diferentes alteridades.

Nesse artigo concentrei-me, no entanto, mais extensivamente no jogo de manipulação de atores-bonecos, por acreditar que ele exemplifica de maneira mais completa o meu diálogo com a questão das formas animadas. O importante de assinalar, creio, é a natureza heterogênea deste trabalho cênico. Com o risco de me tornar imprudente, explorando linguagens que não domino, não hesito em apropriar-me de todos os recursos possíveis para a criação. Resulta daí uma poética peculiar, que não advogo como fórmula a ser seguida senão por mim próprio. O fato dela ter chamado a atenção de especialistas em teatro de animação, contudo, me transmite a confiança de estar num bom caminho. O convite para encenar uma terceira versão de *A Vida Como Ela É...* com o Teatro Sim... Por que Não?!!! de Florianópolis, grupo que tem como uma de suas competências as formas animadas, veio reforçar essa impressão. Haviám assistido a montagem carioca e perceberam o parentesco com a sua pesquisa. Especialmente no jogo de atores-bonecos, enriqueceram o trabalho com sua *expertise*. Acho que Richard Schechner jamais imaginou, naquele distante workshop dos anos 70, que a sua brincadeira de Bonecos Chineses iria alcançar tamanho grau de sofisticação enquanto exercício de pura teatralidade.

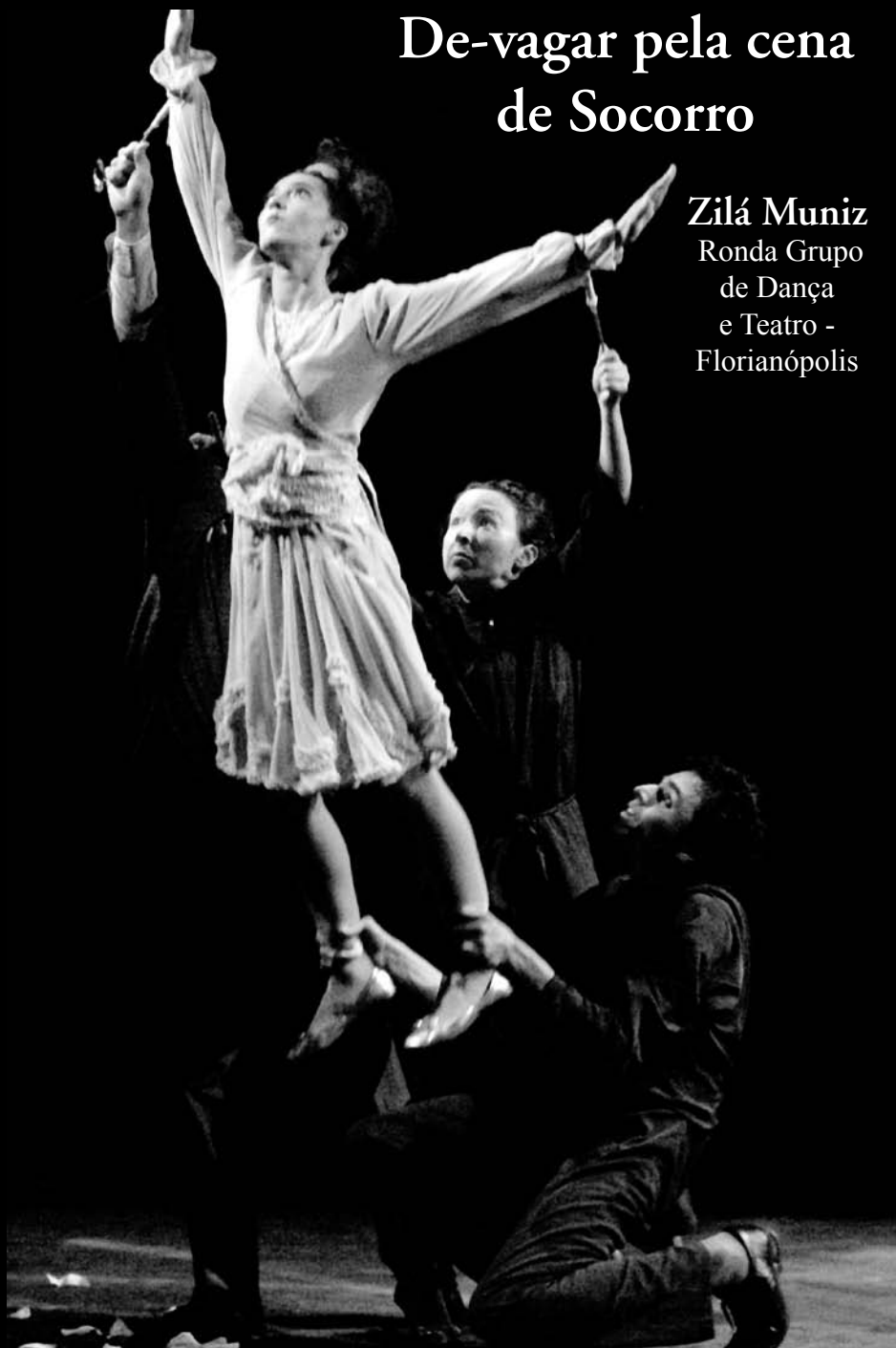


*Espectáculo A vida como ela é (2010 - SC). Teatro Sim... Por Que Não?!!!
Direção de Luís Artur Nunes. Foto de Cleide de Oliveira*

Aí entra o teatro das formas animadas. Mas o que quer dizer exatamente a expressão “formas animadas”? Bonecos, sombras, projeções, é a exemplificação mais óbvia do ato de substituição do ator-ser-humano-vivo pelo ator-adereço, pelo ator-matéria-manobrada-por-condutores na presentificação do personagem, das imagens da ficção. Ou também uma máscara escondendo o rosto real e substituindo novamente o animado pelo inanimado. O ator vivo passa a ser o bonequeiro, o intermediário, o portador da forma inanimada, que sua ação anima, dá-lhe vida. Mais ou menos fácil de entender.

De-vagar pela cena de Socorro

Zilá Muniz
Ronda Grupo
de Dança
e Teatro -
Florianópolis







PÁGINAS 159, 160 e 161: Espetáculo *Socorro* (2008 - SC). Ronda Grupo de Dança e Teatro. Direção de Zilá Muniz. Foto de Cristiano Prim.



“(...) descobrir a palavra socorro através do labirinto de um grande número de frases e palavras, (...) elas exprimem foneticamente a necessidade de socorro, fora de toda situação determinada, real.”
(Peter Handke)

Resumo: Este artigo analisa a dramaturgia na dança, problematizando aspectos do processo de criação de *Socorro*, realização do *Ronda Grupo de Dança e Teatro* dirigido por Zilá Muniz. O espetáculo se caracteriza pelo encontro entre dança e o teatro de formas animadas. O presente estudo evidencia também que a dramaturgia na dança ordena a obra, define zonas de preocupação e precisão, é o fio condutor no processo de encenação. Portanto, antes, é o que fixa as estruturas parciais e as estruturas globais da obra. Em *Socorro*, a organização dos materiais foi efetuada a partir da apresentação de diversas imagens e ações indicadas pela diretora e com as contribuições dos dançarinos. A escolha das cenas seguiu a lógica que a dramaturgia foi desenhando no percurso da estruturação da montagem.

Palavras-chave: Dramaturgia na dança; dança contemporânea; teatro de formas animadas.

Abstract: This article analyses the dramaturgy of dance, problematising aspects of the creative process used in *Socorro*, as staged by *Ronda Grupo de Dança e Teatro*, directed by Zilá Muniz. The show is characterized by the meeting of dance and puppet theatre. This study also reveals that dramaturgy in dance creates order in the work, defines zones of concern and precision, and is the connecting thread in the process of the staging of the work. It is therefore what earlier on fixes the partial structures, and consequently the global structures, of the work. In *Socorro* the material was organized according to the presentation of diverse actions and images suggested by the director, with contributions from the dancers. The choice of the scenes followed the logic plotted by the dramaturgy over the course of the production.

Keywords: Dramaturgy in dance; contemporary dance; puppet theatre.

Dramaturgia na dança

Na dança, a dramaturgia é entendida na base de toda operação de criação e se pode dizer que Jean-George Noverre¹ foi o primeiro dramaturgo da dança, pois seus *Ballets* não eram estruturados como uma coletânea de várias danças; ele submeteu a virtuosidade às necessidades da obra na sua integralidade. Além disso, foi Noverre quem liberou a dança da sua dependência da música. Portanto, a ideia de uma dramaturgia da dança provavelmente sempre existiu e, na história da dança, na maior parte dos casos, o coreógrafo é o próprio dramaturgo. Só recentemente, a partir dos anos 80, é que a dramaturgia na dança se tornou uma prática consciente, inclusive em alguns países como Bélgica e Holanda, onde o financiamento para uma criação de dança está vinculado à participação de um dramaturgo no processo de criação.

“A dramaturgia é uma consciência e uma prática”
(Bernard Dort)

A dramaturgia na dança relaciona-se com a ideia de processo, escolhe-se trabalhar com materiais de origens diversas como textos, imagens, movimentos, filmes, objetos, ideias, etc. Além disso, a dança trabalha com o corpo, fator que determina grande parte da dramaturgia na criação de certos tipos de dança. É como se diz, cada corpo determina a dança que ali se produz. Assim, a dramaturgia se centra no corpo, o qual designou como sendo o lugar de emergência do sentido.

Apesar do entrelaçamento de significações, o corpo singular excede o espaço e o tempo do campo cênico. Ele descobre, doa-se e se retoma num movimento, revela e nos esconde sua importância. O corpo, com sua história única, assegura-nos que o encadeamento de significações não é uma simples exposição semântica, mas ao contrário, enuncia e reflete a pessoa, enfim, é um “eu” que dança e

¹Jean - George Noverre (1727 – 1810), coreógrafo francês, considerado grande reformador da dança. Ele reuniu as noções sobre o “*ballet* de ação” num corpo doutrinário claro.

não um “*não importa quem*”, segundo a definição de Charlotte Du-bray (1997), em seu comentário no *Dossier Danse et Dramaturgie*.

Em sua qualidade física, o corpo é dotado de morfologia, de peso, de plasticidade, de mobilidade, de volume. Matéria, forma, o corpo é fisicalidade, é energia, é fluxo de vitalidade. Assim como prioriza a descontinuidade, a assimetria, a dança eleva os membros do corpo acima da sua totalidade constitutiva. Renunciar ao corpo ideal, ou mais ainda, ao se festejar a diversidade de corpos, de técnicas, de culturas, é o singular que cria a consistência. Nesta relação, os aspectos como peso, carga, dor e violência se antepõem à harmonia, tão preciosa à tradição da dança. “O corpo é exposto como sua própria mensagem e ao mesmo tempo como um elemento profundamente estranho a si mesmo.” (LEHMANN, 2007: 340).

Ao trabalhar com diferentes materiais, durante o processo de criação, podemos perceber como estes se transformam e se reorganizam para se desenvolver e aos poucos, quase sempre no final deste processo, surge lentamente um pensamento, um conceito ou uma estrutura. No entanto, a estrutura não é totalmente conhecida desde o início.

Esta é uma forma de desenvolvimento de criação onde a dramaturgia na dança trabalha com movimentos e sons dos quais não se pode suspeitar a significação, pois esta é a maneira de se entender que o corpo na dança já carrega significados, além do potencial das diversas variações gestuais possíveis do mecanismo corporal articulado.

Assim, a dramaturgia sempre tem relação com uma estrutura, trata-se de controlar e refletir sobre o todo e as partes, com as tensões e mecanismos de relacionamento e deslocamentos e sobreposições. Resumidamente trata-se de composição. A dramaturgia, como define Van Kerkhoven (1997), em depoimento para o *Dossier Danse et Dramaturgie*, “*é o que faz respirar o todo*”. Uma estrutura pode ser portadora de emoção e de significação, mas não no mesmo sentido que as palavras, uma vez que a narrativa lhes escapa. Na dança a lógica de construção de sentido não cabe ser narrativa.

A dramaturgia é o que ordena a obra em fases de intensidade e que define zonas de preocupação ou de precisão em relação à questão escolhida para se trabalhar; é o fio condutor e ao longo da obra permeia esta questão e suas derivações. Portanto, antes, é o que fixa as estruturas parciais e conseqüentemente as estruturas globais da obra.

Socorro

“O único que uma obra de arte pode fazer é despertar o anseio de um novo estado de mundo”

(Heiner Müller)

As questões até aqui apresentadas objetivam colaborar na reflexão do processo de criação do espetáculo de dança contemporânea *Socorro*, que dirigi no ano de 2008, em Florianópolis. O principal desafio nesta montagem foi trazer o teatro de formas animadas como um recurso, que ao final, se tornou mais que isso. *Socorro*, então, foi criado para um corpo que se movimenta em diálogo com a ação e tece, com a palavra, uma dramaturgia para a dança. A obra, com duração de 60 minutos, é baseada livremente na obra/texto, do autor alemão Peter Handke, *Gritos de Socorro (Hilferufe)*, e ocasionou o intercâmbio entre a dança contemporânea e o teatro de formas animadas, numa construção híbrida que experimenta o encontro entre as linguagens.

A produção da montagem é do *Ronda Grupo de Dança e Teatro*, com concepção e direção de minha autoria em colaboração com os intérpretes-criadores Egon Seidler, Elisa Schmidt, Karina Degregório, Letícia Martins, Paula Bittencourt e Vicente Mahfuz, além da consultoria em formas animadas de Valmor Níni Beltrame, confecção dos bonecos por Marcos Araújo de Oliveira e cenário de Fernando Marés. A estréia aconteceu no dia 31 de outubro e permaneceu em cartaz até 09 de novembro de 2008, no *Teatro da UBRO – União Beneficente Recreativa Operária* em Florianópolis - SC.

Socorro se dá no entre, no encontro da dança com o teatro de formas animadas, na cena. É uma obra que primordialmente “interroga o ser-no-mundo”. O lugar de partida é a dança e isso

importa para melhor compreender os caminhos que traçamos entre a dança e o teatro de formas animadas. Pensar e realizar o encontro entre estas duas linguagens cênicas, a princípio, foi um desafio e, aos poucos, se tornou um deleite.

A composição e a organização do material surgiram a partir da presença do corpo, em suas tensões internas ou nas tensões transmitidas para o exterior: no dançarino, no boneco e nos elementos que constituem a cena. A vontade sempre foi a de criar uma poesia cênica na qual as imagens surgidas ao longo do processo estruturassem e se complementassem, para então desenvolver uma dramaturgia visual, uma dramaturgia da imagem. Nesta forma, não há uma sequencialidade linear ou narrativa na apresentação das cenas, e o que se oferece ao olhar é um poema que ganha forma nas metáforas ali apresentadas.

O texto de Peter Handke foi utilizado como referência para a composição e buscamos definir como espaço um lugar de contos esquecido e abandonado, como se a imaginação não mais fosse acessada, largada ao esquecimento. Entendemos que esta idéia é uma metáfora para o mundo racional em que vivemos, onde a maior porcentagem de atividades que desenvolvemos é racional. *Socorro*, portanto, recorre à afetividade como maneira de nos aproximarmos de sensações e percepções perante a vida, sublimando o único entendimento lógico e racional sobre o mundo como o único caminho para o conhecimento.

Também nos interessou pensar que as cenas não seriam interpretações para o texto de Peter Handke, o que em nossa opinião reduz o campo de possibilidades e liberdade. Trabalhamos na perspectiva de que as referências que trazemos para a composição situam e ao mesmo tempo divergem, e é através delas que as cenas se constroem e ao mesmo tempo adquirem autonomia.

Dramaturgia em *Socorro*

“Como se quisera aproximar cada vez mais a esta pequena entidade do instante pleno”
(Marianne Van Kerkhoven)

Na pesquisa de corpo desenvolvida para a criação das cenas do trabalho *Socorro*, o texto de Peter Handke provocou e ao mesmo tempo originou um estado de ser de urgência, de confusão e de atropelo. Este estado joga com o mundo dos comandos e instruções, o que, para nós, remete tão simplesmente à manipulação. Podemos pensar no termo “corpo instrução” para melhor definir este aspecto. O corpo dos dançarinos está o tempo todo submetido a comandos e instruções para resolver e criar material, acentuando a idéia de coisificação que tanto nos fascina.

Foi por este viés que pensamos no boneco como possibilidade de trabalhar tal idéia, intensificando e deslocando impulsos de movimentos e gestos corporais, fazendo-nos incorporar uma realidade outra para o corpo do dançarino, e para o corpo do boneco. Restituindo, nesta relação entre dançarinos e bonecos, possibilidades latentes e retidas da corporeidade, de um e do outro. Portanto, o discurso se inscreve nos corpos e na relação entre sujeito/objeto, dançarino/boneco, o que nos remete de volta ao mundo das coisas do teatro de formas animadas.

Por isso os bonecos foram confeccionados em tamanho natural, sem roupas, totalmente destituídos de personalidade, de rostos. Estas formas/objetos criaram vida ao se movimentarem e são manipulados ao mesmo tempo com delicadeza e negligência, em contraste com uma movimentação mais violenta nas seqüências de ações e movimentos dos dançarinos. O que conta é exatamente o tempo para cada ação, para cada movimento executado pelos bonecos e pelos manipuladores/dançarinos. Tentamos extinguir a relação hierárquica entre os corpos (boneco e humano); na cena, a simultaneidade das relações acontece para reforçar esta idéia.

A corporeidade desenvolvida para o corpo que dança em *Socorro* atravessou o estado: o estar humano e estar boneco. Ali, nem sempre boneco é boneco e dançarino é humano, ou seja, o sujeito torna-se objeto e o objeto torna-se sujeito. “A desconstrução da imagem do sujeito para objeto provoca a sensação de que nós mesmos, em contrapartida, não seríamos simplesmente sujeitos

vivos, mas, em parte, coisas” (LEHMANN, 2007: 349).

Para mergulhar neste corpo boneco criamos a cena em que a dançarina é manipulada como boneco, momento em que a relação entre humano e boneco se confunde e se misturam para nos situar no limiar entre sujeito/coisa/objeto/. Nesta simples referência, nesta metáfora, reconhecemos sim, um lugar que definitivamente já visitamos. O corpo, humano e boneco, ocupa o ponto central e é o portador de sentido tanto ao se apresentar em sua substância física e na gesticulação, quanto na manipulação. O desejo foi construir uma corporeidade auto-suficiente, que expõe suas intensidades e suas potencialidades gestuais na dança de cada um e na cena como um todo.

Ao criarmos uma moldura temporal onde tudo acontece sem uma estrutura racional de espaço-tempo autônomo, permitimos a contemplação do acontecimento como, talvez, uma realidade natural, muitas vezes enigmática e que não vem representar nenhuma outra, senão sua existência própria.

Da palavra ao movimento

No início, a fase de desenvolvimento de material, se originou de estímulos como perguntas, palavras, imagens e propostas de improvisação fornecidas aos dançarinos pela diretora. Iniciamos com um processo de comunicação verbal e de reflexão subjetiva entre dançarinos e direção. Nesta etapa trabalhamos diversas sentenças e idéias do texto de Peter Handke, sobre as quais as imagens densas e carregadas de sentido resultaram do encontro e amontoamento de experiências, e, ainda do que surgia neste processo entre boneco e o corpo dos dançarinos.

Depois de transformadas, acumuladas, condensadas, as palavras se tornaram irreconhecíveis, foram esmagadas pelos corpos. Estavam ali e poderiam expandir-se em múltiplas direções. As palavras, no início, evocavam o movimento e garantiram, para este processo, uma imagem carregada de experiência. A palavra, neste caso, não era literária, o que importava era o movimento encarnando sentido e encerrando conflitos não resolvidos da memória daqueles corpos.

Ao experimentar, no corpo, como os jogos de poder são representados, se refletem e como são reformulados na experiência cotidiana, surgiu impressões que atravessavam da observação da vida diária para a criação de situações lúdicas em que a afetividade era liberada em estados de composição cênica.

A fase de composição é acumulativa, e por composição se entende a seleção final dos materiais. A organização dos materiais, efetuada por ordem de apresentação, relação das imagens e o entrelaçamento das diversas imagens e ações, obedeceu ao critério pessoal da diretora em consonância com os dançarinos. Tal seleção seguiu a lógica interna que a dramaturgia foi desenhando.

No entanto, como o trabalho surgiu dos estímulos e das palavras, ao final do processo resultou impossível voltar a elas. Os corpos escreviam um texto que resiste ao aprisionamento de seu significado. Neste processo de composição e idealização do espaço, ou ainda na seleção e edição da trilha sonora, que por um lado se caracteriza como um elemento de amálgama entre espaço e corpos, criam momentos de pura tensão e a cena vai se fortalecendo. Aqui fica a impressão de justeza, nos resulta como a montagem de um quebra-cabeças, e ao final há uma estrutura que não admite alteração alguma. Está tudo lá.

Um mundo de sonho

A criação de *Socorro* trabalhou também, em sua dramaturgia, o mundo onírico, tanto pela construção dos espaços e pela aparição de determinados elementos plásticos, quanto pela ambientação. É o tempo dos sonhos, e os corpos (humano/boneco) são os sobreviventes das catástrofes dos contos, a melancolia que os envolve é resultado do tempo do sonho através do filtro da memória. Neste sentido vai negligenciar o nexos casual narrativo em favor de outros, em especial, a lógica do sonho. E assim, afetar o espectador, não só mentalmente como também corporalmente, afetivamente.

A acumulação de pequenos esquemas de movimentos, gestos, e palavras se repetem muitas vezes, com delicadas variações segundo

avançam as sequências. Ou se cruzam com outras mini sequências, incluindo gestos, palavras ou ações singulares. Trabalha-se com obstinação, na montagem do material, com o contraste, e sempre se volta à ideia de contrapor e contrastar, numa derivação associativa, com repetição e aceleração, com variações sutis na fragmentação e desse modo, o material vai tomando forma.

Finalmente, os fragmentos acumulados são submetidos a uma ordenação em cenas, e que responde à intenção da diretora, para, desta maneira, restituir ao espectador a realidade tal como é em dado momento da vida ou ainda na lógica dos sonhos. Neste sentido, nenhum dos elementos que intervêm da composição das cenas atua como centro de articulação, senão que a composição se sustenta para ilustrar o olhar sobre o mundo. Como se a presença de um dos elementos, visto aqui também da cenas, reclama pela outra, como um recurso associativo que demonstra a justaposição de materiais de naturezas distintas. “O Jogo com a ambiguidade do real e fictício, a transgressão entre os limites do privado e do público” (SANCHEZ, 2002: 20).

Conectar mini sequências de movimentos, é dizer, experimentar as pequenas estruturas criadas a partir desta base, e com precisão vai se definindo a cena e a grande estrutura do espetáculo. O momento de improvisação se situa sobre tudo nos numerosos ensaios de combinações cada vez diferentes, na reorganização diferenciada das primeiras tentativas. Até que a forma alcance uma justeza e se estabiliza mais ou menos em uma organização que é a estrutura global da obra.

Na minha perspectiva a dança não traduz ou interpreta as palavras. Os movimentos e as imagens, pela grande carga de experiência pessoal que encerram, nos impossibilitam de tentar descrevê-las racionalmente. Parece-me que esta tentativa de traduzir empobrece e rouba da experiência corpórea as possibilidades de percepção do todo, em que a carga afetiva e de memória amplia o que cada um constrói como sentido. Acima de tudo, é o exercício que se apropria de uma emocionalidade não atrelada às considerações

racionais prévias.

A idéia de dispersão e complexidade na dramaturgia da dança estabelece linhas de tensão e campos de força para situar a criação cênica contemporânea. A densidade da imagem associada à memória com a multiplicação ou justaposição dos focos de energia resulta da atomização dos materiais. O desencadeamento de imagens e associações, em contraponto com a sonoridade, cuja superposição surge como uma criação polifônica em que todos os elementos funcionam fragmentando-se entre si, seria como apresentar imagens não visíveis, dilatadas pelo microscópio.

Os significados não aparecem diretamente, o espaço funciona como uma caixa de ressonância para a dança. Energia, tensão, linhas de força e variação de intensidade. As imagens surgem e assim o sentido é mais que entendido, é assimilado através das metáforas. Interessa-me a contaminação, a inter-relação e a impureza da obra de arte. Interessa-me uma dramaturgia, que ordena o espetáculo em fases de intensidade e que define zonas de ocupação tais como a relação entre corpo e boneco e objeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac-Naiff, 2007.
- SANCHEZ, José A. *Dramaturgias de La Imagen*. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- VAN KERKHOVEN, Mariane; DUBRAY, Charlotte; DORT, Bernard. Dossier Danse et e Dramturgie. in: *Nouvelles de Danse, n° 31*. Bruxelles: Contredanse, 1997.

O teatro infantil e suas diversas linguagens

Carlos Augusto Nazareth

Centro de Pesquisa e Estudo do Teatro
Infantojuvenil – CEPETIN – Rio de Janeiro





PÁGINAS 172 e 173: Espetáculo *Peer Gynt*
(2006 - RJ). Cia. PeQuod. Direção Miguel
Vellinho. Foto de Simone Rodrigues

Resumo: O estudo discute aspectos da criação do espetáculo teatral para o público infante juvenil na cidade do Rio de Janeiro. Apresenta variadas visões sobre a concepção de criança, em diferentes épocas e contextos culturais, destacando que a noção de infância resulta de construção social. O artigo também reflete sobre as contribuições da arte – em especial o teatro – na construção da identidade da criança e na sua importância para o exercício da fruição artística.

Palavras-chave: Infância; teatro para crianças; teatro de animação.

Abstract: This study discusses aspects of the creation of theatre performances for children in the city of Rio de Janeiro. The article presents a number of visions of the concept of the child in different periods and cultural contexts, highlighting the notion of childhood as a social construction. The article also reflects on the contribution of art – and especially theatre – in the construction of the child's identity and in its importance for artistic fulfilment.

Keywords: Childhood; children's theatre; puppet theatre.

Um olhar sobre a infância

Na Grécia Antiga a infância era um período fantástico para o aprendiz. É comum se dizer que o que se aprende, quando criança, fica de modo indelével na memória. A cultura grega tinha a tendência de considerar a infância como uma fase privilegiada da vida humana. Diferentemente da grega, a arte romana não teve uma preocupação com a idade e com a criança pequena e em crescimento. Preocupação esta que só estaria presente na arte ocidental durante a Renascença. Vale lembrar que a primeira lei que proibia o infanticídio data de 374 DC.

Na Idade Média, não há um conceito exato de adulto e muito menos de criança. A infância se estende apenas até os sete anos. Nessa idade passa a ter acesso à língua escrita. O menino de sete anos é um homem em todos os aspectos, exceto na capacidade de fazer amor e guerra. O mundo da infância não existia, as crianças freqüentavam festas em que homens e mulheres alcoolizados se comportavam vulgarmente, sem pudor na frente dos menores. Sintetizando, *invisível* é a palavra que definiria a criança na Idade Média.

Sem dúvida uma diferenciação entre o mundo medieval e o mundo moderno. Na modernidade, em culturas onde há diferença explícita entre o mundo adulto e o mundo infantil, os segredos do mundo adulto são revelados às crianças na medida em que elas se encaminham para a fase adulta e quando se acredita que esses segredos já sejam assimiláveis psicologicamente.

Um novo ambiente começa a tomar forma no século dezesseis como resultado do surgimento da imprensa e da alfabetização, aparecendo uma nova definição do conceito de idade. Chega-se a uma concepção de infância que reclama a necessidade de esta ser protegida dos segredos do mundo adulto, principalmente os sexuais, e assim surge uma visão considerada moderna do conceito e visão de infância.

No entanto, para que a idéia de infância se concretizasse foi necessária uma mudança fundamental, que ocorreu em meados do século XV, quando Gutenberg inventou a imprensa. A nova idade adulta passou a excluir as crianças, e estas, expulsas do mundo adulto, passaram a habitar um outro mundo, o mundo da infância.

Depois da invenção da imprensa, os jovens, para se tornarem adultos, tinham que entrar no mundo letrado, e para tal precisavam de educação. A escola foi inventada pela civilização européia e seu surgimento provocou uma revolução profunda no próprio sentimento de família: esta não era mais responsável pela aprendizagem de suas crianças, pelo contrário, confiava à escola o papel de educar seus filhos. E assim, no século XVII, as crianças foram se tornando sujeitos de respeito, especiais. Com natureza e necessidades diferenciadas, separados e protegidos do mundo adulto.

No século XVIII, difundiram-se dois conceitos de infância. Um, em que a criança era vista como uma “folha em branco” a ser preenchida, a caminho da maturidade. Tudo se constituía num processo de desenvolvimento do aprendiz, em nada importando o biológico. E, por outro lado, a visão romântica, que concebia a criança como importante em si mesma, de natureza sincera, curiosa, espontânea, que não deveria ser castrada pela educação, mesmo sendo considerada um cidadão em potencial.

No final do século XIX, se estabeleceria uma discussão que fundamenta até os dias de hoje os debates sobre a infância. Por um lado havia quem sustentasse, como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), que a mente da criança não é uma *tábula rasa*, devendo-se levar em conta as exigências e sua natureza, pois, caso contrário, ocorreriam disfunções em sua personalidade. Ao mesmo tempo, Sigmund Freud (1856-1939) confirmava John Locke (1632-1704), afirmando que as primeiras interações da criança com o meio são decisivas para determinar a estrutura de personalidade do adulto em formação, encontrando na razão um meio de controlar e sublimar as paixões da mente humana. Da mesma forma, mas em âmbito filosófico, John Dewey (1859-1952) afirmava que as necessidades psíquicas da criança devem ser entendidas a partir do que ela é, e não do que ela será; e que apenas com a identificação dos instintos e das necessidades reais da infância, a disciplina e a cultura da vida adulta virão na época devida.

A criança passou a ser então entendida como tendo regras próprias de desenvolvimento, uma natureza própria, a ser elaborada em interação com o meio sócio-familiar e com seu ambiente, e essas características próprias, inerentes, inalienáveis não devem ser reprimidas sob risco de não se alcançar uma maturidade plena, realmente adulta.

O desaparecimento da infância

Através dos meios de comunicação, a informação hoje chega a todos de maneira indiscriminada e simultânea: a mídia eletrônica não retém qualquer tipo de segredo. Nesse contexto, explicita-se o motivo pelo qual a infância ora se vê ameaçada:

os segredos são inexistentes. Como dissemos acima, o segredo é um pré-requisito para que exista a infância. Na Idade Média não havia meio de contar com a informação exclusiva para os adultos; portanto, não havia diferenciação no nível de conhecimento e, conseqüentemente, não havia infância. Na Era de Gutenberg surge este meio. Na Era da Televisão, ele se dissolve. Donde se infere que tanto a autoridade do adulto quanto a curiosidade da criança perdem espaço, pois é nos segredos que as "boas maneiras" e a vergonha estão instaladas. Estamos diante das mesmas condições presentes no século XIV, quando nenhuma palavra era considerada imprópria para a percepção audível de um jovem.

Pelo visto, a infância é um evento social, pois está condicionada ao "olhar" da cultura e de um determinado momento histórico. Deve-se considerar, também, para essa conceituação, o fator econômico, uma vez que a infância perpetuou-se, de fato, apenas no momento em que uma idéia de classe média em ascensão pode sustentá-la. A linha divisória entre a infância e a fase adulta criada pela prensa tipográfica foi apagada pela televisão. A cultura livresca criou um novo modo de pensar adulto, alicerçado em um progresso gradual e cumulativo de conhecimentos; em contrapartida, a cultura predominantemente visual e imagética permeada pela linguagem oral, que a televisão traz em seu bojo, ora permite que as crianças tenham acesso ao mundo que antes era considerado impróprio para elas. Assim, antes mesmo de a criança aprender a ler e a escrever, a mídia televisiva já lhe terá escancarado o universo do adulto, que antes se constituía em algo a ser desvendado aos poucos, acompanhando passo a passo seu crescimento.

Atualmente os conceitos de adulto e de infância estão um tanto confundidos, sem fronteiras. As brincadeiras de rua, os jogos, os brinquedos manuais já não são mais alvo de interesse de nossas crianças ou não estão mais disponíveis às mesmas. O vestuário infantil confunde-se com o do adulto: crianças vestem roupas sensuais, salto alto, usam maquiagem e acessórios exagerados; e adultos querem prolongar a adolescência, vestindo-se de forma apropriada a

este período. A partir dessas considerações, parece que a concepção de infância dos dias de hoje é semelhante à da Idade Média, quando a criança era concebida como um adulto em miniatura.

Nesse sentido, é a noção de “individualidade” que faz com que a criança seja entendida, como se vê nas *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil* (1998): a criança aí é um “sujeito de direitos”, um ser uno, indivisível, curioso, dotado das melhores potencialidades da espécie e que deve ser respeitado, pois se encontra num momento de formação da personalidade e dos valores morais. A criança passou a ter uma “identidade” e constitui-se em alvo de atenção e respeito.

É essencial destacar aqui que o sentimento de infância geralmente é muito mais presente nas famílias dotadas de maior poder aquisitivo. Afastando as crianças das brincadeiras e da vida escolar, o trabalho infantil é um velho conhecido, ainda encontrado na pós-modernidade. Está presente no cotidiano tanto dos menos quanto dos mais favorecidos economicamente, embora, é claro, de maneira diferenciada. Enquanto uma minoria, geralmente oriunda de famílias mais privilegiadas economicamente, trabalha atuando na televisão, nas passarelas, e até mesmo junto aos pais em seus negócios, a maioria das crianças advinda de camadas desprivilegiadas da sociedade trabalha em atividades penosas e fisicamente desgastantes. Mas ambas as formas de trabalho prejudicam a criança, que é privada de se desenvolver dentro dos limites de suas potencialidades. A infância está cercada de inúmeras ameaças. Neil Postman (1999) defende a idéia de que a infância está desaparecendo.

É diante dessa infância ameaçada e de tão difícil definição que a Arte atua e tem papel preponderante. Mas, para isso, mais que nunca é necessário que se conheça a criança, hoje. Suas necessidades, anseios e carências. Seu real e seu imaginário.

Através da arte tocamos o sensível. Através do drama tocamos o sensível e o lógico. A possibilidade de construção e reconstrução se faz aqui e agora no contato com a Arte, e com a Arte dramática o repensar é mais amplo, porque drama é a interação do sensível com o lógico.

O teatro sob a perspectiva da obra de arte

O indizível – aí é que começa a Arte.

Jean-Louis Ferrier

As pessoas devem confiar na sua sensibilidade

Fayga Ostrower

Para Fayga Ostrower, a arte é necessária, é uma linguagem que mostra o que há de mais natural no homem. Através dela é possível verificar até mesmo que o homem pré-histórico e o pós-moderno não estão distantes um do outro quanto o tempo nos leva a imaginar:

A arte é baseada numa noção intuitiva, que forma nossa consciência. Não precisa de um tradutor, de um intérprete. Isso é muito diferente das línguas faladas, porque você não entenderia o italiano falado há quinhentos anos atrás, mas uma obra renascentista não precisa de tradutor. Ela se transmite diretamente. E essa capacidade da arte de ser uma linguagem da humanidade é uma coisa extraordinária. (OSTROWER, 2000)

Arte – definições diversas tentam se acercar do indizível. Será arte todo objeto que possui qualidades artísticas, tendo na estética sua função dominante, dada pela intencionalidade do artista? Será que existem valores característicos do belo? Como pensamos a Arte e os valores estéticos, hoje? Qualquer objeto ou atividade podem ser detentores de uma função estética? Será de prazer a sensação gerada quando estamos diante de uma obra de arte? Prazer este que move à necessidade de repetição deste estado?

O diretor de teatro Peter Brook disse, certa vez, que a beleza de uma peça está na qualidade e na perfeição que o público é nela capaz de identificar. O juízo estético não é o juízo dessa adaptabilidade, mas expressa o prazer desinteressado que experimentamos ao concentrar nossa atenção na apreensão de um objeto. Kant propõe ainda o pleno exercício na apreciação da obra de arte.

Esta experiência do prazer estético, a que se segue o desejo de sua repetição, no teatro, seguindo a teoria de Peter Brook, é a

qualidade – e, acrescentemos, o equilíbrio e a unidade conseguidos através da pluralidade de expressões artísticas que compõem a cena. No teatro inúmeras linguagens se unem para mostrar uma história. E por mostrarem, a palavra não é seu material único, mas parte de uma diversidade de linguagens que se percebe, que se sente e que se vê em cena. Tudo serve ao objetivo central de se encenar ou um texto, ou uma idéia, ou um fragmento. Importa o suporte, mas importa ainda mais o que se quer dizer ao público. E tudo deve estar a serviço desse objetivo: cenários, figurinos, luz, cor, atuação, texto, e o que mais entrar na escrita cênica. Essa unidade, em que os múltiplos sentidos são atingidos pela diversidade de linguagens, esse bombardeio múltiplo e uníssono sobre a emoção e o racional é que faz existir a experiência estética no teatro, e lhe dá essa característica única, de estímulos múltiplos sendo absorvidos num mesmo momento e ativando todas as áreas de percepção.

A função do teatro é igualmente múltipla. O teatro é ritualístico. Possivelmente em suas mais antigas expressões se confunde no tempo com a origem do contar histórias. No caminhar dos tempos o ritualístico se tornou expressão quase que religiosa, por um lado, e herética, por outro, mas o ritual, a celebração, permanece em sua base.

No teatro grego, as grandes questões, os arquétipos e os mitos eram oferecidos ao público e a catarse era sua grande propulsora. Mas o passar dos tempos foi reunindo em torno do teatro inúmeras funções: o teatro tem a função estética, catártica, questionadora, transformadora, política e social. É, como tal, *uma obra de arte* - expressão artística do homem, que fala do homem, para o próprio homem, e questiona o ser humano.

O tecido teatral

Nas mais diversas culturas surge periodicamente à tendência para considerar o mundo como um texto e, conseqüentemente, o conhecimento do mundo é equiparado à análise filológica desse texto: à leitura, à compreensão,

à interpretação.[...]O texto universal compor-se-ia por “textos da vida” e “textos da arte”: unicidade contra pluralidade, existindo entre estas um isomorfismo geral ou mesmo uma relação generativa.

Lotman e Uspenskij, 1988

A partir destas afirmações de Lotman e Uspenskij, podemos tomar um texto como expressão do universo. O macro texto – o universo - seria composto de milhões de micro-textos que, interligados, o estruturariam. É mais: textos de arte refletiriam, por mimetismo – conceito encontrado na *Arte Poética* de Aristóteles – os textos da vida.

É a vida que é representada na arte.

Portanto, o texto teatral seria um dos muitos textos possíveis, e, como os outros, reproduziriam o mundo real por meio da *mimesis*. A *mimesis* de que fala Aristóteles, não é, como erroneamente se toma muitas vezes, simples imitação dos acontecimentos, mas sim das paixões que movem o homem a realizar o fato. Portanto, ao re-criar o fato em um texto teatral, o dramaturgo não está apenas reproduzindo, mas apropriando-se do fato e recontando-o, com toda a gama de emoções da ação mostrada, através de uma ótica que passa pelo olhar crítico e contemporâneo do autor. Ou seja, a proposta de texto não se limita a “reproduzir”, é um relato que traz nele embutido uma visão crítica, comentando o mundo, interpretando-o, falando sobre ele.

A palavra *textus* vem do particípio passado de *texere* (tecer) empregado em sentido figurado, metáfora que considera o conjunto lingüístico do discurso como um *tecido*. Compreende-se que a palavra *textus* tenha surgido num mundo judaico-cristão que possuía as tábuas da lei “escritas pela mão de Deus” (Êxodo, 31,18) que assim torna sagrado o próprio ato da escrita. E o teatro tem sua origem no sagrado também. O texto expressa o mundo e a compreensão e interpretação dos textos são a compreensão e interpretação da vida e do mundo.

O espetáculo teatral é uma narrativa que começou a ser analisada sistematicamente nos anos de 1915-1930, pelos formalistas russos que se apoiavam nas sugestões do grande folclorista Aleksandr Niko-

laevich Veselovskij (1838-1906). E foi ainda o folclorista Wladimir Propp (1895-1970) que, nesses mesmos anos, levou mais longe o método de análise. Essas investigações foram retomadas a partir dos anos 50, com a contribuição de etnólogos como Lévi Strauss e teóricos da literatura como Tzvetan Todorov e Claude Bremond.

O espetáculo tem origem ritualística, e como todo ritual, pretende mantê-lo fiel a seus princípios básicos. Da mesma forma que o texto pode ter origem divina, o teatro sempre foi a celebração do divino. E como ritual e celebração obedece a uma série de preceitos que constituem sua própria essência. A essência primeira do teatro seria a possibilidade de *mostrar*, ao invés da essência da narrativa que é o contar.

O ritual do teatro congrega inúmeras manifestações do ser humano; a dança, o canto, a palavra, o gesto – e assim chegamos a idéia de tecido: inúmeras linguagens que se entrelaçam e criam uma tessitura una.

Partindo do conceito de trama, tecido, urdidura, o espetáculo teatral é um tecido composto da urdidura e trama de diversas linguagens: o texto, o ator – corpo, voz, interpretação, cenário, figurino – ou seja, a plasticidade, a música, a luz. Portanto o espetáculo tem idéias, emoções, música, plasticidade, movimento – corporalidade. Tem, além da ação dramática, a ação no sentido de fisicalidade, acentuada no teatro antropológico de Eugênio Barba.

Cada uma destas linguagens – e ainda há outras que se podem associar, como a linguagem de animação, do clown, do contador de histórias – são narrativas das quais os criadores precisam se apropriar. É também necessário, então, que se apropriem das técnicas. Linguagem e narrativa têm sentido, código, sintaxe. A luz tem significado, o movimento é narrativa, o som, a música é texto, o ator em movimento é a fisicalidade do teatro, e tem significado.

Portanto, é necessário, para uma expressão artística, que aceite ou comporte tantas linguagens, que cada uma delas seja plenamente exercida, e que seu conjunto resulte num todo único e harmônico, esteticamente agradável, que passe emoção, prazer estético, que emocione, e faça pensar. É o teatro para a infância, como todo e

qualquer teatro, precisa de todos esses requisitos para ser Teatro.

Num mundo capitalista em que a terceira idade e a infância, sendo economicamente “não produtivas”, são desvalorizadas, a produção voltada para a criança é olhada com total descaso, por vários setores, pela mídia e até pelos próprios artistas. Acredita-se que “qualquer um” pode fazer teatro, qualquer um pode escrever, qualquer um pode montar um espetáculo teatral, porque “é para criança”... Mas teatro é obra de arte e, como tal, atua na formação da criança de forma marcante e contundente. E exige ser realizado trazendo benefícios e não causando danos – às vezes irreparáveis – não só ao desenvolvimento do gosto estético da criança, mas quanto à ideologia que o espetáculo transmite. Para realizá-lo bem é necessário talento e técnica para subsistir, pesquisa, estudo, experimentação, além de espaço para discussão e uma (re)avaliação metodológica e permanente.

Uma experiência de construção de espetáculo com bonecos e atores

O teatro infantil é, como todo teatro, feito de uma trama de linguagens diversas, que buscam uma unidade para expressar de forma eficiente, um idéia, como um todo. Dentre as muitas linguagens que surgem no teatro infantil, o teatro de formas animadas se faz quase sempre presente.

Em nossa experiência de trinta anos de teatro para crianças sempre percebemos o grande apelo/identidade do boneco com a criança. Sempre fomos fascinados pelos títeres, embora não sejamos especialistas em teatro de formas animadas, mas em 90% de nossos espetáculos o boneco está ali presente. Por que será? É uma pergunta que ainda hoje nos fazemos - e que nos leva, aqui, a sermos auto-referentes.

Montamos anos atrás um espetáculo chamado *O Pássaro do Limo Verde*, um reconto popular, da tradição oral, registrado no interior da Paraíba e recontado por “Altino Pimente” codinome de Maria das Graças Pimentel, mãe de Altino Pimentel. (Na época não era costume

as mulheres assinarem cordéis, daí a necessidade do pseudônimo).

O processo de construção do espetáculo foi dos mais ricos e trabalhosos. Primeiramente freqüentamos as oficinas de Margaretha Nicolescu, diretora do teatro de marionetes Tandarica da Romênia, e na época, diretora da École Nationale Supérieure des Arts de La Marionnette – ESNAM de Charleville-Mézières, e para o curso já levamos um primeiro tratamento do texto. Felizmente o curso era destinado a diretores da América Latina, e lá convivemos com grandes mestres como Fernando Augusto, do Mamulengo Só-riso, Magda Modesto, e outros artistas de todo o Brasil e da América Latina. Era um curso de direção de teatro de bonecos, mas ali aprendemos antes de tudo Teatro.

Nas discussões durante o curso fomos construindo o espetáculo. O texto, de origem pernambucana, nos remetia ao teatro de Mamulengo, ainda mais com a forte presença ali de Fernando Augusto. Por não ser estritamente bonequeiro, e sim diretor de teatro de atores que se utilizava da linguagem de bonecos em seus espetáculos, tentei, propositalmente, unir estes dois lados – atores/bonecos, em perfeita igualdade de importância. E vimos como é difícil a arte do marionetista. O que importava era o personagem, não importava se feito por atores ou por bonecos. A passagem de atores para bonecos era sutil.

Recebemos a visita de um diretor argentino que nos disse que, quando ele queria trabalhar ao mesmo tempo com atores e bonecos, se utilizava da linguagem da *farsa*, pois a linguagem da farsa e a linguagem do teatro de formas animadas tinham grandes semelhanças. Primeiramente ambos trabalhavam com tipos populares, com características exageradas, que deveriam ser reconhecidos de imediato pelo grande público.

A partir daí resolvemos nos utilizar da estrutura do mamulengo para encenar o espetáculo, e mantivemos a tradicional empanada, que por vezes era quebrada, como elemento limitador, pelas intervenções do personagem Mateus. E ainda introduzimos a contadora de histórias, pois, na verdade, tudo surgira do registro

de uma história contada por uma mulher do povo.

Num processo de seis meses de pesquisa, trabalho, ensaios, o mais difícil foi dar uma personalidade de fato aos títeres. Por exemplo, havia O Mercador – homem gordo e suarento que só pensava em dinheiro. Primeiro passamos essa idéia ao marionetista carioca Fernando Santana, que confeccionou os bonecos; depois procuramos na manipulação, os movimentos, a voz, os trejeitos, que trouxessem vida ao boneco, transformando-o em marionete atuante e com personalidade marcante. Importava o personagem. Quando fomos buscar os atores, buscamos que tivessem as mesmas características, de modo que, ao passarmos do boneco para o ator, e do ator para o boneco, não houvesse quebra de continuidade, pois todos estavam embasados no personagem – e este permanecia todo o tempo em cena, embora por vezes representado pelo boneco, e, por vezes, pelo ator.

A partir desse trabalho, e da percepção da dificuldade de executar esse tipo de trabalho com verdade, técnica e emoção, minha admiração pelos artistas que se dedicam em tempo integral ao teatro de bonecos se tornou maior. Para nós, foi um desafio, que acreditamos ter conseguido vencer, já que o espetáculo se manteve cinco anos em cartaz e ganhou quase todos os prêmios da crítica no ano de 1994. Isto porque respeitamos o teatro de marionetes, pesquisamos, estudamos, fomos duas vezes a Recife, enfim, encaramos como um desafio penetrar naquele universo. E só com muita força de vontade conseguimos penetrar, de fato, no universo mágico do mamulengo e do teatro de bonecos, de formas animadas.

E aí descobrimos também como pode ser simbólico o teatro de formas animadas, que, no primeiro momento, parece uma simples reprodução de situações do cotidiano. E acreditamos que essa capacidade de trabalhar com o simbolismo, o mágico, é que torna o teatro de formas animadas insuperável. Foi a experiência que me fez entender melhor o que é o teatro de formas animadas, buscando um caminho para que as delimitações bonecos/atores fossem menos rígidas.

E o caminho do teatro de bonecos segue adiante, com alguns percalços

Como crítico do *Jornal do Brasil* tive a oportunidade de ir a inúmeros festivais onde vi espetáculos incríveis. Porém nenhum me tocou tanto como *PEER GYNT* dirigido por Miguel Vellinho, em que ele rompe todas as barreiras de boneco/ator e cria praticamente uma linguagem nova e renovada, sem rótulos. A meu ver, o trabalho de Miguel Vellinho, já conhecido e reconhecido, se torna um referencial do teatro de formas animadas, de conceito amplo e irrestrito, que nos permite criar, sonhar, construir imaginários sem limites.

Se, por um lado, vemos o teatro desenvolvido por Miguel Vellinho, brilhante, criativo, resultado de pesquisa profunda, por outro vemos inúmeros espetáculos de teatro para crianças que usam, e não se utilizam do boneco: arrastam os bonecos pelo palco como pedaços de pau e pano, o que os torna sem nenhum significado maior. Este é um dos grandes problemas das Artes: as pessoas se acham talentosas e acreditam que o talento é o bastante para levar para o palco tudo aquilo que se deseja. E está quase que cientificamente provado que isso não é verdade. O conhecimento, a técnica, a pesquisa, o trabalho sério é que criam linguagem, que criam significado. Fato semelhante se vê nas encenações que usam a figura do *clown* sem o menor conhecimento da importância desta linguagem, e do efeito que ela tem – também de encantamento, magia e, ainda mais, de crítica.

Aqui paramos para um momento de reflexão: por que todos acham que podem fazer teatro, se utilizar de todas as técnicas existentes, sem o menor preparo, estudo ou pesquisa para desenvolver este tipo de trabalho? Do contador de histórias, passando pelo *clown*, até o teatro de formas animadas, a veleidade com que artistas se lançam a aventuras mal sucedidas utilizando-se dessas linguagens é quase desastrosa, e tão perniciososa que faz com que pais, professores e público vejam estas artes como artes menores. Não que elas sejam menores, mas porque são apresentadas ao público feitas de forma menor. São essas distorções que vão criando uma sintaxe perversa do teatro infantil.

O panorama do teatro infantil no Rio de Janeiro

O teatro infantil precisa deixar ao largo as questões repetitivas e recorrentes sobre o espetáculo teatral para crianças. Se levantarmos os artigos escritos sobre o teatro infantil - e são poucos - as questões são recorrentes, antigas e sem nenhuma proposta de solução ou de encaminhamento. E isto porque não há uma pesquisa constante, séria, acadêmica ou não, sobre esta expressão artística.

Além do que é normalmente tratado é necessário, antes de mais nada, repensar e responder a algumas perguntas e questões:

- Que criança temos hoje no teatro?
- Do que necessitam, o que anseiam ouvir, o que desejam?
- O teatro como Obra de Arte e o teatro como produto comercial.
- A mídia.

Ficam as questões. E o teatro continua, milenar e atual – ESSENCIAL.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- BRAYNER, Flávio. *Da Criança-cidadã ao Fim da Infância*. In: Educação e Sociedade, v.22, n.76, 2001
- POSTMAN, Neil. *O Desaparecimento da Infância*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.
- RUSSEFF, Ivan. *A Infância no Brasil pelos Olhos de Monteiro Lobato*. In: FREITAS, M. C. (org.). *História Social da Infância no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Cortez, 1999.
- OSTROWER, Fayga. Palestra proferida em 29 de agosto de 2000. Belo Horizonte: PUC-Minas.
- ARISTÓTELES. *Arte poética: texto integral*. São Paulo: M. Claret, 2004. 150 p.
- BRASIL. Parecer sobre as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil. Brasília, DF. 17 dez. 1998.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitaria, 1984.

O mamulengo em múltiplos sentidos

Adriana Schneider Alcure

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ





PÁGINA 188:
Mestre Zé Lopes
no Ateliê ao
Vivo dos Mes-
tres Mamulen-
gueiros – SESI
Bonecos do
BRASIL 2010
na cidade de
Manaus - AM.
Foto de Valmor
Nini Beltrame.
Abaixo: Mestre
Seu Tonho de
Pombos na ci-
dade de Manaus
– AM, (2010).
Foto de Valmor
Nini Beltrame.

PÁGINA 189: Espetáculo A chegada de Lampião no inferno (2009 - RJ). Cia. PeQuod.
Direção Miguel Vellinho. Foto de Simone Rodrigues.
Abaixo: Bonecos do Mestre Seu Tonho de Pombos. Mamulengos apresentados na
Exposição do SESI Bonecos do BRASIL 2008 na cidade de Joinville – SC. Foto de
Chan. Acervo de Fernando Augusto Gonçalves Santos.



Resumo: O teatro de mamulengos possui uma multiplicidade de sentidos, de re-significações dependentes de quem o aborda, de como o estamos observando e de quem lhe está atribuindo, tornando a sua definição mais complexa e heterogênea. Neste artigo, problematizaremos uma parte desses sentidos, com a intenção de compreender o mamulengo sob tensão, expondo alguns de seus processos de construção em diálogo com a contemporaneidade.

Palavras-chave: Teatro de Mamulengos; Zona da Mata pernambucana; cultura popular; contemporaneidade.

Abstract: *Mamulengo* theatre has a multiplicity of senses, of resignifications, according to who approaches it, how we observe it, and to whom it is attributed, making its definition more complex and multifaceted. In this article we problematise a number of these views of *mamulengo* theatre, with the aim of understanding *mamulengo* under pressure, displaying some of its processes of construction in dialogue with the contemporary.

Key-words: Mamulengo theatre; pernambucan Zona da Mata; folklore; contemporaneity.

O que é o mamulengo? É possível defini-lo, em linhas gerais, como sendo uma forma específica de teatro de bonecos, cuja região de atuação mais evidente é a Zona da Mata pernambucana. Mas não apenas. Na contemporaneidade, o mamulengo vem adquirindo uma multiplicidade de sentidos, de re-significações dependentes de quem o aborda, de como o estamos observando e de quem lhe está

atribuindo, tornando-o mais complexo e heterogêneo do que inicialmente pareceria. Neste artigo, problematizarei uma parte desses sentidos, procurando não emaranhar ainda mais a questão, com a intenção de compreender o mamulengo sob tensão expondo alguns de seus processos de construção em diálogo com a contemporaneidade. Muitas vezes fui surpreendida no decorrer destes anos de pesquisa por fatos e observações que me obrigaram a ampliar ou transformar meus próprios entendimentos acerca do mamulengo. Por estar acompanhando alguns mamulengueiros da Zona da Mata, desde 1997, freqüentemente me confrontei com surpresas, novidades e contradições, que, talvez, só uma pesquisa de longa duração poderia evidenciar. O aparecimento de novas categorias, ou usos diferenciados de palavras, conceitos e expressões fundamentais empregados pelos mamulengueiros, além da ampliação da presença do mamulengo em diversos circuitos culturais, que não os da Zona da Mata, são alguns dos problemas com os quais me deparei.

Tratar o teatro de mamulengos como um corpo único e invariável seria uma incoerência em relação às conquistas que a discussão em torno da cultura popular, conceito que por hora não problematizaremos, vem ganhando nos últimos anos. As questões da variabilidade e da criação artística são dois destes pontos, por exemplo, que contestariam um tratamento generalista sobre o mamulengo.

Somos treinados a suprimir os sinais de incoerência e de multiculturalismo encontrados, tomando-os como aspectos não-essenciais decorrentes da modernização, apesar de sabermos que não há cultura que não seja um conglomerado resultante de acréscimos diversificados (...) (BARTH, 2000: 109).

O mamulengo está presente em diversos circuitos, que não necessariamente os da Zona da Mata. Mesmo tendo um corpo “tradicional” bem definido, que seria referendado por um conjunto fixo de personagens, passagens, loas, músicas, pelo aprendizado dos mestres, entre outros aspectos, o mamulengo está inserido numa sociedade complexa que articula valores múltiplos, dinâmicos e amplos. Justamente por articular uma rede social densa, o mamu-

lengo põe em questão noções demasiadamente restritas de cultura, cultura popular e localidade.

Creio ser adequado mantê-lo sob essa tensão: a de que o mamulengo apesar de ser abordado em sua especificidade, possui, simultaneamente, significados diferenciados para os múltiplos atores internos e externos à Zona da Mata que com ele se relacionam, e entendo que:

isso de forma alguma diminui a primazia a ser dada às realidades que as pessoas constroem, aos eventos que elas ocasionam, e às experiências que elas obtêm. Essas constatações, porém, forcem-nos a reconhecer que vivemos nossas vidas com uma consciência e um horizonte que não abrangem a totalidade da sociedade, das instituições e das forças que nos atingem. (BARTH, 2000: 137).

A presença do mamulengo em diversos circuitos culturais e contextos, acredito, estabelece uma conexão com os principais movimentos brasileiros de valorização da cultura popular nos últimos anos. Vale dizer aqui que o mamulengo tornou-se também sinônimo para “teatro popular de bonecos do Brasil”. Esta idéia implementa-se na recepção do mamulengo em contextos internos e externos à Zona da Mata. Nesse sentido, legitimar o mamulengo através de tal sinônimo é também contribuir para a construção de uma imagem de Brasil. Os projetos de identidade nacional se apóiam em elementos e matrizes definidos como pertencentes à cultura popular brasileira. A “fábula das três raças”, uma idéia recorrente na análise de processos culturais e identitários brasileiros (DA MATA, 1984), encontra eco em alguns trabalhos de pesquisa sobre o mamulengo, sobretudo quando é preciso valorizar, legitimar ou recuperar as suas origens. Nessas abordagens a busca dos mitos e elementos supostamente fundacionais do Brasil é recorrente. E a difusão dessas idéias é repetida, tanto por meios de comunicação, quanto por trabalhos artísticos teatrais que se dizem inspirados ou alicerçados na pesquisa deste universo. Não que não seja possível encontrar elementos desta “fábula” no mamulengo, mas o que gostaríamos de problematizar, é a necessidade de justificar práticas apoiando-se no argumento de autoridade do “tipicamente nacional”.

Assim, o mamulengo é evocado, muitas vezes, a partir de uma idealização, e não realmente daquilo que se verifica em campo. Parece-me, assim, que dentro das necessidades desses discursos, importa menos o que seria realmente o mamulengo, e mais a justificativa ideológica de algo genuinamente brasileiro. Além disso, um determinado conceito de cultura popular, que apóia a constituição de tais projetos, é uma idéia homogeneizadora, que impede observar os fenômenos dentro da dinâmica processual que lhes é própria, de enxergar quem são de fato seus atores e como agem. Há uma ideologia clara por trás de alguns autores e artistas e no modo como eles constroem suas definições acerca do mamulengo.

Em muitos casos, transparece o desejo de se construir o projeto de um teatro nacional de “raízes populares”, em que os elementos do teatro popular sejam alçados e ganhem visibilidade no cânone teatral. Com esta reflexão, não pretendo me colocar numa posição de restringir ou policiar o campo de definições, ou atribuir um verdadeiro sentido ao mamulengo. Como o mamulengo também é constituído por esta imagem idealizada, o mais interessante seria entender o porquê da eficácia em evocar o mamulengo como justificativa de projetos de identidade nacional. Também não se trata de julgar quem pode ou não se definir como mamulengueiro, um debate recorrente nesse campo de tensões. O que está em jogo é entender os critérios de quem se define como tal e, a partir daí, problematizar conceitos e definições. Não acredito que esta discussão possa enfraquecer o trabalho dos mamulengueiros na Zona da Mata, os portadores deste conhecimento específico, até porque os processos de legitimação para tornar-se mestre mamulengueiro neste contexto, também têm se modificado nos últimos anos. Portanto, não se pode correr o risco de que sejam criados perfis estereotipados de mestres, baseados em noções ambíguas, como a idéia de que há um único mamulengo de “raiz”. A discussão é polêmica, há muitas maneiras de compreendê-la, assim, é preciso ampliar e não dogmatizar o debate.

Outros circuitos, novos contextos

A circulação do mamulengo por outros contextos que não o da Zona da Mata pernambucana pode ser compreendido de duas maneiras: de mamulengueiros que se estabelecem em lugares fora da Zona da Mata, oriundos ou não desta região; e dos próprios mamulengueiros da Zona da Mata circulando por outras cidades, Estados e países.

Os mamulengueiros que se estabelecem fora da Zona da Mata constituem-se, basicamente, em dois tipos: de grupos formados por pessoas, que em geral, não são oriundas da Zona da Mata, mas que inspirados na “tradição” do mamulengo fazem um trabalho de recriação, fenômeno que voltou a se intensificar depois dos anos 1990, em todo o Brasil, principalmente nas capitais; e de mamulengueiros, oriundos do Nordeste, não necessariamente da Zona da Mata, mas que por razões diversas migraram para outros lugares à procura de trabalho, e levaram o mamulengo em suas bagagens.

Há um caso muito interessante do cearense Lupércio Freire Maia, que se estabeleceu no Acre como soldado da borracha, em 1943, levando consigo sua mala de bonecos, com cerca de 25 personagens (ANTUNES, 2001: 14 e 15). Em 2001, tinha 80 anos, mas nunca deixou de se apresentar tanto nas colocações de seringal, quanto em pequenos municípios desta região, que faz fronteira com o Peru e a Bolívia. Apesar do novo contexto, ele mantém as características dos personagens, que se adaptaram à nova situação. Por todo Brasil podemos encontrar outros casos assim, como o de Waldeck de Garanhuns, artista estabelecido em São Paulo, ou do grupo Carroça de Mamulengos, constituído por integrantes da mesma família, fundado em 1977 por Carlos Gomide, e desde então se apresentam pelo Brasil, inspirados pelo contato que tiveram com bonequeiros populares do Ceará, Rio Grande do Norte e da Paraíba¹. Em Brochado (2001), a autora estudou os mamulengueiros que se estabeleceram em Brasília, alguns dos quais teriam migrado no período da construção da cidade. Este

¹ Informações obtidas no sítio: <http://www.carrocademamulengos.com.br>

fenômeno deixou um legado notável ainda hoje na cidade, através do trabalho de artistas como Chico Simões, Carlos Machado, entre outros, que foram buscar no mamulengo a força motriz de seus trabalhos, realizando uma espécie de “imersão” no brinquedo. Os grupos artísticos inspirados na “tradição” são muitos, e não contínuos, se fazem e se desfazem a todo instante, e quando divulgam seus trabalhos, apresentam-se como “recriadores do mamulengo”, podendo ou não ter ligação com os mamulengueiros da Zona da Mata, ou tendo ou não conhecimento prático do brinquedo propriamente dito. No entanto, há grupos fundamentados em pesquisa como o Mamulengo Só-Riso, fundado em 1975, cujo diretor, Fernando Augusto Santos é um autor importante no assunto (SANTOS, 1979). Fato é que o mamulengo tornou-se uma referência relevante no contexto de teatro de animação no Brasil e, pode-se até dizer, no mundo, se integrando ao vasto campo de estilos e técnicas do teatro de formas animadas.

O segundo caso, de mamulengueiros da Zona da Mata deslocando-se para outras cidades, estados e países, para a realização de apresentações nesses lugares, para pequenas temporadas, participação em festivais, e outras formas de circulação de espetáculo, é outro fenômeno recorrente. Pode-se dizer que este é um fato recente relacionado aos movimentos de valorização da cultura popular, ou em períodos históricos de intensificação deste debate. Para entender esta dinâmica, há relevantes análises de Abreu (2006/2007), Cavalcanti (1992 e 2004), Peirano (1992) e Vilhena (1997) sobre aspectos históricos destes movimentos no Brasil, com enfoque no contexto destas discussões, genealogia de conceitos e sobre a relação entre os estudos de folclore e as ciências sociais. Há também uma interessante discussão sobre patrimônio em Gonçalves (2002) e sobre a problemática contemporânea de tensões com a indústria cultural em Carvalho (1992).

No caso específico de Pernambuco, vale ressaltar alguns movimentos culturais importantes, que tiveram como foco o incentivo à cultura local, entre eles: o Teatro do Estudante de Pernambuco,

criado em 1947, e dirigido por muitos anos, por Hermilo Borba Filho; que, posteriormente, influenciou a criação do Teatro Popular do Nordeste, em 1958, fundado por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, tendo direcionado uma parte de seus interesses ao estudo do teatro de bonecos (BORBA FILHO, 1987); depois, já nos anos 1960, vale destacar a ação do Movimento de Cultura Popular, idealizado por Paulo Freire, Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, Francisco Brennand, entre outros, e que atuou no interior de Pernambuco, funcionando praticamente até o início da ditadura militar, conjugando educação e valorização da cultura popular.

O Movimento Armorial é também uma importante referência nesta rede. Surgido na década de 1970 em Pernambuco, foi um movimento artístico e cultural que tinha por princípio pensar uma arte brasileira erudita com referências na cultura popular. Dele participaram muitos intelectuais, entre eles o escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, o gravurista e artista plástico Gilvan Samico, o músico e compositor Antonio Madureira, fundador do Quinteto Armorial, integrado por Antônio Nóbrega, entre outros. Na virada dos anos 1980 e 1990, é necessário destacar o Movimento Mangue Beat (ou Bit), cujo principal expoente foi Chico Science, falecido em fevereiro de 1997, integrante do grupo Nação Zumbi. O princípio do movimento era e, ainda é, reelaborar com uso da tecnologia elementos musicais da cultura regional.

Em relação ao mamulengo propriamente, podemos destacar o I Encontro de Mamulengos do Nordeste, que ocorreu em dezembro de 1976, em Natal – RN. De Pernambuco, compareceram o Mamulengo Invenção Brasileira, provavelmente de Luiz da Serra, e o Mamulengo de João Redondo², cujo mamulengueiro não consegui identificar. O I Encontro de Mamulengueiros de Pernambuco foi organizado pelo Mamulengo Só-Riso, em 1977. Estes encontros previam apresentações destes artistas, promovendo

² Um brevíssimo relatório do encontro pode ser verificado na Revista Mamulengo (dezembro de 1977, ano 3, número 6), editada pela ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos) p. 49-51.

seus deslocamentos para outras cidades, que não as das suas zonas de atuação, como Recife e Olinda.

Já nos anos 1990, se intensificaram os contratos fora de Pernambuco, inclusive para fora do Brasil. O mamulengueiro Zé Lopes³ se apresentou no Festival de Marionetes em Évora, Portugal (ZURBACH, 2002), e também fez exposição de bonecos no Rio de Janeiro, por duas vezes, em agosto de 1998 (ABREU, ALCURE & PACHECO, 1998) e em abril de 2001, além de diversas apresentações. O mamulengueiro Zé de Vina⁴ vem ao Rio de Janeiro, pela primeira vez, em novembro de 1998, volta em 2001, depois em 2007, ambas as oportunidades trazidas por mim, pela bonequeira Ananda Machado e outros companheiros. Desde 2004, o SESI vem organizando um grande evento, sob a forma de um festival itinerante, intitulado SESI Bonecos do Mundo⁵, e tem levado diversos mamulengueiros, brincantes de João Redondo e de Babau para circularem pelo Brasil. No evento, onde se apresentam grupos de teatro de bonecos tanto do Brasil, quanto estrangeiros, há destaque para o mamulengo, como o “legítimo teatro de bonecos do Brasil”, e em algumas edições construiu-se um dos pavilhões dedicados à exposição sobre as origens do boneco, com curadoria de Fernando Augusto Santos, com bonecos de diversos mamulengueiros, de diversas épocas, provenientes do acervo do Museu do Mamulengo, Espaço Tiridá, de Olinda. Nos últimos anos têm acontecido diversos encontros focados no mamulengo ou sobre teatro de bonecos em geral que incluem os mamulengueiros e outros brincantes das formas de teatro de bonecos popular do Nordeste em suas programações, em diversas cidades brasileiras como Brasília, São Paulo, Belo Horizonte, entre outras.

³ José Lopes da Silva Filho nasceu em 21 de outubro de 1959, reside atualmente em Glória do Goitá-PE.

⁴ José Severino dos Santos, conhecido também como Zé do Rojão ou ainda Zé Divina, nasceu em 14 de março de 1940, reside atualmente em Lagoa de Itaenga-PE.

⁵ Informações sobre o evento podem ser encontradas no sítio: <http://www.sesibonecos.com.br>

Outro ponto interessante são as oficinas e cursos onde mamulengueiros mais experientes, formam outros mamulengueiros, como, por exemplo, o trabalho do Centro de Revitalização do Mamulengo Pernambucano, espaço inaugurado em 2002, no antigo mercado público, em Glória do Goitá, apoiado pelo Programa de Artesanato Solidário⁶. O objetivo era revitalizar o mamulengo, a partir de oficinas e da criação de uma cooperativa de artesãos, transformando Glória do Goitá, juntamente com Olinda, em dois grandes pólos de produção de bonecos e de mamulengueiros. As oficinas eram ministradas por Zé Lopes, que vem, desde 1998, tendo a oportunidade de experimentá-las por todo o Brasil, com público de características variadas. Em visita ao mestre mamulengueiro Zé de Vina, em Lagoa de Itaenga, em julho de 2010, este me revelou que está construindo um quarto em sua casa para receber pesquisadores e artistas de diversos lugares, que costumam visitá-lo, seja para fazerem pesquisas, seja para se tornarem seus “aprendizes”. Se analisarmos os processos de aprendizado e transmissão, que classificaremos aqui, por hora, de “tradicionais”, para uma pessoa “tornar-se mestre” de mamulengo⁷, em contraste com estas novas experiências, fica evidente, que elas também indicam prenúncios destes novos tempos.

Mais uma questão relevante é o fato de que vários municípios da Zona da Mata têm realizado projetos voltados para o reconhecimento das expressões populares locais, elegendo as mais influentes de suas localidades como imagem de propaganda turística de suas cidades. Em viagem à Zona da Mata, em julho de 2010, observei diversos outdoors nas vias de acesso a estes municípios, divulgando sua identidade peculiar através dessas expressões. É o caso de Glória

⁶ Projeto do governo federal implantado ainda na gestão de Fernando Henrique Cardoso, e cujo coordenador era o pesquisador e bonequeiro Fernando Augusto Santos que teve o apoio também da Prefeitura Municipal de Glória, Caixa Econômica Federal, Comunitas, SEBRAE, Banco Mundial, e do Centro de Produção Cultural Mamulengo Só Riso.

⁷ Faço esta análise em Alcure (2007).

do Goitá, conhecida agora como o “berço do mamulengo”, como podemos conferir na imagem que segue.



Foto de Adriana Schneider Alcure

O mamulengo da Zona da Mata no Rio de Janeiro

Ao acompanhar apresentações de mamulengueiros, em especial, de Zé Lopes e Zé de Vina realizadas no Rio de Janeiro, em locais diversos⁸, pude observar a relação que estabelecem com platéias bastante distintas e heterogêneas. Nessas relações estão implicadas: a qualidade das respostas do público às propostas do mamulengueiro; a reação da platéia ao próprio mamulengo; a escolha dos personagens e passagens que serão encenadas em determinadas apresentações; a duração do espetáculo; a qualidade da apresentação; e a satisfação ou não dos integrantes do mamulengo com os elementos novos que surgem na improvisação a partir dos estímulos e experiências vividas durante a viagem,

⁸ Dessa variedade, destaco: escolas, para crianças de dois a 15 anos, para estudantes em universidades, na Feira de São Cristóvão na manhã de domingo para muitos conterrâneos nordestinos, Museu de Folclore, casas de familiares, para admiradores e apreciadores do brinquedo.

entre outros aspectos.

Em quase todas essas apresentações pude notar um estranhamento inicial do público em relação ao mamulengo. Entre outras reações quanto à recepção, pude notar a existência de uma idéia generalizada sobre o teatro de bonecos, de que seja um espetáculo próprio do universo infantil, e essa expectativa orientava o público em relação ao que se assistia. Como o teatro de mamulengos é destinado ao público em geral, tendendo para adultos, a reação da platéia era inevitável.

A temática das passagens do mamulengo versa sobre o cotidiano, tratando, em geral, de assuntos ligados a dinheiro, briga e sexo, como diz Zé de Vina: “dinheiro, mulher e gente, é que bota o samba pra frente”. Os bonecos brigam, utilizando peixeiras, facões, cordas, e sempre há morte. Os personagens de status social supostamente elevado, como o Inspetor Peinha, o Cabo 70, o Coronel Mané Pancaru, sempre levam a pior, apanhando de mulheres loucas, de homens espertos, ou de velhos com problemas de dicção. Quando o assunto é sexo, as situações envolvem casamentos desfeitos, relações extraconjugais, gravidez duvidosa, viúvas fogosas, homens namoradores. A movimentação dos bonecos procura explorar a graça das situações, como, por exemplo, quando Colotilde e Simão dançam forró, e ele amassa a boneca num canto da empanada, enquanto ela mexe os quadris sensualmente. No mamulengo, os personagens vomitam porque beberam demais, ou abrem a boca para dar passagem a uma enorme minhoca, como se o boneco estivesse tomado por vermes. Para o mamulengueiro essas são situações altamente risíveis, certas de levar o público às gargalhadas.

Ao espectador carioca desavisado, porém, elas pareciam estranhas, e muitas vezes ouvi na audiência comentários do tipo “que horror!”, “mas isso é uma grosseria!”, “que pouca vergonha!”, “quantos palavrões!”, “isso não é para criança ver!”. Em algumas escolas, as professoras ficaram constrangidas e fizeram comentários semelhantes. A dimensão desse fato foi notada alguns meses depois, na vinda de Zé de Vina ao Rio de Janeiro, quando se mos-

trou muito difícil agendar apresentações nos lugares pelos quais Zé Lopes havia passado. No entanto, quando percebemos que era necessário um esclarecimento a respeito do contexto social no qual está inserido o mamulengo, as apresentações foram mais proveitosas, pois os professores puderam fazer, antes do espetáculo, um trabalho de contextualização do mamulengo para seus alunos.

Sem problematizar aqui a noção de cultura popular, essas situações demonstram que a idealização do que seja a cultura popular entra em conflito com a realidade da cultura popular quando exposta. Existe uma distância entre sua manifestação real e os padrões estéticos e éticos que permeiam os valores da classe média. A “folclorização” destas expressões impede que ela seja vista a partir de sua lógica interna, por vezes não facilmente digerível para quem se interesse em entrar em contato com ela. A compreensão da cultura popular em si exige uma iniciação contextual que leve em conta o entendimento da alteridade e da diversidade de culturas e valores existentes nas sociedades. O estereótipo da cultura popular que vem sendo propagado, por meio do politicamente correto e de justificativas nacionalistas, é recorrente, por exemplo, na maneira como o folclore ainda é ensinado nas escolas. A cultura popular precisa ser entendida em suas muitas especificidades e, principalmente, particularidades contextuais, com códigos, estéticas e éticas próprios a cada universo em questão.

No Rio de Janeiro, Zé Lopes foi notando esse estranhamento, e pensamos juntos a respeito, tentando fazer com que os espetáculos pudessem ser mais bem apreciados. Ele, então, criou uma apresentação, que fazia comigo, fora da barraca, antes de começar o mamulengo. Juntos, contávamos como teria sido a origem do mamulengo, e Zé Lopes se reportava ao canavial, e ao tempo em que fazia boneco em maniva, cortados na mandioca (aipim ou macaxeira). Isso situava o universo do mamulengo e minimizava os estranhamentos da linguagem utilizada por ele. Também passamos a escolher as passagens que melhor se adaptariam ao público de cada apresentação. No início, Zé Lopes selecionava as passagens

que, segundo sua opinião, obtinham mais sucesso nas apresentações que fazia em Pernambuco, mas eram justamente as passagens que mais atordoavam o público do Rio de Janeiro. Assim, começamos a mesclar essas passagens com outras menos polêmicas, segundo ele, passagens do que ele definiu para mim como sendo do “mamulengo tradicional”.

Já na Feira de São Cristóvão, ponto de encontro para os nordestinos no Rio de Janeiro, por exemplo, Zé Lopes ficou à vontade. Era um domingo, horário de almoço, fim de festa na Feira. A apresentação foi “quente”, e o público parecia extremamente familiarizado com o brinquedo, dialogando com os bonecos. Os bêbados entusiasmaram-se e ficaram dançando em frente à barraca, como nas apresentações nos sítios na Zona da Mata. Ofereciam goles de cachaça aos bonecos, mexiam nas saias das bonecas, tentavam levantar os personagens mortos. Mesmo competindo com os carros e aparelhos de som e com os muitos trios de forró da Feira, Zé Lopes saiu-se muito bem, não se preocupando em selecionar as passagens.

Aos poucos fui também me familiarizando com a brincadeira propriamente dita e comecei a distinguir as passagens que Zé Lopes definia como mamulengo “tradicional”, que, segundo ele, se “perdiam na origem”, porque eram muito antigas. Essas interferências foram enriquecendo a diversidade das passagens que ele ia colocando nas apresentações cariocas. Segundo ele, a opção por apresentar determinadas passagens levava em consideração a preferência do público do mamulengo da Zona da Mata, para quem Zé estava mais habituado a se apresentar. Lá, as passagens preferidas eram as de Joaquim Bozó e João Redondo da Alemanha, do Nêgo Goiaba, de Praxédio, de Simão, com muita pancadaria e situações amorosas. Assim, a partir da observação da recepção do público carioca, e a seleção de outras passagens, pudemos conhecer o Bambu e a Morte, a Cobra e Caso Sérió, os Caboclinhos, o Xangozeiro, o Janeiro Vai Janeiro Vem, o Cego e a Guia, os Cantadores, entre outras. De acordo com Zé Lopes, essas passagens eram bem “tradicionais”, e ele não imaginaria que fossem fazer tanto sucesso, como acabaram

fazendo, no Rio de Janeiro.

Todas as apresentações tinham duração de aproximadamente 60 minutos, o que rendia em média quatro passagens por brincadeira. Em alguns dos novos circuitos citados na primeira parte deste artigo, a brincadeira não ultrapassa 30 minutos. Esse tempo de duração é bem diferente das apresentações que ocorrem para o público do mamulengo na Zona da Mata, onde o brinquedo não tem hora para acabar, podendo “ver o dia raiar”, e onde muitas vezes uma única passagem pode durar 60 minutos. Mas o ponto é: muitos mamulengueiros têm consciência dessa distinção e jogam com isso. Esta questão do tempo de apresentação em outros circuitos não “tradicionais” tem provocado debates entre os produtores destes eventos e pesquisadores ou artistas ligados ao mamulengo. O argumento para o limite do tempo baseia-se, nem sempre, na problemática da qualidade de apreciação e recepção em contextos não familiares ao mamulengo, ou ainda na capacidade individual de cada mamulengueiro em conduzir o seu brinquedo, mas, muitas vezes, em pressupostos artísticos e estéticos, que deveriam ser discutidos e não naturalizados por critérios de “gosto cultural”.

Considerações finais

O que presenciei nas apresentações no Rio de Janeiro se revelou esclarecedor em relação à capacidade do mamulengo em circular por diversos contextos. Esta observação colocava em xeque uma idéia recorrente de que o mamulengo necessitaria de uma identificação contextual para ser melhor compreendido. Sem negar esse fato, me deparei com outros. Em primeiro lugar a própria constituição do mamulengo como brinquedo, seus elementos, seu universo múltiplo de personagens e passagens, sua estrutura que relaciona a todo o momento enredo e improviso, se mostraram extremamente adequados para atravessar não só décadas, fato atestado pela existência de longa duração do mamulengo, mas também para circular por diferentes espaços. O reconhecimento contextual, na verdade, acelerou os processos de adaptação ao brinquedo, tanto por parte

do público carioca, que teve que se despir de preconceitos e idealizações sobre a cultura popular para entender o mamulengo, bem como por parte dos mamulengueiros que tiveram que reconhecer os novos locais onde estavam se apresentando, demonstrando e colocando seu próprio conhecimento sobre o mamulengo em ação.

Enfim, são muitos os dados que se apresentam no novo contexto de produção cultural e artística brasileira como um todo. Nos últimos anos, diversos projetos foram lançados por todas as instâncias governamentais para a discussão e promoção da cultura popular brasileira, através de editais de fomento, de prêmios para



mestres populares, de seminários de discussão, de processos de registro para o patrimônio imaterial⁹. Também diversas empresas privadas e públicas têm criado editais de patrocínio a projetos de pesquisa específicos para este segmento, bem como ao patrocínio de grupos e artistas

Banner exposto na parede da casa de Zé de Vina sobre o Prêmio Culturas Populares 2009 - SID/MINC recebido por ele. Foto de Adriana Schneider Alcure.

⁹ Nesse momento, ocorre o processo de pesquisa para o registro como patrimônio imaterial pelo IPHAN das formas de teatro de bonecos popular do Nordeste: o Mamulengo - PE, o Babau - PB, o João Redondo - RN e o Cassimiro Coco - CE.

populares. A diferença é notável e, seguramente, muito precisa ser discutido, repensado, aprimorado.

Numa conversa com Zé Lopes em sua casa, em julho de 2010, ele fez questão de expressar suas opiniões a respeito destas novas possibilidades. Em sua reflexão, há o reconhecimento positivo nas mudanças, mas também há o incômodo com a dificuldade em lidar com os mecanismos de subvenção e, por conseqüência, na falta de autonomia que ele deveria ter para acessá-los. A dificuldade existente nos meios de apresentação de projetos implica, ainda, na necessidade da tutela e da mediação por parte de pesquisadores e produtores, constituindo um obstáculo para a autonomia dos artistas. Em suas próprias palavras: “é como se tivessem colocado um tesouro no fundo do oceano e nos dissessem que podemos mergulhar pra buscá-lo, porque é nosso. Mas, como, se não temos os aparelhos para mergulhar em águas profundas, se não sabemos nadar?”



Oficina de construção de bonecos de Zé Lopes, vizinho a sua casa em Glória do Goitá. Foto de Adriana Schneider Alcure.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: *Seminários temáticos arte e cultura popular*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2006/2007. (29-41).
- ABREU, Maria Clara Cavalcanti de; ALCURE, Adriana Schneider; PACHECO, Gustavo. *Teatro do Riso: Mamulengos de Mestre Zé Lopes*. Catálogo de exposição. Funarte/Ministério da Cultura, 1998.
- ALCURE, Adriana Schneider. *Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, UNIRIO, 2001.
- _____. *A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do mamulengo*. Tese (Doutorado em Ciências Humanas / Antropologia). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, UFRJ, 2007.
- ANTUNES, Archibaldo. A arte do mamulengo. In: SILVEIRA, Vássia Vanessa de (ed.). *Outras Palavras (revista)*. Ano II, número 14, outubro. Rio Branco: Secretaria de Estado de Educação e Assessoria de Imprensa; Governo do Estado do Acre/Fundação Elias Mansour, 2001.
- BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.
- BROCHADO, Izabela Costa. *Distrito Federal: o mamulengo que mora nas cidades 1990- 2001*. Dissertação de Mestrado em História. Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de Ciências Humanas. Universidade de Brasília, 2001.
- FILHO, Hermilo Borba. *Fisionomia e espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. In: *Revista brasileira de Ciências Sociais*. São

Paulo, v. 19, n. 54, p. 57-78, 2004.

- _____; LINS E BARROS, Myriam; ARAÚJO, Silvana; MELLO E SOUZA, Marina & VILHENA, Luis Rodolfo. Os estudos de folclore no Brasil. In: *CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate (série “Encontros e Estudos”)*. Rio de Janeiro: Funarte / CNFCP, p. 101-112, 1992.
- CARVALHO, José Jorge de. *O lugar da cultura tradicional da sociedade moderna*. In: *CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate (série “Encontros e Estudos”)*. Rio de Janeiro: Funarte / CNFCP, p. 23-38, 1992.
- GONÇALVES, José Reginaldo. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ / Ministério da Cultura – IPHAN, 2002.
- PEIRANO, Mariza G.S. As ciências sociais e os estudos de folclore. In: *CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate (série “Encontros e Estudos”)*. Rio de Janeiro: Funarte / CNFCP, p. 85-88, 1992.
- SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- ZURBACH, Christine (ed.). *Teatro de marionetas: tradição e modernidade*. Évora: Casa do Sul editora, 2002.



Festivais de Teatro de Animação no Brasil (2000-2009)

Miguel Vellino
Universidade Federal
do Estado do Rio de
Janeiro - UNIRIO



PÁGINA 208: SESI Bonecos - Recife (2008 – PE). Foto de Sérgio Schnaider. E abaixo: Tradicional desfile de bonecos do Festival Internacional de Teatro de Bonecos Canela (RS). Foto para divulgação / Acervo Fundação Cultural de Canela.

PÁGINA 209: Festival Espetacular de Teatro de Bonecos - Curitiba (PR). Foto de Elenize Dgeniski. E abaixo: Banda Salsicha Recheada no FITB - Belo Horizonte (2008 - MG). Cia Caixa do Elefante - RS. Foto de Guto Muniz.



Resumo: O movimento teatral dos festivais brasileiros dedicados ao boneco e ao Teatro de Animação passou, nesta primeira década do século XXI, por transformações intensas para um período tão curto. Se em fins da década de 1990 o quadro era de comodismo em pautar e repetir atrações de sucesso garantido nos poucos festivais que existiam até então, com a virada do século, novos personagens, vindos de dentro e de fora do meio teatral, deram um fôlego novo a um mercado que parecia minguar. A circulação intensa nesses novos festivais pode realimentar grupos antigos a platéias novas, garantiu a popularização dos grupos surgidos nesses últimos dez anos e alimentou o sonho de novos criadores a embarcar em um circuito que, a cada ano, só tende a crescer. O presente estudo busca entender as razões, nem sempre muito claras, do comportamento dos organizadores e curadores brasileiros e permite conhecer um pouco mais este veio de produção.

Palavras-chave: Festivais de teatro de animação; teatro de bonecos do Brasil; transformações no teatro de animação do Brasil.

Abstract: At the beginning of the 21st century, the theatrical activity associated with Brazilian festivals dedicated to the puppet and to puppet theatre has passed through intense transformations in a very short period of time. If at the end of the 90s the frame was that of complacency, with the few festivals in existence until that point presenting and repeating attractions whose success was guaranteed, with the turn of the century new figures, coming from within and from outside the theatre scene, gave new wind to a market that had appeared to be in decline. The intense circulation of groups in these new festivals was able to nourish old groups and new audiences, it guaranteed the popularization of the groups emerging over the last ten years and it sustained the dreams of new creators to be able to enter a circuit which now, with each year, only tends to expand. The current study looks to understand the reasons for the actions of Brazilian organizers and curators, which are not always very clear, and to give the reader an opportunity to get to know a little more about this vein of production.

Key-words: Puppet theatre festivals; Brazilian puppet theatre; transformations in Brazilian puppet theatre.

Os festivais de Teatro de Animação no Brasil são, já se disse, a grande escola do artista nacional que opta em usar os bonecos como meio de expressão artística. Mais que isto: é o momento em que afinidades se alinham podendo gerar um perfil de produção compartilhada. Mais que um encontro ou uma “celebração do conhecimento”, um festival é capaz de tangenciar uma vertente do amplo espectro do Teatro de Animação e ser um fator preponderante na concepção de novos espetáculos.

Esse fenômeno é bastante comum desde as primeiras edições dos festivais promovidos pela ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, nos idos dos anos 1970. Ali, um primeiro alinhamento de produção fez surgir uma geração de artistas atenta às renovações que uma nova cena exigia e onde as primeiras experimentações para outros públicos que não o infantil surgiram. Os festivais da ABTB também serviram de laboratório para as primeiras experiências com novas técnicas, vistas, até então, somente em palcos europeus. Essa geração teve em Washington, em 1980, um encontro de proporções únicas e que foi definidor de uma nova proposta para a década seguinte: a busca do apuro técnico e maior amplitude temática¹. Nesse festival, o Teatro de Bonecos brasileiro passou a conhecer e entender as amplitudes que o Teatro de Animação pode abranger.

Coube também a essa geração propagar dentro da ABTB o perfil que os futuros festivais nacionais deveriam ter, no sentido de contemplar aspectos diversos para a formação do artista nacional. Espelhados nessa geração, nas décadas seguintes, novos protagonistas tomaram a frente de ampliar o projeto de uma grande rede de festivais de Teatro de Animação espalhada pelo país. Com perfis múltiplos, alguns demonstraram ter mais fôlego que outros. Aos poucos, os festivais foram se descolando

¹ Em 1980, realizou-se em Washington (EUA) o XIII Festival Internacional de Teatro de Bonecos, promovido pela UNIMA – Union Internationale de la Marionnette, ao qual o Brasil compareceu com uma delegação oficial patrocinada pelo SNT – Serviço Nacional de Teatro, coordenada por Humberto Braga. Dados obtidos em ABRAMOVICH, Fanny: 1981 e BRAGA, Humberto: 2009.

das associações regionais da ABTB e passaram a assumir um perfil de outra natureza, mais próximo dos festivais de Teatro dedicados a outras vertentes que não a da Animação.

Com 22 edições, desde 1988, a cidade de Canela (RS), localizada na Serra Gaúcha, abriga hoje o mais antigo festival do gênero no país, e é um exemplo desse descolamento do antigo formato dos festivais de associação para iniciativas público-privadas. Nascido dentro da AGTB – Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos, o Festival de Canela, sob a coordenação de Antonio Carlos Sena, herdou de outra cidade a chance de sediar um grande evento internacional, graças ao fato de Caxias do Sul (RS) ter desistido de abrigar a segunda edição do evento. Canela apareceu como candidata ideal para substituir a cidade da primeira edição, pois já abrigava na época um festival de teatro e, portanto, tinha *know-how* e infra-estrutura para abrigar outro perfil de Teatro na cidade. Com o apoio de autoridades locais e estaduais, o Festival de Canela rapidamente firmou-se durante a década de 1990 como a mais importante mostra ligada ao Teatro de Bonecos no país. Recebeu as mais importantes companhias e grupos nacionais e internacionais, dando à cidade uma visibilidade jamais alcançada em qualquer outro evento.

A partir de 1999, o Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela desligou-se da AGTB e a coordenação do evento passou para a Fundação Cultural de Canela, sob os cuidados da publicitária Marina Gil. Tal Fundação tem um caráter público-privado e se organiza em um conselho representado por pessoas ligadas à comunidade da cidade e que visa à manutenção de políticas culturais no município. Segundo Marina Gil, o desligamento da AGTB gerou uma oxigenação na programação, que ficou “menos corporativa” e sem a necessidade de abarcar os mesmos grupos associados todo ano.

Certamente essa não é a visão da AGTB. Para muitos bonequeiros gaúchos, a ruptura provocada pela Fundação Cultural deixou a impressão de apropriação indevida da ação criada e realizada inteligentemente, durante 11 anos pela Associação, sob a liderança de

Antonio Carlos Sena. Boa parte das tensões geradas na época já foi superada, mas ainda restam pontos divergentes sobre o acontecido que o tempo se encarregará de atenuar.

Na primeira edição, sob a coordenação da Fundação Cultural de Canela, a cidade ganhou mais um novo palco para abrigar o festival, a Casa de Pedra, uma antiga reivindicação da organização do evento nos anos anteriores, porque havia a necessidade de ampliação nas suas opções de espaços cênicos na cidade. Essa sinalização demonstra que havia um interesse crescente de toda a população pela manutenção de um festival desse porte na cidade.

Marina Gil evidencia um foco na programação centrada em um público que “movimenta a economia da cidade” durante os dias de festival. Esse impacto comercial e financeiro vem gerando alterações claras na programação ao longo da última década. Canela vem aprofundando cada vez mais seus laços com essa arte e é visível sua permanência na cidade fora da época do evento. É possível destacar ações como o Ponto de Cultura Bonecos Canela, coordenado por Néelson Haas e o projeto Bonequeiros Mirins, que promove oficinas permanentes de Teatro de Bonecos nas escolas do município.

Entretanto, o festival perdeu ao deixar de contemplar espetáculos de caráter mais investigativo e de pesquisa, sejam eles nacionais ou internacionais, e que têm borrado as fronteiras do Teatro de Animação em geral. Tampouco promove ações de difusão de conhecimento, como palestras e seminários, atividades comuns na época em que o Festival era realizado em parceria com a AGTB em outros encontros desse tipo. Com uma margem mínima de risco, o festival tenta abarcar espetáculos com objetos ou híbridos com dança e atores. No entanto, na visão de Marina, há uma visível resistência a isso por parte da comunidade, que soube se enxergar nos bonecos. Canela – segundo Marina Gil – “quer ver a mágica, o que surpreende, o inesperado”. Esse aspecto do títere como entretenimento vem dominando a programação das edições desse festival nesta década.

Evidentemente, há uma parcela grande da produção dedicada aos bonecos que se utiliza desse apelo para encontrar seu público.

Porém, a existência de um festival serve também para pensar e, sobretudo, demonstrar que tipo de contaminações essa arte vem vivenciando, sem perder, é claro, a comunicabilidade irresistível que os bonecos sempre tiveram. E, nesse quesito, o público de Canela já está mais do que conquistado.

A novidade da década foi o surgimento de um festival em Belo Horizonte (MG), cidade tradicionalmente conhecida pelo seu polo de produção no gênero, graças ao trabalho de Álvaro Apocalypse, Terezinha Apocalypse e Maria do Carmo V. Martins - Madu, que, juntos, no início dos anos 1970, realizaram um Teatro de Animação com requintes ainda não vistos no país até então. É importante destacar que esse teatro refinado era feito, criado fora do eixo Rio-São Paulo, os dois pólos da produção nacional. Com uma trajetória ímpar, o grupo Giramundo ganhou notoriedade e atentou aos olhares estrangeiros que o Brasil possuía além de diversas manifestações do teatro de bonecos popular como o mamulengo, um teatro de bonecos contemporâneo e de grande refinamento técnico e artístico. Este grupo plantou na capital mineira uma cena fértil e criou um público atento e receptivo ao gênero. Mas faltava potencializar esse espaço e coube a outro grupo mineiro, o Catibrum Teatro de Bonecos, surgido no início da década de 1990, a tarefa de criar em Belo Horizonte um festival sem igual no país. Hoje, o Festival Internacional de Teatro de Bonecos (FITB) é uma referência até no exterior com 11 edições e com mais de duzentos grupos diferentes convidados ao longo da década.

Se Canela exemplifica a transição dos festivais de associação para o novo formato, em Belo Horizonte o caráter é totalmente privado e nascido dentro de uma companhia de Teatro de Bonecos. Segundo Lelo Silva, diretor da Catibrum e mentor do FITB, a idéia da criação de um festival veio do fato de a Catibrum querer aprender mais, crescer mais e ampliar as iniciativas de intercâmbio na cidade, no estado e no país na época. Embora Lelo questione essa herança deixada pelos fundadores do Giramundo, é fato que o festival é muitíssimo bem recebido pela comunidade mineira, que

sabe relacionar os feitos de outrora do pioneiro Giramundo com a atual curadoria inquieta e atenta às últimas novidades no campo da Animação. Esse caráter grandioso e que abarca muitos públicos diferentes dentro do mesmo festival faz hoje do FITB um evento de proporções e ambições maiores que Canela, graças a um olhar voltado para a apreciação da dramaturgia no âmbito das Formas Animadas. Essa qualidade intrínseca, observada com clareza nas edições do FITB, deu ao Catibrum a possibilidade de vislumbrar a criação de uma rede de festivais pelo país, dividindo os custos de atrações internacionais com outros festivais do país, ligados ou não ao universo da Animação. Assim, o FITB tornou-se irradiador de atrações para Canela, para um festival de vida breve em São Paulo e para Curitiba e Florianópolis. O Festival Internacional de Londrina (FILO), que não é dedicado ao Teatro de Animação, e a Mostra Internacional de Teatro (MIT), que acontece no Rio de Janeiro, também entram na parceria.

Esse esboço de rede, no entanto, ainda não está consolidado. Lelo Silva lamenta, sobretudo, a falta de crença dos outros organizadores nas atrações pinçadas por ele em festivais europeus. Queixasse que muitos festivais apenas entram no circuito e não trançam suas próprias visões sobre o que significa uma curadoria e por que motivos tais atrações estão reunidas naquela edição de determinado festival. Esse choque de interesses é um dado interessante sobre o vasto campo de investigações em que o Teatro de Animação se transformou com o passar dos anos. O que o público de Belo Horizonte quer ver pode não ter ressonância nas expectativas dos gaúchos que sobem a serra para ver algo mais fantástico que as neves ocasionais. Obviamente não estamos falando de qualidade, mas de foco, algo além e acima.

Em uma década de existência do FITB, Lelo Silva e Adriana Focas souberam imprimir um panorama verdadeiramente global e atualizado das manifestações com bonecos pelo mundo. E foram além – usaram o próprio festival como espaço de estudo, com a criação de oficinas durante o evento, aprofundando as relações do

público e abrindo portas para que novos criadores tivessem contato com grandes especialistas na área da Animação.

Outro evento nascido nesta década é o Festival de Formas Animadas de Jaraguá do Sul, cidade do interior catarinense com pouco mais de cem mil habitantes e que se assemelha a Canela em termos de absorção da cultura do boneco em sua comunidade. A idéia deste festival nasceu dos interesses comuns do Governo do Estado e da Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul – SCAR em abrigar um festival de teatro na cidade e fazer do imponente prédio desta mesma sociedade a sede de uma mostra dedicada ao Teatro de Formas Animadas. Com dez edições realizadas até este ano de 2010, o grande diferencial desse encontro está na existência do Seminário de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, coordenado pelo Professor Dr. Valmor Nini Beltrame, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e pelo Vice Presidente da SCAR Gilmar Antônio Moretti. Este segmento acadêmico vem ganhando, ano após ano, uma importância e se equipara à programação do festival, tal é a riqueza de diretores e estudiosos que já se apresentaram nesse encontro, que acontece concomitantemente aos dias do Festival. Esse paralelismo entre as apresentações artísticas e o viés acadêmico faz do Festival de Jaraguá do Sul um evento sem igual no país.

Ao longo destes dez anos, jaraguaenses e vizinhos viram o melhor da produção nacional e internacional, desenvolvendo um senso crítico comum na cidade, que se torna mais exigente quanto à programação de cada edição. Segundo Willian Sievert, curador do Festival de Teatro de Formas Animadas de Jaraguá do Sul, a cidade vive um momento bastante especial: “O público adulto foi cativado pelo Teatro de Bonecos”. Isto se deve à coerência e à responsabilidade na hora de montar a programação. Mas sabe-se que é muito mais que isso. O preconceito que ronda este segmento das Artes Cênicas, de que todo e qualquer espetáculo de bonecos seria para crianças, vem sendo eliminado pela comunidade. E com uma programação voltada para as crianças, com a participação

massiva das escolas durante a semana do festival, a visão de que as Formas Animadas abrangem muitos e diferenciados público está clara em Jaraguá do Sul.

A imanência deste festival de pequeno porte, mas de grandes ambições, pode ser observada em várias ações que acontecem não somente na cidade, mas também em toda a região. Um dos aspectos mais visíveis é a popularização do trabalho e o resgate da figura histórica de Margarethe Schlünzen, marionetista que deu nome a esta revista. Margarethe é só um ponto no vasto campo de estudos da tradição do Teatro de Bonecos alemão em Santa Catarina, que aos poucos ganha a luz dentro e fora do palco. Com uma estrutura ímpar e o envolvimento de toda a comunidade, o Festival de Formas Animadas demonstra ter fôlego para muitas outras edições.

Ali perto, na capital de Santa Catarina, um dos mais jovens festivais do país dedicados ao Teatro de Animação acontece desde 2007. Com quatro edições o Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis (Fita Floripa) é uma iniciativa das duas universidades públicas da cidade: a Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC e a Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, sob a coordenação da professora Sassá Moretti. O evento foi gestado a partir das mesmas necessidades que Lelo Silva tinha em relação a sua Catibrum e a Belo Horizonte: informação e troca. Para Sassá, a saída era levar seus alunos do Curso de Artes Cênicas da UDESC para o Festival de Canela, para conhecer o amplo espectro que o Teatro de Animação pode ter hoje em dia. Criar um festival em Florianópolis era um modo de aproximar esses saberes de uma comunidade curiosa e carente de espetáculos dedicados a tal segmento. Sem um perfil definido, no entanto, o Fita Floripa quer agregar, segundo a coordenadora, “o que há de mais interessante no panorama das Formas Animadas, sejam luvas, manipulação direta, espetáculos com atores e bonecos ou qualquer outra técnica”. Nota-se aí, claramente, uma observância maior em relação às técnicas, mais do que a qualquer outro aspecto ligado à cena. Esta sinalização talvez tenha nascido de questões próprias de

um ambiente acadêmico em que a exemplificação não conseguisse suprir todas as indagações a partir de um projeto cênico. No entanto, é louvável essa ação quase solitária de Sassá Moretti, que já criou vínculos fortes tanto com o público adulto quanto o infantil, graças à imensa variedade de atrações nacionais e internacionais trazidas ano após ano.

Curitiba, a perda (temporária?) mais sentida

O estabelecimento de um festival de características peculiares pode criar vínculos de grande proporção nas comunidades que o acolhem. Essa ligação representa quase que uma apropriação do evento pela população, que se sente também responsável por ele. No entanto, não foi o que aconteceu em Curitiba (PR), sede do Festival Espetacular de Teatro de Bonecos, que estaria disputando com Canela o título de mais antigo festival dedicado ao gênero, se considerássemos as edições organizadas pela APTB – Associação Paranaense de Teatro de Bonecos. Nascido dentro dessa associação e sob os auspícios do Centro Cultural Teatro Guaíra desde 1992, o festival teve a sua 17ª e última realizada no ano de 2008.

Há, é claro, uma questão financeira que criou enormes dificuldades para uma mostra que se dizia “espetacular”. Segundo Bia Reiner, coordenadora do evento, é “difícil manter um festival que se apresenta como espetacular com uma verba tão reduzida”. O evento contava sempre com recursos vindos através da Lei Rouanet e obtinha uma pequena complementação orçamentária do próprio Guaíra. Nas últimas edições, devido a uma mudança de prioridade nas ações daquela instituição, a verba captada através da Rouanet tornou-se o principal veio de custeio do evento. Junto a isso, cortes vultosos no orçamento do Guaíra levaram ao cancelamento do festival em 2009 e 2010.

Lamentavelmente, é difícil entender toda a história, mas Curitiba é tida como um cenário fértil e de muitos grupos de teatro de bonecos, que tinham no evento um momento de troca. Mais ainda: Manoel Kobachuk um personagens históricos dos festivais

da ABTB, ocorridos nos anos 1970, escolheu retornar para Curitiba e ali semear seus saberes recolhidos por tantos anos. Ele e bonequeiros como Euclides Coelho, Marilda Kobachuk, Olga Romero, Itaércio Rocha, Cauê e Renato Perré, são sedimentadores do Teatro de Animação naquela cidade. Nos anos 1990, a capital paranaense ganhou, graças ao empenho de Manoel Kabachuck, o Teatro do Dr. Botica, uma pequena sala de espetáculos totalmente voltada para uma programação com bonecos. Não se pode esquecer ainda a gravidade do fato de que a atual gestão da ABTB está em Curitiba. Mas parece que tudo isso não foi suficiente para a manutenção de um evento que já tinha, desde os anos 1990, repercussão internacional.

É estranho notar que, depois de tantas edições, tal conjunção de fatores pareça não ter sido suficiente para que fosse cobrada, de forma incisiva, uma ação mais enérgica das autoridades ligadas ao Governo do Estado para que o evento não fosse interrompido. Não se pode deixar de se perguntar que ação ou mobilização foi realizada diante da decisão desse mesmo Governo que, ao retirar do calendário de eventos da cidade um festival altamente conceituado e que abrigou uma parcela considerável da produção contemporânea nacional e internacional, deixou um vácuo imenso para inúmeros artistas, que tinham na mostra um momento de real intercâmbio com produções vindas dos mais variados cantos do país e do planeta.

E não foi somente nos palcos da cidade que parcelas generosas de conhecimento eram oferecidas à comunidade curitibana. Esse festival também abrigou exposições memoráveis da pesquisadora e colecionadora Magda Modesto, além de ter sido o embrião dos seminários de pesquisa que Jaraguá do Sul, honradamente, tomou para si. O Festival Espetacular deixa saudades por ter como característica principal fazer do encontro uma realidade, já que acolhia todos os participantes do evento por todos os dias do festival, promovendo encontros únicos, férteis em discussão inesquecíveis.

Há, no entanto, uma luz no final do túnel. Segundo Reiner, o evento promete voltar em 2011, tão espetacular quanto continua sendo em nossa lembrança.

Um novo paradigma

Nada, porém, foi tão marcadamente inovador e paradigmático quanto à criação do grande festival – e este termo fragiliza-se diante das proporções monumentais do evento – SESI Bonecos, no meio desta década. Seu perfil itinerante e seu porte estrutural sem igual no país faz aproximar os bonecos das proporções típicas dos festivais de rock espalhados pelo mundo. A descrição pode ser redutora, mas é necessário explicar mais para entender a complexidade que abraçou o Teatro de Animação em meados da década e criou vínculos e indagações ainda não digeridas por muitos criadores que usam bonecos como forma de expressão artística. A cada ano, desde 2004, dois ou três palcos são montados em alguma capital do país, geralmente em parques ou praças, durante três dias, para levar gratuitamente ao público o melhor da produção nacional. Há também uma pequena mostra internacional dentro da programação, que a cada ano cobre uma diferente região do país. A cada noite, há espaço para grupos locais, que se misturam aos grupos convidados para circular durante semanas consecutivas, cobrindo toda uma região do Brasil. Além disso, há oficinas abertas com mestres mamulengueiros, venda de bonecos, exposição de colecionadores diversos e toda uma cenografia apropriada e criada para abrigar o evento. Devido às pequenas proporções dos bonecos, toda apresentação é retransmitida por quatro telões de grande porte e alta definição, que ficam instalados ao lado dos palcos, tal qual em um show de rock. Ao final, uma grande atração musical encerra a noite. Uma única apresentação do evento é capaz de se igualar, em número de espectadores, a uma temporada inteira de uma peça em teatro de médio porte. Antes do surgimento do SESI Bonecos, nenhum grupo brasileiro havia passado pela experiência de ter um público na casa dos milhares em uma só apresentação de seu espetáculo.

E há ainda muito que avançar neste formato. Que encenações podem nascer das relações geradas entre o palco e os telões que redimensionam sua cena? Que relações novas podem brotar da suposta frontalidade dos palcos e com o imenso terreno que

abriga o público? Que fronteiras ainda podem ser interligadas e rediscutidas dentro da grandeza do próprio evento? São questões cujo amadurecimento que podem levar muito tempo para se chegar a conclusões e dependem da manutenção desse formato do evento. No entanto, o alinhamento estético já discutido no início deste texto fatalmente se revelará a qualquer momento. E é preciso atenção na escolha dos espetáculos para contemplar esse diálogo dentro de um formato tão inovador.

A publicitária de grande prestígio, Lina Rosa Vieira, encontrou um mote para uma pequena revolução e criou um projeto que buscava democratizar e multiplicar o efeito de um boneco sozinho dentro de uma sala de espetáculos. Para isso, criou uma ambientação para conduzir o público a outro mundo – segundo ela, “como em Alice no país das maravilhas” – e revelar, em enormes proporções, a grandiosidade da própria arte do Teatro de Bonecos. “Muitos criticaram a mega estrutura do evento, mas o evento é mega porque o país também é, porque a sua cultura também é, então não poderia ser de outro jeito”, defende Lina, frente às críticas que surgiram nos primeiros anos do evento.

De fato, os números impressionam. Com sete edições anuais, o projeto já percorreu o país duas vezes, levando, além dos cenários dos espetáculos convidados, estruturas próprias para a montagem da cenografia, palcos e equipamentos de som e luz compatíveis com o tamanho do evento. São dezenas de caminhões que circulam carregando toneladas de material com a função única de propagar uma programação cultural que abarque todas as possibilidades que o boneco tem hoje em dia. Desde o início do SESI Bonecos, em 2004, quando circulou por todos os estados do Nordeste, para depois ganhar o país inteiro, soma-se mais de um milhão e meio de espectadores. Na cidade natal do projeto, Recife (PE), reuniu-se, em uma só noite, mais de cem mil pessoas para assistir aos bonecos no Marco Zero. Porto Alegre (RS) também divide o feito da capital de Pernambuco, tendo alcançado o mesmo nível de concentração de espectadores. Tal façanha se deu através de uma parceria, até

então inédita, entre o SESI (Serviço Social da Indústria) e a agência comandada por Lina Rosa. O casamento é perfeito em termos de equiparação às vontades da criadora em aperfeiçoar cada vez mais o seu projeto e o patrocinador, que viu ali uma forma de implementar, por todo o país, suas ações em prol da democratização da cultura e da cidadania, com um impacto de mídia espontânea sem precedente em toda a vida da instituição.

Este breve panorama nos dá conta de como o mercado está se expandindo em relação às possibilidades de um espetáculo circular pelo país. Porém, há ainda muito que fazer e remexer em estruturas que impedem curadores, programadores e coordenadores de, dentro da lei, criar brechas para permitir um trânsito menos obstruído dentro e fora do país. Isso é uma batalha que certamente durará ainda décadas. Mas há, em todos os programadores aqui entrevistados, um desejo profundo por uma circulação e divisão de custos cada vez maior. Que outros personagens possam entrar nesse circuito para ampliar esse horizonte que ainda cabe nos dedos de uma mão. Os perfis estão claros e cada vez mais definidos, um avanço em relação ao panorama que se tinha no início da década. Mas, claro, há que se querer mais. O próximo passo é posicionar politicamente, em cada cidade ou estado, a grandiosidade que um boneco possui. Sua empatia e irreverência espelham nossa alma e nossa cultura. Quem ainda não entendeu isso?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMOVICH, Fanny. 1980 – *XIII Festival internacional de teatro de bonecos da UNIMA*, In Revista Mamulengo, n. 10. Rio de Janeiro, SNT, 1981.
- BRAGA, Humberto. *O papel dos festivais de teatro de animação na formação do ator animador brasileiro*. In Móin-Móin, ano 05, n. 06. Jaraguá do Sul, UDESC/SCAR, 2009.

História e Imaginário: o Festival de Teatro de Formas Animadas de Jaraguá do Sul

Ana Paula Moretti Pavanello Machado
e Gilmar Antônio Moretti

Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul - SCAR







PÁGINA 223: Espetáculo *Bonecrônicas* (1985 - RS), personagem Borguetinho. Grupo Anima Sonho. Foto de Chan.



PÁGINAS 224 e 225: Espetáculo *Primeiras Rosas* (2009 - SP). Cia. Pia Fraus. Concepção do espetáculo e seleção de contos Beto Andretta. Direção de Alexandre Fávero, Carlos Lagoeiro, Miguel Vellinho e Wanderlei Piras. Foto de Chan.

Resumo: O artigo apresenta um pouco da trajetória do Festival de Teatro de Formas Animadas de Jaraguá do Sul, compreendendo as motivações de sua criação e continuidade. Neste ano o Festival completa 10 anos de atividades ininterruptas. Para este estudo foi utilizada a abordagem da História Cultural, utilizando-se sobretudo, o conceito de imaginário e suas influências no prosseguimento das atividades do Festival atualmente.

Palavras-Chaves: Festival de Teatro de Formas Animadas de Jaraguá do Sul; História; Imaginário.

Abstract: The article presents part of the trajectory of the Puppet Theatre Festival of Jaraguá do Sul, including the reasons for its creation and the reasons for its endurance. This year the festival completes ten uninterrupted years of activity. A cultural-historical approach was used in this study, especially the concept of the imaginary and its influences on the progression of the activities of the festival in the present day.

Keywords: the Puppet Theatre Festival of Jaraguá do Sul; history; imaginary.

Este artigo pretende refletir sobre a trajetória do Festival de Formas Animadas de Jaraguá do Sul, compreender as motivações de sua criação, e a continuidade do evento que completará 10 anos de atividades. Para tanto, será utilizada a ótica da História Cultural que como afirma Roger Chartier (1990:17), “tem por principal objetivo identificar o mundo como, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler”. Dentro da linha da História Cultural, existem diversos

campos específicos de análise: as representações, as narrativas, as sensibilidades, imaginários, entre outros. Para esta reflexão abordaremos o imaginário e a sua importância para a constituição, e principalmente para a consolidação do festival na cidade e região.

Jaraguá do Sul, a partir de 15 de agosto de 2001, iniciou a sua trajetória no universo do teatro de animação. Para seus habitantes isso era novo na cidade, até estranho porque afinal, o que era o “tal teatro de formas animadas”? Um festival sobre isso? Teatro de “bonequinhos” ou “fantoichinhos”? Certamente desse modo pensaram alguns dos habitantes, e outros, possivelmente, nem se interessaram. Assim começou um novo desafio, mostrar à população uma visão que sobrepujasse a concepção muitas vezes pejorativa do teatro de bonecos como “arte inferior”, destinada exclusivamente às escolas e crianças. Na verdade, essa missão não foi concluída, perdura até hoje, quando o Festival entra na sua décima edição.

Porque um Festival de Formas Animadas em Jaraguá do Sul? Qual a tradição do município nessa área? Estes questionamentos foram recorrentes na época porque não havia realmente nenhum grupo teatral jaraguense que trabalhasse com este gênero. Foi necessário resgatar na memória e no imaginário de sua população, histórias, lembranças, fatos que justificassem a realização de um festival desta natureza. A idéia de imaginário de Sandra Pesavento (2004: 43) colaborou nessa busca quando afirma: “[...] imaginário é um sistema de idéias e imagem de representação coletiva que os homens, em todas as épocas construíram para si, dando sentido para o mundo”. Este conceito esteve presente no resgate da história artística de Jaraguá do Sul, pois, o “imaginário é histórico e datado, ou seja, em cada época os homens constroem representações para conferir sentido ao real” (PESAVENTO, 2004: 43). Ao recorrermos à história do município localizamos uma tradição em teatro de bonecos que já havia sido esquecida por alguns de seus habitantes e por muitos, ainda desconhecida. Chegamos ao teatro de bonecos *Kasperle* praticado a partir dos anos 1950 por Margarethe Pätzmann Schlünzen. Foi necessário lembrar, recuperar, mostrar

aos jaraguenses parte de sua história cultural.

Raízes do Festival: um pouco sobre Margarethe Schlünzen

Margareth nasceu em 13 de fevereiro de 1900 em Soltau, um distrito da Baixa Saxônia, na Alemanha. Na década de 1930 veio ao Brasil para cuidar dos filhos de sua irmã. Aqui, casou-se em 1937, com Ferdinand Schlünzen, pastor da Igreja Evangélica Luterana. Margareth trouxe da Alemanha, além da língua e do gosto pela música, “o hábito da leitura e a vivência do teatro de bonecos, o *Kasperle de Hohnstein*” (PETY, 2007: 234).

O *Kasperle de Hohnstein* era o teatro de marionetes da companhia de Max Jacobs, realizado no castelo de *Hohnstein*, no estado da Saxônia e que, depois da mesma ser expulsa pelos nazistas em 1933, permaneceram na cidade de Hohnstein, onde ergueram um teatro fixo para as marionetes. A companhia de Max Jacobs trouxe algumas inovações para o *Kasperle*, principalmente a incorporação de novos personagens, como Seppel e Gretel.

É nessa tradição de *Kasperle*, e com base no livro “Segredo do *Kasperl*” de Gustav Resatz, de 1944, que na década de 1950 a senhora Margarethe, após confeccionar alguns bonecos, inicia as suas apresentações em Jaraguá do Sul. Característica marcante era a sua chegada nas escolas, sempre com a expressão “Móin-Móin” que deriva da saudação “*Guteng morgen, guteng morgen*” (Bom dia, bom dia, em alemão), que a deixou conhecida como a “tia Móin-Móin”. Para alguns a lembrança de seu trabalho ainda é viva na cidade, Tia Móin-Móin até hoje é lembrada. Por isso a expressão Móin-Móin foi escolhida para batizar a Revista editada pela Sociedade Cultura Artística – SCAR – e a Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

Margarethe exerceu suas atividades de marionetista até início de 1973, quando veio a falecer no dia 25 de agosto. Para Margarethe, o teatro de bonecos “era um meio de ajudar a educar”, dedicando-se a essa tarefa durante toda a sua vida.

A pesquisa efetuada por Mery Petty (2007) identificou que

havia no imaginário jaraguense a presença do Kasperle. Entretanto, como o trabalho de Margarethe fora voltado para o público infantil e escolar, neste mesmo imaginário permanecia a noção de que o teatro de formas animadas era quase que exclusivamente para a escola e para crianças. Restava aos organizadores do Festival a tarefa de transformar essa idéia no sentido de que a população compreendesse que o teatro de formas animadas, pode sim ser um teatro destinado às crianças, mas essa arte também é feita e criada para o público adulto e ela se utiliza de diversos recursos expressivos além de fantoches.

Festival: conquistas e dificuldades

A criação e a organização do Festival de Teatro Formas Animadas em Jaraguá do Sul surgiu do desejo dos seus organizadores de fugir do “lugar comum” dos festivais existentes no país. O evento deveria incorporar, além do que é fundamental, ou seja, a apresentação de espetáculos, outras ações relacionadas com essa arte. O desafio era realizar um festival que de alguma forma, se diferenciasse de outros festivais, e que dialogasse principalmente com a situação atual dessa arte, com uma programação pautada em encenações contemporâneas. Vivemos um cotidiano cada vez mais midiático, imbricado pelas novas tecnologias e que repercute nas concepções teatrais. O Festival nasceu desse desejo, aliado ao mesmo tempo, ao interesse de valorizar expressões do teatro de bonecos clássico ou tradicional.

Outro ponto de motivação para a sua realização, no início dos anos 2000, foi o Anima Mundi¹, no qual os organizadores do Festival também se inspiraram para compreender novas tendências. Pensavam um Festival que oscilasse entre o novo e o tradicional, o inovador e o clássico, e que contribuísse, na sua realização, com

¹ O Festival Anima Mundi é um festival de cinema de animação criado em 1993 no Rio de Janeiro. A programação contempla a exibição de curtas, médias e longas-metragens, seriados e comerciais. As linguagens narrativas e técnicas são as mais variadas. O festival está em sua 18ª edição.

reflexões e sínteses sobre esta linguagem.

Assim, o Festival de Teatro Formas Animadas de Jaraguá do Sul nasceu com o intuito de contemplar em sua programação tradição e inovação. Com o objetivo de não esquecer a história do teatro de bonecos na cidade, o Kasperle de Dona Margarethe foi escolhido como Ânima do Festival. Um dos bonecos de luva de seu espetáculo, o Urso Envergonhado, desfila pelas ruas, em 2003, anunciando o Festival. Começava assim uma nova história, uma nova tradição calcada na própria história do município.

Ao longo dos anos o Festival proporcionou ao público jaraguense o contato com a produção nacional e internacional na área, apresentando espetáculos de grupos do Rio Grande do Sul, São Paulo, Paraná, Minas Gerais, Ceará, Pará, Rio de Janeiro, além de países como Itália, Japão, Argentina, Espanha, Hungria. Para muitos jaraguenses essa era a primeira vez que viam espetáculos teatrais de grupos de outras regiões do Brasil² e de outros países³, que traziam consigo suas tradições e parte de sua cultura. Os organizadores percebem que ao longo dos anos, mesmo com algumas dificuldades, o imaginário em torno do que era o teatro de formas animadas vem aos poucos sendo modificado.

A curadoria do Festival, em seus dois primeiros anos foi realizada por Nazareno Pereira e Júlio Maurício do Grupo Teatro Sim... Por Que Não?!!!, de Florianópolis; no ano seguinte, por Leone Silva,

² Grupos como: A Caixa do Elefante de Porto Alegre; Cia. PeQuod do Rio de Janeiro; Grupo Sobrevento e Cia. Trucks, de São Paulo; Cia. Catibrum e Grupo Giramundo de Belo Horizonte; Cia. In Bust de Belém, entre outros. Entre os catarinenses registramos, Teatro Sim... Porque Não?!!!, Cia. Experimentus, Grupo A Caixa, Trip Teatro de Animação, Cirquinho do Revirado, Cia. Mútua, entre outros. E os jaraguenses Gats, Cia. Alma Livre e Grupo Gestus.

³ Dentre as atrações internacionais tivemos as apresentações internacionais de Salvatore Gatto, Itália, com seu *Pulcinella, 500 anni portati bene*; Marcelo Peralta, Argentina, com *Harapo*, e *Una História de Amor*; Hoichi Okamoto, Japão, com Dondoro Theater; Sergio Mercurio, Argentina, com *En Camino e Los Viejos*; Miguel Gallardo e Olivier Benoit, Cia. Tábola Rassa, Espanha, com *L'Avar*; Hugo Suarez, Teatro Hugo & Ines, Peru, com *Cuentos Pequeños*, Andrés Lénárt, Mikropódium, Hungria, com *Stop*; Jordi Bertran, Espanha, com *Antologia*; Pelele Marionetes, França, com *La Muerte de Don Cristóbal*.

do grupo de teatro da Sociedade Cultura Artística. A partir do ano de 2005 a curadoria é assumida por Willian Siverdt da Trip Teatro de Animação da cidade de Rio do Sul.

As primeiras edições contaram com desfiles, com bandas, chamando a atenção do público para o evento. Os desfiles anunciavam o festival para a população percorrendo as ruas centrais da cidade. É importante destacar que essa prática era comum em Jaraguá do Sul nas décadas de 1920 a 1950 para anunciar a chegada dos circos. O desfile com bonecos, bandas, provoca grande agitação na cidade e resgata no imaginário da população a idéia de festa, novidade, acontecimento com atrações e a ruptura com o cotidiano de trabalho.

Embora a programação esteja destinada prioritariamente para os palcos do Centro Cultural da SCAR, sempre houve uma programação ampliando as ações do Festival com apresentações teatrais em fábricas, nas ruas, nas praças e nas escolas. O Festival foi rompendo as barreiras do tradicional palco italiano do Centro Cultural e invadiu outros espaços da cidade. Uma das metas de seus organizadores é buscar o público para admirar e aplaudir os artistas e envolver-se com a arte. É possível dizer que o público jaraguaense já incorporou à sua rotina, as atividades do Festival de Teatro de Formas Animadas, e que o mesmo integra o cenário cultural da cidade e região.

Paralelamente às apresentações dos grupos teatrais, o Festival, desde os seus anos iniciais também se preocupou com a formação de artistas e interessados em arte, e assim encontrou na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC – e no seu Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado e Doutorado), uma parceria ombreada com os ideais da Sociedade Cultura Artística – SCAR. E certamente, com os ideais de Margarethe “Móin-Móin”. Em 2004 tem início o Seminário de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, que orientará, logo depois, a edição da Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, iniciativa inédita no Brasil. O perfil do Festival se define mais claramente e se consolida ao reunir espetáculos, conferências e reflexões sobre essa arte e a publicação de estudos sobre este mesmo tema. A reunião destes três

aspectos: espetáculos, estudo e publicação dão ao Festival um perfil que o distingue de outras realizações no campo do teatro de animação.

O Seminário de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas

Diante desse novo conceito e na busca de consolidá-lo como Festival, seus organizadores procuraram inovar ainda. Neste sentido foi criado, conjuntamente com o Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame, o Seminário como espaço para reflexão e discussão da teoria e da prática do teatro de animação. Muitos grupos de teatro de animação no Brasil fazem experimentações, estudos, e vivenciam processos criativos que merecem registros. O propósito dos grupos não é publicar artigos, o resultado disso aparece de modo visível nos espetáculos. Ao mesmo tempo, nos últimos anos, diversas Programas de Pós-Graduação têm estimulado a pesquisa nessa área e o resultado das mesmas permanece restrito ao âmbito acadêmico. A intenção foi criar uma oportunidade de troca de informações e apresentação das pesquisas realizadas nas universidades e no interior dos grupos fazendo desse momento no Festival mais um espaço de produção de saberes e conhecimentos.

Na sua primeira edição, em 2001, foram dados os primeiros passos para a concretização dessa idéia. Naquela edição, Magda Modesto proferiu palestra discorrendo sobre a prática e a história do teatro de formas animadas no Brasil. E na terceira edição, em 2003, o Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame foi convidado para analisar as semelhanças e diferenças entre o teatro de atores e o teatro de formas animadas. O encontro gerou um interessante debate entre integrantes dos grupos de teatro, estudantes do Curso de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC e público em geral ali presente.

Essas duas experiências tornaram possível a realização, em 2004, do 1º Seminário de Estudos do Teatro de Formas Animadas que trouxe a Jaraguá do Sul importantes pesquisadores e estudiosos da área. Inaugurava-se assim, uma nova e importante iniciativa, além dos espetáculos nacionais e internacionais apresentados: debates e palestras tornaram-se parte fundamental e importante do

festival.⁴ É importante lembrar que o tema do Seminário define o tema da Revista. Há desse modo, a integração das ações, contemplando divertimento, formação e informação.

A Revista Móin-Móin

As reflexões e os estudos apresentados no Seminário de Estudos permitiram que o Festival realizasse novos vôos. No ano de 2005, em uma parceria entre SCAR e UDESC foi lançada a edição número 1 da Revista Móin-Móin. Segundo seus editores, Gilmar Antonio Moretti e Valmor Nini Beltrame (2005:12) a publicação procurava completar:

as ações formativas desencadeadas pelos festivais realizados na cidade de Jaraguá do Sul, desde 2001. Trata-se de uma revista que pretende preencher a grande lacuna na publicação de estudos e reflexões, resultado de pesquisas efetuadas nas universidades brasileiras ou no interior dos grupos que trabalham com as distintas formas expressivas que compõem o vasto campo do teatro de formas animadas.

Na sua apresentação os editores também afirmam: “é uma revista que busca colaborar na formação de artistas, professores de teatro e do público interessado em conhecer mais profundamente essa linguagem” (BELTRAME e MORETTI, 2005:13). Assim, a Revista registra parte das discussões do Seminário, fomenta a discussão sobre essa arte e cumpre uma função importante de preencher a lacuna sobre a publicação sistemática no contexto brasileiro no qual até o presente momento não existe periódico sobre Teatro de Formas Animadas. A Revista tem uma edição anual e é monotemática: está dedicada ao teatro de animação,

⁴ Os seminários, contaram e contam com a colaboração da Prof^ª. Dra. Ana Maria Amaral (USP); Antonio Carlos Sena (RS); Chico Simões (Mamulengo Presepada, DF); Prof.^ª Dra. Darci Kusano (USP); Prof. Dr. Felisberto Costa (USP); Humberto Braga (RJ); Prof.^ª Dra. Izabela Brochado (UnB); Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro (UDESC); Luiz André Cherubini (Grupo Sobrevento, SP); Magda (RJ); Prof. Marcos Malafaia (Grupo Giramundo, MG); Prof. Mestre Mario Piragibe (UFU); Miguel Vellinho (RJ); Prof. Mestre Tácito Freire Borralho (UFM, MA); Prof. Tito Lorefice (Argentina); Prof. Dr. Valmor Beltrame (UDESC) e Prof. Dr. Wagner Cintra (UNESP); Marcos Magalhães (Anima Mundi – RJ); Ana Alvarado (Periférico de Objetos – Buenos Aires); Francisco Medeiros (SP); Prof^ª Dra. Alice K (UNICAMP); entre outros renomados diretores de teatro e estudiosos dessa arte.

mas para cada edição seu Conselho editorial decide um tema a ser abordado. Essa opção possibilita aprofundar as discussões em torno de um objeto de estudo. A reunião de mais de uma dezena de artigos abordando um mesmo assunto busca de um lado, cobrir em parte a temática selecionada e de outro, reunir diferentes visões sobre a mesma.

Vele repetir que a Revista deve o seu nome à saudação *Moin*, comum entre os imigrantes alemães da região e principalmente às lembranças deixadas por Tia Margarethe Pätzmann Schlünzen e seu *Kasperle*. O Festival, o Seminário de Estudos e a Revista constituem uma unidade que alimenta as lembranças e o imaginário dos que assistem, participam e acompanham a programação do evento. Móin-Móin é saudação, cumprimento, mas também é festa, encontro, estudo e reflexão. O efêmero que constitui e caracteriza a obra teatral se materializa na publicação que registra parte das discussões, estudos e problematizações vivenciadas no evento.

Dificuldades e desafios

O ano de 2010 marca a 10ª edição do Festival. São 10 anos de atividades consolidando idéias. Hoje, certamente muitas pessoas que há uma década não compreendiam muito bem o que era o “teatro de formas animadas”, o apreciam e o aguardam a cada edição. Para muitos, a concepção de teatro de bonecos foi ampliada permitindo ver e compreender que essa arte é mais complexa. Ou seja, é uma arte que reúne manifestações como teatro de sombras, teatro de máscaras, teatro de objetos, o trabalho de animação de atores que estão visíveis ou ocultos. É preciso destacar que alguns grupos de teatro da cidade têm trabalhado estas propostas com sucesso.

Um dos aspectos mais importantes dessa realização é sem dúvida, a democratização do acesso à arte, ao conhecimento, e à fruição de bons espetáculos para a população da cidade e região. Ao reunir espetáculos, a apresentação de estudos e pesquisas e ao efetuar a publicação da Revista, o evento se consolida como espaço de formação e entretenimento.

Dificuldades sempre existiram na realização das edições do Festi-

val, mas elas são superadas. Seus organizadores e participantes, atores e público, enfrentam os desafios porque sabem das surpresas quando a cortina se abre e o apresentador, com voz humana e corpo nem sempre reconhecível, os conduz ao mundo que já não é mais o cotidiano.

Entretanto é importante reconhecer as limitações do Festival de Jaraguá do Sul e ver que após uma década de trabalho ainda existem muitas interrogações: os objetivos inicialmente definidos foram alcançados? Qual a contribuição dessa ação no contexto da cultura da cidade? Seus objetivos precisam ser renovados? São questionamentos ainda sem respostas definitivas e que provavelmente necessitam de algumas edições para serem respondidos.

Para seus organizadores, o estímulo para seguir realizando o Festival, além de colaborar para a reflexão sobre essa linguagem, está no grande número de pessoas de todas as faixas etárias que assistem aos espetáculos; o entusiasmo para realizar o festival também nasce da satisfação expressa por muitos espectadores sobre a emoção vivida nos espetáculos e vem da certeza de que parte da visão equivocada sobre essa arte vem sendo superada. A população que espera cada nova edição torna-se a grande parceira e incentivadora deste festival.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHARTIER, Roger. *A história Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

BELTRAME, Valmor e MORETTI, Gilmar Antonio. Apresentação. *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, N.º 1. SCAR/UEDESC: Jaraguá do Sul, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PETY, Mery. Móin-Móin, Margarethe. *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, N.º 3. 2007.

Colaboradores da Móin-Móin N.7

Adriana Schneider Alcure - Mestre em Teatro pela UNIRIO, doutora em Antropologia pelo IFCS/UFRJ e professora adjunta do Curso de Direção Teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. É atriz, diretora teatral, e integra o Grupo Pedras. Faz parte da Associação Cultural Caburé. E-mail: asadriana@gmail.com

Ana Paula Moretti Pavanello Machado – Professora e diretora teatral. Licenciada em História pela Universidade Federal de Santa Catarina- UFSC. Licenciada e Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Coordenadora Executiva do Festival de Teatro de Formas Animadas de Jaraguá do Sul. E-mail: anapaulapavanello@yahoo.com.br

Amabilis de Jesus - Figurinista com trabalhos para diversos grupos de teatro e dança da cidade de Curitiba. Professora de Cenografia e Indumentária no Departamento de Teatro da Faculdade de Artes do Paraná - FAP. Doutora em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia - UFBA (2010). Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC (2006). E-mail: liis@onda.com.br

Carlos Augusto Nazareth - Crítico teatral, dramaturgo, diretor teatral, especialista em literatura infanto-juvenil, escritor com mais de quinze livros publicados e mais de dez peças encenadas. Recebeu cerca de cinquenta prêmios em teatro e literatura. Criador e diretor do Cepetin - Centro de Pesquisa e Estudo do Teatro Infantojuvenil. Email: cepetin@yahoo.com.br

Caroline Holanda - Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC com pesquisa direcionada aos princípios técnicos do trabalho do ator-animador. Atualmente é professora do Curso de Belas Artes da Universidade de Fortaleza - UNIFOR. E-mail: carolmassinha@yahoo.com.br

Fábio Henrique Nunes Medeiros - Diretor teatral e bonequeiro, pesquisa Teatro de Formas Animadas. Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo - USP e Mestre em Teatro pela Universidade de Santa Catarina – UDESC (2009). Especialista em História da Arte Brasileira pela Faculdade de Artes do Paraná – FAP. E-mail: fabiodeolinda@yahoo.com.br

Gilmar Antônio Moretti – Diretor de Teatro e Cinema. Poeta e fotógrafo com diversos livros publicados nessa área. Vice-Presidente da SCAR – Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul. Idealizador do Festival de Teatro de Formas Animadas de Jaraguá do Sul e Editor da Revista Móin-Móin. E-mail: gilmoretti@terra.com.br

Ipojucan Pereira - Ator, diretor e Mestre em Teatro pela ECA-USP com pesquisa sobre o Teatro Essencial de Denise Stoklos. Trabalha com Teatro Físico, Dança Moderna, e suas relações com o Teatro Inglês Moderno e com a Mímica Contemporânea. Atua no circuito teatral paulistano desde 1992; atualmente é diretor do Grupo Teatral Isla Madrasta. Email: ipojucan22@hotmail.com

Kely de Castro - Atriz e pesquisadora. Mestre em Artes pela Escola de Comunicação e Artes- Universidade de São Paulo - USP. Licenciada em Teatro pela UNESP. Atualmente atua na Cia Truks Teatro de Bonecos. E-mail: kelydecastro@gmail.com

Luís Artur Nunes - Diretor teatral, dramaturgo, Professor Titular aposentado da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Mestre em Teatro pela State University of New York (SUNY - 1976) e Doutor em Teatro pela City University of New York (CUNY - 1987). Pesquisa temas como: melodrama, diálogo teatro-literatura, o ator-rapsodo e a obra de Nelson Rodrigues. E-mail: larthusp@uol.com.br

Miguel Vellinho – Diretor teatral, ator, fundador do Grupo

Sobrevento. Mestre em Teatro (2008), pela UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Fundador e diretor da Cia Pequod e atualmente é professor assistente na UNIRIO e onde pesquisa e dá aulas sobre teatro de animação. E-mail: vellino2001@yahoo.com.br

Oswaldo Anzolin - Ator, diretor e cenógrafo. Mestre e Graduado em Artes Cênicas pela UNESP - Universidade Estadual Paulista. Atualmente é professor do Departamento de Metodologia da Educação do Departamento de Artes Cênicas da UFPB - Universidade Federal da Paraíba, oferecendo disciplinas ligadas ao ensino de arte. Também atuou no Departamento de Artes Cênicas da mesma universidade. E-mail: anzolinosvaldo@yahoo.com.br

Sandra Meyer - Professora no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Mestre (1998) e Doutora (2006) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. Pesquisa corpo, movimento, improvisação, ação física e composição. E-mail: sandrameyer@globocom

Sandra Vargas – Atriz formada pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Fundadora do Grupo Sobrevento, um dos mais importantes Grupos de Teatro do Brasil, reconhecido pelo trabalho com Teatro de Animação. É curadora do FITO – Festival Internacional de Teatro de Objetos. Atua como pedagoga do teatro e animadora cultural no Espaço Sobrevento em São Paulo. E-mail: grupo@sobrevento.com.br

Zilá Muniz - Diretora de Dança, Mestre em Teatro (2004), Doutoranda em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC; Diretora do Ronda Grupo de Dança e Teatro. Desenvolve trabalho com improvisação como processo de composição na dança. E-mail: zilamuniz@hotmail.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 08 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, logo após o título, visando situar o leitor, de no máximo 03 linhas.
 - À parte, o colaborador deve enviar uma autorização assinada para a publicação do texto, fotos ou desenhos. Caso inclua materiais gráficos da autoria de terceiros, é indispensável o aceite dos mesmos, assim como uma legenda de identificação.
 - Bibliografia: Deve ser acrescentada após as notas, em acordo com as normas padrões da ABNT.

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, Felisberto Sabino da Costa, Teotônio Sobrinho, José Parente, Chico Simões, Maria de Fátima Souza Moretti, Miguel Vellinho 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 de Jaraguá do Sul e da Universidade do Estado de Santa Catarina 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/R\$ 25,00

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 a 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. Marco Souza, John McCormick, Glyn Edwards, Conceição Rosière, Christine Zurbach, Tito Lorefice, Izabela Brochado, Marcos Malafaia 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. Esta edição também homenageia o Mestre Chico Daniel, falecido no dia 03 de março do ano de 2007. As reflexões sobre o teatro de bonecos popular no Brasil são feitas por Fernando Augusto Gonçalves Santos, Izabela Brochado, Adriana Schneider Alcure, Mariana de Oliveira, Altimar Pimentel, Ricardo Canella, Tácito Borrvalho, Valmor Nini Beltrame, Milton de Andrade e Samuel Romão Petry. 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 a marionetista Margarethe Schlünzen, a Sra. Móin-Móin.

Revista Móin-Móin N.4

Teatro de Formas Animadas Contemporâneo

16 X 23 cm/282 páginas/R\$ 25,00

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: José Ronaldo Faleiro (UDESC); Felisberto Sabino da Costa (USP); Mario Piragibe (UNIRIO); Osvaldo Gabrieli (XPTO-SP) e Humberto Braga (Produtor Cultural-RJ). E os estrangeiros: Dominique Houdart (Paris); Fabrizio Montecchi (Itália); Hadas Ophrat (Jerusalém); Béatrice Picon-Vallin (CNRS-Paris); Penny Francis (Londres); Jorge Dubatti (Buenos Aires); Gerardo Bejarano (UNA-Costa Rica).

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 nº5 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: Brunella Eruli, Luiz Fernando Ramos, Cariad Astles, Darci Kusano, Marcos Magalhães, John Bell, Philippe Genty, Joan Baixas, Aleksandar Sasha Dundjevic, Renato Machado, Ana Maria Amaral e Leszek Madzik.

Revista Móin-Móin N.6

Formação Profissional no Teatro de Formas Animadas

16 X 23 cm/200 páginas

A Revista Móin-Móin N.6 pretende enriquecer o debate sobre as variadas maneiras como se processa a formação profissional do artista que trabalha com teatro de formas animadas ou do jovem artista que opta pela profissão nessa arte. São 11 artigos que buscam sistematizar práticas e iniciativas que vêm acontecendo em diferentes pontos do Brasil, tanto no interior dos grupos de teatro quanto em instituições culturais e universidades. A edição também privilegia o leitor com quatro estudos de pedagogos do teatro de animação de outros três países. Os colaboradores são: Ana Alvarado (Argentina); Ana Maria Amaral – SP; Claire Heggen (França); Cíntia de Abreu – SP; Felisberto Costa – SP; Henrique Sitchin – SP; Humberto Braga – RJ; José Parente – SP; Magda Modesto – RJ; Marek Waszkiel (Polônia); Margareta Niculescu (França) e Paulo Balardim – RS.

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

Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul
Rua Jorge Czerniewicz, 160. Bairro Czerniewicz.

CEP: 89255-000

Fone/Fax (47) 3275-2477.

Fone (47) 3275-2670.

Jaraguá do Sul – Santa Catarina

Home page: www.scar.art.br

E-mail: scar@scar.art.br

ou

Design Editora Ltda.

Caixa Postal 1.310

CEP 89251-600

Jaraguá do Sul/SC

Home page: www.designeditora.com.br

E-mail: atendimento@designeditora.com.br

Edição e distribuição www.designeditora.com.br

Tipologia Adobe Garamond

Impressão Nova Letra



Uma publicação



Apoio

FUNCULTURAL SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA,
TURISMO E ESPORTE

