

1º encontro poéticas do Inani Machado

ANAIS DO EVENTO

APOIO E REALIZAÇÃO



Grupo de Pesquisa Poéticas Cênicas: Visuais e Performativas
Instituto de Artes
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp)

Editores:

Prof. Dr. Wagner Cintra (Unesp)

Prof. Dr. Mário Piragibi (UFU)

Organização:

Salomão Pôlegar

Arte da capa:

Elis Regina

ISBN: 978-85-62309-31-1

Entre em contato com o Grupo de Pesquisa:

gppoeticascenic@gmail.com

<https://poeticascenic.wixsite.com/home>

São Paulo – SP

2019.

Anais do 1º Encontro Poéticas do Inanimado – 2019. ISBN 978-85-62309-31-1.

SUMÁRIO

BEATRIZ MENDES - O CASULO DE ANA MARIA AMARAL.....	5
BETTINA GIROTTI - EL GALLO PINTO DE JAVIER VILLAFANE, UN ARCHIVO ILUSTRADO: LA COLECCIÓN DE DIBUJOS DE NIÑAS Y NIÑOS ARGENTINOS.....	18
FÁBIO MEDEIROS - INTERCRUZAMENTOS ENTRE O TEATRO DE ANIMAÇÃO E O CINEMA DE ANIMAÇÃO.....	28
FELISBERTO SABINO DA COSTA - SOBRE POESIA E TEATRO VISUAL NA DRAMATURGIA DE ANA MARIA AMARAL	45
FLÁVIA RUCHDESCHEL D'ÁVILA - A METAMORFOSE VISUAL NO TEATRO DE PHILIPPE GENTY	54
IPOJUCAN PEREIRA DA SILVA - PAPEL DO INANIMADO NA CONSTITUIÇÃO DA AÇÃO CONCRETA.....	64
ISMAEL SCHEFFLER - MÁSCARA DINÂMICA NO LABORATÓRIO DE ESTUDO DO MOVIMENTO.....	70
IVANILDO LUBARINO PICCOLI DOS SANTOS - CARTOGRAFIA DO ENSINO E PESQUISA DAS LINGUAGENS E PEDAGOGIAS DAS MÁSCARAS NO BRASIL.....	83
JOANA VIEIRA VIANA - RELAÇÕES ENTRE ATOR ANIMADOR À VISTA DO PÚBLICO E FORMA ANIMADA NO TEATRO DE ANIMAÇÃO CONTEMPORÂNEO	92
CHICO MACHADO - A GÊNESE OPERATIVA DE UMA DRAMATURGIA DA CENOGRAFIA	100
JORGE DUBATTI - EL TEATRO COMO ACONTECIMIENTO DE FRONTERAS. FILOSOFÍA DEL TEATRO Y TEATRO LIMINAL	111

LUCAS LARCHER - CENOGRAFIAS, FIGURINOS, BONECOS E OUTRAS (MUITAS) COISAS... ESCRITOS SOBRE AS VISUALIDADES E AS FORMAS ANIMADAS NO TEATRO INFANTOJUVENIL	132
MARIA MADEIRA - PARANGOTÍTERES: DO SENSÍVEL AO INTELIGÍVEL	142
MICHEL FARAH VALVERDE - IMAGENS DO “SENDO” HUMANO: A POÉTICA VISUAL DO ESPETÁCULO AS ESTRELAS SÃO PARA SEMPRE? DO GRUPO KATHARSIS.....	150
NEWTON A. DE SOUZA - TEATRO DIDÁTICO DA UNESP. APROXIMAÇÕES ENTRE O TEATRO DE FORMAS ANIMADAS E A PERFORMANCE	162
OSVALDO ANTONIO ANZOLIN - EM CENA O INANIMADO.....	174
RENATA MENDONÇA SANCHEZ - FAZER VIVER UM CORPO-MÁSCARA ATRAVÉS DA VOCALIDADE.....	185
ROSSANA DELLA COSTA - POSSIBILIDADES PARA O TEATRO DE FORMAS ANIMADAS NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES	193
TÁCITO FREIRE BORRALHO - O CONTEXTO HISTÓRICO DAS POÉTICAS DO IMAGINÁRIO NO BRASIL E A IMPORTÂNCIA DE ANA MARIA AMARAL PARA O TEATRO DE ANIMAÇÃO NO PAÍS.....	202
TÂNIA GOMES MENDONÇA - O PROJETO DE DIFUSÃO DO TEATRO DE BONECOS NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: UMA HISTÓRIA CONECTADA ENTRE BRASIL E ARGENTINA	212
WAGNER CINTRA - CONSIDERAÇÕES ACERCA DO TEMPO EM DICOTOMIAS FRAGMENTOS SKIZOFRÊ.....	222
CÁSSIA MACIEIRA - AFECTO E PERCEPTO: ANTOLOGIA MAMALUCA, DO GRUPO GIRAMUNDO TEATRO DE BONECOS.....	230

O CASULO DE ANA MARIA AMARAL

Beatriz Mendes
Pós-Graduação em Artes - Unesp
b.mendes@unesp.br

RESUMO

Este artigo é um relato da exposição *O Casulo de Ana Maria Amaral*, que aconteceu durante o 1º Encontro Poéticas do Inanimado, entre os dias 07 e 10 de agosto de 2019 na Galeria Alcindo Moreira Filho - Instituto de Artes da Unesp. As obras que foram expostas são apresentadas por meio de fotos.

Palavras-chave: Exposição, Inanimado, Teatro de bonecos.

ABSTRACT

This article is an account of the exposition *O Casulo de Ana Maria Amaral*, that took place during the 1st Gathering Poetics of Inanimate, between the 7th and 10th of August, 2019 in the Gallery Alcindo Moreira Filho - Unesp Arts Institute. The works that were exposed are presented through photographs.

Keywords: Exhibition, Inanimate, Puppet theater.

Este artigo buscou documentar a exposição O Casulo de Ana Maria Amaral que aconteceu durante o 1º Encontro Poéticas do Inanimado¹, organizado pelo grupo de pesquisa Poéticas Cênicas: visuais e performativas². A ideia de realização de um encontro do inanimado surgiu durante as reuniões do grupo de pesquisa e como eixo central do evento o Prof. Dr. Wagner Cintra sugeriu que fosse realizada uma homenagem à Prof. Dr^a Ana Maria Amaral, artista e pesquisadora responsável pela difusão do teatro de animação no Brasil, tornando-se assim, uma das primeiras referências de pesquisa para essa linguagem.

O entendimento de poéticas do inanimado aqui se refere às manifestações cênicas que utilizam o teatro de bonecos, o teatro visual, o teatro de objetos e o teatro de sombras, entre outros, como expressões do teatro de animação e necessariamente não colocam o ator como protagonista do espetáculo.

A programação do encontro foi organizada em mesas com convidados, tertúlias, apresentações de espetáculos de teatro de animação, oficinas e uma exposição homenageando a trajetória artística de Ana Maria Amaral, a exposição reuniu parte de seu acervo pessoal e também os bonecos e objetos dos espetáculos realizados pelo grupo O Casulo - BonecObjeto, fundado e dirigido por Ana Maria desde 1976.

A organização da exposição nomeada O Casulo de Ana Maria Amaral iniciou-se em abril de 2019 com o apoio dos artistas Maira Fanton e Cláudio Del Puente, integrantes do grupo Casulo e também curadores da exposição, através deles foi possível o contato com Ana Maria e o acesso às obras. A princípio realizamos um cronograma de pré-produção e montagem para a exposição, tempo para a escolha das obras, período de restauração de alguns bonecos, máscaras e objetos que precisavam de ajustes, levantamento do material necessário para isso e, organização da montagem e expografia na galeria.

As obras selecionadas para a exposição são do acervo pessoal de Ana Maria e também dos espetáculos dirigidos por ela com o grupo O Casulo. Entre tantas opções, os curadores Maira e Cláudio optaram pelas obras trazidas de algumas viagens que Ana Maria fez e entre os espetáculos foram escolhidos: Palomares, Zé da Vaca, A coisa, A Benfazeja, Tempo de Espera, Dicotomias, Protágoras e Incógnitos.

¹ O 1º Encontro Poéticas do Inanimado aconteceu durante os dias 07 e 10 de agosto de 2019 no Instituto de Artes da Unesp, campus de São Paulo.

² O grupo é coordenado pelo Prof. Dr. Wagner Cintra e Prof. Dr. Mário Piragibe. Os integrantes do grupo são 17 pesquisadores e 13 estudantes de graduação, mestrado e doutorado.

ACERVO PESSOAL DA ANA MARIA AMARAL



Foto: Larissa Maia



Foto: Larissa Maia



Foto: Larissa Maia

LIVRO EXPOSTOS: SÍNCOPE - 1956, EU INCONCLUSO - 1958, VIAGEM AO REDOR DO ESPELHO - 1962, RUPTURAS - 2011



Foto: Giorgia Gold

PALOMARES - 1978 e 1983



Foto: Giorgia Gold

Anais do 1º Encontro Poéticas do Inanimado – 2019. ISBN 978-85-62309-31-1.

ZÉ DA VACA - 1985



Foto: Giorgia Gold

A COISA - 1989

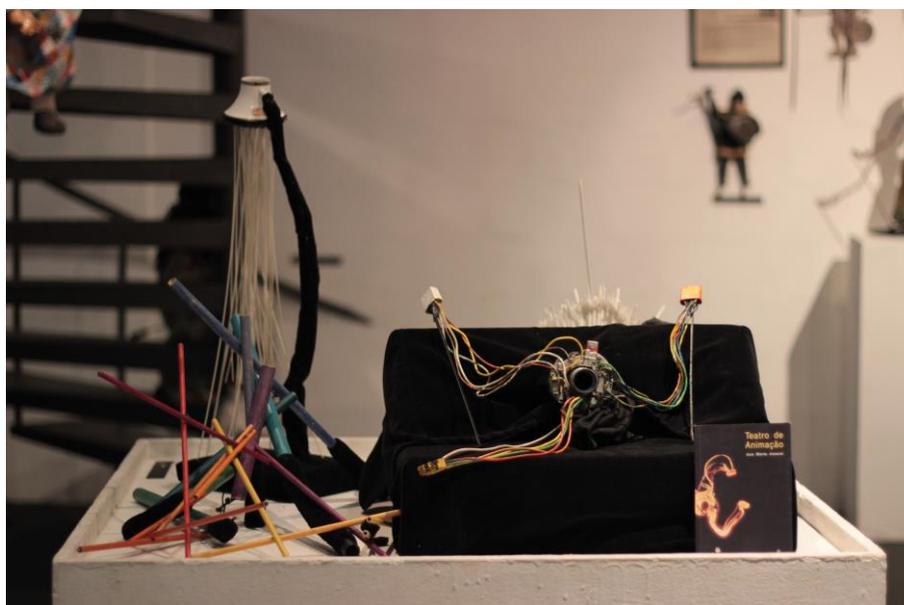


Foto: Larissa Maia

A BENFAZEJA - 2002 e 2006



Foto: Giorgia Gold

TEMPO DE ESPERA



Foto: Giorgia Gold

DICOTOMIAS - 2003 e 2006



Foto: Giorgia Gold



Foto: Larissa Maia

PROTÁGORAS - 2012 / INCÓGNITOS - 2016



Foto: Giorgia Gold

Nosso maior empenho durante a montagem da exposição foi para que os bonecos, objetos e máscaras não ficassem “sem vida”, essa também sempre foi uma preocupação manifestada por Ana Maria, em um trecho do seu livro *Teatro de formas animadas*, podemos entender um pouco mais a respeito:

Sendo o boneco, por essência, imagem e movimento, ele exige uma dramaturgia específica. Esta não reside em ações e palavras, mas se apóia muito mais em gestos e em momentos de não-ação, seguidos de movimento, nas pausas e nos momentos de silêncio. Mas desse tipo de dramaturgia pouca coisa se tem documentado, e as razões são várias. (...) Ora, tanto a reprodução de técnicas, como a reprodução de movimentos, gestos e formas, são difíceis de se documentar. (AMARAL, 1996, p.74)

Apesar da citação acima tratar sobre a dramaturgia, destaco o que Ana Maria cita a respeito da imagem e do movimento, que constituem a essência do boneco. Desse modo, penso que a ausência de ação, de movimento e de manipulação que a exposição não alcança seguem construindo uma determinada camada desta dramaturgia através da imagem, da composição dos elementos expostos, dos bonecos enquanto matéria. A dramaturgia antes criada no palco através dos gestos e momentos de pausas, é limitada aqui, à imagem.

Além de documentar a produção dos bonecos, objetos e máscaras, a exposição documenta a trajetória artística de Ana Maria juntamente com o grupo O Casulo - BonecObjeto e revela, mesmo que fora dos palcos, a poética de Ana Maria, suas referências artísticas, as técnicas e a variedade dos materiais utilizados em seus espetáculos. A exposição assim como este artigo foram construídos por alguém que está nos bastidores da cena, de dentro do ateliê e que revisita as obras da artista com o desejo de revelar ao visitante da exposição a materialidade que é própria do boneco em sua essência, em sua imagem, anterior ao movimento. Ainda a respeito do boneco:

Sua essência é a ilusão. É o personagem irreal. É negação, é matéria, e, ao mesmo tempo é afirmação. É um desafio à inércia da matéria. Ambíguo por natureza, tem aspectos positivos e negativos. É dualidade: enquanto animado, é espírito; enquanto inerte, é matéria. Define-se por uma contradição: é ação, mas em si mesmo ele não tem movimento. (AMARAL, 1996, p. 75)

Segundo a própria afirmação de Ana Maria, enquanto inerte o boneco é matéria, entretanto, através da composição da imagem, da organização dos elementos no espaço, da iluminação, entendemos que a própria materialidade do boneco não está relacionada somente com o material utilizado em sua construção mas é entendida também como a carga expressiva e os desdobramentos que podem existir na relação de observação do público, no caso da exposição, com o visitante. Entende-se aqui que “a marionete existe em cena como objeto real da mesma maneira que as formas geométricas existem, antes de qualquer proposição simbólica, como objetos reais.” (CINTRA, 2018, p. 470), buscamos desse modo transpor essa existência como objeto real também na galeria.

Também foi uma escolha conjunta dos organizadores, expor os bonecos e objetos conservando os seus aspectos envelhecidos pela ação natural do tempo, optamos por não interferir e nem modificar esses aspectos. Valorizamos revelar a sua construção artesanal, a criatividade na utilização dos materiais escolhidos e sem dúvida a poética de Ana Maria que, se iniciou nos livros de poesia, na palavra escrita, nas bibliotecas por onde ela passou e estendeu-se aos palcos. Realizamos não somente uma homenagem, mas uma documentação em forma de exposição da trajetória de uma das maiores artistas e a pioneira do teatro de animação no Brasil.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Ana Maria. Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos / Ana Maria Amaral. - 3ª ed. - São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1996. - (Texto & Arte; 2)

CINTRA, Wagner. O teatro visual como teatro performativo. In: Urdimento, Florianópolis: UDESC, vol.2, n.32, p 461-475, 2018.

EL GALLO PINTO DE JAVIER VILLAFañE, UN ARCHIVO ILUSTRADO: LA COLECCIÓN DE DIBUJOS DE NIÑAS Y NIÑOS ARGENTINOS

Bettina Girotti
(CONICET/IAE-UBA/IIGG-UBA)
bettina.girotti@gmail.com

Resumen

En este trabajo nos proponemos revisar algunas aristas del trabajo de Javier Villafañe en la primera mitad del siglo XX. Desde 1935 hasta comienzos de los 80, el titiritero recorrió pueblos y ciudades la Argentina, Latinoamérica y España con sus títeres, pidiendo al auditorio, una vez finalizada la función, que realice un dibujo o que escriba una carta, un cuento o una obra para realizar con títeres.

Recolectar producciones infantiles no fue una tarea desarrollada exclusivamente por Villafañe: personalidades como Mario de Andrade al frente del Departamento de Cultura de San Pablo y el Teatro Guiñol de Bellas Artes dependiente de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en México, también dieron lugar a las voces infantiles. A partir de una de las publicaciones producto de esta experiencia, el libro *El Gallo Pinto* (Universidad de La Plata, 1944), abordaremos entonces aquellas características compartidas y aquellas que hicieron del trabajo de Villafañe una labor singular, deteniéndonos en su dimensión archivística y en sus vínculos con el Estado y organismos oficiales

Palabras clave: Teatro de títeres - Javier Villafañe - dibujo infantil - archivo

Abstract

In this paper we propose to review some aspects of Javier Villafañe's work in the first half of the 20th century. From 1935 to the beginning of the 80s, this puppeteer go all over towns and cities in Argentina, Latin America and Spain with his puppets, asking the audience, once the show was finished, to draw a picture or write a letter, a story or, a puppet play.

Collecting children's productions wasn't his exclusive work: personalities such as Mario de Andrade in charge of the Department of Culture of San Pablo (Brazil) and the Teatro Guiñol de Bellas Artes under the Ministry of Public Education (SEP) in Mexico, gave rise to children's voices. Through one of the publications product of this experience, the book *El Gallo Pinto* (University of La Plata, 1944) we will approach those shared features and those that made Villafañe's an unique work by stopping in its archival dimension and in its links with the State and official organizations.

Key words: Puppet Theatre- Javier Villafañe - Child drawings - archive

Entre 1935 y comienzos de los 80, el titiritero, poeta e investigador Javier Villafañe (1909-1996) recorrió pueblos y ciudades la Argentina, Latinoamérica y España realizando presentaciones con sus títeres. Entre el primero y el último de los viajes no solo fueron el contexto político y social y el mapa los que variaron, sino también el pedido que Villafañe realizaba al auditorio una vez finalizada la función: realizar un dibujo, escribir una carta a los personajes, una obra para realizar con títeres o un cuento. Respetando los escritos y dibujos originales realizados por niñas y niños, el titiritero andariego se dedicó a compilar y publicar distintas selecciones.

Este artículo³ tiene como objetivo revisar el trabajo de recolección de dibujos infantiles impulsados y realizados a partir de una función de títeres desplegado por Villafañe entre 1935 y 1943 y la consecuente conformación de un “archivo ilustrado”. Las anécdotas de estos viajes han sido reproducidas una y otra vez en distintos libros y reportajes y adquirieron, con el paso de los años, un carácter mítico. La tarea emprendida por este titiritero no revistió un carácter aislado, sino que se inserta en una serie de experiencias desplegadas por artistas y educadores ligados a los movimientos de renovación escolar de la primera mitad del siglo XX que buscaron explorar las posibilidades de la actividad libre de niñas y niños. Este archivo consideró como uno de sus elementos fundamentales la singularidad y capacidad creadora de cada espectador infantil, de allí que cada una de las producciones sean consideradas un testimonio. En este sentido, además de los estudios teatrales, la investigación se inscribe en el campo de estudios de la infancia, inaugurado por el trabajo de Phillip Ariès. Desde esta perspectiva, la infancia es comprendida como una expresión cultural particular, histórica, políticamente contingente y sujeta a cambios, “es común a todos los niños, pero también es una categoría fragmentada por la diversidad de las vidas cotidianas de los niños y las niñas” (Cosse, Llobet, Villalta, y Zapiola, 2011: 12) Además, parte de una perspectiva comparada, que articula la experiencia de Villafañe con otras latinoamericanas: la desplegada por de Mario De Andrade al frente del Departamento de Cultura de San Pablo y la del Teatro Guiñol de Bellas Artes en el México posrevolucionario, por mencionar algunos. Trabajaremos para ello con la primera edición de *El Gallo Pinto*, publicada por la Universidad de La Plata en 1944 y reeditada en múltiples oportunidades⁴.

Un titiritero andariego y su archivo

En distintas salidas y variando el medio de transporte (carro, barco, trailer), “La Andariega” comienza a recorrer la Argentina: primero la provincia de Buenos Aires y luego el resto del país, realizando funciones en escuelas y espacios públicos. Sin embargo, la experiencia no finalizaba allí, sino que cerrado el telón Villafañe pedía al auditorio que realice un dibujo o escriba una carta, un cuento o una obra para realizar con títeres. Esta dinámica se apoyaba, de

³ Las reflexiones aquí volcadas dialogan con el artículo de Tânia Gomes Mendonça, a quien agradezco sus aportes y comentarios.

⁴ 1947, Ed. Huarpes, parte de la colección “El gallo y la veleta”, dirigida por Villafañe; 1966, Hachette, entre otras.

un lado, en una dimensión lúdica y, de otro, en la concepción de que niñas y niños son sujetos productores y creativos, la cual estaba en sintonía con el amplio y variado abanico de propuestas escolanovistas que coincidían en la defensa de la autonomía infantil y en la crítica a la escuela tradicional y entre cuyos lineamientos más importantes se encontraban la reivindicación del protagonismo del niño y de la autonomía infantil en los procesos educativos, su individualidad, libertad y espontaneidad, así como la importancia atribuida al juego, a la actividad libre y creadora. Esta sintonía se hace evidente en la escritura de Villafañe, que lejos de las evocaciones nacionalistas y del tono moralista y didáctico que tendía a prevalecer en las producciones de la época, se centró en las dimensiones lúdicas, imaginativas y poéticas de la literatura (Pellegrino Soares, 2002).

Entre 1935 y 1943, el titiritero se dedicó a recorrer el territorio argentino (salvo breves entradas a la República Oriental, al Brasil y al Paraguay) recolectando gran cantidad de dibujos y escritos elaborados por niñas y niños de los lugares en los que se presentaba.

Estas cartas, obras, cuentos y dibujos, si bien impulsados y realizados a partir de una función de títeres, fueron también producto de la singularidad de cada espectador infantil. Es así que devienen testimonios, considerando esta noción desde un sentido más amplio, que nos permita abarcar matices que desbordan la idea de testigo. De este modo, el trabajo de (re)colección realizado por Villafañe se asemeja a la construcción de un archivo conformado por aquellas voces infantiles. No se trata, claro está, del archivo entendido como un complejo físico que guarda, almacena y selecciona una colección de documentos, sino que “el concepto de archivo propuesto, más que un lugar olvidado y polvoriento, se dirige a un más amplio entendimiento cultural con una clara apuesta por una ‘memoria colectiva’” (303). El carácter “prospectivo” del archivo propuesto por Derrida resulta central, ya que “más que trazar la usual asociación entre archivos y pasado (...) lo que cuenta es el futuro. La supervivencia del archivo (...) es asimismo esencial para el funcionamiento del archivo. El archivo sería un repositorio para el futuro, un punto de partida, no un punto final (303). La tarea de “rescate” de Villafañe tendría un anclaje en el futuro inseparable de su propósito de integración artístico-cultural. El carácter archivístico de esta experiencia es, a su vez, inseparable de su circulación: la publicación de una serie de libros que se extiende entre 1944 y 1987.

La primera edición de *El Gallo Pinto* y la Educación Artística

La primera edición de *El Gallo Pinto* (1944) estaba compuesta por diez canciones y rondas⁵ ilustradas por niñas y niños de entre 6 y 12 años de distintos puntos del país⁶. Aunque manifestaba la imposibilidad para dar una cifra exacta de la cantidad de dibujos recogidos, Villafañe estimaba que solo en un año de trabajo había logrado coleccionar casi treinta mil ilustraciones. La edición se abría con palabras de Villafañe que explicaban el trabajo de recolección (“Cómo recogí estos dibujos”) y un prólogo firmado por Olga Cossettini. Este último, sobre el que volveremos más adelante, había sido uno de los requisitos exigidos por la Comisión Especial -convocada por el Presidente de la Universidad de La Plata, Alfredo Palacios- que estaba integrada por Luis G. Guerrero, Juan Mantovani y Jorge Romero Brest y debía evaluar el valor artístico, documental y didáctico de esta experiencia y aconsejar acerca de la conveniencia y forma de publicación. En su dictamen, la comisión destacaba, de un lado, el conocimiento -intuitivo- de Villafañe de la psicología de la infancia, que se traducían en la aceptación de sus rondas y canciones por parte del público infantil y se plasmaba en su escritura, y, de otro, el valor de los dibujos, considerado desde los puntos de vista psicológico y didáctico. En la resolución se observa una marcada intención de capitalizar esta experiencia en el terreno de la educación artística infantil al exigir que la apertura del libro planteara futuras líneas de investigación sobre el tema, pero también al considerar una serie de elementos que ayudasen a profundizar la productividad de la publicación (una nueva selección de dibujos, su reproducción en color y la circulación de la publicación). Así, más allá de algunas críticas⁷, la comisión reconoció el esfuerzo de Villafañe de recorrer el país y consideró su obra como “valiosa y significativa”.

El “prólogo de firma autorizada” quedó a cargo de Olga Cossettini quien, junto a su hermana Leticia, había gestado una de las más importantes experiencias escolanovistas en la Argentina:

⁵ “El Gallo Pinto”, “Canción de los tres hermanos”, “El sueño del niño negro”, “Ronda del sapo y la rana”, “Adivina adivinador”, “Canción para el retorno de los leñadores”, “Romancillo del viejo ratón”, “Los cinco burritos”, “Duérmeme mi niño” y “Pobre caballito”.

⁶ Rosario, Villa María, Pampa de Achala, Monte Carlo, Córdoba, Villa Dolores, Capital, Vicente López, Luján (Mza), La Rioja, Río IV, Resistencia, Cosquín, San Juan, San Luis, Mendoza)

⁷ Recuperaban algunas cuestiones a revisar de cara a la posible repetición de este tipo de experiencia: el efecto que podría producir la lectura de otros textos, las edades de niños y niñas y la correlación entre la cuestión etaria y las formas estéticas más apropiadas, así como también la distinción entre niñas y niños.

la Escuela Serena⁸. La autoridad de la firma de Cossettini no solo descansaba en la legitimidad que tenía en el ámbito educativo sino también en una de las formas de trabajo que se desarrolló en la escuela Carrasco y que compartió algunas características con aquella desplegada por Villafañe. Para las hermanas educadoras, la producción personal de imágenes funcionó como táctica privilegiada para el encuentro de cada estudiante con su “voz” a través de una práctica artística. Los cuadernos escolares fueron el principal soporte de la mayoría de las imágenes producidas, convirtiéndose en un espacio de apropiación y producción de saber y de registro del acontecer diario de la institución escolar y, al mismo tiempo, en un medio expresivo, un territorio apto para desarrollar su creatividad (Femández, Welti y Biselli, 2008). En su prólogo, titulado “La educación artística del niño”, Cossettini rescataba la función instrumental del trabajo de Villafañe: “será motivo de interés y de estudio por parte de nuestros profesores y artistas no siempre preocupados por lo que se hace en el país y que pudiese servir de guía para una mejor comprensión de nuestros problemas educativos”. Así, la serie de dibujos colectada por Villafañe podría convertirse en un instrumento para evaluar la situación de la educación a nivel nacional, con lo cual permitía llevar a una nueva dimensión el trabajo que ella venía desarrollando en la Escuela Serena.

Los dibujos

Cada una de las rondas y canciones de *El Gallo Pinto* estaban acompañadas por dibujos (podía ser uno solo o hasta siete) realizados por niños y niñas de entre 6 y 12 años y de distintas ciudades del país. Aunque en los epígrafes solo se especifican nombres, edades y ciudades de quienes las habían realizado, se adivinan los soportes (hojas lisas o rayadas) y los materiales utilizados (lápiz, témperas o acuarelas) de cada una de las ilustraciones. En las palabras preliminares, Villafañe explicaba su forma de trabajo y el contenido del libro y daba cuenta de una labor que se había extendido en el tiempo y en el espacio, recorriendo pueblos y ciudades del interior del país. En cada uno de estos lugares solía detenerse en las escuelas, armar un escenario en el patio y hacer una representación para que luego, niñas y niños dibujaran y pintaran. En varias oportunidades -comenta Villafañe- tuvo que proveerlos de materiales (papel, pinceles y acuarelas) dadas las carencias de muchas escuelas del interior.

⁸ La experiencia inició en 1935 con el nombramiento de Olga como directora de la Escuela N° 69 "Dr. Gabriel Carrasco", de Rosario y con el otorgamiento del carácter de experimental a fines del mismo año.

La llegada del titiritero -un extraño, un extranjero- a la comunidad instalaba un tiempo distinto del cotidiano, no solo a través de tiempo de la representación, es decir, del espectáculo propiamente dicho, sino también a través de su misma presencia, que interfería con la rutina. Ese tiempo *otro* se potenciaba con aquel pedido especial, el de la escritura y el dibujo. Así el público infantil participaba de la función a través de la espectación pero también de la producción de dibujos, cartas, “reseñas”, obras para títeres y cuentos. No se trataba entonces de un espectáculo con títeres sino que era experiencia que lo excedía, una práctica que desbordaba el momento espectacular.

Villafañe también incluyó algunas observaciones acerca del funcionamiento de las escuelas y la labor de los docentes, las cuales coinciden con las propuestas de Cossetini. De hecho, en un pasaje de sus palabras preliminares (que no fue incluido en la edición posterior, así como tampoco el prólogo de Cossetini) refería específicamente a la labor de la Escuela Serena y a otros casos mencionados por la educadora.

Asimismo, en los viajes de este periodo existía un objetivo particular: difundir el arte de los títeres y la creación de teatros manejados por niños, de allí que *El Gallo Pinto* tuviera como correlato un libro publicado apenas unos meses más tarde, *Los niños y los títeres* (1944), donde el poeta titiritero recuerda que la mayor parte de las funciones eran realizadas al aire libre y que después de la representación, se dedicaba a enseñar a los niños el “viejo y sencillo arte de los títeres” con lo que, en muy pocos años, los titiriteros se habían multiplicado y, para 1944, contaba numerosos teatros de títeres construidos manos infantiles que representaban sus propias obras, con muñecos modelados, pintados y vestidos por ellos mismos.

Otras experiencias latinoamericanas

La recolección de dibujos realizados por niñas y niños no fue una tarea realizada exclusivamente por Villafañe: por aquellos años, experiencias similares estaban teniendo lugar en otros países latinoamericanos. Un trabajo similar había desarrollado el artista brasilero devenido funcionario público, Mario de Andrade. Entre otros proyectos, como director del Departamento de Cultura (1935-1938) de la ciudad de San Pablo encaró un concurso de dibujos para niñas y niños que frecuentaban los Parques Infantiles de Ipiranga, Lapa y del Parque D. Pedro y la Biblioteca Municipal (concurso libre, sin sugerencias ni intervenciones ajenas). Tal como explica Marcia Gobbi, De Andrade representó en el modernismo brasilero el papel del artista que encuentra interlocutores en los niños, capaces de despertar su curiosidad a través de

sus creaciones, fundamentalmente a través del dibujo. La autora destaca: su afición por el dibujo y por coleccionar y estudiar los dibujos infantiles que lo llevó a la construcción de una forma de análisis no sistematizada cercana a la etnografía, un aspecto poco estudiado de su vida. Gobbi transcribe, además, algunas de las preguntas y preocupaciones de De Andrade, que abarcan temas como la belleza, las edades, los elementos mejor representados, la cuestión del realismo, la representación del paisaje o de elementos frecuentes, entre otros.

A diferencia del artista brasileiro, el interés de Villafañe estaba anclado en la difusión del teatro de títeres, en la gestión de un espacio creativo para niñas y niños y en la colección de sus producciones. Operaba, de cara a la publicación, una selección de los dibujos recolectados, pero no había una finalidad analítica de aquellos materiales. Esto no evitaba que el titiritero esbozara una lectura de los dibujos recibidos que no daba cuenta de un análisis formal, sino más bien de las condiciones económicas y sociales de producción. En este sentido, observaba que en aquellos lugares en los que población infantil estaba deficientemente alimentada, los dibujos mantenían un nivel de calidad inferior a los de las regiones donde no se daba este factor, es decir, “un problema estrictamente social condiciona -no podía ser de otra manera- el aspecto concreto y determinado que contemplo. Como es lógico, el niño no puede soñar, cantar, reír ni advertir la poesía de las cosas, cuando tiene las necesidades imperiosas insatisfechas”.

Asimismo, en cuanto a la calidad de las ilustraciones, concluía que no estaba condicionada por la ubicación geográfica y que el paisaje y las costumbres de cada uno de estos lugares, “inspiran los motivos que el niño aprovecha para sus dibujos”. En este sentido, a tono con los preceptos escolanovistas, destacaba la actividad libre y creadora infantil al preferir para la selección de las ilustraciones (tanto de *El Gallo Pinto* como de *Libro de Cuentos y Leyendas*) aquellas realizadas por niñas y niños que no tenían profesor de dibujo.

El trabajo de Villafañe, aunque de gestión independiente, se ubicó en una zona fronteriza del ámbito oficial, ya que contó con financiamiento de distintos organismos e instituciones dependientes del Estado. La Comisión Nacional de Cultura (CNC), encargada de ejecutar la política cultural oficial durante sus dos décadas de existencia (1933-1954), resolvió otorgarle una beca entre los meses de octubre de 1939 y 1940 para que recorriera el país y divulgara la actividad titiritera como elemento estético en la educación infantil. A partir de 1943, la política cultural estableció como ejes la difusión del teatro en el medio obrero y el teatro para niños como herramienta de formación educativa. Además de la CNC, la labor de Villafañe también recibió apoyo oficial de la Universidad de La Plata, a través de la publicación de la primera edición de *El Gallo Pinto* y, en 1945, de *Libro de cuentos y leyendas*, también con ilustraciones

infantiles de diversas partes del país, distinguido por la SADE (Sociedad Argentina de Escritores) con una faja de honor. Ese mismo año, la Comisión Nacional de Cooperación Intelectual designó a Villafañe para llevar la exposición “Dibujos y pinturas de niños argentinos”, a Brasil donde, conoció a Drummond de Andrade, Cecilia Meireles, María Clara Machado, y a José “Yuca” Monteiro Lobato (Medina, 2013).

Recolectar dibujos al término de funciones de títeres fue una dinámica desarrollada también por algunos teatros de títeres del México posrevolucionario -especialmente el la década del 30- que fueron financiados por el Estado a través del Departamento de Bellas Artes, dependiente de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y que formaban parte de un proyecto oficial anclado en valores nacionalistas que pretendían crear un nuevo ciudadano. El proyecto de Teatro Guiñol de Bellas Artes (iniciado en 1932) evidenciaba la concepción estatal del títere como recurso fundamental en la divulgación, educación y difusión de valores y proyectos que iban desde la alfabetización, la importancia de la escuela, el laicismo, la defensa de la expropiación petrolera, el trabajo y la higiene: el teatro guiñol posrevolucionario se convirtió en un mediador entre los gobiernos de turno y las familias mexicanas, en tanto sirvió para que los discursos oficiales entraran en los hogares y, en teoría, modificaran hábitos y costumbres (Sosenski, 2010). A través de los espectáculos de títeres, funcionarios gubernamentales y miembros de la burguesía intelectual construyeron un aspecto de la cultura infantil que esperaban pudiera ser distribuida universalmente y recibida de forma uniforme. Sin embargo, niñas y niños tuvieron un rol activo en su socialización y no fueron simples recipientes pasivos de los proyectos de educación revolucionaria: transformaron los significados explícitos de aquellos mundos sanos y moralizados presentado por los muñecos, de acuerdo a sus gustos personales, tal como analiza Elena Jackson Albarran. Esta autora destaca el lugar otorgado a las respuestas infantiles, tanto a aquellas recuperadas por a través de las notas tomadas por educadores durante las funciones (indirectas) como los dibujos realizados al término de las funciones (directas) y resalta que muchas de estas lograron transformar las mismas obras. Así, niñas y niños participaron de una dialéctica cultural que formó su experiencia infantil al interactuar con los autores intelectuales del programa de títeres introduciendo, con frecuencia, modificaciones en los espectáculos.

La labor del Teatro Guiñol mexicano, integrado por figuras de renombre del campo de las letras y las artes visuales, se fundaba en una necesidad estatal. El títere aparecía como recurso fundamental en la divulgación, educación y difusión de valores y proyectos que iban desde la alfabetización, la importancia de la escuela, el laicismo, la defensa de la expropiación petrolera, el trabajo y la higiene y el Teatro Guiñol, como mediador. El trabajo de Villafañe fue posible a

través de distintos mecanismos oficiales (becas, premios o universidades) y pudo articularse con programas educativos, pero no fue motorizado por organismos estatales.

Consideraciones finales

Hemos revisado algunas aristas del trabajo desarrollado por Javier Villafañe en la primera mitad del siglo XX. Recolectar dibujos infantiles no fue una tarea que haya desarrollado con exclusividad, sin embargo, la labor del titiritero argentino implicó vínculos más laxos con el Estado ya que, si bien apeló a distintos mecanismos oficiales para financiar este tipo de experiencias, estas nunca formaron parte de proyectos oficiales como sucedió con las propuestas de Mario De Andrade al frente del Departamento de Cultura de San Pablo o del Teatro Guiñol de Bellas Artes en el México posrevolucionario.

Asimismo, la recolección de las ilustraciones estuvo guiada por un espíritu *archivístico*: aquellos dibujos impulsados y realizados a partir de una función de títeres, fueron también producto de la singularidad de cada espectador infantil y, en ese sentido, un testimonio. Este trabajo se asemeja a la construcción de un archivo conformado, en este caso, por voces infantiles. No se trata de un archivo entendido como un complejo físico que guarda, almacena y selecciona una colección de documentos, sino de aquel que apuesta por la ‘memoria colectiva’, con lo que el archivo deviene “repositorio para el futuro, un punto de partida, no un punto final” (Guasch, 2011: 303).

Al dejar de lado las evocaciones nacionalistas, el tono moralista y didáctico que prevalecía y centrarse en las dimensiones lúdicas, imaginativas y poéticas de la literatura, la obra de Villafañe representó una alternativa a la literatura infantil argentina predominante hasta mediados de siglo XX (Pellegrino Soares, 2002); una alternativa que comportó también una dimensión archivística al intentar preservar las voces y testimonios de niñas y niños.

Referencias bibliográficas

- Cosse, I. Llobet, V., Villalta, C. y Zapiola, M. C., 2011. “Introducción” en Cosse, I. [et al] *Infancias: políticas y saberes en Argentina y Brasil: siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Teseo.
- Medina, P., 2010. Biografía en Villafañe, J. *Antología*. Buenos Aires: Sudamericana
- Medina, P., 2013. “Javier Villafañe” en Villafañe, J. *Poesía y cuentos para chicos*. Buenos Aires: Colihue.

Fernández, M. del C., Welti, M. E. y Biselli, R., 2008. “Los cuadernos escolares de La Escuela Serena: un recorrido a través de sus imágenes (Rosario, 1935 -1950)” en *Revista de la Escuela de Ciencias de la Educación*, año 4 n° 3, 2008. 343-358

Gobbi, M., 2006. “Mário de Andrade e os desenhos das crianças pequenas: olhares de “Turista Aprendiz” en Freitas , Marcos Cesar (Org.) *Desigualdade Social e Diversidade Cultural na Infância e na Juventude*. São Paulo: Cortez. 175-205.

Guasch, A. M. 2011. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

Pellegrino Soares, 2002. *A semear horizontes: leituras literárias na formação da infância, Argentina e Brasil (1915-1954)*. Tesis de doctorado.

Sosenski, S., 2010. “Niños limpios y trabajadores. El teatro guiñol posrevolucionario en la construcción de la infancia mexicana” en *Anuario de Estudios Americanos*, 67, 2, julio-diciembre, 493-518.

Villafañe, J., 1944. *Los niños y los títeres*. Buenos Aires: El Ateneo.

Villafañe, J., 1944. *El Gallo Pinto*. La Plata: Universidad de La Plata .

Villafañe, J., 2000. *Antología*. Buenos Aires: Sudamericana.

INTERCRUZAMENTOS ENTRE O TEATRO DE ANIMAÇÃO E O CINEMA DE ANIMAÇÃO⁹

MEDEIROS, Fábio H. N¹⁰
FAP-UNESPAR
fabiodeolinda@yahoo.com.br

A abordagem tem como enfoque introduzir uma observação sobre os intercruzamentos entre o teatro de animação e o cinema de animação, partindo da premissa de que no cerne da questão está a *Anima* como um estado perceptivo. Dessa forma, foi fundamental cruzar “arqueologicamente” o desenvolvimento dessas duas linguagens, tanto numa perspectiva conceitual como operacional, checando e comparando as características de cada uma, citando uma pequena amostragem formal, de peças que se utilizam de recursos cinematográficos ou da linguagem cinematográfica e filmes que se utilizam da linguagem do teatro de animação, bem como outras formas de intersecção.

Palavras chave: Teatro de animação, Cinema de animação, intercruzamento de linguagens.

O sonho de criador em dar vida autônoma e liberdade às suas criaturas é tão velho que se perde no tempo: os totens (considerados casas dos espíritos, ou seja, uma espécie de boneco que guarda almas) ou as pinturas rupestres pré-históricas não se movimentavam nem tinham articulação para simular o movimento, mas havia uma representação de vida e alma neles impregnada e latente, atribuindo-lhes uma representação de força, energia, poder de entidade (metafísica) etc. Este desejo reaparece em inúmeras narrativas antigas, como, por exemplo, na passagem bíblica sobre a criação do homem, que fora modelado do pó da terra e soprado vida em sua narina (Gênesis 2:7), ou ainda o mito grego de Pigmaleão, o qual se apaixona por uma estátua por ele esculpida e pede para a deusa Afrodite que lhe dê vida.

Como se pode perceber, os esforços de simulação de vida e alma dos “animadores” perante suas criaturas não se restringem ao universo da arte, embora seja na arte, especialmente na arte da animação, que isso se faz enquanto expressão artística, estando ali depositado um fragmento da alma do artista.

Atualmente, quando se fala em arte da animação, de imediato associa-se ao cinema de animação, uma vez que este está atrelado diretamente a um veículo de comunicação de massa, em especial à televisão, à internet e também a quase todo aparato tecnológico atual. No entanto, essa linguagem tem uma história relativamente recente se comparada com a história do teatro

⁹ Este texto possui fragmentos da pesquisa de doutorado do autor: *A arte da animação: intercruzamentos entre o teatro de formas animadas e o cinema de animação*, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo em 2014.

¹⁰ Doutor em Artes (USP); Mestre em teatro (UDESC); Graduado em Letras (UNIVILLE); Atuou como professor de Design (Produto, Visual, Moda e Animação Digital) e atualmente é professor do curso de Licenciatura em Teatro da Faculdade de Artes do Paraná - FAP-UNESPAR; Dirigiu espetáculos teatrais e grupos de contação de histórias; Organizador dos livros-coletâneas: *Salve o Cinema I e II*, *Contar Histórias: uns passarão e outros passarinhos* (Editora da Univille) e *Contação de histórias: tradição, poéticas e interfaces* (Editora do SESC-SP).

de animação, que também tem como premissa primordial o mecanismo de animar o inanimado, ou seja, simular vida e alma naquilo que não as tem. A confusão em termos da expressão arte da animação se dá, em primeira instância, devido aos imbricamentos entre as linguagens do cinema de animação e do teatro de animação e ao fato de ambas terem nas suas matrizes a *anima* (essa premissa de representação de vida e alma). Todavia, essa confusão se deve também a uma questão de nomenclatura: teatro de animação e cinema de animação são expressões relativamente novas, que surgiram em meados da década de 80, quando teóricos, críticos, produtores e artistas de vários segmentos e partes do mundo discutiam um novo termo que contemplasse o que não comportava mais nas expressões *teatro de bonecos* e *desenho animado*, uma vez que as formas de expressões, nas duas linguagens, estavam se multiplicando significativamente, entre elas, a animação de objetos e materiais extraídos da natureza. No que se refere ao teatro de animação, Amaral (1997, p.16) diz: “marionete, bonecos, figuras, objetos ou formas. Qualquer que seja sua nomenclatura, estamos falando de um teatro onde o inanimado é personagem central”, sendo animado. Desta forma justifica-se a insuficiência dos termos como teatro de bonecos, por exemplo. Assim sendo, buscou-se uma expressão que abarcasse as novas e antigas manifestações, chegando à expressão **teatro de formas animadas**, ou ainda **teatro de animação**. Estas denominações vêm carregadas de uma necessidade de conceituar e denominar os desdobramentos e metamorfoses que essa linguagem veio sofrendo, especialmente na segunda metade do século XX. Para Costa (2000, p.250), “o teatro de animação funda-se no tripé ator-manipulador, objeto [animado] e público”. O autor diz ainda que o deslocamento do personagem para o objeto, juntamente com a recepção, constitui seu cerne. Também o cinema de animação, antes denominado basicamente como desenho animado (ou *animated cartoon*, nos Estados Unidos), teve esse “período” de busca por uma expressão que contemplasse toda uma gama de manifestações ou modalidades expressivas emergentes.

Para Denis (2010), referindo-se ao cinema de animação, é impossível definir animação, devido a essa profusão técnica e às inúmeras concepções filosóficas que envolvem vida e movimento. O autor menciona uma passagem de Dick Tomasovic, o qual diz que a animação sempre esteve e talvez sempre estará em crise de identidade e é justamente nisso que reside sua identidade.

Não sei se existe, de fato, uma “crise” de identidade na animação devido a sua “juventude”, mas existe uma arte e técnica multimídia e interdisciplinar que envolve vários saberes e domínios, embora, também a questão de identidade não seja um “problema” exclusivo

da animação, mas de todas as artes, inclusive do próprio homem que está imerso a uma profusão de novos paradigmas.

Do ponto de vista mais histórico, enquanto o teatro de animação tem a sua origem em uma história remota, a origem do cinema está fortemente relacionada ao século XIX, ainda que alguns historiadores questionem isso. Entretanto, por serem linguagens da animação, com estruturas heterogêneas, mas com “DNAs” cruzados, pois, embora se trate de teatro de animação ou de cinema de animação, estamos falando da animação em si, ou seja, da arte de “dar” alma e vida a um ser inanimado. E o ponto de partida para entendermos a questão é pensarmos que o teatro de animação e o cinema de animação estão alicerçados na anima, esse processo ou percepção de atribuir vida e alma às coisas.

Do ponto de vista conceitual e de percepção dos primeiros elementos da *anima* e animação que contemplam as duas linguagens e criam interseções entre elas, podemos mencionar: a linguagem (como um sistema que dá sentido às coisas); percepção e representação (como a parte da extensão do sentido e expressão); projeção e deslocamento (que envolve tempo-espço, mas também movimento); decomposição do movimento (como uma espécie de lógica e memória do movimento); *Animismo* e *Ludens* (ainda no campo perceptivo); tempo e espaço, dramaturgia e narrativa da imagem; luz e sombra; sentidos sonoros; anteparo (suporte, meio).

Do ponto de vista de linguagem, se fizermos um exercício de buscar a unidade mínima do teatro de animação, teríamos a triparte: ator, “objeto” e público. O ator visível ou invisível, mas presente, o público, elo vital da linguagem teatral e o objeto, visível ou invisível, mas sempre animado, seja com alma ou vida, ou as duas coisas.

O teatro é a arte da vida. Já o cinema é a arte de reproduzir a vida. Nessa perspectiva, o teatro de animação fica no limiar entre a arte teatral e a cinematográfica. Por ser teatro, a vida está ali e ao mesmo tempo “re-produz” uma vida na forma ou objeto. O evento teatral está calcado na performance, no ritual, na comunhão de corpos, na presentificação - representação (no sentido de tornar presente). O valor simbólico dessa interação da presentificação teatral, entre ator e público, faz o teatro. O cinema também está ligado à representação, mas num tempo passado. O que ele presentifica é o passado, uma reprodução da representação. Por isso a impressão de que o surgimento do cinema logrou a vida.

A animação, enquanto linguagem, vai além da presença de um boneco ou de um desenho animado, de um ser antropomórfico ou zoomórfico, pois tem também como elemento essencial

a **ilusão**, seja na animação teatral, sob o tripé animador/objeto/público ou na cinematográfica, animador/meios técnicos/público (noutra perspectiva).

De modo geral, de fato a ilusão está na arte: no cinema, que busca um realismo, a ilusão tem um grau geralmente maior do que no teatro. Uma parte disso se explica pela própria etimologia da palavra ilusão, que, do latim, significa brincar, transpor. A ilusão se dá quando transpomos do não-real para o real num jogo de efeitos entre essas ambivalências, que deixam de ter pólos opostos quando ela em si fundamenta uma atividade, estando na estrutura, como é no caso da arte da animação. Na arte da animação, seja no teatro ou no cinema de animação, existe uma dupla ilusão, uma no plano da estrutura (fantástica – ilusão de vida) e outra na forma (em relação à recepção - representação). “A ilusão de vida é dada pela atenção, tensão e interação do ator” (AMARAL, 1996:254). “Na animação, tomamos por real o irreal, transgredimos a noção do objeto, atribuindo-lhe valores representativos. O objeto animado é metáfora pura, e a metáfora é ‘um pequeno mito’, pois em dupla realidade nos apresenta sua matéria” (BALARDIM, 2004:42). Portanto, a irrealidade é essencial na arte da animação. Amaral diz que o teatro de animação “é a arte irreal tornada real, é o invisível tornado visível” (1996:21), definição que se aplica a toda a arte da animação. Zielinski (2006) considera a ilusão de importância decisiva para o desenvolvimento da mídia (no sentido de meio – mediação e ligação), dizendo que “em mídia, nos movemos no reino das ilusões” (2006:27). Walt Disney acreditava que há animação, por excelência, quando se atinge a ilusão de vida. Os personagens tinham que representar uma história, demonstrar que pensavam, que respiravam, bem como ter ações convincentes, fazendo-nos acreditar que possuíam um espírito autônomo.

O teatro de animação ocorre quando temos a imagem (seja ela do objeto ou do movimento), quando temos a *anima* (energia vital humana -representada, principalmente pelo movimento), quando temos a presença ou presença-ausência dos corpos (ator-animador, objeto ou forma e público) no tempo presente, e, por fim, quando esses elementos passam pela elaboração compositiva da linguagem (manipulação poética). Não que em cada um dos elementos não exista a manipulação poética, e isso é perfeitamente exemplificado no teatro de bonecos, quando a imagem do boneco já tem impregnado na sua forma a vida do processo plástico-visual. Todavia, isso não corresponde a todo evento teatral. A composição das instâncias do teatro de animação tem vários segmentos, como as artes visuais e cênicas, entre outras. O cinema de animação também lida com elementos da sintaxe plástica-visual como iminente à vida dos personagens, mas somado a isso estão os elementos próprios da linguagem cinematográfica, na qual se incluem os gêneros dramático e narrativo.

Tanto o teatro de animação como o cinema de animação possuem características específicas, bem como domínios elementares, o que chamamos de princípios. E essa “disciplina” pretende considerar os recursos ou elementos primários que compõem essas formas de expressões.

O teatro de animação exige vários domínios técnicos que podem ser perceptíveis como: a do movimento (*anima*), que inclui o temporal-espacial, jogo com público e descolamento perceptivo corporal; da “construção” ou materialidade da forma-personagem, seja ela concreta ou abstrata, visível ou invisível, que passa pelo pacto de ilusão; e dos demais domínios cênicos como: improvisação, encenação etc. Friso que isso não é uma fórmula ou manual, mas uma perspectiva, sobretudo por acreditar que a técnica no teatro de animação se faz na experiência, na busca por expressar determinadas ideias.

Vejam os que muitos desses domínios também se aplicam à concepção e à criação do personagem do cinema de animação, uma vez que esse ser vai se comportar dentro do espaço determinado, seja numa folha (desenho animado) ou num cenário (*stop-motion*). Ele irá certamente usar movimentos precisos, eixo, gravidade, respiração, partitura de ações, sincronia, consciência dos pontos articulatórios, foco de atenção, entre outros; e pode utilizar os demais princípios como foco, ponto fixo ou fixação, triangulação, metalinguagem, etc.

Já os princípios do cinema de animação podem ser observados em dois blocos: do próprio cinema de animação e do cinema de “captura”. O primeiro, com alguns já mencionados e fundamentais, como decomposição do tempo, espaço e movimento, e ainda, das leis de representação da sintaxe visual como linha, forma, volume, textura, cor, equilíbrio, movimento, etc.; o segundo: plano, enquadramento, movimentação de câmera, corte, montagem, etc.

Walt Disney, que elaborou doze princípios para animadores de cinema de animação, também recorria a outros procedimentos de investigação para o treinamento dos animadores do estúdio, tais como: desenho de observação com modelos vivos, estudos de anatomia e psicologia das cores, análise de decomposição do movimento, bem como estudos sobre representação. “Disney insistia na observação dos atores dos espetáculos de variedades, mímicos, os grandes mestres das comédias dos cinemas mudos. Queria o domínio do movimento real, mas não a cópia do natural – ação desenhada tinha de basear-se na realidade, para daí partir para a caricatura, o exagero, a encenação” (LUCENA, 1997:105). Notemos que todos esses procedimentos adotados para o cinema de animação têm uma relação direta com a linguagem teatral e a do teatro de animação.

Quando o teatro de animação e o cinema de animação se cruzam nas suas estruturas, na sua gênese, mesmo que as formas tenham expressões diferentes, as interseções são duradouras. Essa questão se evidencia nas formas, basicamente reveladas pelo exterior (como o fazer), aqui já mencionado como suporte ou anteparo. Sendo assim, a técnica e os processos revelam os mecanismos da animação e mesmo a linguagem.

Do animismo à decomposição do movimento, passando por vários fatores, até a animação se configurar enquanto linguagem artística, uma trajetória de recursos e meios vai se combinar, especialmente entre estruturas, para gerar as suas formas específicas: teatro de animação e cinema de animação.

Poderíamos dizer que há dois grandes fatores técnicos nos meios da animação: um material e outro imaterial. Os materiais são denotados pela matéria física e os imateriais pela não “física”. Obviamente que essas categorias provisórias não correspondem ao conceito literal de físico e não-físico, mas são separações para clarear nossa abordagem. Utilizo aqui como físico a matéria (átomos) concentrada e a “imatéria” (átomos) dispersa. Ou seja, material (bonecos, pedras, metal, tecido, folha, terra, acetato, máquinas, etc.) e imaterial (movimento, luz, som, ar, etc.).

Denis (2010:22) diz que “cada técnica de animação gera uma estética particular”: um filme feito a lápis, aquarela, marionetes, pixilação, imagens digitais, etc. vão gerar diferentes configurações estéticas. E mesmo no uso de determinados materiais e técnicas, o processo criativo pode completamente subverter tudo, esteticamente. Jan Svankmajer e outros artistas com propostas de metalinguagem, por exemplo, exercitam essa estética de subversão dos meios. Vejamos que essa mesma configuração, na qual cada técnica utilizada gera determinada estética, também se aplica veemente ao teatro de animação.

Após estas considerações iniciais sobre elementos perceptivos da animação, digamos mais estruturais, acrescentadas as de arqueologia de meios técnicos (engenhos e máquinas que estejam correlacionados com a animação ou expansão do sentido), podemos seguir às análises dos objetos práticos (filmes, espetáculos e procedimentos de grupos e diretores). Tudo tendo como parâmetro seus cruzamentos técnicos e perceptivos, com destaque para alguns gêneros e fatos em que estas linguagens aparecem mais imbricadas tanto do ponto de vista estético quanto técnico, como, por exemplo, o teatro de sombras, inúmeras *lanternas* (escura, mágica etc.), elementos que antecedem o marco do cinema, alguns procedimentos de Georges Méliès,

autômatos, *Stop motion*¹¹ e *Pixilation*¹², performatividade, entre outras. Além disso, para se ter um referente mais verticalizado, propomos observar formas mais específicas de cruzamentos entre essas linguagens como: espetáculos de teatro de animação que se utilizam do cinema e cinema de animação, sob várias apropriações; o cinema de animação que se utiliza de teatro de animação, também sob várias interseções; e, ainda, o imbricamento entre essas linguagens. Ou seja, tanto do teatro de animação para o cinema e o cinema de animação, quanto o inverso.

Ao longo da história, inúmeros foram os engenhos criados a serviço da animação, muito antes do marco oficial de surgimento do cinema. Os mecanismos para obtenção de imagens primeiramente projetadas e consecutivamente animadas se desenvolvem gradativamente, num espaço de tempo muito diferente do atual, muitas vezes com o espaço de séculos. Antes da *câmara escura* (século XV) existia uma coleção de ancestrais desses engenhos como a *lanterna viva*, entre outras lanternas híbridas. Mas o que mais se popularizou logo depois da *câmara escura* foi a *lanterna mágica* (século XVII), outro aparato que possibilitava projetar e “animar” imagens.

Um dos aspectos que nos chama atenção e nos possibilita relacionar ao nosso objeto é que muitas das descrições sobre esses operadores de lanternas ambulantes revelam-se como uma situação “performática”. Os lanternistas possuidores de uma “máquina” de animação, quando no ato da apresentação das projeções, exerciam uma “espetacularidade”, uma atitude teatral e efêmera, uma vez que se utilizavam da palavra narrada, dramatizada, a música tocada etc. Ou seja, não exerciam apenas uma função de operadores de máquinas, mas de performer (no sentido de atadores).

De fato, mesmo antes do nascedouro do cinema, técnicas e experiências geniais foram realizadas na busca pela animação, por um fluxo de imagens cinéticas, ora teatral ora cinematográfica.

Os primeiros filmes com atores também demonstram como o “início” do cinema estava imbricado com a linguagem teatral. Ou seja, não era esse complexo de recurso de linguagem cinematográfica como o conhecemos atualmente. Eles reuniam na sua feitura várias modalidades artísticas populares, entre as quais a dança, o circo, a mímica, o ilusionismo, entre outras. Os primeiros filmes podem ser considerados encenações teatrais filmadas, uma vez que

¹¹ Termo que designa a técnica (entenda-se também, estética) do cinema de animação, na qual, o movimento é captado fotograma a fotograma, quadro a quadro. Movimenta-se o objeto e capta-se pela câmera, e assim sucessivamente.

¹² É uma variação do *Stop motion*, mas com pessoas, geralmente, interagindo com objetos.

foi somente com o surgimento da montagem (corte, enquadramento, edição etc.) como elemento de linguagem que o cinema se transformou em uma linguagem artística autônoma.

Além disso, algumas práticas pioneiras do cinema de animação e mesmo do cinema, colocaram em xeque através de suas estéticas e mesmo técnicas, a condição da presença animada do boneco e de objetos nos filmes. A filmografia do uso de bonecos e de objetos animados é grande e começa junto com a história do cinema *live action*¹³, com efeitos especiais (que teve Georges Méliès como pioneiro, seguido de Willis O'Brien, Alexander Ptushko e Ray Harryhausen) e em seguida como linguagem própria (a lista de artistas é grande). Alguns artistas pioneiros que se destacam nesta historiografia são o russo Ladislav Starevitch, o espanhol Segundo de Chomón, o húngaro George Pal, o americano Charles Bowers, os tchecos Hermína Týrlová, Jiří Trnka, Karel Zeman, Břetislav Pojar, entre outros. Segundo Halas & Manvell, em alguns países como as extintas Tchecoslováquia e União Soviética, a Polônia e a Alemanha, onde havia uma forte prática de teatro de animação e mesmo uma tradição popular de construção de bonecos artesanais, a utilização de bonecos em filmes foi significativamente desenvolvida. Considerando ainda esta história mais antiga, em outras partes da Europa também se desenvolveu animação de objetos e bonecos no cinema, como na Inglaterra, França, Itália e Espanha, bem como nos Estados Unidos, a partir de nomes como Charles Bowers e George Pal. Além da Europa e EUA, o Japão também produziu filmes com animação de bonecos, especialmente como recurso de efeitos especiais.

Tanto a título de exemplos históricos como atuais, temos artistas que trabalham verticalmente na perspectiva desse imbricamento das linguagens da animação, uns de forma mais direta e contínuas e outros de forma mais intrínseca, tais como: Lotte Reiniger, pioneira na experiência de teatro de sombras ou animação de silhuetas para o cinema de animação; Norman McLaren, expoente na investigação e nas experimentações com cruzamento de linguagens teatral e cinematográfica, tais como *stop motion* e *pixilation*, estudando a decomposição do movimento humano em relação aos aparatos técnicos e subvertendo vários códigos da cena e da máquina; Jim Henson, um dos precursores da animação de bonecos em tempo real para a TV e cinema; Michel Ocelot, que dá uma espécie de continuidade na temática da estética das sombras e silhuetas, inserindo novas tecnologias e outros desdobramentos

¹³ A expressão *Live Action* serve para designar filmes em que a atuação é realizada diretamente por atores reais, em contraposição a filme de animação.

artísticos; Tim Burton, que mantém um animismo intrínseco em quase toda sua obra, inclusive sendo um dos responsáveis pelo renascimento e popularidade atual do *stop motion* com bonecos; Cia. Teatro Lumbra de Animação, pelos inúmeros inventos de aparatos e estudos sobre o teatro de sombras contemporâneo; e Cia. Pequod - Teatro de animação, que realizou montagens de teatro de animação com elementos da linguagem do cinema na estrutura dos espetáculos, fazendo referências internas da linguagem do cinema; Além disso, temos também outros exemplos mais esparsos, como em produções específicas como os filmes *Strings: O fio da vida*, de Anders Ronnow Klarlund, *Team America: World Police*, de Trey Parker, *Sita Sings the Blues*, de Nina Paley, e *Tyger* de Guilherme Marcondes, entre outros.

Dentro desse painel de exemplos históricos, operacionais e estéticos, é fundamental mencionarmos a semelhança e o imbricamento estruturante que existem numa especificidade do teatro de animação, que é o **teatro de sombras**.

Alguns fatos curiosos aproximam e afastam o teatro de sombras do cinema. A discussão em relacionar o teatro de sombras ao cinema e ao cinema de animação reaparece com mais e menos ênfase em quase toda a historiografia do cinema. Um pouco disso se deve pela semelhança operacional.

A história do teatro e do teatro de animação mencionam alguns indícios do surgimento do teatro de sombras, mesmo que ainda não se tenha chegado a um denominador comum de sua origem. As vertentes mais reconhecidas concordam que o continente asiático é o berço do teatro de sombras, embora China e Índia “disputam” a paternidade. Conforme Beltrame (2005), historiadores, como Meher Contractor, defendem que o surgimento se deu na Índia, e outros, como Boehn, que ele surgiu na China. Ambos apresentam documentos que datam dessa prática há 2500 a 3000 anos atrás.

De fato, seja do ponto de vista operacional ou estético, há uma semelhança iminente entre o cinema e o teatro de sombras, especialmente no tripé imagem (objeto, silhueta), luz/projeção e movimento (animação). Ainda há controvérsias em afirmar a influência do teatro de sombras no cinema, contudo, é vital que na formulação dessas linguagens há uma simbiose entre técnica e estética, e que estão sustentadas por esse tripé.

Vejamos que não só do ponto de vista técnico, mas também estético, o teatro de sombras fica no limiar entre teatro e cinema, e mais ainda entre o teatro de animação e o cinema de animação: por esse tripé (imagem, projeção, movimento). Tanto a imagem como o movimento no teatro de atores geralmente são reais; no teatro de animação são reais e com uma maior possibilidade de serem virtuais. Já no cinema, tudo é virtual, exceto os atores no

ato de representação, na captura, e também tudo é projeção. De modo geral, ninguém anima nada. Existe uma máquina de animação de *frames* (no tempo da película) - algo que muitos atores nem sabem que existe - a qual também se aplica ao cinema de animação, embora existam gêneros que requerem a captura, excluindo os casos de animação realizados inteiramente no computador. Seja no computador ou na mão, tanto no cinema de animação quanto no teatro de animação se anima algo, seja virtual, ou não. A projeção é o deslocamento, que ocorre de forma diferente de linguagem para linguagem e de gênero para gênero.

O cinema é a arte da projeção; o teatro de animação também. Já o cinema de animação projeta em dois sentidos, para o suporte (seja qual for: papel) e depois na projeção do filme.

O teatro de sombras merece um destaque nesse sentido, pois a projeção do teatro de sombras é significativamente diferente da do cinema de modo geral. No teatro de sombras tradicional, devido às silhuetas geralmente estarem grudadas na tela, a luz que toca no objeto tem pouquíssimo espaço para projetar a sombra numa tela. Ou seja, o que se vê, na verdade, é o contorno do próprio objeto (silhueta).

As sombras das silhuetas são, então, quase a própria matéria física e a luz vai apenas preencher a ausência de silhueta, delineando seu contorno. É como se a sombra não fosse literalmente uma sombra, mas um objeto que interrompe a luz. Esse fato inerente à estrutura do tradicional teatro de sombras, em que a silhueta está encostada na tela, é um fator que, do ponto de vista de projeção num sentido fílmico, o afasta do cinema em geral.

Todavia, se considerarmos esta especificidade do teatro de sombras tradicional, de que o que se move é um objeto e não sua sombra, neste sentido, isso o aproxima do gênero de cinema de animação *stop motion*. Entretanto, quando se diz que a sombra é resultante do comportamento da luz e que a luz está na entranha do teatro de sombras, essa seria uma afirmação correta, uma vez que o teatro de sombras não é apenas uma técnica, mas uma estética e que esse comportamento da luz faz o teatro de sombras. Isto é, ainda não existe teatro de sombras sem incidência de luz. E ainda, no cinema de modo geral, o que vemos não são projeções de sombras, mas diferentes graus de incidência de luz (luz-cores).

Já do ponto de vista de representação, da linguagem pictórica do teatro de sombras, outras aproximações são possíveis de ser feitas como, por exemplo, no filme *Fantasmagorie* (1908), de Emile Cohl, com fotografias de desenhos com linhas brancas no fundo negro. Estes contornos resultaram ao artista uma proposta de desenhos que se metamorfoseassem – suas apresentações combinavam animação ao vivo; o *Gato Felix* (1920), de Otto Messmer, com seus contrastes preto-e-branco e o próprio *Mickey Mouse* (1928), surgido no auge do Gato

Felix, seguindo a mesma característica plástica. Para Lucena Jr. (2005), o Gato Felix também faz uma exploração dramática da sombra, como os expressionistas. Também as animações de recortes seguem uma estética do teatro de sombras, entre elas, as de Oskar Fischinger e Lotte Reiniger na Alemanha e alguns trabalhos de Len Lye; pode-se dizer que são estéticas de silhuetas, seja com apropriações mais diretas, como é o caso de Lotte, ou não.

Considerações:

Da percepção à representação, da decomposição do movimento à descoberta das nossas sombras, das narrativas imagéticas aos engenhos ópticos, das nervuras do nosso cérebro às conexões da computação e, atravessando tudo isso, está o desejo do criador de animar sua criatura.

Um dos desejos e conflitos que moveu por muito tempo o homem foi o de divindade, de dar vida e de segurar o tempo. Foi nessa busca que ele criou ilusões de novas formas de alma, bem como de suspensão temporal, podendo ser exemplificado nas inúmeras tentativas de dar verossimilhança a imagens e a representações em movimento, adquirindo, assim, o poder de criador. “Afinal, a arte nada mais é que a materialização do anseio humano pela imortalidade, pois a grande angústia existencial do homem é a morte, que a fotografia e depois o cinema lograriam vencer” (KFOURI, 2003:12).

Onde está, afinal, a tônica da vida na arte? Está na ALMA (*Anima*). O que revela a vida, ou as vidas, de uma expressão artística está, justamente, na capacidade de diálogo das almas, estando essa capacidade na forma ou na ideia. No processo criativo, a vida se esvazia do corpo do artista, ocupando assim a “matéria”, até então morta. Depois desta alma depositada na sua obra, outras almas dialogarão com ela. Lembrando que a alma é individual e se manifesta de múltiplas formas, bem como seu contato com outras almas (recepção).

Poderíamos dizer que o homem chegou à ARTE quando buscava um lugar para apaziguar sua alma. Não satisfeito, ele foi além e simulou a alma da alma. Esta alma da alma é aquilo que me permito a chamar de arte da animação, pois é a arte de “dar” almas, tanto do ponto de vista conceitual como de representação. De fato, toda arte é arte da alma, entretanto, nem toda arte tem como “matéria bruta” a recriação da alma, num movimento pendular de poetizar a representação de alma.

A arte da animação é a arte da *anima* da *anima* (ou alma da alma). Sendo assim, este artista assumiu a função de criador e manipulador de almas. Talvez, seu desejo não fosse apenas

de ocupar e desocupar determinados “corpos”, mas de lhes dar atitudes (*logos*) e com isso liberdade. O veterano animador John Lasseter, da *Pixar*, que também já trabalhou nos estúdios Disney, diz: “Em todo tipo de animação [cinematográfica], o objetivo é sempre fazer um personagem dar a impressão de que está pensando - que todos os seus movimentos são gerados por seus próprios processos mentais” (p. X).¹⁴

A *anima*, energia metafísica fluida que emana das coisas visíveis e invisíveis e é percebida pelo homem (corpo sensível), antecede a animação, o teatro e o cinema. Isso porque ela não está apenas na arte, mas onde houver percepção sensível, no homem e fora dele, nas relações interpessoais e sensíveis, seja entre pessoas ou de uma pessoa para uma coisa, desde que haja uma interação da linguagem humana. A animação é um duplo exercício de percepção de *anima*, pois ela em si é *anima*, quando arte, e seus objetos são a própria *anima*, sua “materialidade”. A animação, seja na forma ou na estrutura, tem como fim o manuseio da *anima* com função estética. Esta é uma questão fundamental para entendermos o cruzamento de duas linguagens, devido a elas terem a mesma essência (*anima*), mesmo que seus meios de representação sejam diferentes.

A animação está na arte de dar alma, mas também vida e movimento. Embora, por tudo já dito, podemos mensurar entre estes três elementos, sobretudo olhando para as linguagens artísticas em questão, a alma (*logos*, pensamento, linguagem, consciência), que, quantitativamente, é o centro desta constelação. Já o que confere apenas vida, sem linguagem, são propostas que mais se aproximam de uma estética realista, nas quais há uma espécie de choque conceptivo, uma vez que animação pressupõe o fantástico.

A animação é a arte de “criar” *anima* e a sua ligação mais genética entre estas duas linguagens se diferencia mais pelos seus meios e recursos do que por suas essências. Isso na perspectiva conceitual, pois, do ponto de vista operacional ou técnico, o movimento é o princípio mais evidente nas duas linguagens, imbuído de energia vital humana. Conforme Amaral (1996:286), a “animação é a relação de movimento com energia. Animar um objeto [...] é imprimir-lhe [é carregá-lo de] movimentos dotados de energia”. A autora, noutra passagem, menciona também que “o conceito de alma está ligado ao conceito de energia. E sendo energia a ligação da matéria com o espírito” (AMARAL, 1997:87).

Buscar a ancestralidade da animação, no sentido lato, é buscar a própria história da representação, bem como, no sentido mais específico, da representação de alma, vida e também

¹⁴ LASSETER, John. Introdução. In: HALAS, J.; SITO, T.; WHITAKER, H. **Timing em Animação**. Elsevier: Rio de Janeiro, 2011.

movimento. Qualquer marco cronológico elegido sempre é arbitrário, pois o desejo de dar *anima* para seres é algo tão antigo quanto à própria civilização. Esta arbitrariedade se aplica mais ainda ao teatro, especialmente pela sua efemeridade.

Parece que o mistério da *anima* está no homem, na percepção, no símbolo, no jogo, na imaginação, na linguagem, na representação e, especialmente, na consciência, propulsora de tudo isso. Conforme Kandinsky (1996:79-80), “todo objeto (quer tenha sido diretamente criado pela natureza ou produzido pela mão do homem) é um ser dotado de vida própria e que engendra uma multiplicidade de efeitos. O homem está continuamente submetido a essa ação psíquica”.

A linguagem vai dar ao homem a possibilidade de organizar o caos de sua percepção, entre elas a percepção de *anima*, pois perceber *anima* é diferente de representá-la, de organizar um sistema de representação, no caso, a animação. Ao longo deste texto foi dito inúmeras vezes que a animação parte de um estado de percepção, ou seja, ela preexiste potencialmente na cabeça de um animador que pode, ou não, se servir dela para a arte. A linguagem é a mola propulsora tanto para perceber quanto para representar a *anima*, e esta representação de *anima* tem a animação, seja teatral ou cinematográfica, como seus maiores afluentes, porque ela anima as coisas. Isto porque a arte tem, na sua natureza, um potencial de dialogar com almas.

Desde a arte “primitiva”, em que tudo no mundo era animado por espíritos e cabia à arte apaziguá-los - fenômeno *animista* que é da natureza humana e uma espécie de prolongamento da percepção mundana, cabe à linguagem organizar este mundo latente, poético, que existe entre nós. A percepção iluminou a caverna. O animado se diferencia do inanimado por ter percepção.

Aristóteles (2006) falava, entre outras coisas, que a *anima* é a substância do corpo, o qual é um instrumento para a *anima*, exemplificando que a função do machado é cortar e a do olho é ver, sendo estas, consecutivamente, suas essências. Aplicando este conceito à arte da animação, podemos dizer que a substância das artes da animação é a *anima* e seus corpos são seus meios de operação. Desta forma, podemos considerar que a *anima* é o movimento interno destas duas linguagens.

Formas de representação da animação, perceptivas e técnicas, sempre existiram, seja de formas rudimentares para nós ou não, considerando que a animação pressupõe uma tecnologia, a qual está em contato com seu tempo. Antes da representação, existiram a percepção e a codificação para a representação. Se observarmos o cotidiano, vemos que a animação é multiplamente utilizada e o estado de percepção da animação passou a ser quase um sexto sentido. Muito disso se deve à tecnologia: quantos aparelhos, por exemplo, ligamos através de

sensores? Afinal, estamos interagindo com o invisível, dando-lhe forma e vida. *Tablets*, *smartphones* e inúmeros outros aparelhos com telas sensíveis têm animação, seja diretamente, com os aplicativos, ou indiretamente, pela ativação da percepção virtual.

Inúmeros recursos tecnológicos são ferramentas enfaticamente presentes em nosso tempo. Eles ora afastaram os bonecos da animação e ora os aproximaram. Podemos mencionar na própria esfera do cinema: primeiramente, os efeitos especiais trouxeram os bonecos para dentro do cinema, enquanto a animação digital parece ter empurrado os bonecos para fora do cinema. Contudo, por mais que a animação digital pareça ter afastado os bonecos, ela, na verdade, diluiu a materialidade deles, pois eles continuam lá, sendo animados em formas de representação digital (pixel).

Se, por um lado, as tecnologias impõem formas, por outro, a mente criativa de alguns artistas as decompõe e as subverte, utilizando-se delas em todas as artes, sem considerar, especialmente, que, do ponto de vista da percepção, este movimento de dar vida ao inanimado independe do suporte. E tudo sempre esteve ligado a uma lógica, a um estado de percepção da animação. Obviamente que, de um estado mental para um representacional, os mecanismos de operação “materializam” o que se quer representar.

Um outro exemplo significativo da animação como estado de percepção no cinema é o recurso do *Chroma Key*, quando atores estão contracenando com o invisível, com um vazio físico, mas que se faz visível para o público quando se inclui na pós captação (filmagem) os elementos que interagem com os personagens. Os “bonequeiros” que nasceram nesta era dos suportes tecnológicos tiveram a opção de escolher: animar objetos concretos ou virtuais, em tempo real ou não.

No teatro de sombras, por exemplo, a própria “matéria” sombra possibilita uma percepção particular do mundo: a material e a imaterial, ou seja, a concreta e a virtual. A sombra, pode-se dizer, é a primeira representação de virtualidade do homem, pois ela une dois mundos. Então, achar que animação virtual é algo exclusivo de nossa época é um engano. Além disso, o teatro de sombras possibilita a animação virtual. Outra modalidade artística que também possibilita isso é a mímica, pois sua “matéria” é fazer o vazio vivo.

A arte da animação se manifesta em várias dimensões e formas, sob vários prismas estéticos que se inter cruzam. Ela mistura linguagens, técnicas e estéticas. Nas poéticas contemporâneas, o mito da Torre de Babel se materializa inversamente: é quando a estética vive na coexistência de várias linguagens simultâneas, sobrepostas, coabitadas. “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” (BARTHES, 2002:8). Ou seja, texto, no sentido semiótico, é uma tessitura. E neste sentido, formas de representação poéticas destes artistas e grupos se arquitetam, construindo-se a partir da tessitura das linguagens.

De certa forma, teatro e cinema nasceram juntos, quando ainda na pré-história nasceu o desejo de representação e, assim, os de projeção e de alteridade. Estas duas linguagens se afastam e se aproximam num movimento constante, pois, na medida em que elas se configuram, especialmente o cinema, hiatos são criados, e nesta mesma medida são criadas também as pontes.

Teatro e cinema sempre se cruzaram e se interpenetraram, sendo isto ainda mais evidente na contemporaneidade, quando as fronteiras são embaçadas. O desejo do teatro pelo cinema, bem como do cinema pelo teatro é mútuo. “Hoje, a cena é o lugar único onde colocar espectador e o ator diante das múltiplas imagens-representadas que os cercam na vida quotidiana, diante da paleta completa de seus duplos tecnológicos, fotográficos, fílmicos, videográficos, clones virtuais ou marionetes eletrônicas” (PICON-VALLIN, 2005:21).

A percepção do mundo se atualiza de acordo com os meios. Como os meios são múltiplos, exige-se do artista e do espectador múltiplas percepções. O teatro e o cinema não são os protagonistas desse acontecimento de mudança de paradigma, mas são um reflexo imediato desse comportamento. A apropriação artística da tecnologia é a ferramenta do momento, assim como outras surgirão futuramente.

Todo desenvolvimento da percepção, bem como da imaginação, da ilusão, do jogo, da representação, vai resultar em vários segmentos de linguagem, entre eles o da animação, do desejo de inúmeros criadores para dar vida, ou impressão de vida às suas criaturas, sejam elas pinturas, desenhos, esculturas, silhuetas, bonecos, seres verbais, entre tantas outras que a imaginação persegue, que vão muito além de atribuir-lhes movimento. Isso se dá pelo fato de que uma linguagem é um sistema complexo. Nos seus nascedouros, todas as linguagens se assemelham, são inseparáveis.

Minha percepção abre e cria o mundo, ela é a chave que abre o baú do mundo real e irrereal, intra e intersubjetiva ao meu corpo e fora dele, em relação às coisas que existem e que faço existir no mundo, onde habitam “outros seres”, dentro do próprio homem, possibilitando criar um mundo em camadas que são acessadas pela sensibilidade perceptiva.

É da natureza da linguagem a mistura, sendo algumas frutos mais evidentes disso e outras que se desviam no seu desenvolvimento. Isso porque o homem está em constante

mudança nas formas de se expressar. São inesgotáveis as relações simbólicas, pois elas são fruto da linguagem, recurso humano para se apoderar do mundo e dos novos mundos gerados por si para habitar. As artes são os mundos. “O intermundo [é] onde se cruzam nossos olhares e se confrontam nossas percepções: não há mundo bruto, há somente um mundo elaborado, não há intermundo mas apenas uma significação [de] ‘mundo’” (MERLEAU-PONTY, 2009:55), significação esta dada por nós.

De fato, as linguagens teatral e cinematográfica são universos, bem como as linguagens do teatro de animação e do cinema de animação são às vezes convergentes e outras divergentes. Alguns universos se abrem dentro da cabeça do artista, que por natureza, pode subverter seu próprio fazer e sua arte. E todas as artes constelam a mesma premissa: a *poiesis*. Pois, “o espírito de cada artista se reflete na forma. A forma traz o selo da personalidade” (KANDINSKY, 1996:143).

Para concluir, gostaria de deixar algumas perguntas: O que Platão e Aristóteles diriam sobre *Anima* diante destas novas tecnologias? E Athanasius Kircher e outros inúmeros cientistas e curiosos dos dois últimos milênios, o que diriam sobre máquinas de projeções de “vida”? O que diriam na atualidade Heinrich Von Kleist e Edward Gordon Craig, diante dos avatares virtuais? Será que Kleist e Craig fariam alusão às marionetes? Como seriam as formas de animação de Georges Méliès, Lotte Reiniger e Jiří Trnka?

De fato, no que se refere à arte, estamos sempre caindo num labirinto de ambiguidades, o que é inerente à arbitrariedade da linguagem humana, sobretudo às linguagens artísticas.

O mundo está aí para ser codificado de forma usual ou, além disso, de forma poética. Ou melhor, os mundos estão aí para serem penetrados, recodificados e vivificados, cabendo à alma de cada um esta perspicácia. Estamos vivendo a falência generalizada do esvaziamento simbólico em detrimento da superficialidade e da reprodutividade da vida moderna, sobretudo nessas relações interpessoais sintéticas e de pessoa em relação ao mundo. Isso, por um lado, se deve aos “avanços” tecnológicos, mas também à dinâmica da vida contemporânea. Cabe ao homem sensível transformar este mundo. ANIMÁ-LO.

Todos morrem, mas os bonecos ficam, pois eles captam as vidas e almas dos seus animadores. Então, é um grande contrassenso acreditar que o animador é aquele que dá vida, pois ele é aquele que a perde.

“Às vezes, penso que a vida artística é um lento e fascinante suicídio - e não lamento que seja assim”.

Oscar Wilde

Referências

- AMARAL, A. Maria. *Teatro de formas animadas*. 3ªed. São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- _____. *Teatro de animação*. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial.1997.
- ARISTÓTELES. *De Anima*; Tradução, apresentação e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- BALARDIM, Paulo. *Relação de vida morte no teatro de animação*. Porto Alegre: edição do autor, 2004.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BELTRAME, Valmor N. (org). *Teatro de Sombras - técnica e linguagem*. Florianópolis: UDESC, 2005.
- COSTA, Felisberto Sabino, *A poética do ser e não ser - Procedimentos Dramatúrgicos do Teatro de Animação*. 2000. 264 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2000.
- DENIS, Sébastien. *O cinema de animação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.
- HALAS, John; MANVELL, Roger. *A técnica da animação cinematográfica*. Tradução: Roberto Raposo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- HALAS, J.; SITO, T.; WHITAKER, H. *Timing em Animação*. Rio de Janeiro:Elsevier, 2011.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. 2ª ed. Martins Fontes: São Paulo, 1996.
- KFOURI, Assef. Apresentação à Edição brasileira. In: MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. Trad. Assef Kfour. São Paulo: Editora SENAC; UNESP, 2003.
- LUCENA JR., Alberto. *Arte da Animação: técnica e estética através da história*. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2005.
- MEDEIROS, Fábio H. N. *A arte da animação: intercruzamentos entre o teatro de formas animadas e o cinema de animação*. 2014. 446p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Os novos desafios da imagem e do som para o ator. Em direção a um “super-ator”? Trad. Fátima Saadi. In: *Revista Folhetim*, nº 21, teatro do pequeno gesto. 2005.
- ZIELINSKI Siegfried. *Arqueologia da mídia: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir*. Trad. Carlos D. Szlak. São Paulo: Annablume, 2006.

SOBRE POESIA E TEATRO VISUAL NA DRAMATURGIA DE ANA MARIA AMARAL

Felisberto Sabino da Costa*
ECA/USP
felisberto@usp.br.

O mundo é uma extensa memória em que me perco
Ana Maria Amaral

Resumo: Este artigo busca pontuar algumas questões sobre a dramaturgia de Ana Maria Amaral, tendo como pressuposto a poesia como lastro para a sua criação.

Palavras-chaves: Ana Maria Amaral. Dramaturgia. Teatro de Animação. Poesia.

Abstract: This article aims to discuss some questions on Ana Maria Amaral dramatic processes, based on poetry as the ground for its artistic creation.

Key-words: Ana Maria Amaral. Playwriting. Puppet Theatre. Poetry.

Aqui estou eu com todas as páginas

Nome basilar no teatro de animação brasileiro, Ana Maria Amaral faz da poesia um dos aspectos mais significativos da sua produção dramatúrgica. A sua instigante *poiesis* se manifesta em diversos procedimentos entre os quais se destaca a imagem. Dessa forma, é de um teatro visual que se fala, pois se trata de alguém que sempre poetou imagens. Cada espetáculo pode ser visto (e sentido) como um poema, destinado não apenas ao olhar, mas aos sentidos, ao corpo no e do mundo. Em sua escritura cênica, Amaral tece imagens em movimento através de palavras, vocábulos plenos de musicalidade, adubos da sua dramaturgia. Para que esses dizeres iniciais ganhem corpo numa dimensão sensível, adentraremos o universo poético de Amaral com suas próprias palavras, plasmadas em artefatos poéticos que se estendem por uma década: 1954-1964¹⁵:

¹⁵ Frases retiradas do livro “Rupturas. Poemas em busca de um eixo”. Esse livro é uma compilação de poemas dos seguintes livros: “Síncope” (1954-1956), “Eu Inconcluso” (1957-1958) e “Viagem ao Redor do Espelho” (1959-1964). Ver bibliografia.

E aqui estou eu, de mãos vazias, aqui estou eu num deliberado esforço de comunicação, esforço difícil como o de nascer. Aqui estou eu em Nova York insistindo na busca de uma atmosfera mais pessoal. Aqui estou eu com todas as páginas em branco.

Em que momento esquina ou rua por olhos de quem eu te perdi.

*De quatro elementos fui formada em quatro elementos serei transformada.
Amor, água, sol, terra. Ar, água, fogo, terra.*

*Eu sou o verbo antes do tempo precipitando auroras,
Investigaste o mundo em ti mesmo e o universo rodopia na trama dos teus gestos.*

Eu sou o que não sou, às vezes sou antes de ser sonhando sonhos do mundo em que flutuo invisível absoluto.

O mundo é uma extensa memória em que me perco alucinação.

Sou como um túnel que em si mesmo estrutura sua fuga.

Em meu ventre teci mãos de grinalda para acariciar o amado.

Para o gozo e o desespero do amante vou esconder um seio a metade de um amplexo e depois de ter-me inteira vou tocar um realejo e fugir com minha boneca.

O meu ser em ti e o teu estar em mim é uma maneira de viver livre e primeiríssima.

O que consola a noite é saber que muita e vária é a noite e grande o desespero do sol.

Não está a morte contida imperceptível nos espaços amplos que nos circundam vazios por isso mesmo cheio de possibilidades?

A cada anseio nosso de ser não corresponde um mais autêntico morrer ou ressurgir deixar de ser?

Vivo e falo por uma geração sem deuses e sem nada que se põe a ler manchetes de jornais.

Dança, o mundo caiu e eu pulei fora para dar risada.

E o outro é o demais. E o outro é demais.

Um que caminha

Abro a janela à altura em que todas as cidades se encontram

Não-enquanto.

Não sou árvore, não sou prédio e a vidraça de um carro não é bastante para refletir-me toda.

Um que caminha

Sermos afetados por essas palavras abre-se um campo sensível de experiências diversas, palavras-imagens de uma autora que toca nossos corpos. Como ela própria observa¹⁶, a experiência de cerca de dezesseis anos em Nova York fez desabrochar potencialidades já vislumbradas em outras ocasiões em sua relação com o objeto. Na infância, ela se ligava às bonecas. Vivendo em Buenos Aires, em suas brincadeiras costumava espalhá-las pelo chão. Os jogos empreendidos com elas não necessariamente estavam ligados ao teatro, no sentido mais usual do termo, endereçavam-se mais ao fascínio despertado pela tessitura do objeto. Em seus dizeres, “não havia bonecas daquele tipo no Brasil”. Não se contentando apenas com

¹⁶ Entrevista concedida ao autor desse artigo. Ver bibliografia.

as suas bonecas, Amaral inventava “histórias” com as de suas irmãs, quando elas se ausentavam.

Nos espaços que conectavam Santos-São Paulo-Buenos Aires-Nova York, vida e arte, poesia e teatro iam se imbricando: memória, cidade, metamorfose, andarilho, guerra, metrô, mar, infância e viagens. Aconteceres que resultaram em materiais para a sua criação. “Mais do que objetos cênicos concretos, a noção de material”, em Amaral, “designa o próprio texto”. Sob essa perspectiva, o material “remete a um texto teatral moderno, despedaçado, desconstruído, que caberia ao autor-rapsodo, como em seguida ao encenador/diretor costurar os pedaços no seio de uma vasta trama híbrida e fragmentada”. (SARRAZAC, 2012, p.104). Nas criações de Ana Maira, as próprias noções de autoria, direção e encenação convertem-se em materiais com os quais, a poeta joga na construção das cenas.

Nas palavras de Jamil Haddad, na obra poética de Amaral “perturba-a o drama do seu incomplemento” (2011, p. 148). Mesmo que essa questão possa estar posta em sua obra, podemos aventar também a possibilidade do “inacabamento” como processo da sua poética. Valendo-me de Paulo Freire, diria que Ana Maira gosta de ser gente, porque inacabada, como ser humano ainda que condicionada pelo meio, não é determinada por ele. Ela sabe que pode ir além. (FREIRE,1996). Um ser que se move, e se transforma justamente com a sua movência artística. Esse é o cerne da animação e da sua própria vida como artista e mulher. Detentora de um espírito peregrino, ela transita por diversos territórios criativos.

Foi na Quinta Avenida nova-iorquina, ao se deparar com um desfile do Living Theater que ela se encantou, não com o teatro de uma forma geral, mas com aquele teatro que não poderia ser nominado apenas como teatro de bonecos. Fascinada por aquele acontecimento, acabou indo trabalhar com o coletivo americano. Estava disposta a ‘trabalhar com qualquer coisa’, contanto que pudesse estar ali. No início, realizando ações simples, como cortar e colar papel. Nessa ambiência, Peter Schumann e George Ashley, este último um “filósofo e espécie de capitão do Bread and Puppet”, foram fundamentais em sua “formação sem estudo”. Conforme observa, “depois da experiência com o Bread & Puppet passou a ser outra pessoa”. Amaral já havia trabalhado com bonecos no Brasil, mas é naquela cidade, com aquele coletivo que a sua arte ganha corpo e entra em ebulição. É ali que nasce a ideia inicial do espetáculo “Palomares”, um poema visual destinado ao público adulto, dramaturgia

que se articula como discurso poético. Com o Living Theater também experimenta a relação campo e cidade, por intermédio de apresentações do grupo pelo interior americano.

Em plena década de 1960, o espírito do tempo se manifestava em ardor movendo a política, a cultura e a vida social. Nesse caudal de acontecimentos, a cibernética engloba aspectos físicos e sociais, o animal e a máquina e põe em jogo a dicotomia entre organismos vivos e inanimados. Porém, distinto do dispositivo cibernético que não requer a intervenção externa entre a retroalimentação e o controle do mecanismo, a animação age por intermédio do animador/manipulador, um operador que é uma espécie de timoneiro (Kybernetes), que impulsa o barco. Conectada ao devir, a obra dramatúrgica da timoneira Amaral pensa a relação máquina e humano, animado e inanimado, a coisa. Para Haraway, as máquinas no final do século XX:

tornaram completamente ambígua a diferença entre o natural e o artificial, entre a mente e o corpo, entre aquilo que se autocria e aquilo que é externamente criado, podendo-se dizer o mesmo de muitas outras distinções que se costumavam aplicar aos organismos e às máquinas. Nossas máquinas são perturbadoramente vivas e nós mesmos assustadoramente inertes. (2000, p. 46).

A trajetória dramatúrgica de Ana Maria Amaral parte de um território artístico constituído por um traço antropocêntrico e abre-se a possibilidades nas quais animal e máquina, natural e artificial, homem e mecanismo, animado e inanimado vão perdendo contornos nítidos. Em “Fantolixos”, uma espécie de teatro “didático” para crianças, uma preocupação em relação à problemática do consumo industrial vem à tona. Se, na experiência subsequente, “Palomares”, a figura antropomorfa domina a cena, em “A Coisa” e “Babel Formas e Transformações”, a máquina e o objeto alçam-se ao protagonismo.

Em 1966, dois aviões se chocam atingindo a cidade costeira de Palomares, na Espanha. Quatro bombas de hidrogênio originam uma catástrofe. A peça, tendo como disparador esse desastre, resulta do incentivo de Ashley, conforme nos diz Ana Maria (2019). Em 1967, uma espécie de esboço do espetáculo foi realizado, época em que estava em jogo um tenso confronto da guerra fria entre União Soviética e os Estados Unidos. A partir da leitura de uma notícia de jornal, a então bibliotecária mergulhou

em arquivos, à busca de material sobre a pequena vila. Trazidas em palavras-imagens podem assim ser sintetizadas: mar, peixe, pirão, laranja, batata e tomate. A técnica eleita foi a luva, tradicional enquanto operação do objeto, instigante na composição plástica das figuras “mal-acabadas”, pessoas que portavam em si identidade e densidade poéticas. “Palomares” é um teatro visual que explora a força imagética da cena, a visualidade que se traduz numa atmosfera soturna, articulada em fragmentos cênicos. O endereçamento ao público adulto, numa época que parcela significativa do teatro de bonecos destinava-se à infância, é algo a ser levado em conta.

Dois grandes artistas dialogam com o fazer poético de Ana Maria: Jorge Luís Borges e Garcia Lorca. Se, por um lado, a biblioteca, o arquivo e o labirinto são caros a Amaral, por outro, o lirismo poético, a imersão no teatro popular tradicional em diálogo com a contemporaneidade igualmente são. Argentina e Espanha misturadas em tempos e espaços paulistanos, em vivências e memórias de uma outrora menina, já adulta, em Nova York- São Paulo, perfazendo modos de operação dramatúrgicos vinculados na visualidade poética hodierna. Em “Zé da Vaca”, a poesia retoma o universo da criança, numa cidade pequena em que as trilhas tecidas pelo garoto compõem a fábula.

No teatro de Amaral, a operação de algumas figuras adquire caráter inovador, considerando-se o momento e a plateia brasileira, quando se vale, por exemplo, do *kuruma ningyo*, um dispositivo-carrinho através do qual os bonecos são animados em “Zé da Vaca”. Nesta peça, adentramos o universo familiar e humano, composição distinta de “A coisa” e “Babel Formas e Trans-formações”, que nos envia à ‘poesia concreta ou à poética da “coisa”. Amaral lança-se num diálogo com as artes visuais apelando, em determinadas passagens dessas obras, à abstração ou focado a materialidade do objeto e a não ficção/personagem. Em determinados momentos, invoca-se a literalidade. Dessa forma, contra um teatro cujo desafio estético é *representar* o real, “o princípio da literalidade afirma a *presença*, a materialidade dos elementos que constituem a realidade específica do teatro”. (SARRAZAC, 2012, p. 102) Ainda perseguindo esse caminho, a “função dramatúrgica e cênica não é simbolizar, mas estar presente e, pelo jogo dessa simples presença, produzir ação e situações”. (SARRAZAC, 2012, p. 102)

A trajetória de Ana Maria não é em linha reta, ela ondula, volteia, empreende desvios. Em “Benfazeja”, um teatro de máscaras e figuras, sem a utilização da palavra,

Amaral compõe uma poesia visual a partir de Guimarães Rosa, um desafio que envolve a retirada da palavra de um autor reconhecido pela maestria no trato com a palavra. A dramaturga, ao invés da palavra capta a poesia com que Rosa articula a palavra. Amaral apropria-se do silêncio que ronda o dizer rosiano. Já, em “Dicotomias”, a dramaturgia resulta num conglomerado de peças breves, cujos disparadores também se encontram na poesia. Essa é por exemplo, a escolha para a cena, operada a partir de uma técnica de operação de bonecos bastante utilizada por Phelippe Genty, na qual a manopla encontra-se na parte de traz da cabeça do boneco, que perfaz um eixo horizontal conectado ao seu olhar. Posta em ação por três manipuladores, a figura de Ismália ganha vida a partir da poesia de Alphonsus de Guimarães. Novamente aqui, Ana Maria ampara-se no mesmo procedimento dramático utilizado em “Benfazeja”, e subtrai a palavra para vir à luz o silêncio de onde ela emana. Com o experimento “Os Protagonas” Amaral realiza um projeto em dois suportes: vídeo e teatro visual. Colocando em corpos metálicos os desenhos realizados por seu irmão Antônio Henrique Amaral no suporte do papel. Se na primeira investida, a peça vale-se de manipuladores das formas, na segunda, o material é trabalhado como uma peça-filme. Nestas experiências, mais uma vez, a poesia é estruturante e comparece como intertextualidade. A seguinte passagem de sua autoria: “o mundo caiu e eu pulei fora para dar risada”, resultou numa cena, denominada O Espírito Jocosos, sendo rubricada desse modo: “misto-homem/misto-coisa, brinca com a esfera. Dança e ri. Levanta com os dedos o mundo. (AMARAL, 2014, p127)

O livro “Rupturas”, lançado na década de 1990, traz uma compilação de poesias compostas na juventude da autora. O subtítulo “Poemas em Busca de um Eixo” traz um termo recorrente quando se fala na animação de uma figura: o eixo. Nesse sentido, podemos ler a obra não como uma separação entre poesia e teatro, mas pensar rupturas como intervalos, fissões, caminhos que se abrem em direção ao teatro. A autora nos diz que “a obra é uma ligação entre o meu 'eu' interior e o meu 'eu' atual, entre a poesia e o teatro”. Artista-pesquisadora, daí a sua importante atuação na universidade, Ana Maria Amaral constitui um caminho no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP no qual arte e ciência entabulam um diálogo vislumbrando modos possíveis de se fazer pesquisa em arte na academia. Nessa trajetória inclui-se também a poesia e as interfaces com outros campos das artes. No seio de sua própria

família esse diálogo é vivenciado através de um território compartilhado, no qual as artes cênicas dialogam com o cinema (Susana Amaral) e as artes visuais (Araci Amaral e Antônio Henrique Amaral).

O teatro (poesia) visual de Ana Maria Amaral não se restringe à contemplação da imagem, e leva-nos a subverter a nossa mirada cotidiana Amaral (2019) sintetiza a animação/manipulação/operação num “deixar-se mover movendo o objeto”. Passividade que ativa o encontro, ela não se impõe ao boneco, deixa acontecer a partir da relação. O agenciamento daí decorrente não diz respeito apenas à visualidade mas ao modo instigante que nos propõe ver o mundo: a fluidez como ruptura, o ato inacabado, pois que se funda no devir. Um teatro político que nos transborda: “Não sou árvore, não sou prédio e a vidraça de um carro não é bastante para refletir-me toda”. Não se trata tão somente de olhar, mas de viver, e a cidade é o lócus de onde se origina a experiência.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Ana Maria. *Rupturas*. Poemas em busca de um eixo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011

_____. *Do objeto à figura e da imagem à forma*. Móin Móin. Revista de estudos sobre o teatro de formas animadas n. 12. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2014.

_____. *Entrevista*. Realizada com o autor do artigo. São Paulo, d24 de junho de 2019.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996

GUIMARAENS, A. *Melhores poemas de Alphonsus de Guimaraens*. Seleção de Alphonsus de Guimaraens Filho. 4 ed. São Paulo: Global, 2001.

HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Antropologia do ciborgue*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 37-129.

HADDAD, Jamil Alamnsur. Sobre a obra de Ana Maria Amaral. In: AMARAL, Ana Maria. *Rupturas*. Poemas em busca de um eixo. São Paulo, Ateliê Editorial, 2011. p. 147-148

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo Cosac e Naify, 2012.

* **Felisberto Sabino da Costa** é especialista (latu sensu) em teatro e dança pela Universidade de São Paulo - USP (1998), mestrado em Artes Cênicas (1990) e doutorado (2000), pela mesma Universidade. Pós-doutorado (2011) na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. É

coordenador de O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena. Endereço eletrônico: felisberto@usp.br.

A METAMORFOSE VISUAL NO TEATRO DE PHILIPPE GENTY

Flávia Ruchdeschel D'ávila

Doutora em Artes

Instituto Federal de São Paulo – IFSP – Campus São José dos Campos
flaviard@ifsp.edu.br

RESUMO:

A metamorfose visual é um importante elemento constitutivo das dramaturgias gentyianas e este artigo a analisará a partir de dois enfoques. O primeiro relaciona-se com a transformação dos processos criativos da Companhia Philippe Genty, reverberando na visualidade dos espetáculos criados, principalmente, a partir da década de 1980. O segundo enfoque desenvolve-se a partir da análise da organização de alguns dispositivos empregados por Genty na dinâmica cênica de seus espetáculos. Estes dispositivos colocam a o inanimado e até mesmo os corpos dos atuantes em situações cênicas de constantes metamorfoses, pois eles aparecem, se modificam e desaparecem no palco, à vista do espectador.

Palavras-chave: Teatro de animação contemporâneo, humano, matéria bruta, metamorfose, visualidade.

ABSTRACT:

Visual metamorphosis is an important constitutive element of Gentyiandramaturgies and this article will analyze it from two approaches. The first relates to the Philippe Genty company creative processes' transformation, reverberating in the visuality of the shows created, mainly from the 1980s. The second approach develops from the analysis of the organization of some devices employed by Genty in the scenic dynamics of his shows. These devices place the inanimate and even the bodies of the performers in scenic situations of constant metamorphosis, as they appear, change, and disappear on the stage in the view of the spectator.

Keywords: Contemporary animation theater, human, raw material, metamorphosis, visuality.

Philippe Genty, em parceria com a dançarina Mary Underwood e alguns marionetistas franceses, no final da década de 1960 fundou a Companhia Philippe Genty, inicialmente voltada para a criação de espetáculos curtos e cômicos, centrados na marionete e apresentados, majoritariamente, em cabarés. Embora essas primeiras criações tenham contribuído para o reconhecimento mundial do grupo, com o passar dos anos o seu trabalho deixou de focalizar-se na marionete e desenvolveu-se na direção de um teatro pautado na matéria em constante transformação visual, consagrando a Genty títulos como o de um “mágico da cena” e “ilusionista”, haja vista que seus espetáculos têm uma dinâmica visual em que os materiais constitutivos da cena constantemente transformam-se no palco, diante do espectador.

Ao analisarmos os elementos presentes na visualidade de Philippe Genty, constatamos que a marionete é um componente que sempre fez parte das suas criações, mas que o seu lugar foi inteiramente repensado a partir das produções da década de 1980. No princípio de sua carreira como marionetista, elas eram o cerne dos seus espetáculos e tudo girava em torno delas.

Contudo, durante esses anos iniciais o artista já explorava as características dos materiais, mas ainda de uma forma tímida e vinculada ao processo de confecção da marionete:

Eu me dei conta que *Les Atruches* já eram, de alguma forma, uma maneira de interrogar um material, o boá de plumas, suas potencialidades expressivas, suas ambiguidades significantes, da abstração à figuração, da forma pura ao personagem.¹⁷

Como pontuado acima, a partir da década de 1980, as produções da Companhia modificaram-se significativamente, mas não de modo abrupto ou linear. Notamos que, desde então, elas passaram a focalizar-se mais no indivíduo e na sua relação com a matéria inerte, ambos em constantes processos de metamorfoses visuais, diferentemente dos trabalhos anteriores, que se centravam mais nas relações de dualidade entre manipulador e manipulado, utilizando a marionete como principal suporte para provocar o riso, a comoção e a surpresa. Tal dualidade não deixa de existir nesse “novo teatro”, mas, desde então, ocorreram mudanças no foco do olhar dos artistas Genty e Underwood, que passaram a adotar, com mais evidência, outros tipos de materiais para compor a plástica dos seus trabalhos, como papel kraft, tecido e plástico, além da presença cada vez mais marcante de atores, marionetistas, circenses e dançarinos, graças à influência de Mary Underwood, que trouxe o aporte corporal e proposições de uma exploração mais ampliada da presença humana na cena. Assim, ao passo que investigava as possibilidades dramáticas do humano com o inanimado, abrindo-se, igualmente para outras linguagens artísticas, como a dança e a música, Genty se distanciava do modo com que costumeiramente utilizava as marionetes em suas primeiras criações, que compreendem as décadas de 1960 e 1970.

Dentre as mudanças dos processos criativos do grupo, o espetáculo *Rond comme un cube*, de 1980, marcou definitivamente a passagem dos espaços de atuação da Companhia dos cabarés para o teatro. Habitados a firmarem parcerias com artistas provenientes das artes visuais, músicos e marionetistas e, embora tivessem trabalhado, experimentalmente, com atores na Associação Conhecimento da Máscara¹⁸, em *Rond comme un cube* foi a primeira vez que se

¹⁷GENTY, Philippe. *Paysages intérieurs*. Verona: Actes Sud, 2013. p. 128.

¹⁸A Associação Conhecimento da Máscara foi um grupo de estudos criado por Genty e Mary, em Paris, na década de 1970, voltado para experimentações cênicas e integrando marionetistas, dançarinos, atores, encenadores, escultores, músicos e contadores de histórias. Embora incluísse membros da Companhia Philippe Genty, a Associação não tinha o objetivo de montar um espetáculo ou de produzir uma mostra de resultados ou de criar

integrou ao grupo um artista com formação específica em artes cênicas, proveniente da escola Jacques Lecoq. Segundo Genty¹⁹, aquele momento representou o começo de uma longa história que os fez passar “do mundo da marionete a um Teatro Visual em que ela [a marionete] não será nada mais que uma de suas facetas”. Desde então, a presença humana deixou de estar na cena essencialmente como uma força motriz para o inanimado. Há situações em que os atuantes continuaram se relacionando diretamente com o inerte, manipulando-o, inclusive, com vestimentas pretas para não se fazerem presentes na cena. No entanto, as suas presenças deixaram de estar atreladas a essa função e, cada vez mais, eles passaram a vivenciar embates e tensões com a matéria, potencializando as contradições advindas dessa relação. Por conseguinte, somada a outros elementos visuais, a presença humana tornou-se parte substancial das dramaturgias do grupo. Ao colocá-la lado a lado com o inerte, Genty e Underwood passaram a investigar, cada vez mais, as relações entre essas presenças antagônicas e complementares.

Para Didier Plassard²⁰, o espaço teatral constitui o único lugar em que o peso da presença viva atua sobre a sensibilidade do espectador. Assim, quando ator e seu duplo artificial encontram-se sobre o mesmo palco, instauram-se atritos entre corpo e imagem, presença e ausência. A estranheza desses encontros foi bastante explorada por Genty em sua trajetória artística e, especialmente a partir do momento em que ele coloca o humano em relação com o inanimado, criam-se novas dualidades na cena por meio de duplicações, mascaramentos e transfigurações. Esses jogos de ilusões fazem com que o espectador, em algumas situações, não consiga identificar de imediato quem está vivo e quem é o simulacro, por exemplo.

Désirs parade, de 1985, explora intensamente tais jogos de ilusões por meio das metamorfoses visuais. Neste trabalho as marionetes têm bastante importância e Genty retoma princípios técnicos do *Bunraku* para esculpir as suas cabeças proporcionalmente menores do que os seus corpos. Mas os materiais mais simples e potencialmente expressivos, como o plástico e o kraft, ganham força neste espetáculo, assim como a investigação das relações poéticas que surgem do encontro entre o humano e o inanimado. Uma das primeiras cenas do espetáculo exemplifica esses apontamentos: sobre o palco vê-se apenas um embrulho

algo concreto e palpável. De acordo com relatos de Philippe Genty, o que mais os motivava era o processo de intercâmbio de saberes e descobertas das possibilidades de utilização da máscara e do corpo na cena.

¹⁹GENTY, Philippe. 2013. Op. cit., p. 110.

²⁰PLASSARD, Didier. Frágeis territórios do humano. *Móin-Móin*: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2014. v. 12. p. 14.

de papel amarrado com uma corda; uma atriz nua entra e senta-se sobre os seus joelhos, atrás do embrulho. Ela pega a corda e desamarra o embrulho, que se revela um papel kraft dobrado diversas vezes. A folha de papel aos poucos envolve o corpo da atriz. Um embate se estabelece entre a matéria bruta e o humano sendo que, em um dado momento, a atriz é absorvida pelo kraft, desaparecendo misteriosamente no meio do palco como se tivesse sido aspirada pelo papel. A folha de kraft se dobra sem o auxílio de um manipulador visível, voltando à forma do embrulho anterior à chegada da atriz. Entra, na sequência, um outro atuante que abre o embrulho. A folha de kraft converte-se em um lugar de onde emanam muitas tiras de plástico que fazem um movimento como o de um chafariz, revelando, a seguir, uma boneca com uma saia de plástico e seios visíveis, sugerindo que ela é um simulacro da atriz que acabou de desaparecer na cena. Experimentando metamorfoses e situações diversas, a boneca termina o quadro com grandes asas de plástico.

Não apenas nesta passagem, mas em todo o espetáculo, há um acentuado caráter fantástico proveniente das transformações impostas sobre o inerte e também sobre o humano. Em termos de mudanças espaciais, a partir de *Désirs parade*, a investigação das propriedades da matéria, como leveza, brilho, rugosidade, transparência, e as suas relações com o humano, contribuíram para apreender e configurar o espaço cênico. Diante do exemplo pontuado acima, é possível constatar que as metamorfoses já aparecem neste trabalho como uma marca registrada de Philippe Genty, assim como também revelam o seu anseio por reinventar o espaço da cena, possibilitando o encadeamento de imagens com entradas e saídas de materiais e atuantes pelo meio do palco, sem a utilização das coxias. A partir deste trabalho, o artista subverterá, ainda, a ordem da gravidade, aplicando aos corpos dos atores a ilusão ótica em que um boneco “flutua” na cena. Os atores parecerão ter a leveza necessária para levitarem no espaço da representação, graças a uma estrutura de eixos giratórios que sustenta os seus corpos e que é imperceptível aos espectadores com o auxílio de uma técnica de iluminação conhecida como teatro negro. É possível notar esses corpos flutuantes em outros espetáculos, como *Oceanos e utopias*, 1998, *Ligne de fuite*, 2002 e *Boliloc*, 2007. De modo geral, a iluminação e, especialmente o teatro, negro é muito importante no teatro praticado por Genty. Luz e sombra revelam e ocultam os componentes do espetáculo, possibilitam os jogos de ilusão e as metamorfoses visuais, que se tornaram uma marca identitária da Companhia e, aos poucos, a luz passa a suscitar espaços múltiplos por meio de variações cromáticas conjugadas aos materiais e à música.

Em *Désirs parade* também ocorrem significativas mudanças nos processos criativos do grupo, como o desenvolvimento de um teatro mais focado em explorar recursos de iluminação, sonoros²¹ e coreográficos. Com isso, houve um alargamento do espaço da cena, ampliando o campo de ação dos atuantes, dos materiais e dos recursos de iluminação para todo o palco, diferindo-se das primeiras criações da Companhia, em que o espaço era mais delimitado e se aproximava de estruturas cênicas de teatros de animações mais tradicionais, nos quais são usados o recurso da empanada, por exemplo, para omitir a presença do manipulador.

Consideramos que em *Désirs parade* a arte da marionete integrou-se às outras artes e suportes expressivos, consolidando a poética visual gentyнина, permeada por estranhezas que nascem das relações estabelecidas entre matéria inerte, atores e espaço da cena que parece contrair-se, alargar-se e desconhecer as leis da gravidade e do estado sólido dos materiais, porque o espaço da cena gentyнина dilui momentaneamente esse conceito, permitindo que os materiais sofram constantes metamorfoses visuais, como se os sólidos, em suas mãos, fossem susceptíveis a desmancharem-se diante dos olhos dos espectadores. Estas características fazem parte do universo dos sonhos almejado por Genty para a cena teatral, em que tudo, sem parar, se transforma e adquire proporções não habituais, em dinâmicas visuais que extrapolam a lógica do possível. Diante dessas criações, o espectador se descobre em situações paradoxais, pois ele tem uma experiência real, de ver a matéria absorvendo a presença do atuante, por exemplo, mas ao mesmo tempo ele sabe que aquela situação é insólita, materialmente impossível de suceder-se.

Dentre muitas influências recebidas por Genty, destacamos as teorias de Sigmund Freud e, em especial, aquelas relacionadas à interpretação dos sonhos, como contributos para essas dinâmicas visuais insólitas. *Marcadamente regido pela estrutura fluida dos sonhos, o seu teatro sugere a susceptibilidade metamórfica das coisas, inclusive do corpo do atuante, uma vez que a grande maioria dos componentes visuais dos seus espetáculos estão passíveis de se transformarem. Com isso, o artista desestrutura os materiais, os espaços e a presença humana, transformando o palco em um lugar onde o improvável torna-se possível. Nestes momentos, as noções de mundo do espectador falham e a estranheza ganha força dentro da sua poética.*

²¹Durante a criação de *Désirs parade* inicia-se uma longa colaboração com o compositor e multi-instrumentista francês René Aubry, que também criou trilhas sonoras para espetáculos de Carolyn Carlson e Pina Bausch. Aubry atua até os dias atuais nas criações das trilhas sonoras dos espetáculos da Companhia Philippe Genty.

Para criar esse universo estranhado e não regido pelas leis espaciais e volumétricas com as quais estamos habituados, Genty utiliza recursos técnicos como a iluminação, painéis móveis, suportes invisíveis que sustentam e movimentam corpos e objetos, e uma equipe de técnicos que trabalham nos bastidores do espetáculo, atuando, muitas vezes, sob um palco montado sobre os palcos teatrais, onde existem aberturas imperceptíveis aos espectadores e pelas quais aparecem e desaparecem os elementos visuais da cena.

Além disso, Genty comumente utiliza grandes estruturas de plástico, que às vezes são infladas previamente, aparecendo com formas e volumes já determinados. Em algumas situações, esses volumes infláveis são usados na passagem de uma cena para outra, auxiliando no desenvolvimento das metamorfoses visuais dos seus espetáculos. Isso pode ser percebido, por exemplo, em *La findes terres*, 2005, mais especificamente na passagem de uma cena bastante agitada, conduzida pela música *Are You Gonna Be My Girl*, da banda de rock australiana Jet, em que um casal de bonecos gigantes interage entre eles e com os atuentes. De repente, os volumes de plástico aparecem no fundo do palco, a trilha sonora passa a ser regida por uma música incidental e, simultaneamente, a iluminação é alterada: o espaço ganha uma coloração predominantemente azul e preta. Os corpos dos atuentes e dos bonecos desaparecem sob os volumes inflados, como se tivessem sido consumidos por aquele universo bicolor construído com plástico. Apenas uma atuante permanece no palco, dando início a um novo quadro dentro do espetáculo.

Em outras situações, essas estruturas plásticas são infladas no próprio espaço da representação, como na cena que Genty chama de *Le paradis artificiel*, presente no espetáculo *Voyageur simmobiles*, 2009. Enquanto a estrutura é inflada, um oceano de plástico, aos poucos vai se desenhando e preenchendo todo o palco, mudando completamente o espaço cênico. Dentro desse lugar-oceano, os atuentes aparecem e desaparecem nus, corporificando situações absurdas, ligadas a devaneios pessoais e coletivos.

Ainda acerca das aberturas invisíveis no palco, gostaríamos de dar um exemplo da sua utilização em uma sequência que interliga atuentes e a matéria dentro da dinâmica espacial gentyiana. Trata-se da cena final do espetáculo *Passagers clandestins*, 1999: O palco está coberto por uma estrutura inflável e, esta, por um tecido transparente. Acompanhados por uma música incidental, um casal de atuentes desenvolve uma coreografia, aparecendo e desaparecendo nessa estrutura. Em um dado momento, eles desaparecem e reaparecem um de frente para o outro, sob o tecido transparente, sendo que apenas as suas cabeças estão expostas. A luz que reflete na estrutura inflada é azul e, ao fundo, há uma tela sobre a qual projeta-se uma

luz vermelha. Sons de ventos se sobrepõem à música que continua a tocar. O casal lentamente gira um de frente para outro, fitando-se, e o tecido transparente, afixado em seus corpos, acompanha seus movimentos, fazendo surgir na cena um rodaminho centralizado naqueles dois corpos que giram, com saliências que lembram a água em movimento. Aos poucos, o rodaminho absorve os atuantes, as estruturas infláveis da cena, e o próprio tecido que o originou, deixando o palco completamente vazio. O espaço permanece preenchido apenas pela luz vermelha sobre a tela e pelos sons do vento e da música incidental, evidenciando o vazio que tomou conta do espaço e do olhar do espectador.

Enquanto materiais e atuantes ocupam cada vez mais o palco, aparecendo e desaparecendo no meio da cena, graças às aberturas invisíveis que possibilitam este artifício, o fundo do palco permanece negro até a primeira versão de *Voyageur immobile*, criada em 1995. Neste espetáculo a Companhia começou a utilizar cicloramas, que são grandes telas brancas, instaladas no fundo do palco, e sobre as quais, graças a um preciso jogo de iluminação e composições cromáticas, é possível criar ambientações diversas, de acordo com a variação da tonalidade, intensidade e gradação da luz. Desde então, a cena gentyriana abriu-se para novas possibilidades de iluminação e espaços gerados pela luz.

Em *Passagers clandestins*, 1999, identificamos um novo mecanismo diretamente atrelado aos cicloramas iluminados e que tem contribuído, desde então, com as dinâmicas espaciais e imagéticas do grupo: referimo-nos a painéis negros e móveis, colocados à frente dos cicloramas, criando contrastes visuais entre o fundo da cena iluminado e o restante do palco, muitas vezes quase que na penumbra. Em *Passagers clandestins*, oito desses painéis ficam suspensos no teto, em três níveis diferentes, possibilitando deixar o fundo do palco completamente fechado e negro, ou completamente aberto e revelando o ciclorama ao fundo, ou ainda com aberturas verticais que remetem a portas, de onde surgem e desaparecem bonecos, atuantes e materiais diversos, sendo que os mesmos são dados a ver e omitidos da vista do espectador também através das aberturas invisíveis no palco. Na remontagem de *Ne m'oubliez pas*, 2012, uma estrutura semelhante foi utilizada, deixando o fundo do palco completamente iluminado ou delimitado por formas retangulares de luz e sombra.

Em *Ligne de fuite*, 2002, e em *La findes terres*, 2005, os painéis negros também se fazem presentes e, ao invés de estarem suspensos no teto, eles são móveis e cobrem a altura do proscênio. Mas eles são usados de modo diferente nesses dois espetáculos. Em *Ligne de fuite* os painéis estão dispostos em apenas um nível e, ainda assim, eles deixam o fundo do palco completamente negro, com aberturas verticais que remetem a portas, ou completamente

iluminado pelo ciclorama. Já em *La findes terres*, essas estruturas cinéticas surgem dos bastidores e estão presentes em todo o espetáculo de modo muito dinâmico, desenhando o espaço com formas, ora quadradas, ora retangulares, que se abrem e se fecham, em diferentes níveis do palco. A dinâmica obtida com esses painéis, sobretudo em *La findes terres*, proporciona uma plasticidade que nos remete a composições das artes visuais que privilegiam a geometrização, mas aqui apropriadas e transformadas em movimento.

Esses painéis cinéticos, que às vezes parecem janelas, portas, ou projeções cinematográficas, dão uma grande maleabilidade para o espaço, contraindo-o, alargando-o, multiplicando-o em um imensurável número de lugares possíveis e evocam os projetos cênicos craiguianos, definidos pela iluminação e pelos screens, que também se configuravam como uma espécie de painéis móveis. Eles proporcionam novas possibilidades de movimento, de entradas e saídas dos atuentes, e de enquadramentos espaciais, pelo jogo de luz, sombra e formas, revelando muitos espaços dentro do espaço do acontecimento teatral. Ademais, Genty consegue efeitos de profundidade e imensidão com os cicloramas e, quando as estruturas negras são colocadas diante dos mesmos, o artista enquadra o olhar do espectador, permitindo-o ver parte de uma amplitude e a sentir-se convidado a adentrar naquelas paisagens oníricas que se desenham sobre o palco.

Na criação mais recente da Companhia, *Paysages intérieurs*, 2016, Genty lança mão de projeções em 3D, recurso usado anteriormente em duas intervenções em grandes espaços para animá-los e transformá-los: *Oceanos e utopias*, criada em 1998, em ocasião da Exposição Universal de Lisboa, e apresentada em um estádio de futebol chamado de Pavilhão da Utopia, para 12 mil pessoas por sessão, em quatro sessões diárias durante quatro meses e meio, alcançando um público de aproximadamente três milhões e trezentos mil espectadores, e *Le concertincroyable*, criada em 2001, na Grande Galera de Evolução, no Jardim das Plantas, em Paris. Contudo, em *Paysagesintérieurs*, as projeções feitas no ciclorama são muito mais figurativas do que as experiências anteriores, e a relação com o espaço torna-se diferente de outras criações do grupo, que ao invés de mostrar os lugares, sugeria-os, por meio da associação da luz, da música e dos materiais sobre a cena. Essas projeções figurativas de *Paysages intérieurs* remetem a imagens e lugares vinculados à infância do artista. O espetáculo também traz um apanhado de cenas carregadas de estranhezas e desenvolvidas em outros trabalhos, somadas a novos quadros em que a luz desempenha um papel muito importante, como em uma sequência em que um atuante sobe uma escada que parece flutuar no espaço, até alcançar uma porta que se abre para o nada e de onde ele pula de volta para o palco.

Em algumas situações, as projeções em 3D se estendem para o palco, fazendo com que o ciclorama pareça fundir-se ao chão, criando uma interessante dinâmica entre planos distintos. Genty joga, igualmente, com a aparente fusão daquilo que é projetado na tela branca com o que está materialmente posto em cena, como por exemplo, na seguinte situação: uma imagem masculina de perfil é projetada e, sobre o palco, estende-se a sua sombra, feita com um tecido preto. Um atuante caminha na direção da imagem projetada, a olha e, em seguida, puxa o tecido preto. Ao passo que a forma do tecido se desfaz sobre o palco, a imagem projetada se desvanece, como se uma estivesse intrinsecamente ligada à outra. Em nossas análises dos espetáculos da Companhia, essa parece-nos ser a primeira vez que Genty perturba as relações entre imagens geradas pela matéria e imagens projetadas. Uma nova porta criativa parece se abrir aí e seria interessante testemunharmos outros experimentos visuais baseados na perturbação daquilo que é materialmente dado a ver com o que é projetado pela luz.

Referências bibliográficas:

- GENTY, Philippe. *Paysages intérieurs*. Verona: ActesSud, 2013.
- Plassard, Didier. *Frágeis territórios do humano*. In *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas (SCAR/UDESC)*, nº 12, 2014. p. 12-27.

Material audiovisual:

- GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Boliloc*. Moscou, 2009. (94 min), DVD. Disponível no Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete, Charleville-Mézières, França.
- GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Désirs parade*. Paris, 2005. (90 min), DVD. Disponível no Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete, Charleville-Mézières, França.
- GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *La fin des terres*. Zycopolis Productions, Mezzo e TLM Paris, 2006. (81 min), AVI. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LqUc5Skf-ho>. Acesso em: 23 de março de 2015.
- GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Le concert incroyable*. Paris, 2001. (41 min), DVD. Disponível no Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete, Charleville-Mézières, França.
- GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Ligne de fuite*. INAEM, Madri, 2003. (84 min), DVD. Disponível no Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete, Charleville-Mézières, França.

GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Ne m'oublie pas* (1992), S/D. (94 min), DVD. Disponível no Centro de recursos e de relações com o público, Le Mouffetard - Théâtredesarts de lamarionnette, Paris, França.

GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Ne m'oublie pas* (2012), 2015. (4 min), trechos do espetáculo, MP4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uAgg2KAuBKo>. Acesso em: 13 de março de 2018.

GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Océans et utopies*. Exposition universelle de Lisbonne, 1998. (30 min), VHS. Disponível no Centro de Documentação do Instituto Internacional da Marionete, Charleville-Mézières, França.

GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Paysages intérieurs. Teaser*, 2016. (3 min), MP4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JaI3H2tE5eQ>. Acesso em: 28 de maio de 2017.

GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Philippe Genty présente son spectacle Dédale au festival d'Avignon*. Images d'archive INA Institut National de l'Audiovisuel (2 min), MP4. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=plvhhyp_61Q. Acesso em: 19 de abril de 2018.

GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Voyageur immobile* (1995), S/D. (93 min), DVD. Disponível no Centro de recursos e de relações com o público, Le Mouffetard - Théâtredesarts de lamarionnette, Paris, França.

GENTY, P.; UNDERWOOD, M. *Voyageurs immobiles* (2009), Zycopolis Productions, Mezzo e TLM, Paris, 2010. (92 min), MP4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z4Iwo-oYdAg>. Acesso em: 10 de julho de 2014.

TOURNÉ, J. L. *Création vidéo pour Paysagesintérieurs*. Saint Cézaire sur Siagne, 2016. (2 min). Disponível em: http://jeanluctourne.fr/?page_id=133. Acesso em: 9 de março de 2018.

PAPEL DO INANIMADO NA CONSTITUIÇÃO DA AÇÃO CONCRETA

Ipojucan Pereira da Silva

Doutor em Teoria e Prática Teatral

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – IA-UNESP

ipojucan22@hotmail.com

RESUMO:

O termo Teatro Concreto está baseado na proposição de Theo van Doesburg, para quem o termo “arte concreta” situaria de forma mais clara a concretude imediatamente perceptível na pintura da cor, das linhas, das superfícies, da estrutura e da materialidade como uma experiência estética autônoma. Se a ação é o cerne de qualquer fenômeno teatral, quais seriam suas características nesse tipo de estética? Qual o trabalho a ser realizado com o atuante desse teatro no desenvolvimento de “ações concretas”? Por meio de algumas experiências com práticas pedagógicas, esse artigo procura discutir e apresentar algumas reflexões sobre o tema, baseado no papel que os objetos inanimados desempenham no trabalho atoral para se alcançar uma determinada qualidade de atuação, que pode ser pensada como “atuação concreta”.

PALAVRAS-CHAVES: Atuante; Objeto; Ação Concreta; Atuação Concreta.

ABSTRACT:

The term Concrete Theater is based on proposition of Theo van Doesburg, for whom the term “concrete art” would more clearly situate the immediately perceivable concreteness in the painting of color, lines, surfaces, structure, and materiality as an aesthetic autonomous experience. If action is the heart of any theatrical phenomenon, what would be its characteristics in this kind of aesthetic? What is the work to be done with the actor of this theater in the development of “concrete actions”? Through some experiences with pedagogical practices, this article seeks to discuss and present some reflections on the theme, based on the role that inanimate objects play in the work of the actor to achieve a certain quality of acting, which can be thought of as “concrete acting”.

KEYWORDS: Acting; Object; Concrete Action; Concrete Performance.

Em *O Teatro Pós-Dramático* (2007), Hans-Thies Lehmann estabelece que um dos traços estilísticos das artes cênicas na contemporaneidade é seu aspecto não-figurativo, no qual as estruturas formais se apresentam como um teatro que expõe a si mesmo, com a possibilidade de que a cena seja “simplesmente” a elaboração concreta de espaço, tempo, corporeidade, cor, som e movimento. Lehmann fala de uma “dramaturgia visual” que atinge um ponto culminante na percepção *per se* das estruturas formais visíveis na cena.

Nesse arranjo, os signos são tratados de maneira a não oferecerem referências associativas, passando a se remeterem tão somente a si mesmos, ou mais precisamente a presença “muda” e densa dos corpos, das formas e dos materiais. No seu modo de ver, não caberia falar aqui de um teatro abstrato, e sim de um teatro concreto.

O termo teatro concreto está baseado na proposição de Theo van Doesburg, principal articulador das ideias do movimento neoplasticista holandês, para quem o termo “arte concreta” situaria de forma mais clara a concretude imediatamente perceptível, na pintura, da cor, das linhas, das superfícies, da estrutura e da materialidade, como elementos autônomos de uma experiência estética. A apreensão sensorial estaria direcionada, dessa maneira, para uma “percepção estrutural”.

O processo de criação pictórica não implicava mais na abstração ou estilização de formas da natureza. O rigoroso método de composição de linhas verticais e horizontais da pintura de Piet Mondrian, por exemplo, artista expoente do Neoplasticismo, constrói retângulos de cores puras de diferentes dimensões, dispensando a necessidade de se ter como modelo os elementos naturais para se extrair deles uma estrutura geométrica básica. As suas propostas pictóricas de organização compositiva enfatizam essas qualidades ao exprimirem a essência pura da forma, indicando o seu caráter absolutamente não-figurativo.

A constatação desse fato por Doesburg faz com que esse perceba que designar tal tipo de obra como abstrata era incorreta: “pintura concreta e não abstrata, porque nada mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície” (GULLAR, 1999, p. 212). Em uma tentativa de redefinição da terminologia estética, Doesburg passa a então a cunhar, a partir de 1930, o termo arte concreta.

Como exemplo de teatro concreto na atualidade, Lehmann cita em seu livro a peça *The Power of Theatrical Madness* de Jan Fabre. Nesse trabalho, Fabre rememora o passado do próprio teatro, um espetáculo sobre a própria história do fazer teatral. Como se quisesse homenagear a antiga tradição, na qual o público tinha liberdade para agir e transitar no espaço da plateia, nessa peça os espectadores podem sair e voltar do teatro quando desejarem, o que estimula a ideia de fluxo livre do público, sem ser condenado por não querer assistir a obra, ou se sentir entediado em eventuais momentos.

Ao mesmo tempo em que “irrita” os espectadores com a repetição de cenas, de palavras, de jogos, e com o tempo dilatado, Fabre oferece à observação da plateia os elementos puramente formais da encenação: atores, efeitos de iluminação, dançarinos etc. O olhar do espectador não encontra nenhuma ocasião para deduzir uma profundidade de significação simbólica para além do que é dado, aferrando-se à atividade de ver as próprias “superfícies” com prazer ou tédio. Não é o conteúdo, mas a própria forma que constitui a provocação: a repetição fatigante, o vazio, a pura matemática dos procedimentos cênicos. Desponta para o público, dessa maneira, uma perceptibilidade concreta.

A partir de tais reflexões, surge uma pergunta: qual o trabalho a ser realizado com o atuante no desenvolvimento de uma “atuação concreta”? Já que a ação é o cerne de qualquer fenômeno teatral, quais seriam suas características nesse tipo de estética? Tadeusz Kantor, no seu *Manifesto do Teatro Independente (1942-1944)*, nos dá algumas pistas, quando estabelece os princípios que orientam o trabalho do atuante dentro de sua proposta estética, a qual ele denomina de “realismo exterior”:

Tratamento agudo da *superfície* dos fenômenos: a gente não a menospreza, mas, ao contrário, detém-se nela, unicamente sobre ela, sem pretender realizar interpretações e comentários externos ulteriores. Será uma visão “de fora”, um realismo quase cínico, que se abstém de toda análise ou explicação, um novo realismo que eu qualificaria de exterior. (KANTOR, 2008, p.03)

Kantor toma o espetáculo *O Retorno de Ulisses (1944)*, de sua autoria, como exemplo dessa sua abordagem. Ele observa que a essência da atuação do ator no papel de Ulisses está na percepção do estado físico de sua figura, na posição que o corpo ocupa no espaço, na precisão e acentuação do movimento, no fato constatado como expressão própria de si mesmo. O intuito é tratar a cena do ponto de vista imagético, pois “somente as *formas puramente abstratas*, existentes por si mesmas, terão sua própria existência: uma existência *concreta* [...] Nesse sistema, o objeto e o homem atraem sobre si *toda a atenção*” (KANTOR, 2008, p. 08, grifo do autor).

A constituição da ação cênica se dá pela expressão da forma. O trabalho do atuante passa a se orientar por meio das tensões e dinâmicas presentes no espaço da cena. Uma escada, por exemplo, é tratada sob o ponto de vista da transição de um plano a outro quando um corpo se desloca de degrau a degrau, e não pelo seu significado ou por algum outro conteúdo que por acaso essa venha a se remeter.

Por meio de estudos e exercícios cênicos em sala de aula, baseados nesses princípios do Teatro de Tadeusz Kantor, assim como no Teatro de Objetos, foram experimentados alguns caminhos na busca de uma “atuação concreta” com os alunos da disciplina Atuação I, no curso de Bacharelado em Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, em 2017. Dessa prática pedagógica, fundamentada no papel que os objetos inanimados desempenham no trabalho atoral para se alcançar uma determinada qualidade de atuação, tomaremos como exemplo algumas dinâmicas aplicadas à turma, para nos auxiliar na compreensão do que se está convencionalmente chamar aqui de “atuação concreta”.

Foi proposto aos alunos e alunas o “Exercício de Observação do Objeto”, retirado do livro *O Ator e Seus Duplos* de Ana Maria Amaral (2002). Nessa prática, os participantes sentam-se em roda, em torno de um objeto, e a partir da entrada voluntária, no círculo, de um dos jogadores para se relacionar com o elemento inanimado colocado no centro, os outros passam a observar a situação que se estabelece entre o vivo e o não-vivo. Quando a relação entre o jogador e o objeto se torna crítica ou monótona, alguém da roda deve entrar no círculo e substituir o outro, buscando outra interação com a matéria inerte

A orientação dada nesse exercício foi de que os participantes se atentassem para as peculiaridades físicas no material, para se evitar que a observação fosse feita com vistas às interpretações subjetivas, isto é, que remetessem a leitura do objeto a outro contexto que não ao que estava disposto diante de todos – a sua concretude:

O material de que um objeto é feito é muito importante, uma vez que determina suas ações. São diferentes os movimentos de uma peça elástica ou metálica. O material determina também sua força, durabilidade ou fragilidade. Por exemplo, a diferença que existe entre uma bola de madeira e uma bexiga. A forma (cubos, circunferências, formas chapadas, etc) também, por si, cria o personagem. A textura sugere sensações, sensualidades: a maciez da seda ou a aspereza de uma lixa influem no conteúdo de uma cena (AMARAL, 2002, pag. 129-130).

Essa experiência se mostrou difícil para os alunos, pois o gesto artístico tornava-se a própria exploração, a partir de si, dos atributos do objeto. O exercício obrigava a cada um que se aventurava no interior do círculo a *entrar na realidade concreta da matéria inanimada*. E com a diretriz de se tomar o material em si mesmo – cor, forma, textura etc. –, cada jogador era obrigado a perceber, conseqüentemente, também o próprio corpo a partir da sua concretude, ou seja, eixo, apoios, tónus, articulações etc. Tal provocação estava relacionada à forma como o objeto é tratado no Teatro de Tadeusz Kantor.

Despidos de seu valor de uso e já não podendo mais desempenhar sua função habitual, os “objetos de uma ‘categoria inferior’, em relação aos quais a gente se desobriga pela desatenção, pela omissão, pelo esquecimento e, depois, jogando-os simplesmente à lata de lixo” (KANTOR, 2008, p. 57), representam para Kantor a chamada realidade de nível mais baixo. O procedimento kantoriano é o deslocar esses elementos do seu contexto e colocá-los em um espaço em que a sua objetualidade somente pode se estabelecer a partir da relação com outros materiais ou com pessoas localizadas nesse mesmo ambiente.

Como os objetos estão em relação direta com os atores que compartilham com eles a realidade do espaço de nível mais baixo, do espaço performático, eles são trabalhados para que liberem os recursos narrativos neles incorporados e para que superem uma dada situação, seja ela impossível ou baseada em convenções. Dessa maneira, a função do objeto não é mais atribuída por uma definição social ou cultural previamente estabelecida, mas por um processo performativo da relação entre esse e o atuante.

A evolução do “Exercício de Observação do Objeto” se deu na substituição do objeto no interior do círculo por um boneco em escala humana. A manipulação desse elemento deveria obedecer às mesmas regras estabelecidas para os objetos anteriores. Não se tratava de animar o boneco por meio de manipulação direta, mas sim de se colocar no mesmo nível da matéria inanimada e a partir disso, agir. Novamente evocávamos com essa operação a poética de Tadeusz Kantor, no papel desempenhado pelos manequins no seu *Teatro da Morte* (2008).

Contudo, diferente do mestre polonês, nossa perspectiva era de operar o trabalho com o boneco na esfera do mascaramento, isto é, “como ação no aqui e agora, como uma possibilidade de experimentar estados corporais intensos” (COSTA, 2015, p. 24). Quando uma atriz ou um ator se serve de algum artefato como mascaramento, há uma interação entre o universo humano e as qualidades, dinâmicas e características materiais do objeto inanimado. Diferente da máscara tradicional, “não se busca apenas esconder ou revelar um corpo, porém ativá-lo, redimensioná-lo, colocá-lo em questão frente às injunções a que somos submetidos na contemporaneidade” (COSTA, 2015, p. 16).

Foi possível observar uma significativa alteração na dinâmica corporal dos alunos: seus movimentos se tornaram mais adensados, numa concentração e elevação do tônus muscular, assim como numa dilatação no tempo das ações físicas executadas. Houve também maior equilíbrio e interação entre os corpos (orgânico e inorgânico), sem que ocorressem protagonismos tanto da parte do boneco quanto do atuante. A presença cênica tornou-se uma realidade absoluta, palpável. Tínhamos alcançado as condições necessárias para o delineamento de “ações concretas”.

Esse estado psicofísico permitiu a instauração de uma qualidade de atuação que envolveu a ampliação da atenção sobre si e sobre o ambiente, “como um ato transformativo do corpo, tanto no espaço privado quanto no público, visando o olhar e o olhar-se, sair de si” (COSTA, 2015, p. 18). Percepção e ação direta do indivíduo sobre o espaço no qual está imerso, estabelecendo relações concretas com todos os elementos que o circundam.

Como resultado, o atuante foi obrigado mudar o enfoque do que era vivenciado: sua atenção recaiu sobre a experiência concreta apresentada pelos seus canais perceptivos. Essa veio a se sobrepôr a qualquer coloração subjetiva, circunstância psíquica ou imaginária que porventura desviasse o foco das ações da sua concretude.

Os elementos inanimados (objetos e bonecos) cumpriram uma mediação importante nesse processo, pois ao contrário dos organismos vivos, sua existência (concreta) está intimamente ligada às forças compressivas exteriores, que agem sobre sua matéria dando-lhe forma e dinâmica. Ao serem usados no treinamento do atuante, sob a perspectiva do mascaramento, eles reorientaram a expressividade e ação do corpo para a esfera da realidade concreta na qual habita a matéria inerte.

Referências Bibliográficas:

AMARAL, Ana Maria. *O Ator e Seus Duplos: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

COSTA, Felisberto Sabino. Arquiteturas do Corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos. *Revista Rascunhos*, Uberlândia, v. 2, n. 2, jul./dez., 2015, p. 10-27.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo à Arte Neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte*. São Paulo: Edições SESC/Perspectiva, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MÁSCARA DINÂMICA NO LABORATÓRIO DE ESTUDO DO MOVIMENTO

Ismael Scheffler

Doutor em Teatro

Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR

E-mail: ismaelcuritiba2@gmail.com

RESUMO:

O presente artigo apresenta um relato sobre um processo pedagógico vivenciado no ano letivo de 2010-2011 no Laboratório de Estudo do Movimento (LEM) da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, na França, sob a orientação do arquiteto Krikor Belekian, co-fundador do LEM com Jacques Lecoq. O enfoque é sobre a máscara teatral dinâmica. São apresentados diferentes aspectos, tais como o conceito de cor-dinâmica, de formamovimento, objeto satelizado, essencialização e tensionamento das formas. Perpassa elementos de pintura, colagem, escultura e expressão corporal. O relato apresenta reflexões que contribuem para o pensamento sobre confecção e uso de máscaras cênicas em geral.

Palavras-chave: máscara; processos criativos; pedagogia teatral; Jacques Lecoq; Krikor Belekian.

ABSTRACT:

This article presents a report on a pedagogical process experienced in the 2010-2011 at the Laboratory of Movement Study (LEM) of the Jacques Lecoq International School of Theater in France, under the guidance of architect Krikor Belekian, co-founder of LEM with Jacques Lecoq. The focus is on the dynamic theatrical mask. Different aspects are presented, such as the concept of color-dynamics, form-motion, satellite object, essentialization and tensioning of forms. It permeates elements of painting, collage, sculpture and body expression. The report presents reflections that contribute to the thinking about the making and use of masks sciences in general.

Keywords: mask; creative processes; theatrical pedagogy; Jacques Lecoq; Krikor Belekian.

Introdução

No curso profissional de formação de ator da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris, França, são propostos diferentes tipos de máscaras: a neutra, as expressivas, as larvárias, as da *commedia dell'arte* comédia humana (meia-máscaras), as utilitárias e o nariz vermelho do *clown* (a “menor máscara do mundo”) (LECOQ, 2010). Elas foram apresentadas por Lecoq e consideradas por pesquisadores de sua pedagogia, normalmente dedicando-se maior atenção à máscara neutra²².

A máscara se constitui como um dos temas mais importantes do Laboratório de Estudo do Movimento (LEM), considerado como um ateliê de cenografia da escola²³. Da confecção à

²²LECOQ, 1987; LECOQ, 2010; FREIXE, 2010; WRIGHT, 2002; LOPES, 1990; COSTA, 2005. Relativo à temática de máscaras, ver também as publicações brasileiras: *Teatro de máscaras* (BELTRAME; ANDRADE, 2010) e *Teatro-máscara-ritual* (BRONDANI; LEITE; TELLES, 2012).

²³Ver os artigos: *O Laboratório de Estudo do Movimento da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq* (SCHEFFLER, 2012); *Atuação docente de Jacques Lecoq na formação de arquitetos: laboratórios de cenografia experimental* (SCHEFFLER, 2018d); *Jacques Lecoq e o Laboratório de Estudo do Movimento (LEM)*:

movimentação, a máscara possibilita experimentações e reflexões tanto do ponto de vista plástico quanto corporal e da interdependência de ambos.

O LEM, vale sempre ressaltar, não corresponde a um curso técnico de fabricação de máscaras, cenários, figurinos, pintura ou escultura. É um percurso que transita livremente entre as artes, cultivando habilidades criativas visando o desenvolvimento de escritas poéticas amplas e variadas.

Ao menos três modalidades da presença da máscara no LEM demonstram diversidade, estando conectadas aos mesmos princípios. Assim, primeiramente, a *máscara neutra* é explorada sendo uma base do LEM para a compreensão do movimento, do princípio de neutralidade e de pesquisa sobre o espaço²⁴.

As *estruturas portáteis*, tema fundamental que atravessa todo o processo de pesquisa do LEM, articulam princípios compositivos de construção e movimentação que englobam aspectos relacionados a mascaramento²⁵.

Outro tema proposto está relacionado à *máscara dinâmica*, que será apresentado neste artigo.

O conceito de que uma máscara deve possuir características dinâmicas já foi apresentado por Lecoq em diferentes ocasiões. No artigo *Le jeu du masque*²⁶, Lecoq afirmou que uma boa máscara “é uma máscara que muda de expressão quando se move.” (LECOQ, 1987). Este princípio é aplicado na pedagogia lecoquiana para todos os tipos de máscara.

Este artigo se caracteriza como um relato da experiência vivenciada por mim enquanto aluno do LEM²⁷, no ano letivo de 2010-2011. Vale ressaltar que o relato é uma percepção

da escola de arquitetura a um espaço autônomo de cenografia experimental (SCHEFFLER, 2019a); *Considerações sobre quatro bases pedagógicas referenciais do Laboratório de Estudo do Movimento* (SCHEFFLER, 2019c).

²⁴Sobre a máscara neutra, publiquei o artigo: *A máscara neutra e Jacques Lecoq: considerações históricas, plásticas e pedagógicas* (SCHEFFLER, 2018a)

²⁵ Sobre as estruturas portáteis, publiquei os artigos: *As estruturas portáteis no Laboratório de Estudo do Movimento* (SCHEFFLER, 2018b) e *Arquiteturas portáteis: a pesquisa de diplomação em Arquitetura de Krikor Belekian sob a orientação de Jacques Lecoq* (SCHEFFLER, 2018c).

²⁶Publicado em 1981 na revista *Théâtre et animation* e republicado praticamente de forma integral em *Le théâtre du geste* (LECOQ, 1987).

²⁷Minha tese de doutorado trata sobre o LEM em aspectos históricos e pedagógicos. Para esta publicação, reviso e sintetizo alguns aspectos. (SCHEFFLER, Ismael. *O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq*. 2013. 591 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2013. Orientação: Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro. Apoio: bolsa sanduíche PSDE/ CAPES.)

peçoal no qual destaco alguns aspectos que considere importantes na época. Não é, portanto, uma transcrição nem das reflexões nem das orientações. Corresponde a aspectos parciais do que consistiu a experiência.

No ensino-pesquisa no LEM, os conteúdos e exercícios se entrecruzam, complementam e desdobram, ampliando-se. Isolar um exercício ou conjunto de exercícios significa sobressaltar alguns aspectos que, na trajetória oferecida como um todo, não dimensiona a complexidade e aprofundamento do proposto a ser vivido. Este aspecto é central na pedagogia lecoquiana: se considera o verdadeiro aprendizado aquele que passa pela vivência direta do corpo na experiência. O presente relato não visa a descrição de exercícios nem transmitir técnicas, mas propor instigações reflexivas a respeito da produção de máscaras.

Em *Considerações sobre quatro bases pedagógicas referenciais do Laboratório de Estudo do Movimento* (SCHEFFLER, 2019c), é possível encontrar reflexões sobre pressupostos pedagógicos importantes, como o método de transferências, o estado de calma ou o neutro; o equilíbrio de forças; a economia de ações físicas. Ali é dado ênfase, em um recorte, à cenografia. Como já salientado, os exercícios e conteúdos do LEM se intercalam dissolvendo fronteiras. Por isso, a leitura de *Considerações* entrecruzada com o presente artigo é fundamental para uma melhor compreensão da pedagogia do LEM.

A cor-dinâmica

O trabalho das cores correspondeu, na sessão 2010-2011 do LEM, a um dos trabalhos mais extensivos, envolvendo diversas pesquisas corporais e plásticas. Um primeiro ponto de partida se deu de forma corporal e direta: “se movimente como a cor amarela”. Isto corresponde ao *rejojo* das cores, ao mimo segundo Jacques Lecoq²⁸. Todos os alunos dispostos pela sala pesquisaram simultaneamente de forma individual movimentos que correspondessem às dinâmicas espaciais do amarelo.

As cores inicialmente trabalhadas foram as sete do espectro da luz, usualmente referidas como as sete cores do arco-íris: violeta, índigo, azul, verde, amarelo, laranja e vermelho. A partir destas, outras foram sendo trabalhadas, bem como a variação de matizes,

²⁸Sobre o *rejojo* e o mimo ver também: SCHEFFLER, 2019b.

perpassando dos tons mais claros aos mais escuros.

Para o rejogo das cores, foi incentivada a exploração de diferentes dinâmicas do corpo, especialmente do tronco e do quadril, considerando-se que a utilização excessiva dos braços e das mãos induziria a uma expressividade muito gráfica do gesto, isto é, desenhada, descritiva.

A *cor-dinâmica* não é uma dramatização nem uma simbolização da cor. Diferente de perceber o movimento de outros elementos naturais pela observação no rejogo, como o fogo ou um cachorro, a dinâmica das cores envolve uma abstração maior, uma vez que não possuem movimentos observáveis da mesma maneira.

Lecoq descreveu como procurava “limpar” os movimentos simbólicos (que ele considerava como uma representação exterior da cor, numa tentativa de descrever). Declarou que o trabalho pedagógico em relação às cores consistia em apontar os excessos de movimentos, sem jamais indicar o que deveria ser feito: “Devo deixar uma dúvida no ar: cabe aos alunos descobrirem aquilo que o professor já sabe!” (LECOQ, 2010, p. 85).

Foram realizadas constatações a partir da observação do mimo dos participantes e identificadas tendências de movimentos no uso de linhas (diagonais, curvas, ângulos), dimensões (aberto, fechado), ritmo (lento, rápido, etc;), temperatura (quente, frio), intensidade da luz (claro, escuro), tensão (muita tensão, pouca tensão), peso (leve, pesado) e níveis de altura. A partir disto, foi feita uma categorização, mesmo que não sistematizada explicitamente, desta “paleta” de *cores-movimentos*, constatando-se tendências.

Sobre a dinâmica das cores, Jacques Lecoq declarou: “É estranho constatar que, qualquer que seja o país, a cultura, quando se trata, por exemplo, das cores, os mesmos movimentos aparecem. Para além das diferenças simbólicas, em todos os lugares do mundo, o fundo poético é o mesmo: azul é o Azul!” (LECOQ, 2010, p. 83). Lecoq defendia a existência de uma representação das cores por meio de movimentos universais, cuja base para afirmar isto é a observação em aula de pessoas de dezenas de países ao longo dos anos.

A pesquisa das cores-movimento permite, conforme Krikor Belekian²⁹ (2011), aprender a utilizar uma gama dramaticamente. A cor-movimento é entendida como uma provocação, um pretexto para compreender e inventar; a transposição para o movimento corporal possibilita o surgimento de uma poesia, de sublimação.

²⁹Krikor Belekian é arquiteto, foi aluno e assessor de Jacques Lecoq na Escola Nacional Superior de Arquitetura de Paris La Villette (ENSAPLV), onde Lecoq lecionou de 1969 a 1987. Em 1976, juntos criaram o LEM com um departamento paralelo e autônomo em relação a escola de atores. Belekian se aposentou no LEM em 2011. Para a pesquisa de doutorado, realizei algumas entrevistas (BELEKIAN, 2011).

No trabalho plástico, as cores foram trabalhadas pela pintura, empregando-se a ideia da cor-dinâmica. Alguns desafios iniciais na pintura correspondiam a: pintar três manchas de uma cor, de forma que uma flutuasse sobre o papel, outra repousasse sobre o papel e outra fosse mais pesada; pintar uma mancha no papel, de maneira que ela desse a sensação de estar se desprendendo do papel; pintar a tensão antes do nascer do sol. Desta maneira, propunha-se a exploração do material usado (tinta acrílica sobre papel branco, água, pincel), percebendo-se possibilidades expressivas e poetizações emanadas do material.

Pode-se perceber o interesse sobre a dinâmica da tinta e das cores e não sobre simbolismos ou estudos cromáticos tradicionais. Krikor Belekian, em entrevista (2011), declarou que as cores provocam impressões diferentes e que o corpo reage de maneira distinta às cores. Ressaltou também que a cor pictórica é percebida de maneira diferente em sua dinâmica conforme é utilizada e posta ao lado de outra cor.

O trabalho corporal e plástico das cores é, em minha opinião, um dos mais ricos no LEM, suplantando o que se apresenta neste artigo.

A observação do rosto, a essencialização e a fabricação de tensões

Dirigido por Krikor Belekian, o processo de construção da *máscara dinâmica*, envolveu diferentes técnicas: pintura, colagem, escultura e forma “satelizada”. Cada atividade foi realizada em uma ou mais aulas. A proposição de cada atividade se deu de forma mais ou menos semelhante: reflexões iniciais que ponderavam diversos temas relacionados ao percurso e aos trabalhos realizados, enfocando cada vez um tema mais central; orientação simples da tarefa, sem muitas orientações técnicas; reflexões posteriores durante a “leitura” dos trabalhos, tecendo-se constatações.

No primeiro trabalho proposto, Belekian introduziu a aula dizendo que a turma iria trabalhar a observação. A tarefa era pintar em uma folha branca, com tinta acrílica e pincel, o rosto de uma das pessoas da sala sentada diante de si. O desafio era trabalhar com a cor-dinâmica (tema trabalhado por meio de pintura e corporalmente nas semanas antecedentes). Por meio da observação, o objetivo era perceber a relação existente entre as partes do rosto, procurando-se identificar as tensões existentes, diferenciando as linhas, as compressões e dilatações, as diferenças de altura, largura e comprimento. Na observação das dinâmicas do rosto, fazia parte distinguir as assimetrias entre os hemisférios direito e esquerdo do rosto, as variações de incidência de luz, entre outros aspectos correlacionados.

Após a realização das pinturas, elas foram fixadas sobre a parede formando-se um grande painel para a leitura dos trabalhos. Dentre os vários aspectos que destacou e ponderou, Belekian retomou, a partir das pinturas, a questão da assimetria, da ausência de neutralidade e a maneira como o desequilíbrio promove a dinâmica. Chamou à atenção para diversos tipos de “escritas” utilizadas (realista, fantasmagórica, grotesca, cômica, trágica, etc), enfatizando que quando o olhar muda, a “escrita” também muda. Também afirmou que o modo de olhar conduz o modo de construção e isto está ligado a um estilo pessoal. Ele também tratou da presença de diferentes discursos, defendendo que é importante se perguntar qual discurso está sendo retratado pela construção feita.



Figura 01: Vista parcial do painel de pinturas do rosto. Observa-se diferentes tipos de “escritas”. (Fonte: Arquivo pessoal)

O trabalho seguinte, realizado em outra aula, foi de uma colagem. Sobre uma folha branca tamanho A3, foram utilizadas páginas de revista e cola branca. Belekian deu liberdade para o uso de tesoura ou não, podendo ser feito o trabalho com recorte ou rasgadura, o que possibilitaria diferentes estilos. Propôs que os papéis utilizados fossem colados apenas no final, quando a composição desejada tivesse sido totalmente encontrada. Isso facilitaria alterar as áreas coloridas durante o processo de composição.

O rosto a ser construído poderia ser feito a partir da observação de algum colega que estivesse diante de si ou a partir da imaginação, pois, como ele disse, por fim, tudo era imaginação. Material e técnica deveriam ser aplicados de forma justa para expressar o drama do sujeito representado.

Na aula seguinte, foi feita a leitura das colagens. Belekian destacou que construir um rosto é projetar: há algo que sobressai. Relembrou que o rosto e a máscara não são iguais, pois

a máscara ou aumenta ou diminui algo. Ele propunha diversas questões: o que o rosto de papel diz para além do rosto? De que mundo ele fala? Qual o seu caráter?

Novamente, Belekian retomou o conceito de tensão: “como se fabrica a tensão?” Ele destacou mais uma vez que a dinâmica não é simetria, equilíbrio – é justamente a luta de dois elementos, é movimento, é tensão. Ele também falou de máscaras duras e moles e disse haver técnicas diferentes de confecção. Exemplificou com o couro que fabrica bem a tensão (puxar e empurrar), enquanto o papel colado não. Isto tem a ver com o processo: enquanto o couro é esticado e comprimido, o papel é somente colado, depositado sem esta força estar presente no material. Belekian disse que construir uma máscara é dominar a tensão.

Ele destacou que existem máscaras abertas e fechadas e que tal fato provoca dinâmicas diferentes no corpo. Lembrou que a *forma-movimento* é diferente da forma. Ele afirmou haver máscaras dinâmicas e que mexem, isto é, jogam, projetam, e máscaras simbólicas que não mexem, pois são apenas para se ver, para serem “lidas” em sua comunicação. Ele falou que era preciso entrar na dinâmica da forma, da cor, do material. A ideia da pedagogia é de aplicar princípios dinâmicos a todos os elementos (cores, formas, materiais, etc).



Figura02: Alguns trabalhos resultantes das colagens de rostos. (Fonte: Arquivo pessoal)

O professor destacou também a importância da linha de força, dizendo que o importante era reduzir ao mínimo de elementos para manifestar o grande, o mais característico. A essencialização (o mínimo para o máximo) é presente na proposta de ensino e pesquisa tanto para a produção plástica como para a pesquisa corporal (análise do movimento e o mimo).

Belekian ainda falou que o rosto é um pretexto para outra coisa metafísica. O que a forma da máscara iria contar? Ele declarou que existe um mistério na fabricação da máscara, assim como existe um no trabalho de um pintor e de um escultor.

A espacialização do rosto e a oposição de volumes

Para o terceiro trabalho, cada aluno deveria construir uma meia-caixa com papelão tendo base quadrada de 20 cm x 20 cm e duas laterais de 20 cm x 30 cm que, coladas, se encostassem formando um ângulo. Após esta estrutura estar pronta, cada aluno, utilizando papelão e cola quente, deveria fabricar volumetricamente o rosto da colagem anterior.

A meia-caixa de suporte para a construção possibilitaria a exploração de profundidade e sobreposições. Belekian destacou que era importante vivenciar estas passagens, o princípio da inversão: do volume do rosto para o plano, do plano novamente para o volume. Disse que esta dinâmica se inscreveria nos alunos, fazendo sedimentar, guardar os princípios.

Após concluídas, as construções foram organizadas lado a lado, em exposição para a realização da leitura dos trabalhos. Belekian observou que era importante distinguir a acumulação de elementos da construção. Também destacou como as construções podem se abrir ou se fechar, se concentrar ou se difundir, semelhantes ao riso que, em um rosto, abre determinadas partes e fecha outras.

Belekian falou que uma máscara é uma deformação da morfologia de uma característica interior. Disse não haver uma única maneira de fazer, mas diversos tipos de escrita nos trabalhos ali expostos. Como se cria uma escrita? Segundo Belekian, purificando as linhas de força e estabelecendo suas tensões, dando coesão à forma, organizando as relações entre os elementos, resolvendo as aberturas e fechamentos.



Figura 03: Alguns modelos com diferentes escritas do rosto na meia-caixa. (Fonte: Arquivo pessoal)

Ele ilustrou a questão da escrita mencionando Van Gogh e sua pincelada particular e fez relação disso com a forma como os alunos lidaram com o papelão, cortando-o, rasgando-o ou na forma de colar.

Belekian explicou que um ator compreende a forma da máscara e a interioriza. A bacia, os ombros, o corpo adota as formas de contração e expansão da máscara (puxar e empurrar [*tirer e pousser*]), e a maneira como ela possibilita sentir o corpo. A interpretação do ator joga com a máscara.

A máscara dinâmica como um objeto satelizado

O quarto trabalho foi construir uma máscara dinâmica, tendo como referência o trabalho da meia-caixa, utilizando papelão e/ ou papelão ondulado, criando uma máscara volumétrica satelizada que apresentasse possibilidades de uso a partir de todos os seus lados. O objeto satelizado não possui uma frente nem uma base, sendo considerado nas diversas formas de orbitação. Exige um pensamento e olhar sob múltiplos pontos de vista, procurando não estabelecer uma hierarquia privilegiada de um lado único do objeto, ao mesmo tempo que se mantendo o caráter unitário da construção.

Na apresentação da tarefa, Belekian falou sobre a articulação dos volumes e que eles permitem a atribuição de características por suas dinâmicas diferentes. Ele explicou que é preciso dominar o volume, transformar a matéria, falar de dinâmica com volumes, pois é a dinâmica que dá o movimento. Assegurou que deveríamos trabalhar para uma construção de leitura muito simples e que, satelizada, a estrutura poderia viajar, se mover por toda parte, sendo vista de todos os lados, dando liberdade ao movimento.

A máscara dinâmica tem a característica de mudar conforme ela é manipulada, capaz de grandes alterações com pequenos movimentos. Disse que se deveria buscar a capacidade de metamorfose.

O principal do trabalho era o desenvolvimento do olhar em perceber e ampliar a capacidade de simplificar formas, procurando as mais claras, utilizando a oposição para criar tensão, assim como a articulação de volumes, percebendo a metamorfose das formas. Para isto, se deveria trabalhar com as relações entre os elementos, as espessuras do volume, a altura, a largura, com a economia e a dinâmica das proporções (pequeno/grande; exterior/interior). Tudo isto criando e possibilitando jogos, visando conduzir à criação de uma escrita própria, clara, fácil de ler, simples.

O desafio era abstrair ainda mais o rosto, tomando as linhas de força condutoras e elevando-as, visando materializar uma noção de rosto e não um rosto de fato, utilizando um mínimo de elementos, articulando-os bem.

Depois de finalizada, cada máscara dinâmica foi reproduzida, ampliada em duas ou três vezes. Seguimos então para uma série de explorações corporais, pesquisando as possibilidades de cada uma. Como existiam muitas máscaras em apenas um objeto? Quais as potencialidades dramáticas? Quais personagens e dramas estão inscritos nas formas? Como as alterações de ângulo provocam variações de luz e sombra? Quais mudanças expressivas surgem pelas variações de ritmos do movimento ou pelo alinhamentos dos elementos? Foi uma pesquisa de sensibilidade na manipulação e na observação.

Nas imagens a seguir, podemos ver algumas possibilidades da mesma máscara dinâmica saletizada, construída por Antoine Blanchet [Nowo], da turma de 2010-2011 do LEM. Conforme a posição do objeto, novas sugestões são oferecidas ao corpo.

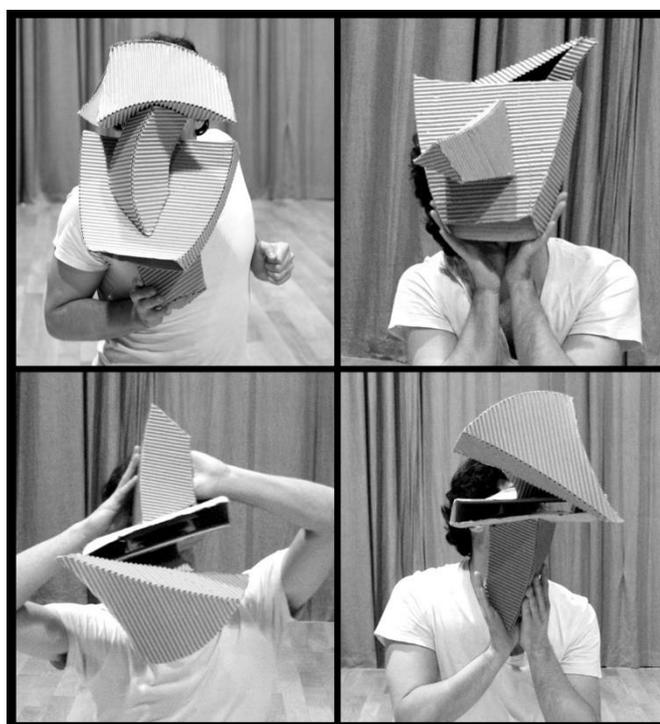


Figura04: Quatro possibilidades de uso de uma mesma máscara dinâmica. Construção de Antoine Blanchet [Nowo], no ano letivo do LEM de 2010-2011. (Fonte: Arquivo pessoal)

O pensamento sobre a forma-dinâmica foi desenvolvido em diferentes atividades no LEM, para além da máscara dinâmica, também para as produções mais cenográficas de maquetes e para as estruturas portáteis. Do ponto de vista construtivo, o princípio exige disponibilidade, flexibilidade e presteza pensando-se de maneira plural sobre o mesmo objeto,

percebendo que proposições de adição, de subtração ou de deslocamento de um elemento implica em alterações sob outros pontos de vista.

Considerações finais

Se uma máscara teatral não muda durante sua movimentação, ela é considerada como uma forma não ideal ao trabalho cênico. Por isso, a confecção de uma máscara deve ser feita considerando o seu movimento, sendo testada no espaço, observando-se as dinâmicas que se estabelecem (ou não), aprimorando-se sua composição em um processo intercalado de construção e movimentação (forma-movimento).

No relato apresentado, é possível perceber como a transposição de materiais e suportes e as relações entre bi e tridimensionalidade, entre cor pictórica e volumetria sem cor, podem conduzir a processos desafiadores da criatividade.

O êxito dos resultados dos exercícios referidos no artigo depende significativamente da maneira de propor as atividades e de orientar durante os processos de pesquisa dos alunos, da capacidade de contribuir para a formação de um olhar sensível – olhar do olho, olhar das mãos na exploração investigativa com as matérias, olhar do corpo em movimento. O LEM é uma escola do olhar sensível, como ressaltava Lecoq e Belekian.

Na página da internet da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, é destacado um aspecto pedagógico do LEM que acredito que este relato evidencia: “Esta lógica do fazer engendra uma maneira de criar que confia mais na inteligência do instinto do que na reflexão que precede o ato criativo.” (LE LABORATOIRE).

Referências bibliográficas:

BELEKIAN, Krikor. *Entrevista a Ismael Scheffler com a participação de Antoine Blanchet na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*. Paris, 14 de abr., 26 de maio. e 16 de jun. de 2011. 3 arquivos de Áudio do Windows Media (.WMA) (149 min.) Francês. Entrevista.

BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton de (Org.). *Teatro de máscaras*. Florianópolis: UDESC, 2010.

BRONDANI, Joice Aglae ; LEITE, Vilma Campos; TELLES, Narciso (Org.) . *Teatro-Máscara-Ritual*. Campinas: Alínea, 2012.

COSTA, Felisberto Sabino da. A máscara e a formação do ator. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 1, v. 1, 2005. p. 25-51. Disponível em: https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/2645/revista_moin_moin_1_150022803238_2645.pdf Acesso em: 19 ago. 2019.

FREIXE, Guy. *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXe. siècle*. Montpellier: L’Entretemps, 2010.

LE LABORATOIRE d'Etude du Mouvement. *Ecole Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*. Página da internet. Disponível em: http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr/lem_fr-000004.html. Acesso em: 14 ago. 2019.

LECOQ, Jacques. Le jeu du masque. *Theatre et animation*. Federation Nationale des compagnies de theatre et d'animation. n.º 20, janvier 1981, p. 16-18.

LECOQ, Jacques. Rôle du Masque dans la formation de l'acteur. In: ASLAN, Odette; BABLET, Denis. *Le Masque - du Rite au Théâtre*. Paris: C.N.R.S., 1985. p. 265-269.

LECOQ, Jacques. (Org.). *Le Théâtre du Geste: mimes et acteurs*. Paris: Bordas, 1987.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Trad.: Marcelo Gomes. São Paulo: SENAC São Paulo; SESC SP, 2010.

LOPES, Elisabeth Pereira. *A máscara e a formação do ator*. 1990. 368 f. Tese (Doutorado em Artes) Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.

SCHEFFLER, Ismael. O Laboratório de Estudo do Movimento da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq. *Anais do VII Congresso da Abrace – Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-graduação em Artes Cênicas*, 08 a 11 de outubro de 2012, Porto Alegre, RS, v. 13, n. 1, 2012. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2496/2630>. Acesso em: 12 ago. 2019.

SCHEFFLER, Ismael. *O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq*. 2013. 591 f. Tese (Doutorado em Teatro) Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

SCHEFFLER, Ismael. A máscara neutra e Jacques Lecoq: considerações históricas, plásticas e pedagógicas. *Revista Urdimento*, v.2, n.32, p. 279-304, Setembro 2018a, p. 279-304. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018279>. Acesso em: 02 jun. 2019.

SCHEFFLER, Ismael. As estruturas portáteis no Laboratório de Estudo do Movimento [mesa temática: Investigações acerca do Mascaramento nas Artes da Cena]. *Anais do X Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-graduação em Artes Cênicas*, 15 a 20 de outubro de 2018. Natal, RN. v. 19, n. 1, 2018b. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4057/4132>. Acesso em: 12 ago. 2019.

SCHEFFLER, Ismael. Arquiteturas portáteis: a pesquisa de diplomação em Arquitetura de Krikor Belekian sob a orientação de Jacques Lecoq. *Anais do X Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-graduação em Artes Cênicas*, 15 a 20 de outubro de 2018. Natal, RN. v. 19, n. 1, 2018c. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4054/4169>. Acesso em: 02 jun. 2019.

SCHEFFLER, Ismael. Atuação docente de Jacques Lecoq na formação de arquitetos: laboratórios de cenografia experimental. *Revista Arte da Cena*, v. 4, n. 2, jul.-dez. 2018d, p.34-64. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/54973/32607>. Acesso em: 12 ago. 2019.

SCHEFFLER, Ismael. Jacques Lecoq e o Laboratório de Estudo do Movimento (LEM): da

escola de arquitetura a um espaço autônomo de cenografia experimental. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 27, p. 47-59, jan./abr. 2019a. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/87785>. Acesso em: 14 ago. 2019.

SCHEFFLER, Ismael. Jacques Lecoq e a Antropologia do Gesto de Marcel Jousse. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v.9, n.17, mai. 2019b. p. 195-227. Disponível em: https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/827/pdf_1. Acesso em: 02 jun. 2019.

SCHEFFLER, Ismael. *Considerações sobre quatro bases pedagógicas referenciais do Laboratório de Estudo do Movimento*. Anais da V Jornada Nacional de Arquitetura, Teatro e Cultura, 04 a 06 de setembro de 2019c, Rio de Janeiro, UNIRIO, 2019. Disponível em: http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf?fbclid=IwAR0SX_jtj9mc3FEtRmzIwTxrGHfzvUIQpQEzGKbSjv-5SoOCDXys_7EF1Rs. Acesso em: 29 set. 2019.

WRIGHT, John. The masks of Jacques Lecoq. In.: CHAMBERLAIN, Franc; YARROW, Ralph (Org.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*. London; New York: Routledge, 2002. p. 71-84.

CARTOGRAFIA DO ENSINO E PESQUISA DAS LINGUAGENS E PEDAGOGIAS DAS MÁSCARAS NO BRASIL

Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos

Doutor em Artes

Universidade Federal de Alagoas - UFAL

ivanildo.santos@ichca.ufal.br; @ivanildopiccoli

RESUMO:

Esta apresentação pretende compartilhar meu processo de pós-doutorado em andamento na ECA/USP o qual estudo a “*Cartografia do ensino e pesquisa das Linguagens e Pedagogias das Máscaras no Brasil à luz das referências dos mestres italianos: Donato Sartori, Roberto Tessari e Enrico Bonavera*”, principalmente nos últimos 30 anos, baseado na tríade: confecção de máscaras – formação com as linguagens e pedagogias das máscaras, e – utilização em cena. O ponto de partida é a pesquisa de caráter pessoal realizada ao longo dos últimos anos, e ainda em andamento, e que também foi abordada tangencialmente no meu mestrado (UNESP/2008) e doutorado (UNESP/2015), principalmente relativa aos estudos da *Commediadell’Arte*. Soma-se a essa experiência a grande oportunidade que tive de acompanhar, produzir, organizar e traduzir, em diversos estados do Brasil e em instituições várias, dezenas de palestras, cursos e encontros dos mestres italianos: Donato Sartori, Paola Piizzi, Roberto Tessari, Enrico Bonavera, entre outros que ajudarão a nortear minha pesquisa cartográfica atual. Como docente da Ufal estive envolvido, na condição de membro do Núcleo Docente Estruturante na formulação do Projeto Político Pedagógico – PPC do curso de Licenciatura em Teatro, aprovado pelo CONSUNI/Ufal em 2014 e em vigor desde 2015. Neste colegiado foi proposto por mim e aprovado a inclusão da disciplina “Pedagogia das Máscaras Cênicas” como obrigatória, que venho ministrando e a qual me instigou a desenvolver essa pesquisa de um levantamento cartográfico deste ensino no Brasil. Também por minha sugestão, foram incluídas outras disciplinas eletivas relacionadas a linguagens das máscaras como “Confecção de Máscaras Cênicas”, “*Commediadell’Arte*” e “Palhaço ou Clown?”. Por último também é importante destacar que este novo PPC de 2015, do curso de Teatro Licenciatura da Ufal tem como base a Cultura Popular Brasileira, seus brincadores e folguedos, e desta forma as máscaras da Cultura Popular Brasileira, em seus folguedos, festas e ritos também acabam sendo abordadas em suas especificidades nas disciplinas e na tríade ensino, pesquisa e extensão.

Palavras-chave: *Commediadell’Arte*, ensino de teatro, linguagens das máscaras, máscaras em cena, Pedagogia das Máscaras.

ABSTRACT:

This presentation intends to share my postdoctoral process in progress at ECA / USP which studies the “*Cartography of teaching and research of Masks Languages and Pedagogies in Brazil in light of the references of Italian masters: Donato Sartori, Roberto Tessari and Enrico Bonavera*”, mainly in the last 30 years, based on the triad: making masks - training with masking languages and pedagogies, and - use on stage. The starting point is the personal research carried out over the last years, and still in progress, which was also addressed tangentially in my master's degree (UNESP/2008) and doctorate (UNESP/2015), mainly related to *Commedia dell'Arte* studies. Added to this experience was the great opportunity I had to accompany, produce, organize and translate, in several states of Brazil and in various institutions, dozens of lectures, courses and meetings by Italian masters: Donato Sartori, Paola Piizzi, Roberto Tessari, Enrico Bonavera, among others that will help guide my current cartographic research. As a Ufal teacher I was involved, as a member of the Structuring Teaching Nucleus in the formulation of the Pedagogical Political Project - PPC of the Degree in Theater course approved by CONSUNI/Ufal in 2014 and in force since 2015, This board was proposed by me and approved the inclusion of the subject “Pedagogy of Scenic Masks” as compulsory that I have been ministering and which prompted me to develop this research from a cartographic survey of this teaching in Brazil. Also at my suggestion, other subject electives related to masking languages were included such as “Mask Scenic Making”, “*Commedia dell'Arte*” and “Palhaço or Clown?”. Lastly, it is also important to highlight that this new PPC of 2015, from the Ufal Degree Theater course, is based on Brazilian Popular Culture, its playful and fun, and thus the masks of Brazilian Popular Culture, in its fun, parties and rites. They also end up being addressed in their specificities in the disciplines and in the triad teaching, research and extension.

Keywords: *Commedia dell’Arte*, drama education, language of masks, masks on stage, Pedagogy of Masks.

A presente proposta desta comunicação é compartilhar meus estudos em desenvolvimento no pós-doutorado na ECA/USP (2019-2020) que dá continuidade às minhas últimas pesquisas acadêmicas do mestrado³⁰, e que culminaram com meu doutorado, finalizado em 2015³¹, junto ao Programa de Pós Graduação em Artes pela UNESP/SP. Pretendo expandir estes resultados obtidos até aqui com a investigação e criação de uma cartografia do ensino e pesquisa das Linguagens e Pedagogias das Máscaras no Brasil, baseada na tríade: *confecção* de máscaras – *formação* com as Linguagens e Pedagogia das Máscaras, e – *utilização* em cena. Questões estas que permeiam a minha prática docente na Universidade Federal de Alagoas (Ufal) desde 2012 e fazem parte também de tantas outras pesquisas, eventos e projetos por mim já realizados.

Como docente da Ufal desde 2012, estive envolvido, na condição de membro do Núcleo Docente Estruturante na formulação do Projeto Político Pedagógico – PPC do curso de Licenciatura em Teatro aprovado pelo CONSUNI/Ufal em 2014 e em vigor desde 2015³². Neste colegiado foi proposto por mim e aprovado a inclusão da disciplina “Pedagogia das Máscaras Cênicas” como obrigatória no sexto semestre de formação. Para isto, fiz uma breve pesquisa nas instituições federais de ensino superior e constatei que ainda são poucas as disciplinas que dão margem para formação do ator ou do professor de Artes baseadas na experiência das Linguagens e Pedagogias das Máscaras Cênicas. Normalmente, este tipo de formação é oferecido por instituições não acadêmicas ou se dá por meio de cursos livres. Este breve levantamento me fez atentar ainda mais para a necessidade de se mapear e conhecer os agentes responsáveis pela formação do ator, no Brasil, nesse âmbito específico do uso de máscaras cênicas. Será feito assim com esta pesquisa um levantamento cartográfico de ensino com a linguagem das máscaras no Brasil também no tocante às disciplinas do universo do Teatro de Animação que tangem especificamente às máscaras cênicas.

Importante ressaltar que nesta mesma reformulação do PPC, também por minha sugestão, foram incluídas outras disciplinas eletivas relacionadas a linguagens das máscaras

³⁰SANTOS, Ivanildo L. Piccoli. *Os Palhaços das Manifestações Populares Brasileiras: Bumba Meu Boi, Cavalo Marinho, Folia de Reis e Pastoril Profano*. Dissertação de Mestrado. UNESP. São Paulo, 2008. Disponível em: http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86882/santos_ilp_me_ia.pdf?sequence=1

³¹ SANTOS, Ivanildo L. P. *O Dueto Cômico: da Commedia dell'Arte ao Cavalo Marinho*. Tese de Doutorado. UNESP. São Paulo. 2015.

³² Disponível em: <https://ufal.br/estudante/graduacao/projetos-pedagogicos/campus-maceio/projeto-pedagogico-teatro-licenciatura-2015/view>

como “Confecção de Máscaras Cênicas” e “*Commedia dell’Arte*” além do universo circense, com a inclusão das disciplinas: “Circo”; “Fundamentos do Circo”: “Técnicas Circenses” e “Artes Circenses na Educação” (esta última obrigatória no oitavo período de formação; as demais, eletivas). Menciono esse fato, pois, de certa forma, as Linguagens das Máscaras específicas do Palhaço(a) e Clown além da Palhaçaria de forma geral são também abordadas nestas disciplinas.

Por último também é importante destacar que este novo PPC de 2015, do curso de Teatro Licenciatura da Ufal tem como base a Cultura Popular Brasileira, seus brincadores e folguedos, sendo trabalhada geralmente nas disciplinas de Projetos Integradores I ao VII. Desta forma, as máscaras da Cultura Popular Brasileira, em seus folguedos, festas e ritos também acabam sendo abordadas em suas especificidades.

A minha atual pesquisa pretende investigar a tríade citada (*confecção – formação e, – utilização em cena*) com suas ações atuais no ensino de teatro no Brasil, visto que estudiosos já se debruçaram sobre o assunto e, em geral, oferecem informações destes três momentos, em separado, bem como sobre os recursos das máscaras cênicas. Pretendo criar uma cartografia do ensino e pesquisas das Linguagens e Pedagogias das Máscaras no país para atualizar esses estudos. Segundo pude constatar em minhas buscas, este assunto não é apresentado em sua totalidade em pesquisas acadêmicas há mais de dez anos.

Pretendo, então, realizar um levantamento, análise, sistematização e reunião de dados, para atualização e difusão de informações sobre o tema em questão, com as seguintes propostas:

1- *Confecção* de máscaras: quais disciplinas oficiais são oferecidas nos ensinos regulares e quais cursos livres são ministrados pelo Brasil, com regularidade no ensino de confecção de máscaras teatrais, seja pela metodologia da família Sartori, seja com outras metodologias, a fim de identificar outras fontes primárias de métodos de ensino da criação e confecção de máscaras cênicas; quais são as técnicas; quais são as referências bibliográficas utilizadas para esta finalidade; quais locais ensinam a transmissão destas técnicas; criar um glossário de termos destas habilidades; criar um elenco biográfico de escultores e suas áreas de ação dentro da cartografia brasileira, mascareiros, que atuam há pelo menos uma década em seu ofício.

2- *Formação* com as Linguagens e Pedagogias das Máscaras: quais disciplinas oficiais são oferecidas nos ensinos regulares e quais cursos livres são ministrados pelo Brasil com regularidade no ensino e quais as Linguagens e Pedagogias são adotadas dentro do rol de máscaras cênicas mundiais, seja pela metodologia criada pelas escolas *VieuxColombier* e *École*

Jacques Lecoq com parceria da família Sartori³³, seja com outras metodologias, a fim de identificar outras fontes primárias e metodologias de ensino dessas linguagens; quais são os estilos de máscaras utilizadas e suas técnicas; quais são as referências bibliográficas utilizadas para esta finalidade; quais locais ensinam a transmissão dessas técnicas; criar um glossário de termos destas habilidades; criar um elenco biográfico de pedagogos e suas áreas de ação dentro da cartografia brasileira, com atuação há pelo menos uma década, em sua artesanaria; criar uma fonte de difusão gratuita online dos materiais acadêmicos, escritos, publicações, audiovisuais e afins.

3 - *Utilização* das máscaras em cena: quais disciplinas oficiais são oferecidas nos ensinos regulares e quais cursos livres são dados pelo Brasil com continuidade que resultam em exercícios ou espetáculos que se utilizam das linguagens e Pedagogias das Máscaras Cênicas ou da Linguagem das Máscaras Teatrais; quais são os estilos de máscaras mais recorrentes utilizados nas montagens (suponho serem: *Commediadell'Arte*, Bufão, teatro balinês e *Clowns*); quais são as referências bibliográficas utilizadas para estes exercícios e montagens; criar um glossário de termos destas habilidades; criar um elenco biográfico desses pedagogos, encenadores e diretores que atuam há pelo menos uma década em seu ofício; localizando dentro da cartografia brasileira suas principais área de atuação; criar uma fonte de difusão gratuita online dos materiais acadêmicos, escritos, publicações, audiovisuais e afins.

Paralelamente a esta etapa citada acima, pretendo trabalhar com o material por mim acumulado durante os últimos anos, como ouvinte, acompanhador e tradutor dos mestres italianos em suas participações em eventos, cursos e encontros realizados em diversos estados brasileiros e em diversas instituições, nas quais como tradutor, realizei registros em vídeo e em outras mídias (fotos e áudio-mp3). Essas traduções, que serão transcritas em momento oportuno e sistematizadas, serão consideradas, como fonte de pesquisa e de referencial teórico para esta investigação. O objetivo é criar um acervo para ser publicado e difundido em diversas plataformas, seja texto, livros, audiovisual ou meios digitais, virtuais, para colocar à disposição de futuros pesquisadores este riquíssimo material.

Um intuito importante desta pesquisa é também o de atualizar e aprofundar o conhecimento sobre a produção contemporânea desses mestres europeus, que são as principais referências de grande parte das pesquisas brasileiras sobre o tema em questão. Me refiro aqui

³³Maiores informações disponíveis em: <http://www.sartorimaskmuseum.it/centro-maschere-e-strutture-gestuali/seminarioarte-della-maschera-nella-commedia-dellarte/>.

aos nomes de estudiosos como o Professor Doutor Roberto Tessari³⁴, já aposentado do *Dipartimento dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo (DAMS) dell'Università degli Studi da Torino*; o ator e pedagogo Enrico Bonavera³⁵ (*Piccolo Teatro di Milano*), a família Sartori³⁶, Amleto e Donato já são falecidos mas sua esposa Paola e filha Sarah mantêm viva a tradição e atividades como o “*Seminario Laboratorio Internazionale Arte della Maschera nella Commedia dell'Arte*”³⁷, que ocorre anualmente com estudos teóricos e práticos e ainda criação de máscaras em papelagem e couro, e as atividades do *Museu Internazionale della Maschera Teatrale – Amleto e Donato Sartori*; o ator e diretor Fabio Mangolini (Bologna/Ferrara); o diretor e pedagogo Francesco Zigrino³⁸; e o mascareiro Erhardt Stiefel³⁹ (Paris); bem como com os pesquisadores Renzo Guardenti (*Università degli Studi da Firenze*) e Roberto Cuppone (*Università degli Studi da Genova*) que possuem publicações e estudos práticos relativos ao universo da *Commedia dell'Arte*.

Venho trabalhando há anos com profissionais aqui no Brasil e sempre a questão da criação de uma cartografia sobre as Linguagens e Pedagogias das Máscaras se faz presente nas conversas informais e nos encontros, debates e seminários promovidos por universidades e outras instituições. Há, entre esses profissionais, um consenso sobre essa lacuna na produção acadêmica nacional que me proponho nesse momento.

³⁴Roberto Tessari é um nome reconhecido internacionalmente como pesquisador teórico do período renascentista e barroco e em especial da história e desenvolvimento da *Commedia dell'Arte*. Ele é professor universitário aposentado, dramaturgo e ensaísta e autor de dezenas de livros que são referências básicas no estudo de teatro.

³⁵ Enrico Bonavera é ator e pesquisador do *Teatro Piccolo di Milano* há mais de 20 anos, onde atua no consagrado espetáculo “*Arlequin Servidor de Dois Patrões*” dirigido por Giorgio Streller, inicialmente interpretando Brighella e há alguns anos como Arlecchino, substituindo definitivamente desde junho deste ano o ator Ferruccio Soleri. É Professor da *Univerità di Genova* e promove frequentemente seminários de *Commediadell'Arte* pelo mundo.

³⁶ Originalmente criado por Donato Sartori, que foi ator, escultor e autor. Herdeiro da pesquisa de *Commediadell'Arte* e suas máscaras, foi criador junto com sua esposa Paola Pizzi (atriz, arquiteta e também pesquisadora), do *Museu Internazionale della Maschera Teatrale – Amleto e Donato Sartori* e do *Centro Maschere e Strutture Gestuali*, ambos referências mundiais do trabalho com confecção e Pedagogia das Máscaras. Atualmente o *Seminario* é coordenado por Paola Pizzi Sartori e Sarah Sartori.

³⁷ Maiores informações disponíveis em: <http://www.sartorimaskmuseum.it/centro-maschere-e-strutture-gestuali/seminarioarte-della-maschera-nella-commedia-dellarte/>.

³⁸Zigrino montou as peças *O Arranca Dentes*, resultado do exercício da *Commediadell'Arte*, empreendido pela turma de 1983, da EAD; *Pinóquio*, de Carlo Collodi, e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, na qual utiliza linguagem do *clown*. Na montagem de *Você vai ver o que você vai ver*, realizada pelo Circo Grafitti, usou também técnica de *clown*. Em 2005, Zigrino retorna ao Brasil, a convite do Clã – Estudos das Artes Cômicas para cursos ne

³⁹Erhardt desde 1965 cria centenas de máscaras para grandes diretores de teatro e cinema: Ariane Mnouchkine, Maurice Bejart, Jean-Pierre Vincent, Antoine Vitez, Yannis Kokkos Alfredo Arias, Jean Louis Tamin, Tim Robbins, entre outros. Seu profundo conhecimento levou-o também a especializar-se na arte da máscara indonésia e japonesa e a desenvolver links e intercâmbios com artistas destes países. Cada uma de suas máscaras é um trabalho único, e os materiais que ele usa são principalmente couro, madeira e tecidos.

Segundo levantamentos por mim realizados o último material acadêmico que foi produzido sobre o histórico da Pedagogia das Máscaras no Brasil foi a livre docência do Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa “A Outra Face: A Máscara e a (Trans)formação do Ator” em 2006, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. No decorrer destas últimas décadas, muitas universidades públicas têm adotado essa metodologia como disciplina como é o caso da própria Ufal onde leciono, mas também da UFU - Uberlândia, Grande Dourados – MS, da UFBA – Bahia, da UNIRIO - Rio de Janeiro, da UFRN de Natal, da UNESP, entre outras. Também outros tantos centros e grupos de pesquisa de Linguagem da Máscara que utilizam regularmente essa Pedagogia e dão seguimento às suas atividades. Outros centros de formação foram criados, como por exemplo, na Escola Livre de Teatro de Santo André, os cursos formativos do Grupo Moitará; o Centro de Pesquisa de Máscara; o CLÃ de Cida Almeida em São Paulo e o Barracão Teatro - Campinas. Além de encontros e festivais nacionais recentemente criados, tendo estas Linguagens e Pedagogias das Máscaras como tema central.

Um dado a ser destacado é que antes do surgimento dessas unidades de formação, até a década de 1980, para que se tivesse acesso às Linguagens e Pedagogias das Máscaras, era necessário quase que obrigatório à ida para o exterior, principalmente para França (Escola de Jacques Lecoq ou Philippe Gaulier – maiores referências na época), Itália, Japão, Indonésia ou Estados Unidos. Com o crescente número de profissionais formados no exterior e atuando com essas Linguagens e Pedagogias no Brasil, este cenário mudou, e hoje em dia, são inúmeras as possibilidades de se fazer cursos regulares, longos ou curtos com as Linguagens das Máscaras Cênicas em instituições de ensino público, privado ou mesmo curso livres. Por esta perspectiva, acredito fazer-se necessário uma cartografia, como proponho acima, para mapear seus locais de relevância e suas técnicas, fontes bibliografias e biográficas de seus pedagogos.

Em um breve e muito superficial panorama posso citar nomes que merecem ser estudado e destacados na cartografia que proponho: Tiche Vianna⁴⁰ e Ésio Magalhães do grupo Barracão Teatro; Erika Retzl e Venício Fonseca, do Grupo Moitará⁴¹; Cida Almeida⁴² do CLÃ

⁴⁰Tiche Vianna é atriz, pesquisadora e diretora teatral. É uma das importantes referências nacionais da prática com máscaras e *Commediadell'Arte* devido a sua formação nesse gênero teatral ter se dado em parte na Itália. Ela se destacou no Brasil por sua interpretação com máscaras e é fundadora do Barracão Teatro com sede em Barão Geraldo, Campinas/SP, em que a pesquisa e as montagens com máscaras são atividades norteadoras.

⁴¹ Grupo Moitará é um grupo de teatro carioca que desenvolve há mais de 25 anos pesquisa e espetáculos com referências da Pedagogia das Máscaras e em especial com a *Commediadell'Arte* mesclado com a cultura popular brasileira. O Grupo promove anualmente cursos de confecção e de uso da máscara voltado para cena contemporânea além de ciclos de palestras em sua sede na Lapa/RJ.

⁴² Cida Almeida, atriz e diretora, formada pela Escola de Artes Dramáticas da ECA/USP, atua sempre como pedagoga e encenadora com a linguagem das máscaras e desenvolve pesquisa única de máscaras da infância e da

Estúdio das Artes Cômicas e G.E.C.A. (Grupo de Estudos de Clowns Anômicos); Ana Maria Amaral, - professora aposentada da ECA USP; Cuca Bolaffi, do Núcleo de Experimentação e Pesquisa de Máscara da Escola Livre de Teatro ELT; Joice AglaeBrondane, atualmente na Universidade Federal da Bahia UFBA; Helô Cardoso, do Instituto de Artes da Unicamp; Maria Helena Lopes, professora aposentada da UFGRS; Elizabeth Lopes, professora aposentada da Unicamp; Felisberto Sabino da Costa, professor do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP; Grupo Fora do Sério e Jair Rodrigues, de Ribeirão Preto/SP; Amok do Rio de Janeiro-RJ; Centro de Pesquisa da Máscara de São Paulo, coordenado por Fernando Martins e Aline Grisa; Doutores da Alegria, por meio de seus integrantes: Heraldo Firmino, Thais Ferrara, Luciana Viacava e LesleyRevely; Vilma Campos Leite da Universidade Federal de Uberlândia/UFU; Helô Cardoso, professora que há décadas ensina confecção de máscaras na UNICAMP; Bya Braga, da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG e criadora do Festival Internacional de Máscaras do Cariri; Melissa Lopes e Ana Caldas Lewinsohn da Universidade Federal de Rio Grande do Norte; Ana Achcar criadora do Festival de Improviso com máscaras e professora da UNIRIO; Elisa Rossin da Cia. Do Quintal; Vinicius Torres Machado professor da Universidade Estadual Paulista, UNESP; Fernando Javier Linares de MG e Walmor Nini Beltrame da Universidade do estado de Santa Catarina, Udesc.

Outro intuito desta pesquisa de pós-doutoramento é criar uma linha CRONOLÓGICA (da difusão, no Brasil, da formação, ensino e pesquisa das Linguagens e Pedagogias das Máscaras Cênicas⁴³), e outra, uma espécie aproximada de GENEALÓGICA, por assim dizer, identificando mestres, sucessores e seguidores na rede de expansão dessa técnica cênica no país. Para isso e como metodologia que tenho aplicado na coleta de dados está disponível um questionário que em plataforma virtual⁴⁴ e pretende-se também realizar, sempre que possível, registros audiovisuais, entrevistas ou depoimentos, dos profissionais contatados nesta pesquisa. Esse material de referência é sempre muito rico e útil para gerações de futuros pesquisadores. Depois de processar e sistematizar as informações, os dados serão compartilhados na página online que será criada, e essa possibilidade de potencializar a divulgação do resultado da

velhice em seus cursos “A Pedagogia das Máscaras na Busca de uma Identidade do Ator, uma Aproximação” para jovens artistas em processo de aprendizagem ou recém-saídos de cursos e faculdades de artes cênicas.

⁴³ Cartografia do ensino e pesquisa das Linguagens e Pedagogias das Máscaras no Brasil: pedagogiadasmascarasbr@gmail.com/@pedagogiadasmascaras/#pedagogiadasmascaras <https://www.blogger.com/profile/05478831605329315904> /<https://www.facebook.com/Pós-Doc-Cartografia-do-ensino-e-pesquisa-das-Máscaras-no-Brasil-629035107604835>.

⁴⁴ Questionários do PÓS-DOUTORADO https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfj1BSSIZ_aSXv-6ut93w8urmmVGY0dtOjawGALZVFfxSxgMw/viewform?vc=0&c=0&w=1

pesquisa torna ainda mais necessária à aplicação de critérios rigorosos na fase de coleta de dados.

Como resultado, pretendo criar mecanismos de difusão desse conteúdo, por meio de material escrito, audiovisual ou virtual, visando tornar facilmente disponível para os futuros pesquisadores, o acesso a estes documentos. Também tenho a intenção de criar uma rede de comunicação entre os pesquisadores, fazedores, encenadores, grupos, entidades, universidades e cursos regulares, por meio da criação e manutenção da REDE BRASILEIRA DE MÁSCARAS CÊNICAS⁴⁵, para promover à comunicação e compartilhamento de informações de materiais didáticos entre seus membros voluntários. O exemplo bem sucedido dessa iniciativa vem de outra rede da qual faço parte (*Rede Brasileira de Teatro de Rua*⁴⁶), e também da Rede Brasileira de Teatro de Bonecos (mantida pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos-Unima⁴⁷), que já há anos vem contribuindo muito para estes fins, fortalecendo as pesquisas, formações encontros e trocas de conhecimentos.

Além da coleta de dados e produção de registros audiovisuais, pretende-se ainda recolher todo tipo de documentos e materiais que possam ser cedidos ou emprestados para reprodução (fotográfica e ou da imagem) de livros, *folders*, cartazes, *banners*, folhetos, fotos, máscaras, moldes, souvenirs etc. Para que dependendo das possibilidades de suporte, possam ser disponibilizados ou incorporados no acervo (o original ou por meio de uma reprodução) da *Rede Brasileira de Máscaras Cênicas e Commediadell'Arte*, ou eventualmente também de outras redes que estão em vias de criação com parceiros institucionais, como o *Centro de Referência em Ensino, Linguagens e Pedagogias das Máscaras Cênicas*⁴⁸(em fase de estudo e implementação⁴⁹). Por fim, convido a todos que possam contribuir nesta pesquisa que o façam,

⁴⁵Primeiros contatos pelo endereço: <https://www.facebook.com/Rede-Brasileira-de-Máscaras-Cênicas-e-Commedia-dellArte-354042001956215>

⁴⁶ Pode ser visitado no blog: <http://teatroderuanobrasil.blogspot.com/> e/ou no Facebook: <https://www.facebook.com/redebrasileiradeteatroderua/> A Rede Brasileira de Teatro de Rua criada em março de 2007, em Salvador/BA, é um espaço físico e virtual de organização horizontal, sem hierarquia, democrático e inclusivo. Todos os artistas-trabalhadores e grupos pertencentes a ela podem e devem ser seus articuladores para, assim, ampliar e capilarizar, cada vez mais, suas ações e pensamentos. Sua missão: de lutar por políticas públicas culturais com investimento direto do Estado em todas as instâncias: municípios, Estados e União, para garantir o direito à produção e o acesso aos bens culturais a todos os cidadãos brasileiros.

⁴⁷ Acessível em :<https://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/>

⁴⁸ Centro de Referência em Ensino, Linguagens e Pedagogias das Máscaras Cênicas: <https://www.facebook.com/Centro-Referência-Ensino-Linguagens-e-Pedagogias-das-Máscaras-Cênicas-1472294452923063/>

⁴⁹ Primeiro contato em: <https://www.facebook.com/Centro-Referência-Ensino-Linguagens-e-Pedagogias-das-Máscaras-Cênicas-1472294452923063/>

pois não findará com o pós-doutorado e sim é uma criação para muitos e muitos anos de pesquisa vindouros.

Referências bibliográficas:

COSTA, Felisberto Sabino. **A Outra Face: A Máscara e a (Trans)formação do Ator**. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

COSTA, Felisberto Sabino. A Máscara e a Formação do Ator. In *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 1, v.1, 2005.

PROJETO POLÍTICO PEDAGÓGICO – PPC do curso de Licenciatura em Teatro disponível em: <https://ufal.br/estudante/graduacao/projetos-pedagogicos/campus-maceio/projeto-pedagogico-teatro-licenciatura-2015/view>.

SANTOS, Ivanildo L. Piccoli dos. **Os Palhaços das Manifestações Populares Brasileiras: Bumba Meu Boi, Cavalo Marinho, Folia de Reis e Pastoril Profano**. Dissertação de Mestrado. UNESP. São Paulo, 2008. Disponível em: http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86882/santos_ilp_me_ia.pdf?sequencia=1.

SANTOS, Ivanildo L. Piccoli dos. **O Dueto Cômico: da Commediadell'Arte ao Cavalo Marinho**. Tese de Doutorado. UNESP. São Paulo. 2015.

RELAÇÕES ENTRE ATOR ANIMADOR À VISTA DO PÚBLICO E FORMA ANIMADA NO TEATRO DE ANIMAÇÃO CONTEMPORÂNEO

Joana Vieira Viana
Mestre em Artes Cênicas - UFRN
joanavieiraviana@hotmail.com

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo investigar as relações entre ator animador e forma animada, em criações do teatro de animação contemporâneo, onde o ator animador encontra-se à vista do público e partes do seu corpo compõem, juntamente com a forma, um *corpo ficcional* (BALARDIM, 2013). Surge a partir da participação no Workshop Natacha Belova puppets, mask & costumes, em 2016, ministrado pela bonequeira russa Natacha Belova. Nele foi confeccionada uma boneca composta por tronco e cabeça, em que as pernas e braços da atriz são compartilhados, formando um novo corpo, resultado do amálgama do corpo da atriz e o da boneca. A prática performativa associada à pesquisa bibliográfica em teatro de animação suscitou questões como: “quais as especificidades deste(s) corpo(s) rearranjado(s)?” ou, “ao compartilhar partes do corpo com o boneco, o ator se objetiva? Seria o caso de se falar em um *ator híbrido*, na mesma medida em que se fala em *boneco híbrido*?” Ou, ainda, “o que a animação provoca no corpo do ator?”. A partir destes questionamentos, a pesquisa aborda conceitos como: *corpo, performance, hibridismo, diálogo, manipulação, animação, presença e ausência*.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de Animação; Hibridismo; Corpo.

ABSTRACT

The present research aims to investigate the relationship between puppetry and animated form in contemporary animation theater creations, where the puppetry is in the public eye and parts of his body make up, together with form, a fictional body (BALARDIM, 2013). It arises from the participation in the Natacha Belova puppets, mask & costumes Workshop in 2016, taught by the Russian puppetry Natacha Belova. In it was made a puppet composed of chest and head, in which the legs and arms of the actress are shared, forming a new body, result of the amalgam of the body of the actress and the puppet. The performative practice associated with bibliographical research in animation theater has raised questions such as: "what are the specificities of this rearranged body (s)?" Or, "when sharing body parts with the puppet, does the actor objectify himself? Is it the case of talking about a hybrid actor, to the same extent as talking about a hybrid puppet? "Or," what does the animation provoke in the actor's body? " From these questions, the research propose to approach concepts such as: *body, hybridism, performance, dialogue, manipulation, animation, presence and absence*.

KEYWORDS: Animation Theater; Hybridism; Body.

OBJETIVOS

Objetivo Geral

Investigar as relações entre ator animador e forma animada, em criações do teatro de animação contemporâneo, onde o ator animador encontra-se à vista do público e partes do seu corpo compõem, juntamente com a forma, um corpo ficcional.

Objetivos Específicos

- Desenvolver pesquisa bibliográfica acerca do teatro de animação contemporâneo, no que diz respeito às relações entre ator animador e forma animada;

- Desenvolver, a partir de uma práxis performática, estudos sobre o ator animador à vista do público e os efeitos causados por esta atuação, no teatro de animação contemporâneo;
- Enriquecer o diálogo acerca do teatro de animação contemporâneo, no que diz respeito ao animador à vista do público, através da realização de entrevistas com artistas e pesquisadores.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O teatro de animação se configura cada vez mais como uma arte heterogênea, aberta para a diversidade de infinitas possibilidades cênicas, onde coabitam técnicas de manipulação de formas, bonecos, objetos, sombras e utilização de máscaras, em diálogo com outras linguagens e estéticas.

A atuação no teatro de animação está calcada na relação de *diálogo* que o ator estabelece com o objeto cênico, que no contato se transformam, ou mutuamente se atravessam (COSTA, 2011, p.41). A especificidade material do objeto cênico é parte atuante no diálogo que se estabelece e cabe ao ator estar atento às possibilidades oferecidas pelo objeto cênico e pela ação conjunta que a unidade “ator mais objeto cênico” propõe:

Comunicar-se com a forma não consiste aqui num processo mistificado de se estabelecer um contato sutil com vibrações vitais encerradas dentro do objeto inanimado, mas compreender quais novas possibilidades de comunicação, de ritmo e de expressividade são abertas a partir da constituição de um corpo rearranjado; para onde nesse corpo a atenção – do ator e do público – converge, e como se deve portar para que o foco esteja claro e pronto para estabelecer o tipo de comunicação desejada. (PIRAGIBE, 2011, p. 148).

A dualidade presente na relação do ator com o objeto inanimado, as tensões entre vida e ausência de vida, estão presentes como uma realidade inexorável no teatro de animação e carrega uma potência expressiva, na dinâmica de construção e desconstrução que se opera diante do público.

A essência do teatro de animação está na magia de dar a impressão de vida onde aparentemente não há, imprimindo um novo olhar sob algo inerte, cotidiano, agregando valores simbólicos na associação entre inanimado e animado. Indo um pouco mais além, podemos perceber que também não é somente isso, é “produzir uma participação vital e integrada de um elemento em uma cena teatral, de modo a que ambos, elemento e cena, troquem entre si os indícios de uma presença” (PIRAGIBE, 2011, p.88).

Está na *relação* que se estabelece entre ator e objeto cênico, a especificidade da animação, e não necessariamente na *presença* do objeto em cena, de forma que essa *relação* confere “vida” ao objeto, pondo em movimento as ações da trama espetacular. “A forma

animada pode assim ser entendida como uma estrutura que se monta por meio das relações teatrais que estabelece.” (PIRAGIBE, 2011, p.91).

Embora existam inúmeros espetáculos onde se conserve a homogeneidade de um único tipo de boneco (bonecos de luva, de vara, de fios, de manipulação direta ou teatro de objetos, por exemplo), onde, muitas vezes os atores permanecem *invisíveis*⁵⁰ do início ao fim, há um crescente número de experimentos cênicos onde há a alternância de técnicas de manipulação e onde a presença do ator em cena é uma constante, muitas vezes tornando claro, para o espectador, os procedimentos utilizados na animação do objeto cênico.

O emprego do animador à vista do público é uma prática tão antiga quanto o próprio teatro de bonecos, no entanto, a partir da década de 1950, uma série de fatores corrobora com a ideia de uma ruptura com a poética tradicional do teatro de bonecos, sendo a figura do animador à vista do público, uma prática recorrente, de acordo com estudos apontados por Monastier e Jurkowski (PIRAGIBE, 2011, p.32).

Esta prática revela um dos princípios da animação teatral, no que diz respeito à recepção e que alguns pesquisadores têm buscado definir como *opalescência* (Jurkowski) ou *visão-dupla* (Piragibe), reconhecendo a capacidade do espectador em perceber o objeto cênico como ser inanimado e ao mesmo tempo, ser autônomo, “vivo”.

Este efeito causado pela presença (às vezes sutil) do ator animador em cena revela uma tensão entre os dois – objeto cênico e ator animador, de uma hierarquia instável e de uma construção e desconstrução constante. Mario Piragibe, ao falar sobre a presença do ator animador aparente, elucidada:

Estamos diante da tarefa de nos debruçarmos sobre aspectos relacionais de dois elementos que possuem uma carga teatral poderosa: ator e marionete. A combinação entre esses elementos nunca produz sobre a cena acomodações ou unidades, pelo contrário. É da constante fricção entre seus potenciais expressivos que surge uma das dimensões mais encantadoras e diversas da arte teatral, dimensão esta que adere de maneira inapelável sobre teorias e práticas para o ator e para a cena de nosso tempo. (PIRAGIBE, 2011, p.161).

⁵⁰ Muitas vezes é necessário que o ator, apesar de visível em cena, deva buscar a diminuição da sua presença cênica, garantindo que o foco da atenção do espectador esteja direcionado ao boneco (como em alguns casos de manipulação direta, onde o ator movimentava o boneco tocando o mesmo diretamente com as mãos ou boca). Outras vezes são utilizados mecanismos de ocultamento como toldas ou efeitos de iluminação, para que apenas o boneco esteja visível em cena, mesmo que seja óbvio que este está sendo animado por um ou mais atores.

Tendo como ponto de partida a fricção entre corpo humano e matéria, propõe-se a criação de um terceiro corpo, abstrato, como elucida Jöelle Nougêts:

A fronteira entre o corpo da marionete e o corpo do seu manipulador é interior, uma fronteira feita para apagar os corpos de forma a propor um terceiro corpo, abstrato. Ao misturar ambos, esta simbiose oferece uma nova visão de um corpo marionético, um corpo metamorfoseado, um corpo utópico, ilusório. (NOGUÊS, 2017, p.24)



Os corpos amalgamados do ator e do boneco revelam (ou ocultam) fronteiras líquidas. Corpos *liminares*, no entre-lugar, entre a vida e a não-vida. Entendo por *Liminaridade*⁵¹ o momento de limiar, o limite onde duas realidades estão entrelaçadas, em transformação. Entrelaçam-se vida e morte, animado e inanimado, corpo e objeto.

Na associação ator e forma, as fronteiras líquidas se evidenciam no exercício constante da *opalescência*, no ir e vir da presença e neutralidade, no direcionamento do foco da ação. Cabe perceber o que se potencializa nesta dinâmica, quando o ator passa a ser menos para que

⁵¹ O termo foi utilizado por Victor Turner ao se referir a momentos de transição em rituais tribais onde o ser passava de uma condição social a outra e para isso permanecia por um tempo isolado. Refere-se a uma transição, do social ao individual e a volta ao social em outra condição.

o boneco seja mais, quando se evidencia o trabalho do ator ou quando as duas são um terceiro ser, homogêneo e heterogêneo ao mesmo tempo.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A Metodologia para o estudo do tema se dá por meio da revisão bibliográfica e da prática artística, onde, a princípio, serão abordados conceitos como *corpo*, *hibridismo*, *diálogo*, *manipulação*, *animação*, *presença e ausência*.

Alguns procedimentos referentes à prática artística serão fundamentais, como a realização de ensaios, apresentações, ensaios abertos e debate com o público. Configura-se também como procedimento metodológico, a realização de entrevistas com pesquisadores e artistas e o registro de todo o processo de investigação por meio de diário de bordo, fotos e vídeos.

A pesquisa, portanto, está calcada no entrelaçamento entre o olhar da *práxis*, apriorístico, vivencial e o olhar de articulação lógica, operando enquanto organização, reflexão, (des)construção. (COHEN, 2006, p.XXXIV).

Considerações Finais

A presente pesquisa encontra-se em um momento embrionário, onde muitas questões são levantadas e poucas respostas surjam, fazendo parte de um processo vivenciado pela pesquisadora ao longo dos últimos dez anos, ao investigar principalmente as relações entre o ator animador e a forma animada, atuando como bonequeira, atriz, performer e educadora em teatro de animação.

A pesquisa toma forma a partir da participação no *Workshop Natacha Belova puppets, mask & costumes*, onde foi realizada a confecção de bonecos em que a cabeça é feita em termoplástico⁵² e o tronco de espuma, em que as pernas e braços da atriz são compartilhados pela boneca. Além da confecção, o curso proporcionou um contato mais íntimo com técnicas de animação deste tipo específico de boneco, bem como suscitou a criação de uma cena performática.

Este tipo específico de boneco, onde o ator animador está à vista do público e ambos, ator e forma, partilham partes do corpo e compõem juntos um *corpo ficcional* (BALARDIM, 2013), evidencia as relações entre ator animador e forma animada. Relações de *mútuo*

⁵² Composto que reage ao calor, moldando-se à forma pretendida e ao esfriar apresenta durabilidade e leveza, geralmente adquirido em folhas.

atravessamento (COSTA, 2011), *dobras* (ANDRADE, 2017), *desvios* (GORGATI, 2013), *tensões* (PIRAGIBE, 2011) e *diálogo*:

a interpretação do ator é reelaborada a partir de uma relação íntima com o objeto e seu entorno, que envolve aspectos físicos e que permite um diálogo do ator com o objeto e/ou espaço e também a estruturação de um novo corpo, dotado de específicos e próprios significantes, amalgamado pela simbiose do corpo do ator em relação com os demais elementos através da ação. (BALARDIM, 2013, p. 34)

A prática com a boneca criada no *Workshop Natacha Belova puppets, mask & costumes* suscitou uma série de questionamentos acerca do fazer artístico em teatro de animação contemporâneo, principalmente relacionados ao corpo do ator animador rearranjado em uma nova forma. Trata-se de um corpo que na verdade são muitos.

Aqui, o ator animador não só está à vista do público, como também compartilha partes do corpo com a forma animada. Não há o “outro” sem o “um”, os corpos não se dissociam, estão atados em uma nova configuração, não é apenas forma, não é apenas ator; trata-se de um outro, híbrido⁵³, heterogêneo, duplo.

Surgem então, questões como: “quais as especificidades deste(s) corpo(s) rearranjado(s)?” ou, “ao compartilhar partes do corpo com o boneco, o ator se objetifica? Seria o caso de se falar em um *ator híbrido*, na mesma medida em que se fala em *boneco híbrido*?” Ou, ainda, “o que a animação provoca no corpo do ator?”.

Tendo como motivação estes questionamentos, suscitados por uma prática artística performática onde a cultura afro-brasileira – em específico a mitologia dos orixás – é inspiração, esta pesquisa se formata como uma práxis onde teoria e prática artística se alimentam e complementam.

Estão em evidência as relações entre os corpos (humano e forma), a composição de corpos ficcionais, os procedimentos artísticos utilizados e as dinâmicas de vida e não-vida que se operam em cena, no movimento.

Busca-se uma prática artística onde haja uma *incorporação* (OITICICA, 1937-1980) entre o corpo do artista e o objeto, onde não haja separação entre os corpos, apesar de se tratar

⁵³ Entendendo hibridismo como combinação de práticas, também resultados de hibridações: “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 1997, p. 19)

de um corpo heterogêneo, vivo e não-vivo. O corpo do artista não é suporte para o boneco e este não está interposto entre o ator e o espectador; ambos formam, no amálgama dos corpos em movimento, na experiência artística, na vivência com o público, a obra em si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRADE, Raquel Mutzenberg. *(D)Obras da Pele: Processo Maiêutica e a Presença do Corpo do Ator no Teatro de Animação Contemporâneo*. Dissertação. UFMT. Mato Grosso, 2017

BORGES, Paulo César Balardim. *Desdobramentos do Ator, do Objeto e do Espaço*. Tese de doutorado, UDESC, Florianópolis, Santa Catarina, 2013.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo, Perspectiva, 2006.

COSTA, Felisberto Sabino da. *A Máscara e a Formação do Ator*. Artigo publicado na revista *MÓIN-MÓIN: Revista de estudos sobre o teatro de formas animadas*. Jaraguá do Sul, SCAR/UDESC. Ano 01. Número 01. 2005.

GORGATI, Roberto Douglas Queiroz. *Arquiteturas do Contato: Desvios do Corpo e do Objeto no Teatro de Animação*. Dissertação. CEART/UDESC, Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

NOGUÊS, Jöelle. *Transfiguração dos Corpos: os corpos pensantes*. Artigo publicado na revista *MÓIN-MÓIN: Revista de estudos sobre o teatro de formas animadas*. Jaraguá do Sul, SCAR/UDESC. Volume 01. Número 17. 2017.

PIRAGIBE, Mario Ferreira. *Manipulações: Entendimentos e Usos da Presença e da Subjetividade do Ator em Práticas Contemporâneas de Teatro de Animação no Brasil*. Tese de doutorado, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.

A GÊNESE OPERATIVA DE UMA DRAMATURGIA DA CENOGRAFIA

João Carlos Machado (Chico Machado)
Doutor em Artes Visuais - UFRGS
chicomachado06@uol.com.br

RESUMO:

O texto aborda a pesquisa do grupo do autor, voltada para a criação cênica nas fronteiras entre o teatro, performance, artes visuais e arte sonora, buscando a des-hierarquização das relações entre os elementos constituintes da cena, resultando em espetáculos onde os performers operam aparatos geradores de efeitos e imagens. As criações atuais desenvolvidas no *Grupo de Pesquisa Insubordinada* partem dos conceitos de operatividade e de transoperatividade, fixados a partir dos processos de criação realizados pelo coordenador do grupo. A operatividade é entendida como a produção de sentido localizada no ato da realização de tarefas e operações técnicas e físicas, anteriores ao processo semântico da fruição dos produtos artísticos decorrentes e aos efeitos estéticos gerados a partir deles. Por motivos práticos e técnicos diversos, a cenografia e construção de aparatos cênicos costumam ser desenvolvidos em um espaço de criação distinto do local de trabalho dos performers e da criação dramaturgic. Além disso, estas atividades costumam ser feitas a partir das demandas de textos cênicos que lhes são anteriores, o que tende a manter uma separação e hierarquização entre estes fazeres criativos. Os conceitos e praxis propostos pelo grupo, portanto, colocam-se como alternativas processuais aos modos tradicionalmente fixados na cultura ocidental de relação entre os fazeres criativos e as linguagens artísticas, possibilitando práticas dramaturgic que partam da construção e da manipulação de aparatos que usualmente estão colocados no terreno da cenografia e dos objetos cênicos. Embora os procedimentos criativos e o sistema de produção que adotamos possam ser entendidos como dramaturgias da cenografia e dos objetos, propomos mostrar aqui que a gênese criativa das nossas produções parte da noção e das necessidades geradas pelo conceito de operatividade, que embora envolva especificidades técnicas, é anterior às encarnações materiais que lhe dão corpo físico e sensível.

PALAVRAS-CHAVE: operatividade, cenografia, dramaturgia

ABSTRACT:

The text deals with the research of the author's group, focused on the scenic creation at the frontiers between theater, performance, visual arts and sound art, seeking to de-hierarchize the relations between the constituent elements of the scene, resulting in performances where the performers operate effects and imaging devices. The current creations developed in the *Insubordinate Research Group* depart from the concepts of operativity and transoperativity, established by the creation processes carried out by the group coordinator. Operativity is understood as the production of meaning localized in the accomplishment of tasks and technical and physical operations, prior to the semantic process of the enjoyment of artistic products arising and the aesthetic effects generated from them. For various practical and technical reasons, scenography and the construction of stage apparatuses are usually developed in a space of creation distinct from the work place of the performers and the dramaturgic creation. In addition, these activities are usually made from the demands of previous stage texts, which tends to maintain a separation and hierarchy between these creative actions. The concepts and praxis proposed by the group, therefore, are put as procedural alternatives to the ways traditionally fixed in the western culture of the relation between the creative acts and the artistic languages, making possible dramaturgic practices that start from the construction and the manipulation of apparatuses that are usually placed in the field of scenography and scenic objects. Although the creative procedures and the production system that we adopt can be understood as dramaturgy of scenography and objects, we propose to show here that the creative genesis of our productions starts from the notion and needs generated by the concept of operativity, which although it involves technical specificities, is prior to the material incarnations that give it physical and sensitive body.

KEYWORDS: operativity, set design, dramaturgy

O presente texto trata de algumas questões presentes nas práticas do Grupo de Pesquisa Insubordinada⁵⁴, focado na criação cênica, considerando metodologias criativas baseadas na des-hierarquização dos elementos constituintes da cena. Abrindo mão das demandas de textos cênicos que sejam anteriores às experimentações e realizações teatrais os trabalhos desenvolvidos desde 2017 pelo grupo e por seu coordenador tem resultado em espetáculos onde os performers operam com aparatos colocados em cena e que são geradores de efeitos visuais e sonoros.

Nesta pesquisa buscamos alternativas processuais aos modos tradicionalmente fixados na cultura ocidental de relação entre os fazeres criativos e as linguagens artísticas, trabalhando de modo não ilustrativo e não subordinado (no que diz respeito às linguagens presentes na cena).

Concordando com Heinner Goebbels, constatamos que, ao menos na região sul do país onde atuamos, o fazer teatral costuma ser “uma forma de arte que é muitas vezes completamente hierárquica: em sua organização e processo de trabalho, no uso dos elementos teatrais, em seu resultado artístico, até no caráter totalitário de sua estética e no relacionamento com o público” (GOEBBELS, 2015, p. 318). No que diz respeito ao modo como são alocados os diversos elementos da linguagem teatral aproximamo-nos das colocações de Hans Thies Lehmann, para o qual um princípio geral do teatro (chamado por ele de pós-dramático) é a des-hierarquização dos recursos teatrais. Para este autor, esta relação não-hierárquica entre os elementos cênicos:

(...) contraria nitidamente a tradição, que para evitar a confusão e produzir a harmonia e a compreensibilidade privilegiava um modo de concatenação por hipotaxe, normatizando a sobreposição e subordinação dos elementos. Com a parataxe do teatro pós-dramático os elementos não mais se concatenam de modo inequívoco. (LEHMANN, 2007, p. 143.)

A organização paratática já propicia uma relação não-subordinada entre os elementos da cena, mas em nossa pesquisa buscamos ainda outros modos ou procedimentos criativos que dêem conta desta relação, como a *operatividade* e a *transoperatividade*⁵⁵, termos e conceitos que desenvolvemos ao longo dos anos em nossa pesquisa continuada.

⁵⁴ O Grupo de Pesquisa Insubordinada atualmente desenvolve o projeto de pesquisa: *A operatividade como geradora do processo de criação cênica* e tem atualmente como intergantes Chico Machado (coordenador), Alana Gomes Sprada, Eva Carpa, Gabriel Godinho, Julia Cabarov, Ricardo Zigomático e Walter Diehl.

⁵⁵ Tais conceitos foram sendo elaborados textualmente em artigos que escrevemos ao longo da pesquisa relacionados a seguir: *Princípios gerais da transoperatividade*; *Nau em processo*; *Cartas da Nau*; *Algumas relações entre a arte concreta e o vídeo: o ato projetivo como dispositivo semântico na cena*. (disponíveis respectivamente em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1812> ; <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1035/1233>;

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/35123>;
<https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/54637>)

O CONCEITO DE OPERATIVIDADE, A CENOGRAFIA E A DRAMATURGIA

Operatividade é uma palavra derivada do verbo *operar*, relativa à realização de ações e procedimentos que resultem em algo. Localizado no território da poética, no sentido que Paul Valéry⁵⁶ atribui ao termo, a operatividade se faz presente quando o processo de criação se dá a partir de operações técnicas e conceituais criativas, antes mesmo que uma elaboração formal ou ficcional se estabeleça. Deste modo, o aspecto, a forma e a dramaturgia são decorrentes das experimentações feitas a partir destas operações. Assim, as operações e procedimentos se tornam partes essenciais do sentido que o trabalho artístico tem para quem o elabora. Privilegiando a *imaginação material*⁵⁷, a operatividade associa o aspecto processual do trabalho criativo e a produção de sentido através do aspecto factual dos materiais e das ações feitas com eles, seja através de objetos ou do corpo. O *pensamento do fazer* do trabalho, portanto, participa de modo incisivo do assunto da obra (para os que a fazem), tendo o modo de proceder como parte fundamental da motivação do artista. Nestes casos, o modo como algo é feito é tão ou mais importante do que aquilo que é feito ou do efeito que uma obra pode causar causa em outros. Definimos a *transoperatividade* como a qualidade de uma ação ou procedimento que gere um resultado e que, por extensão ou causalidade, acabe por suscitar outra ação ou outro procedimento. Este conceito se apresenta quando os efeitos ou estímulos gerados pelas ações em algum meio produzem efeitos e resultados em outro meio, mídia ou linguagem.

Ressaltamos que estes conceitos surgiram no decorrer da pesquisa, insaturada em 2015, e foram definidos a partir de práticas realizadas em nossa busca pela relação não subordinada entre as linguagens e meios expressivos utilizados em nossas performances cênicas, optando por não partir de textos cênicos previamente estabelecidos ou criados por outrem.

Tendo em mente as necessidades ligadas principalmente à operatividade, na nossa prática contínua, utilizamos e construímos diversos objetos e aparatos cênicos que são utilizados nas nossas montagens cênicas. Estes, considerando as áreas tradicionais específicas de atuação nas artes cênicas, poderiam ser colocados no terreno da cenografia e dos objetos cênicos. Para

⁵⁶ Cf. *Primeira aula do curso de poética*, VALÉRY, Paul. In VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

⁵⁷ O conceito é proposto por Gaston Bachelard, que faz uma distinção entre o que ele denomina de *imaginação formal* e a de *imaginação material*. A primeira valorizaria a criação como um projeto mentalmente e previamente concebido, reatando apenas a sua execução formal e material. A segunda coloca a criação como trajeto, como fruto do embate do artista com seus materiais. Cf. BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997

entendê-los como cenografia, como sugere Para Patrice Pavis, temos que ultrapassar a noção tradicional de cenário decorativo, pois a cenografia no sentido moderno do termo:

é a ciência e a arte da organização do palco e do espaço teatral. (...) marca bem seu desejo de ser uma escritura no espaço tridimensional (ao qual seria mesmo preciso acrescentar a dimensão temporal), e não mais uma arte pictórica da tela pintada, como o teatro se contentou em ser até o naturalismo. A cena teatral não poderia ser considerada como a materialização de problemáticas *indicações cênicas*: ela se recusa a desempenhar o papel de “simples figurante” com relação a um texto preexistente e determinante. (1999, p. 45)

A cenografia, portanto, pode ser entendida como a manifestação teatral no espaço e no tempo cênico. Para Joseph Svoboda, por exemplo, a cenografia “trabalha com imagens cinéticas distribuídas no espaço e no fluir do tempo” (SVOBODA, 1993, p. 14), sendo “a manifestação visual do fenômeno teatral no espaço cênico e ficcional, construída não apenas pelo cenário, mas também pelo ator e pela sua relação com a ação dramática e com o espaço, ou ambiente, onde está imerso” (idem).

Com os objetos que construímos constituímos o que denominamos de “estações de trabalho”, feitas para executar ações operativas. Considerando-as como constituintes da cenografia, propomos que estas possam ser entendidas como uma espécie de máquina onde são desenvolvidas e realizadas as operações e ações que estabelecem os conteúdos da cena, a sua dramaturgia.

Por dramaturgia entendemos a presença e a organização dos diversos elementos presentes na encenação, a partir novamente das definições de Pavis. Para este autor, principalmente depois das concepções o teatro épico de Brecht, a dramaturgia pode ser compreendida como “a prática totalizante do texto encenado e destinado a produzir um certo efeito sobre o espectador” (PAVIS, 2008: p. 113), designando então o conjunto das escolhas estéticas feitos pelos artistas da cena (Idem: p. 114). A dramaturgia engloba assim não apenas o recurso textual verbal e a camada ficcional ou diegética da encenação, mas também o conjunto de resultados e efeitos estéticos que se fazem presentes na apresentação da performance ou espetáculo.

UMA CENOGRAFIA E UMA DRAMATURGIA OPERATIVAS

Exemplificamos as questões colocadas acima analisando alguns aspectos do processo de criação do espetáculo denominado *Experimentação Reativa #18/2*⁵⁸, realizado em 2018 por Chico Machado, Ricardo Zigomático e Rodolfo Ruscheinsky.

Dentro do presente projeto de pesquisa, o estudante de graduação em teatro Ricardo Zigomático⁵⁹ se propôs a criar e executar uma estação de trabalho (Figura 1 e 2) em formato de um carrinho de madeira de dois andares, dotado de uma porta tipo alçapão na parte de cima. Com este recurso ele se propunha a, uma vez estando dentro dele, realizar operações como grafitar o chão e executar um som com a técnica do *beatbox*⁶⁰, explorando suas experiências e habilidades adquiridas junto ao *Hip-Hop*. O carrinho em questão foi pensado e construído em função das medidas do corpo de seu realizador.

Figura 1. Construção da estação de trabalho de Ricardo Zigomático. 2018.



Fonte: Do autor.

⁵⁸ O espetáculo foi apresentado durante a *Mostra DAD 2018* e no *Menor Festival de Teatro do Mundo*, ambos no LUGAR, que é um espaço de investigação artística mantido por Chico Machado, em Porto Alegre. Em 2018 e 2019, respectivamente.

⁵⁹ Bolsista de iniciação científica, inicialmente voluntário e presentemente bolsista do CNPq.

⁶⁰ O termo *beatbox* refere-se à percussão vocal do hip-hop. Consiste na arte de reproduzir sons de bateria com a voz, boca e nariz.

Figura 2. Experimentação com a estação de trabalho.



Fonte: Do autor.

No decorrer dos encontros do grupo de pesquisa começou a ocorrer a presença de Rodolfo Ruscheinsky, aluno de bacharelado em interpretação e orientando de Estágio de Montagem e de TCC⁶¹ do coordenador do grupo (que escreve estas linhas). Em sua investigação particular, Rodolfo se propõe a exercitar seu trabalho de performer com *street dance* diariamente, sob as mais diversas situações e condições. Em um determinado momento, sugerimos e “desafiamos” Rodolfo a exercitar seu trabalho em relação ao carrinho de Ricardo. A partir daí, e com a minha participação, começamos a constituir os materiais cênicos que comporiam o espetáculo. Para executar as tarefas que nos propomos, se fez necessário a utilização de outros materiais, como uma lona plástica a ser colocada no chão, onde seriam realizadas as ações de desenho/*graffiti* realizadas por Ricardo. Eu coloquei cordas nas extremidades do carrinho, para puxá-lo e deslocá-lo pelo espaço. Deste modo, a ação de desenhar feita por Ricardo era deslocada e distribuída sobre a lona, em uma ação conjunta. A operação realizada por mim era transoperativa, uma vez que a ação de deslocar o carrinho passava a ser concomitantemente uma ação de desenhar pelo espaço. Ao mesmo tempo, Rodolfo dançava em torno e em cima do carrinho, sendo puxado e desfiado por ele. Enquanto isso, Ricardo executava continuamente as suas “levadas” de *beatbox*, que serviam de trilha

⁶¹ O Estágio de Montagem e o Trabalho de Conclusão de Curso são componentes curriculares do Curso de Bacharelado em Teatro do Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

sonora para a dança de Rodolfo (Figura 3). Posteriormente anexamos uma câmera de vídeo suspensa no teto, em posição zenital, cujas imagens eram projetadas ao vivo ao fundo da cena. A partir destas operações começaram a surgir as imagens (no sentido ficcional) que acarretariam na camada dramática ficcional do espetáculo.

Figura 3. O carrinho (estação de trabalho) sendo utilizado em cena.



Fonte: Do autor.

Assim, a cenografia foi se constituindo a partir das necessidades advindas das ações operativas e dos equipamentos e objetos necessários para realizá-las. De modo similar, a camada ficcional dramática do trabalho foi sendo construída a partir das imagens e metáforas sugeridas por estas operações. A colocação da lona no chão, por exemplo, sendo manipulada como uma espécie de estandarte do “time”, disparou na nossa imaginação a situação de uma abertura de jogos olímpicos (Figura 5).

Figura 5. A manipulação e afixação da lona no espetáculo Experimentação Reativa #18/2.



Fonte: Do autor.

Destas experimentações e operações surgiu a ideia de que, na ficção, seríamos uma equipe desportiva de um país do leste europeu (misturado com a de um grupo de praticantes de *hip-hop*), o que passou a sugerir a trilha sonora usada na abertura e os figurinos a serem utilizados e a pautar outras situações ficcionais utilizadas no espetáculo. Ao final, os acontecimentos dramaturgicos surgidos das atividades operativas podem ser resumidos da seguinte maneira:

Abertura: Preparação do local onde ocorreriam os jogos, incluindo a cerimônia de abertura; o desfile da equipe com o estandarte; a distribuição dos elementos no espaço de cena; a detenção e a prisão de um dos integrantes.

Cena 1: O jogo entre o carrinho, o desenho e o dançante; e a transmissão ao vivo deste acontecimento (Figura 6).

Cena 2: O intermezzo no escuro; o solo do dançante.

Cena 3: A intensificação do jogo; a exacerbação violenta das ações com o carrinho; o falecimento do dançante pela extenuação física; e limpeza do local e a retirada do corpo.

Figura 6. Os elementos em ação na cena.



Fonte: Do autor.

Na cena 2, havia a necessidade de cobrir a luz do projetor afixado no teto da sala, para que a iluminação fosse realizada com uma lanterna afixada em um capacete, de modo a pontuar e valorizar movimentos menores executados pelo dançante, mostrando assim apenas partes do seu corpo. Para resolver esta questão prática, foi utilizado um carrinho com uma vassoura de cabo longo afixada na vertical, movido por dois bastões de madeira que funcionavam um pouco

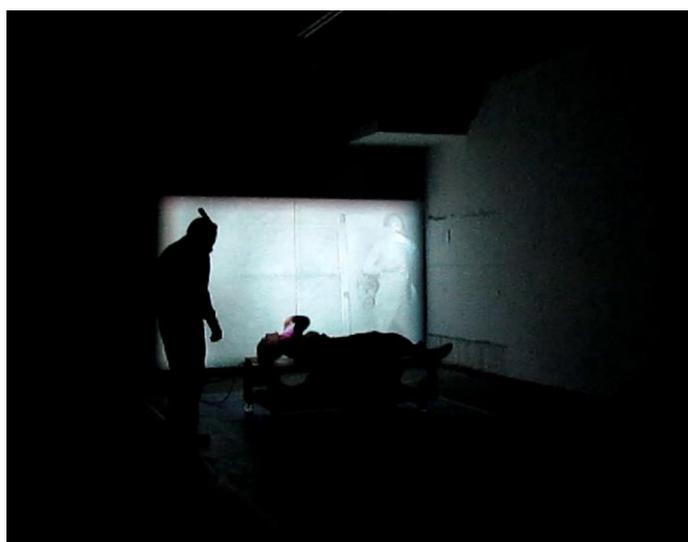
como remos e um pouco como hastes de esquiador. Estes elementos e esta situação gerou uma quantidade de soluções formais que constituíam a estética da cena (Figuras 7 e 8).

Figura 7. O carrinho com a vassoura que serviria para cobrir parcialmente a luz da projeção.



Fonte: do autor.

Figura 8: O dançante no escuro sendo iluminado pela lanterna.



Fonte: do autor.

E FINALMENTE, O LUGAR DA CRIAÇÃO

Nos propusemos a mostrar aqui que a gênese criativa das nossas produções parte da noção e das necessidades geradas pelo conceito de operatividade e que, a partir dos nossos procedimentos e processos de criação através da utilização dos objetos e aparatos cênicos

cenográficos e técnicos, desenvolvemos uma dramaturgia da cenografia e dos objetos. E tal prática só se torna possível se tivermos um local com uma espacialidade ampla e dotado de equipamentos que permitam que este trânsito entre construção física de elementos e a experimentação cênica com eles.

No fazer das artes cênicas, geralmente a cenografia e a construção de aparatos cênicos costumam ser desenvolvidos em um espaço de criação distinto do local de trabalho dos performers e da criação dramaturgicamente. Isto se dá por motivos técnicos e materiais, pois conciliar a marcenaria com o lugar de ensaio é algo muito raro, e os equipamentos e materiais necessários para esta tarefa necessitam de um espaço e de condições específicas, coisa que as salas de ensaio não costumam contemplar. Mas isto ocorre também pelo sistema de produção predominante em nosso contexto, onde se trabalha mais a partir de textos e do trabalho sobre o performer do que a partir dos demais elementos da cena. Deste modo, a cenografia e os demais elementos cênicos costumam ser anexados na montagem somente nas etapas finais da produção.

Para que as produções que realizamos se tornassem possíveis, dispor de um espaço adequadamente equipado foi um fator fundamental. Este local foi o *LUGAR*, nome dado ao espaço de atelier e de experimentação performática que mantemos desde 2015. Localizado na região central de Porto Alegre, lá conseguimos realizar a construção de estruturas e objetos e temos recursos de marcenaria, iluminação e sonorização que permitem a experimentação cênica com eles. Lá também temos condições de realizar apresentações abertas ao público.

Considerando-se a caracterização da abordagem operativa que apontamos ao longo do texto, a experimentação, tem sentido por si só. Neste momento, o sentido que norteia o fazer que exercitamos são as operações feitas com as estações de trabalho, suas qualidades e possibilidades expressivas e os desafios impostos por elas.

Para pleitear uma dramaturgia da cenografia e dos elementos cênicos talvez seja necessário considerar que esta função e este sentido passem a ocorrer na medida em que estes assumem significações associadas às camadas ficcionais, disparadas pelas associações simbólicas e metafóricas e pelas imagens advindas das experimentações realizadas com tais elementos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Anais do 1º Encontro Poéticas do Inanimado – 2019. ISBN 978-85-62309-31-1.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosac&Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SVOBODA, Josef. *The Secret of Theatrical Space*". Traduzido e editado por BURIAN, J. M. Applause: New York, 1993.

VALÉRY, Paul . *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

Artigos em periódicos:

GOEBBELS, Heiner. *Estética da ausência: questionando pressupostos básicos nas artes performativas*. In *Questão de Crítica*, vol. VIII, nº 66, dezembro de 2015.

_____. *Pesquisa ou ofício? Nove teses sobre educação para futuros artistas performativos*. In *Questão de Crítica*, vol. IX, nº 67, março de 2016.

EL TEATRO COMO ACONTECIMIENTO DE FRONTERAS.

FILOSOFÍA DEL TEATRO Y TEATRO LIMINAL

Jorge Dubatti

Director Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de

Buenos Aires

jorgeadubatti@hotmail.com

Nuestra intención es proponer dos nociones teóricas: teatro-matriz y liminalidad teatral⁶², en tanto herramientas para un programa de investigación sobre la historia del teatro entendido como acontecimiento de fronteras.⁶³ Trabajamos en el marco de la Filosofía del Teatro y la Poética Comparada aplicada a una Historia del Teatro. ¿Qué historia del teatro escribir, qué *corpus* construir en tanto teatro? En nuestra exposición nos detendremos primero en la explicitación de estos conceptos y luego calibraremos los alcances de su aplicación para pensar los orígenes / las raíces del teatro.

El concepto de teatro-matriz, una precuela teórica

Compartamos desde el inicio una preocupación que surge del dictado de la materia Historia del Teatro Universal⁶⁴: el problema de la pertinencia epistemológica de la categoría *teatro* para pensar procesos de larga duración, al menos desde el siglo VI a.C. en Grecia hasta el presente de una escena de globalización / planetarización. Estos procesos de milenios implican cambios en las visiones de mundo, las concepciones, las poéticas, las prácticas y las teorías: el teatro en la Antigüedad Grecolatina, en la Edad Media, en el Renacimiento, en los procesos de la Modernidad y hasta la Postmodernidad o Modernidad Crítica. ¿Podemos valernos de un único concepto de teatro? ¿Es adecuado el uso en común del término teatro?

⁶² Una primera versión de este artículo, con relevantes diferencias, se publicó en *Actas XVIII Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense "Las venas de América Latina: en memoria de Eduardo Galeano"*, Nicolás Fabiani y María Teresa Brutocao compiladores, Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Grupo de Investigaciones Estéticas -GIE- e Instituto de Estudios Culturales y Estéticos -IECE-, Mar del Plata, 2015a, 147-160. E-Book.

⁶³ Programa entendido como un conjunto de proyectos llevados adelante por varios equipos de investigación.

⁶⁴ Carrera de Artes, Orientación en Artes Combinadas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Venimos trabajando esta perspectiva hace años en la Universidad de Buenos Aires y, sólo en parte, la hemos expuesto en nuestra tesis doctoral sobre Eduardo Pavlovsky (2004), los tres tomos de nuestra *Filosofía del Teatro* (Dubatti, 2007, 2010, 2014a) y en *El teatro de los muertos* (2014b). Nuestro pensamiento sobre la necesidad de una redefinición de lo teatral como objeto de estudio es sincrónico con otros fenómenos del campo teatral de la Argentina y el mundo, en tanto en los últimos años se ha acrecentado la percepción de la problematicidad del teatro cuando se intenta responder: ¿qué entendemos por teatro? En la Post-dictadura argentina (período que se abre a partir de 1983) la definición teórica del teatro deja de tener una definición cerrada, desdibuja sus límites, se torna eminentemente abierta. El teatro deja de ser sólo una de las *bellas artes*, un *edificio o un texto para ser representado por actores*, como en las viejas definiciones de siglos pasados. Se problematiza.⁶⁵ Y es relevante señalar que esta nueva visión problemática del teatro implica nuevas dinámicas no sólo en la teoría, también en el comportamiento de los espectadores, en la legislación, en la programación de festivales, en el diseño de planes de estudio, en las políticas culturales, en la elaboración de los discursos críticos, etc.

Para enfrentar el interrogante de la problematicidad, proponemos el concepto de *teatro-matriz*: una estructura formal ontológica-histórica mayor, fundante, generadora, de la que se desprenden otras a lo largo de la historia y que las incluye a todas. El teatro-matriz sería constante, desde su surgimiento en la cultura hasta hoy, y de él se desprenderían prácticas, usos, concepciones diversas a través de la historia, que exigen en cada caso un estudio particular.

Para definir la idea de teatro-matriz necesitamos reconocer tres conceptos: teatralidad, teatro, transteatralización.

El concepto de teatralidad es de raíz antropológica. Desde una Antropología del Teatro⁶⁶, la teatralidad es una condición de lo humano que consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada.⁶⁷ El mundo humano se sostiene en una red de mirada. Una red de mirada (de lo que debe y no debe

⁶⁵ Hemos desarrollado el tema en Dubatti, 2015b.

⁶⁶ Antropología del Teatro: disciplina científica de la Teatrología que estudia los fenómenos teatrales por su relación con la teatralidad humana, es decir, con la teatralidad como atributo sin el cual la Humanidad sería inconcebible.

⁶⁷ Partimos para esta formulación de una apropiación, desde una perspectiva antropológica, de la propuesta de Gustavo Geirola, 2000, de base psicoanalítica.

verse, de lo que puede y no puede verse) genera acción social y sostiene el poder, el mercado, la totalidad de las prácticas sociales. Desde una perspectiva antropológica, así como la especie se define en el Homo Sapiens (el Hombre que sabe), el Homo Faber (el Hombre que hace) y el Homo Ludens (el Hombre que juega), se reconoce un Homo Theatralis, el “Hombre Teatral”. La teatralidad es inseparable de lo humano y acompaña al hombre desde sus orígenes. Incluso podemos hablar de una teatralidad preconsciente del infante, por ejemplo, en las dinámicas del llanto. La teatralidad (organizar la mirada del otro, dejarse organizar la propia mirada por la acción del otro, establecer un diálogo en ese juego de miradas) está presente en la esfera completa de las prácticas humanas en sociedad: la organización familiar, la cívica, el comercio, el rito, el deporte, la sexualidad, la construcción de género, la violencia legitimada, la educación, y otras innumerables formas de lo que podemos llamar la teatralidad social. También está presente en el teatro, ya que tardíamente éste se apropia de la teatralidad para darle un uso específico.

El teatro en sentido genérico y abarcador, el teatro-matriz, sería resultado de un nuevo uso, tardío respecto de los anteriores, de la teatralidad humana, y se emparenta, por vía antropológica, con la gran familia de prácticas originadas en la teatralidad social. El teatro propone un uso singular de la organización de la mirada, que exige: reunión, *poíesis* corporal y expectación. La Filosofía del Teatro define ese uso como un acontecimiento en el que artistas, técnicos y espectadores se reúnen de cuerpo presente (el convivio) para esperar (recordemos que el término teatro, en griego, *théatron*, podría traducirse “mirador”, “observatorio”) la aparición y configuración de una construcción de naturaleza metafórica, mundo paralelo al mundo, con sus propias reglas, en el cuerpo de los actores (Aristóteles, en su *Poética*, llama a esa construcción *poíesis* y de ese término proviene la palabra poesía).

Hay otra vuelta de tuerca, desde hace siglos, acentuada en el mundo contemporáneo: la transteatralización. Llamamos transteatralización a la exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad -fenómeno extendido a todo el orden social- a través del control y empleo de estrategias teatrales pero, en la mayoría de los casos, para que no se perciban como tales. Abonada por el auge de la mediaticidad y la digitalización, se produce una proyección del teatro sobre la teatralidad antropológica como resultado de una dinámica invertida: como en el dominio de la política de la mirada se sostienen el poder, el mercado y la vida social desde los medios, para optimizar y cultivar el control de la teatralidad se recurre a las estrategias y procedimientos del teatro. Las múltiples prácticas de la teatralidad social se enriquecen con los saberes y estrategias del teatro. Políticos, periodistas, pastores, abogados, gerentes de empresas,

comerciantes, docentes, entre otros, realizan cada vez más cursos y entrenamientos de teatro para valerse de esos saberes y destrezas al servicio de un mayor dominio de la teatralidad social en sus campos específicos.

Un ejemplo: organizar la mirada de las vastas audiencias implica construir opinión pública, ganar o perder elecciones, vender más o menos productos. La Retórica investiga ancestralmente las formas de dominar la organización de la mirada del otro (Pricco, 2015). La publicidad puede ser estudiada desde los mecanismos de la transteatralización. En la transteatralización el teatro borra su carácter poético. Frente al auge social de la transteatralización –término clave para la comprensión del mundo contemporáneo–, el teatro poético dialoga con esa tendencia: plantea fricciones, reacciones, resistencias o filiaciones, para poner en evidencia su relación o diferencia con la transteatralización.⁶⁸

De esta manera, definimos teatro, en un sentido genérico e incluyente: teatro-matriz, a todos los acontecimientos en los que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, poesía corporal⁶⁹ y expectación. El teatro puede incluir elementos tecnológicos (como en la llamada *escena neotecnológica*,⁷⁰ cada vez más extendida en Buenos Aires), pero no puede renunciar al convivio, a la presencia aurática corporal productora de *poíesis*. Oponemos a convivio, entonces, tecnovivio, paradigma existencial de la vida cotidiana que permite, gracias a recursos tecnológicos, establecer un vínculo desterritorializado (sin reunión territorial) que permite la sustracción del cuerpo presente. Las prácticas artísticas que se fundamentan en la impresión o la transmisión digital y satelital (la literatura impresa, el cine, la televisión, el video, etc.), son prácticas tecnoviviales. En el convivio territorialidad y cuerpo presente son condiciones *sine qua non*. El teatro-matriz se funda en un acontecimiento de *convivio + poíesis + expectación*: es una matriz-acontecimiento.

¿Por qué perseverar en el término ancestral “teatro”, y no recurrir a otros más cercanos, como “artes escénicas”? Porque etimológicamente el término “théatron” –lugar para ver, mirador, observatorio– reenvía a su manera a las nociones de *lugar* (territorialidad) al que acudir

⁶⁸Véase al respecto “Tensión productiva entre teatralidad, teatro y transteatralización: *La máquina idiota* (2013) del director Ricardo Bartís y su ‘teatro de estados’” (en Dubatti, 2016).

⁶⁹Cuando hablamos de *poíesis* corporal, no nos referimos a estética de la prosaica corporal. Para diferenciar poética y prosaica, véase Katya Mandoki (2006a, 2006b y 2007).

⁷⁰Llamamos así a la escena de Buenos Aires que incluye en su poética recursos de los nuevos avances tecnológicos: digitalización, redes ópticas, *streaming*, proyecciones, escenografía computarizada, etc. Véase Sassone, 2005.

y donde *reunirse* (convivio), para *mirar* (percibir, pensar, inteligir, en raíz compartida con el término *theoría*), y especialmente para mirar, con un sentido de transitividad, algo que aparece (ver aparecer: *theáomai*, véase Naugrette, 2004). El término “arte escénica” no implica necesariamente ni territorialidad compartida ni reunión convivial (por ejemplo, son artes escénicas las aguas danzantes, los espectáculos con hologramas y autómatas, determinados usos de las artes visuales), exige la distinción entre artes escénicas conviviales y no conviviales. Nuestra propuesta reivindica un valor teórico de la palabra teatro, desde la contemporaneidad hacia el pasado del derrotero teatral, más allá de los usos históricos que la palabra tuvo en particular en cada época y contexto. Invocamos un doble movimiento que persigue un equilibrio de diacronía / sincronía / anacronía: del origen etimológico ancestral hacia el presente, de la contemporaneidad hacia el pretérito con una nueva carga semántica. Teatro-matriz, en tanto genérico, vale para pensar una estructura común (y a la vez diversa) presente en el aedo de la Antigua Grecia, en el drama litúrgico medieval, el teatro de boulevard y el teatro realista, la performance y el *happening*.

Todo lo que esa matriz toma, lo absorbe / transforma en teatro (Vivi Tellas, 2010), opera como una modelización de segundo grado (Jurij Lotman, 1988, 1996): el teatro *per-forma* (Schechner, 2012), da forma a través de la matriz de acontecimiento. En forma complementaria, en nuestro *Filosofía del Teatro II y III* (2010 y 2014a), hemos expuesto la primacía de la ley de poietización (todo se transforma en *poésis*) por sobre la ley de semiotización. Todo se transforma en teatro: la matriz es así vastamente inclusiva: permite combinatorias internas de esos componentes, variables en estructura (organización interna jerárquica de los componentes), trabajo (formas de producción, técnicas y métodos, uso de materiales finalmente ausentes en la estructura) y concepción (cómo piensa la poética su relación con el universo: la sociedad, la política, los sagrado, la naturaleza, el lenguaje, el sexo y el género, etc).⁷¹ Esto implica una (re)ampliación del concepto de teatro, que pasa a incluir bajo ese nombre fenómenos de gran diversidad a través de las épocas (teatro griego, teatro latino, teatro cristiano, teatro renacentista, etc.). Por la diversidad de sus posibles inclusiones, el teatro-matriz se propone de esta manera como un genérico implícito que *per-forma* los materiales que convoca o absorbe y transforma: podemos proponer la fórmula

⁷¹Para el desarrollo de una teoría de la poética como estructura + trabajo + concepción, véanse Dubatti, 2009 y 2010.

teatro + de [...]

Es decir: teatro + de [prosa, danza, movimiento, muñecos, mimo, papel, poesía, relato, etc.], o también teatro + de [la cultura griega, la latinidad, la cristiandad, etc.].

A partir de esta (re)ampliación del registro genérico, del teatro a teatro-matriz, se considera teatro tanto a las formas convencionalizadas (teatro de prosa o en verso representado por actores en salas especialmente diseñadas) como al teatro de mimo, de títeres y objetos, de nuevo circo, de papel (a la manera japonesa, el *kamishibai*), de *impro* (improvisación), de danza, de movimiento, de sombras, del relato (o narración oral), de calle, de alturas o las infinitas formas del teatro musical, el *stand up*, teatro neotecnológico (con aplicaciones de internet, proyecciones, hologramas, autómatas, etc.), entre otros. Toda aquella práctica en la que se verifique, de manera completa o fragmentaria, continua o discontinua, la matriz de acontecimiento convivio + poésis corporal + expectación. La matriz es tan abarcadora que las combinaciones internas resultan ilimitadas.

También se incluyen los fenómenos que enseguida definiremos como teatro de la liminalidad, en sus distintas formas: *performing arts*, teatro performático y *happening*, *serata* (las *veladas* italianas del futurismo), *varieté*, *music hall*, circo, intervenciones urbanas, acciones políticas como los *escraches*, las instalaciones con presencias corporales vivientes, teatro postdramático, teatro invisible (Augusto Boal), teatro ambiental, teatro rásico, teatro en los transportes públicos, biodrama, etc.

Ya no se usa, entonces, la palabra *teatro* como en el pasado, hoy está cargada de más vastas referencias. ¿Qué corpus incluiría una historia del teatro en la Argentina? Tanto los recitales de Madonna como las obras de Eduardo Pavlovsky y el Desfile del Bicentenario del 25 de mayo de 2010 organizado en Buenos Aires por el grupo Fuerzabruta, las instalaciones con *poésis* corporal, la narración oral y la magia. Una gran conquista epistemológica: sin duda un mayor acercamiento a la realidad del teatro y a la complejidad de sus vínculos fronterizos e intercambios con el resto del mundo. El teatro está hecho de mundo, y el mundo está hecho de teatro. La definición de teatro, parafraseando a Beckett, ha dejado entrar el caos al mismo tiempo que ha buscado diseñar un concepto inclusivo de las formas teatrales en los procesos de

larga duración. El teatro-matriz involucra el amplio espectro entre el prototipo moderno⁷² (fuerza centrípeta) y la liminalidad (fuerza centrífuga hacia el no-teatro).

Como adelantamos antes, esta nueva visión (re)ampliada del teatro implica nuevas dinámicas en el comportamiento de los espectadores, en la legislación, en la programación de festivales, en el diseño de planes de estudio, en las políticas culturales, etc. El concepto de teatro se complejiza en todos los planos de la actividad, y esto acarrea necesarios cambios en las dinámicas de cada actividad.

Este nuevo uso del concepto teatro-matriz no sólo vale para pensar el presente, sino también la historia. En este sentido advertimos en la idea de teatro-matriz un doble valor temporal: es un concepto de formulación contemporánea para pensar fenómenos contemporáneos; es un concepto de formulación contemporánea para pensar fenómenos antiquísimos. Por eso nos gusta pensar el concepto de teatro-matriz como una precuela teórica: un concepto formulado después para nombrar lo que estaba –mucho- antes.

Por eso no hablamos de visión “ampliada” (o, como es frecuente oír hoy, “extendida”) del teatro, sino (re)ampliada: sobre una visión más amplia en los primeros tiempos, la Modernidad fue operando un estrechamiento reduccionista que terminó excluyendo de la noción de teatro una vasta masa de fenómenos teatrales. (Durante muchos años, por ejemplo, por influencia de esa reducción teórica moderna, se dijo que el teatro había desaparecido en la Edad Media.)⁷³ Las nuevas teorizaciones, como ésta de teatro-matriz, permiten incluir en tanto teatro un sistema de expresiones mucho más vasto y complejo.

El doble concepto de liminalidad en el teatro

Vayamos, entonces, al segundo concepto propuesto: liminalidad teatral.

Recurrimos inicialmente al concepto de liminalidad para pensar fenómenos del teatro actual o del pasado reciente que no se encuadran en el marco de un teatro convencionalizado/reducido por la Modernidad como teatro de representación de una historia (con personajes, ficción) o teatro dramático. Recordemos al respecto las teorizaciones de Hegel, Szondi, Staiger, Kaiser, sobre el concepto de drama. Dice Kaiser: “Tenemos ante nosotros un

⁷²Nos referimos como prototipo moderno a la idea de drama absoluto y su representación. Retomaremos enseguida este tema.

⁷³Véase al respecto nuestro estudio sobre teatro medieval y liminalidad en Dubatti, 2016.

drama cuando, en un espacio determinado, unos ‘actores’ representan un acontecimiento. Lo que de este modo se representa está determinado por los tres mismos elementos fundamentales que determinan el mundo narrado por el poeta épico: el acontecimiento, el espacio y el personaje” (1968: 489).

Los fenómenos de liminalidad son aquellos que nos llevan a preguntarnos: ¿es esto teatro? Poseen las características relevantes del teatro-matriz (convivio, póesis corporal, expectación), pero a la vez incluyen otras características que, en las clasificaciones aceptadas - el concepto canónico de teatro para la Modernidad: lo dramático-, no corresponden al teatro.⁷⁴ Retomando la distinción de Prieto Stambaugh (2009): no el teatro en fuerza centrípeta hacia el prototipo moderno (el drama, cuya expresión extrema sería la poética que Szondi llama “drama absoluto”), sino en fuerza centrífuga hacia el no-teatro. Es decir, el teatro en función hacia el no-teatro, o al revés: el no-teatro en función hacia el teatro.⁷⁵

Pero, al margen de esas nuevas expresiones, consideramos que el concepto de liminalidad sirve además para pensar aspectos inmanentes al acontecimiento del teatro-matriz (que incluye, por supuesto, las manifestaciones del teatro convencionalizado de representación o teatro dramático). Es decir: la liminalidad es también parte del acontecimiento teatral en su definición genérico. No hay teatro sin liminalidad. Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte / vida; ficción / no-ficción; cuerpo natural / cuerpo poético (en todos los niveles de ese contraste: enunciado / enunciación, constructo poético / construcción poética); representación / no-representación; presencia / ausencia; teatro / otras artes; teatralidad social / teatralidad poética; convivio / tecnovivio, etc. En su plano más abarcador, dramático / no-dramático. Como se desprende de esta definición general, no seguimos el concepto de liminalidad tal como lo señala Ileana Diéguez (2007, 2014) en su *Escenarios liminales* –a partir de Victor Turner-, sino que, partiendo de su reflexión,

⁷⁴Entre otros, los temas a los que dedicamos el volumen colectivo sobre el tema *Dramático y no-dramático. Poéticas de liminalidad en el teatro*, encargo de Editorial Paso de Gato, México (Dubatti, 2017): café-concert, teatro de la poesía, nuevo teatro documental, performance, instalación, museos, teatro de estados, desfiles, teatro del tango, teatro foro y “espect-actor” (Boal), intervención urbana, teatro aplicado, teatro musical, teatro y rito, teatro y psicodrama, teatro comunitario, teatro del relato, magia, biodrama, teatro *site-specific*, teatro físico, clown, teatro de las artes audiovisuales, teatro ciego, catch, stand-up, kamishibai, teatro acrobático, teatro-danza, teatro de títeres y objetos, teatro del movimiento, teatro leído, teatro semimontado, formas teatrales intermediales o multimediales, etc.

⁷⁵ Casos: la lectura en voz alta de textos no teatrales, los desfiles de modas.

basándonos en sus investigaciones instauradoras, le damos otra dimensión más amplia y abarcadora, ligada a la manifestación de liminalidad en el teatro-matriz.

Venimos sosteniendo en diversas investigaciones que esa tensión de campos ontológicos es uno de los atractivos más relevantes del acontecimiento teatral. Por eso hemos definido el teatro como “observatorio ontológico” en nuestra Filosofía del Teatro.⁷⁶

El concepto de liminalidad, tal como lo usamos, propone que en el teatro hay fenómenos de fronteras, en el sentido amplio en que puede reconocerse la idea de lo fronterizo⁷⁷, incluso en términos opuestos: límite o lugar de pasaje, separación o conexión, zona compartida de intercambio o combinación, fusión o conflicto, tránsito, circulación y cruce, puente y prohibición, permanencia o intermitencia, zona de mezcla, hibridez, transfiguración, periferia, lo ex-céntrico, el dominio borroso o desdelimitación, la interrelacional, lo intermedial, incluidos lo inter-fronterizo y lo trans-fronterizo, etc. De esta manera sintetizamos en una doble fórmula:

teatro > drama

o también

teatro: dramático + no-dramático

Proponemos no identificar drama con teatro, éste es más amplio que aquel; por otra parte, teatro sería la suma de dramático y no-dramático.

Creemos que la idea de liminalidad tiene entonces un doble valor: 1) es una herramienta superadora de las categorías taxonómicas modernas que proponían una clasificación racionalista y excluyente (sólo es teatro el teatro dramático, o sus variantes más o menos canónicas y aproximadas), poco válida para pensar los fenómenos concretos de la praxis (contra los sistemas cerrados de pensamiento, la idea de liminalidad incluye muchos fenómenos teatrales no prototípicos ni canónicos); 2) permite descubrir fronteras internas en el acontecimiento teatral canónico, incluso en el drama absoluto. De esta manera empleamos el concepto de liminalidad en dos dimensiones diversas, una primera más restrictiva y una segunda más general o abarcadora: la oposición teatro convencionalizado / teatro liminal; la liminalidad

⁷⁶Al respecto, véase el capítulo “El teatro como observatorio ontológico en las poéticas de la Postdictadura: concepciones y pluralismo” (en Dubatti, 2016).

⁷⁷Son valiosas al respecto las reflexiones de Beatriz Rizk (2001, 2007), Pompeyo Audivert (2014) o la propuesta de un Teatro Fronterizo en la producción de José Sanchís Sinisterra.

interna al acontecimiento teatral en sí, interna al teatro-matriz, que descubre la liminalidad tanto en las formas del teatro convencionalizado como las del teatro liminal.

Sostenemos que, en la historia del teatro occidental, es la vanguardia histórica – fundamentalmente futurismo, dadaísmo, surrealismo- la que introduce en el teatro una auténtica revolución en todos los niveles (poético, político, histórico, conceptual, etc.), dentro de la que el valor de la liminalidad es relevante, tanto en las prácticas como en las teorías. Si en la vanguardia se busca la fusión del arte con la vida, en la postvanguardia –como reelaboración del “fracaso” y del “triumfo” de la vanguardia- se trabaja con la tensión del arte con la vida (Dubatti, 2013).⁷⁸ Por otra parte, por la potencia de su gesto revolucionario, la vanguardia histórica es una “bisagra” hacia adelante y hacia atrás en la historia teatral: a) hacia adelante, a manera de un descomunal “big bang”, la vanguardia genera la postvanguardia –con manifestaciones hasta hoy-; b) hacia atrás, la vanguardia invita a recuperar la historia teatral despreciada por la Modernidad, y propone redescubrir la liminalidad en el pasado.

Un ejemplo de la fuerza de la vanguardia en la construcción de un campo procedimental y reflexivo sobre la liminalidad puede hallarse en Antonin Artaud: por ejemplo, en su teoría del teatro como “acto” en uno de los manifiestos del Théâtre Alfred Jarry (“A partir del Théâtre Alfred Jarry, el teatro ya no será más esta cosa encerrada, clausurada en el espacio estrecho del escenario, sino que tendrá por objetivo transformarse verdaderamente en *un acto*, sometido a todas las demandas y a todas las deformaciones de las circunstancias y donde el azar encuentre sus derechos”, 1970, tomo II, p. 34); b) sus referencias al teatro pre-moderno, y específicamente al teatro de la Antigüedad Grecolatina, en *El teatro y su doble*.

El concepto de liminalidad es muy productivo, porque: a) nos permite reconocer una cantidad ilimitada de fenómenos de tensión liminal en las prácticas artísticas y no-artísticas del presente; b) nos permite reconocer una cantidad ilimitada de fenómenos de tensión liminal en el pasado, incluso el pasado más remoto. Por ejemplo: las tensiones entre rito / teatro, las prácticas de los mimos grecolatinos y los histriones medievales, las tensiones entre épica / drama, etc. En este sentido advertimos en la idea de liminalidad un doble valor temporal, como antes señalamos para el teatro-matriz: es un concepto de formulación contemporánea para pensar fenómenos contemporáneos; es un concepto de formulación contemporánea para pensar fenómenos antiquísimos. Por eso el concepto de liminalidad responde también en tanto precuela teórica (un concepto formulado después para nombrar lo que estaba –mucho- antes). Parecería

⁷⁸Véase también el estudio dedicado a la dramaturgia de Alejandro Finzi (en Dubatti, 2016).

que necesitamos producir precuelas teóricas porque el teatro va por delante del pensamiento y siempre pensamos el teatro en pasado, no en presente: hace falta tiempo para pensar lo que se hace en el acontecimiento teatral.

La liminalidad en el teatro-matriz y en el teatro liminal

Detengámonos, primero, en la dimensión más abarcadora de la liminalidad, aquella interna al acontecimiento teatral en sí, la liminalidad en el teatro-matriz. Sin pretender ser exhaustivos, podemos reconocer la liminalidad dentro del acontecimiento del teatro-matriz en diversos niveles destacables:

I: las tensiones entre representación, presentación y sentación

En nuestro *Filosofía del Teatro* (2010, 2014a) hemos destacado la naturaleza triádica del acontecimiento teatral: re-pre-sentación. Para que haya representación, debe haber presentación y sentación. Como señala la Filosofía del Teatro, los fundamentos del acontecimiento teatral: el convivio y la *poíesis* corporal, ya son en sí mismos un espacio liminal entre el arte y la vida. En el espesor ontológico de la *poíesis* teatral confluyen materiales heterogéneos: lo real y la realidad, el proceso de trabajo y el objeto construido por el trabajo (la doble dimensión de la construcción poética), lo pre-semiótico y lo semiótico, la presencia y la ausencia.

II: el cuerpo del actor es el espacio por excelencia de observación de la liminalidad, el cuerpo del actor es un auténtico “observatorio ontológico”. En él observamos al menos acontecer tres cuerpos: el cuerpo natural/social, el cuerpo afectado, el cuerpo poético (Dubatti, 2014a). Incluso en el teatro convencionalizado más radicalmente purista u ortodoxo (el drama absoluto), estas tres dimensiones nunca se ausentan y el espectador puede realizar al mismo tiempo observaciones sobre los tres planos ontológicos: ver vivir al actor, verlo trabajar/representar, ver lo representado en su cuerpo.

III: otro componente fundamental en la definición de la liminalidad es el espectador en su presencia convivial. Es el convivio de actores-técnicos-espectadores lo que determina la base del acontecimiento teatral y condiciona la *poíesis*, que no sólo acontece en el cuerpo del actor. El espectador interactúa con el actor y configura la *poíesis* con sus intervenciones, sea a través

del silencio, la risa o el llanto, los aplausos o el rechazo. Por eso hablamos de una poésis productiva (la del actor), otra receptiva (la de los espectadores) y una tercera convivial (que se genera en la dinámica imprevisible del convivio) (Dubatti, 2010).

IV: la tensión entre la teatralidad de las prácticas sociales y el uso poiético de la teatralidad en el teatro: si bien poseen una diferencia específica, que hemos señalado arriba, comparten un origen común, la base de la teatralidad como atributo antropológico (Homo Theatralis). En algunos casos la *poésis* teatral, a partir de la mimesis, absorbe y reelabora en metáfora la observación de la teatralidad social, poniéndola en evidencia, muchas veces discutiéndola o desenmascarándola como teatralidad.⁷⁹

V: la tensión entre presencia y ausencia se advierte además en el plano rítmico, musical, de intensidades y velocidades con que se articula lo representacional (el “teatro de estados” según Bartís). La materialidad del signo reenvía al cuerpo presente del actor, a su campo proposicional poético vital (hay una poética del actor anterior a la poética del espectáculo, que diferencia a Alejandro Urdapilleta de Alfredo Alcón), y también a su trabajo (hay aspectos del trabajo que no son “representacionales” en determinadas poéticas: el personaje yace muerto en escena y el actor se levanta y sale de escena caminando, zonas liminales de “interrupción” de la representación: el espectador sabe que no debe pensar que el personaje resucitó...).

En la totalidad de estos niveles juega la tensión entre dramático y no-dramático. Pero además las distintas poéticas en la historia del teatro realizan a su vez combinaciones de dramático y no-dramático según diversidad de procedimientos, convenciones, concepciones, formas de trabajo, etc. Por ejemplo: el uso combinatorio de estos procedimientos varía si se confronta el teatralismo de la *commedia dell'arte* en el siglo XVI con la ilusión de contigüidad realista del drama moderno en el siglo XIX.

Podemos concluir que, por la naturaleza liminal, híbrida, de la articulación entre arte y vida en el teatro, dramático y no-dramático se implican más allá de la voluntad de los artistas, es decir, autopoieticamente (véase Dubatti, 2010).

Veamos ahora, resumidamente, formas más restrictivas y específicas de liminalidad que permiten hablar específicamente de un teatro liminal, es decir, el teatro fronterizo con el no-teatro, diverso al teatro convencionalizado por la Modernidad, centrémonos en cinco ejes

⁷⁹Un ejemplo es el entrenamiento teatral del mafioso Arturo Ui en la pieza de Bertolt Brecht.

(revelación del convivio, convención consciente, hibridez, no-ficción, capacidad de absorción de materiales no teatrales) de oposición con el drama absoluto:

- si el drama absoluto propone un teatro centrado en la autosuficiencia del mundo representado, que tiende a borrar los mecanismos de la enunciación convivial y aurática, el teatro liminal pone el acento en la presencia del espectador, en las dinámicas del convivio, en la ruptura de la cuarta pared. Ejemplos: el café-concert, el clown, el teatro épico, el stand-up, el teatro foro y “espect-actor” (Boal).
- si el drama absoluto es ilusionista, el teatro liminal es teatralista (John Gassner, 1963), rompe la ilusión poniendo en evidencia el procedimiento de construcción, la convención consciente, por ejemplo a través de la autorreferencia o lo metateatral.
- si el drama absoluto propone un teatro centrado eminentemente en la palabra, el teatro liminal pone el acento en la ausencia de palabra, en el cruce de la palabra con el movimiento, la música, la plástica, los objetos, con otras disciplinas. Ejemplos: el teatro-danza, el teatro musical, la titiritesca, el teatro físico, el happening, la instalación, teatro del relato, magia, teatro de las artes audiovisuales, teatro ciego, kamishibai, teatro acrobático, teatro del movimiento, teatro leído, teatro semimontado, formas teatrales intermediales o multimediales.
- si el drama absoluto propone un teatro que cuenta una historia ficcional, el teatro liminal mezcla ficción y no-ficción, borra los límites entre el teatro y la vida, desdibuja el salto ontológico que la *poíesis* marca respecto de la realidad cotidiana. Ejemplo: el biodrama, el nuevo teatro documental, la performance, la magia, el teatro-fiesta, el teatro-rito.
- si el drama absoluto trabaja con la estructura teatral canónica para contar una historia, el teatro liminal absorbe, transforma en la matriz del teatro cualquier material no teatral (documentos, tratados científicos y filosóficos, manuales, novelas, poesía, etc.).

Dramático y no-dramático: hacia una nueva historia del teatro desde los orígenes / desde las raíces

Tanto la idea de teatro-matriz como la de omnipresencia de la liminalidad ponen en jaque el carácter “absoluto” del drama señalado por Peter Szondi en la historia del teatro moderno. A partir de la lectura de Hegel y Staiger, Szondi propone que “el drama es una entidad absoluta” (1994: 18). Lo afirma en relación al espectador: “La relación entre espectador y drama conoce sólo la separación absoluta y la identidad absoluta, pero no la injerencia del espectador ni la interpelación a éste desde el drama” (p. 19). También en relación al actor: “El arte de la interpretación también está llamado a subrayar el carácter absoluto del drama. Bajo ningún concepto debe apreciarse la relación existente entre el actor y el papel que desempeñe; antes bien, actor y figura han de fundirse en un solo personaje dramático” (p. 20). Sin embargo, en el acontecimiento del teatro-matriz, lo dramático y lo no-dramático conviven, se cruzan, se

necesitan mutuamente. Uno no puede anular al otro, sencillamente encuentran y asumen formas de relacionarse diversas.

Si bien explícitamente Aristóteles no parece hacer referencia a lo liminal, su idea de drama (acción) es mucho más lábil y amplia que la de Hegel, Staiger o Szondi como para reconocer implícitamente aspectos de la liminalidad (por ejemplo entre enunciación y enunciado, mundo representado y representación, presencia y ausencia).

Incluso en Hegel, la idea de tensión entre realidad y apariencia está presente en su definición del drama: “[El drama] expone una acción completa como realizándose ante nuestra vista; y ésta, al propio tiempo, parece emanar de las pasiones y de la voluntad íntima de los personajes que la desarrollan” (2008, tomo II: 489). Pongamos el acento en el “como realizándose” y en el “parece”.

Hasta en las formas más cerradas del drama absoluto, el drama se combina en el acontecimiento con los elementos no-dramáticos. En consecuencia, para la consideración del drama en la historia, no debemos partir de la idea de drama absoluto del teatro moderno hacia atrás y hacia adelante, no debemos hacer teleología del drama moderno y salir a buscar desde el siglo XIX antecedentes en la historia y procesos de configuración. Lo dramático estaría presente en el origen mismo del teatro en tanto medio imaginista (Eli Rozik, 2014a), y lo estaría siempre en tensión liminal con lo no-dramático. Dice Rozik: “Sostengo que el teatro es un medio imaginista (*imaginistic medium*) específico, es decir, un método de representación o, más bien, un instrumento de pensamiento y comunicación, y como tal sus raíces yacen en la espontánea facultad del cerebro humano de crear imágenes y utilizarlas en procesos de pensamiento” (2014a: 13). Rozik distingue orígenes y raíces del teatro: identifica el primer término con la idea de comienzos; el segundo, con la de principio. En consecuencia, desde una teoría de las raíces del teatro, debemos comprender como dramática toda práctica corporal imaginística, completa o fragmentaria, figurativa o abstracta, a través de la creación de *poésis* corporal.

Proponemos entonces no poner como centro categorial lo moderno como organizador de nuestro discurso histórico y, en consecuencia, no articular los procesos históricos como lo hace Lehmann (2013): teatro pre-dramático, dramático y post-dramático. Proponemos poner el acento en una historia que desde los orígenes ancestrales observe lo dramático tensionado con lo no-dramático, una historia de las relaciones y combinaciones entre drama y liminalidad. Hablamos de historia desde los orígenes, si buscamos comprender los primeros períodos del

proceso histórico; pero también hablamos de historia desde las raíces, según el término de Rozik, es decir, desde el principio fundante de lo dramático, el medio imaginístico.

La permanente liminalidad constituyente del acontecimiento teatral nos permite cuestionar la idea contemporánea de “retorno a lo real” y el concepto de “teatro expandido” (Sánchez, 2013). En realidad lo real siempre estuvo presente en el estatus de liminalidad del acontecimiento del teatro-matriz. Ya señalamos arriba que deberíamos hablar de un teatro (re)ampliado. Agregamos ahora: desplazemos el concepto de “teatro expandido” por el de teatro-matriz, proyectándolo -en tanto precuela teórica- como presencia a través de los siglos, desde los orígenes hasta el presente.

El drama antiguo y las poéticas de la liminalidad

Proponemos escribir una nueva historia entre teatro, drama y liminalidad. Observemos la posibilidad de esa historia poniendo las nociones de teatro-matriz, liminalidad, imaginística corporal y dramático / no-dramático en relación con las prácticas artísticas del mundo antiguo.⁸⁰ En este período no existe el drama absoluto (identificado por Szondi con el teatro moderno), en la Antigüedad clásica el teatro es el imperio de la liminalidad. Entendemos por dramática toda acción corporal imaginística, completa o fragmentaria (justamente porque hablamos de liminalidad), que va asimilada o acompañada a componentes no-dramáticos.

Creemos que, en consecuencia, no es pertinente, si de fenómenos de la liminalidad se trata, reducir el corpus a los consabidos “sub-géneros teatrales”: comedia, tragedia, drama satírico, mimo. Partamos de la pregunta por el corpus: abarcaría todas aquellas prácticas en las que identifiquemos convivio + *poíesis* corporal + expectación. En tanto formas dramáticas pre-modernas, los sub-géneros teatrales: la tragedia, la comedia, el drama satírico y el mimo ya son en sí mismas prácticas de la liminalidad teatral. Pero, además, en tanto formas conviviales, poiético-corporales y expectatorias, las prácticas de la literatura oral (la épica, la lírica) también pueden ser pensadas desde la liminalidad teatral (Florence Dupont, *La invención de la literatura*). ¿Cómo se interpreta corporalmente la épica y la lírica? Podemos imaginar que Homero “actúa” voces, personajes, situaciones de manera fragmentaria (es decir, en liminalidad

⁸⁰Para ampliar estas observaciones, remitimos a nuestra conferencia en el marco de las *I Jornadas “(En)clave teatral: reflexiones sobre el drama en el mundo antiguo. Tema 2015: El personaje”* (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología Clásica, 2015).

con fragmentos no-actuados). Podemos asimilarlas, desde esta perspectiva, a dos formas de teatro liminal (de acuerdo con la fórmula [teatro + de ...]: el teatro del relato y el teatro de la poesía. El corpus de la teatralidad liminal se ampliaría con la danza y la música: teatro de la danza y teatro de la música. Debemos poner en conexión este conjunto de prácticas de la liminalidad teatral.

¿Dónde está presente la liminalidad en las formas consideradas tradicionalmente teatrales: la tragedia, la comedia, el drama satírico, el mimo? En principio reconocemos su condición fronteriza en varios aspectos:

- la relación con el rito
- la relación con las otras artes (la danza, la música, el espacio arquitectónico, la plástica, la escultura)
- la relación con las diferentes formas de teatralidad social y la transteatralización

Recordemos las relaciones que Aristóteles establece en *Retórica* entre el político, el poeta y el actor. Recordemos además el vínculo entre teatro y retórica estudiado, entre otros, por Aldo Pricco, como de “sostener la inquietud”, de seducir, de organizar la mirada.

En cuanto a la inmanencia de cada una de estas poéticas, a los campos procedimentales y a su uso, reconocemos la liminalidad otra vez en diversos aspectos:

- sin duda en la estructura de los prólogos, coros y epílogos (como ya señala Szondi para diferenciar el drama antiguo del drama absoluto de la Modernidad), por su condición no dialógica (el diálogo entre personajes sería, para Szondi, la forma principal del drama absoluto):

- pero también en el diálogo, por ejemplo, en la comedia de Aristófanes, en los procedimientos que incluyen la enunciación como enunciado (ejemplo: las numerosas autorreferencias metateatrales);

- también en implícitos procedimientos de actuación desde la enunciación (acción física o físico-verbal) de los textos dramáticos, por ejemplo, el salirse del personaje gestualmente o en la forma de enunciar verbalmente, mecanismos que plantean la disyunción entre actor y personaje (Szondi, p. 20).

- también reconocemos en el teatro una dimensión no-representativa imaginística, puramente musical, rítmica, de intensidades y velocidades corporales, o puramente laboral (técnica, de ordenamiento de la escena, retirar objetos, cambiar un telón o un accesorio de lugar, etc.) no integrado a lo representacional dramático.

Creemos que es fundamental observar los mecanismos de liminalidad en cada subgénero teatral y confrontarlos en el eje sincrónico: son diferentes en la tragedia y en la comedia, en el drama satírico y en el mimo.

También es fundamental proyectar tanto las continuidades y cambios de cada subgénero y de los sub-géneros entre sí en el eje diacrónico. La historia del teatro como sucesión de combinatorias de dramático / no-dramático.

La liminalidad debe ser considerada, además, desde las formas de producción en relación con la escena: si se trata de una dramaturgia pre-escénica o de una dramaturgia escénica y post-escénica (a tal vez pre-escénica de segundo grado).⁸¹ Se trata de comprender si la producción era transitiva, “puesta”, en el sentido de poner en escena un texto escrito previamente, o escritura escénica en el convivio. La pregunta se relaciona también con el estatus pre-escénico (de primero o de segundo grado) o post-escénico de los textos conservados: si son textos homoestructurados (por la experiencia de la escritura al margen de/anterior a la escena) o heteroestructurados (atravesados por la experiencia de la literaturidad y la teatralidad).

Todos estos aspectos afectan a la consideración del personaje, ya sea por las diferencias de la liminalidad en los diversos sub-géneros, por la comunicación con las otras artes, por la relación con el rito o la teatralidad social, por la relación entre actor y personaje, por el hecho de que los parlamentos sean escritos a priori o a posteriori de la experiencia escénica, ya sea porque los parlamentos se relacionan en el acontecimiento con una determinada enunciación corporal no inscrita en la letra.

Sabemos que muchos de estos aspectos han sido estudiados total o parcialmente; sabemos también que este programa contribuirá a reordenar lo ya conocido y a detectar vacancias.

En conclusión, si consideramos el teatro como acontecimiento de múltiples fronteras, debemos escribir una nueva historia de las relaciones entre teatro, drama y liminalidad a través de los siglos. Hay cruce de dramático y no-dramático en toda la historia de las manifestaciones del teatro-matriz. Y este es el programa de investigación que proponemos, valiéndonos de las nociones de teatro-matriz, liminalidad e imaginística corporal en relación con las prácticas artísticas desde el mundo antiguo hasta el presente.

Bibliografía

⁸¹Sobre estas distinciones, remitimos a Dubatti, 2013b.

ARISTÓFANES. Las avispas, La paz, Las aves, Lisístrata. Traducción y edición de Francisco Rodríguez Adrados. Madrid: Cátedra, 1997.

ARISTÓTELES. Poética. Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue Clásica, 2011.

ARTAUD, Antonin. “Théâtre Alfred Jarry. Saison 1928”. En: ARTAUD, Antonin, Oeuvres complètes II. Paris: Gallimard, 1970, 34-39. La traducción es nuestra.

ARTAUD, Antonin. El teatro y su doble. Barcelona: Edhasa, 1996. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda.

AUDIVERT, Pompeyo. “Identidad sagrada”. En Página/12, 30 de diciembre de 2014, 31, Sección “Opinión”.

BOAL, Augusto. Teatro del Oprimido. Buenos Aires: InterZona, 2015.

DIEGUEZ, Ileana. Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política. Buenos Aires, Atuel, 2007.

DIEGUEZ, Ileana. Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas. México, Paso de Gato, 2014. Edición revisada y aumentada.

DUBATTI, Jorge. Poéticas y política en el teatro de Eduardo Pavlovsky (1960-2003). Tesis doctoral presentada en la Universidad de Buenos Aires, 2004.

DUBATTI, Jorge. Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad. Buenos Aires: Atuel, 2007.

DUBATTI, Jorge. Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas. Buenos Aires: Colihue Universidad, 2009.

DUBATTI, Jorge. Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica. Buenos Aires: Atuel, 2010a.

DUBATTI, Jorge. “El teatro de la vanguardia histórica: futurismo, dadaísmo, surrealismo. Poética Comparada y propuesta de tres modalidades de análisis”. Actas del III Congreso Internacional de Artes en Cruce. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Carrera de Artes, Departamento de Artes, 2013a.

DUBATTI, Jorge. “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática”, en Cristian Figueroa Acevedo y Astrid Quintana Fuentealba, compiladores, V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual, Valparaíso, Chile, Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro, 2013b, 31-66.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel, 2014a.

DUBATTI, Jorge. *El teatro de los muertos. Filosofía del teatro y epistemología de las ciencias del teatro*. México: Libros de Godot, 2014b.

DUBATTI, Jorge. “La liminalidad en el teatro: lo liminal constitutivo del acontecimiento teatral y los conceptos de teatro-matriz y teatro liminal”. En: *Actas XVIII Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense “Las venas de América Latina: en memoria de Eduardo Galeano”*, Nicolás Fabiani y María Teresa Brutocao compiladores, Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Grupo de Investigaciones Estéticas -GIE- e Instituto de Estudios Culturales y Estéticos -IECE-, Mar del Plata, 2015a, 147-160. E-Book.

DUBATTI, Jorge. “La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas”, en Luis Alberto Quevedo, compilador, *La cultura argentina hoy. Tendencias!*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE, 2015b, 151-196.

DUBATTI, Jorge. “Dramático y no-dramático. Poéticas de la liminalidad en el drama antiguo”. En: *Actas I Jornadas “(En)clave teatral: reflexiones sobre el drama en el mundo antiguo. Tema 2015: El personaje”*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología Clásica, 2015c.

DUBATTI, Jorge. *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires, Atuel, Col. Textos Básicos, 2016.

DUBATTI, Jorge, comp. *Dramático y no-dramático. Poéticas de liminalidad en el teatro*. México: Paso de Gato, 2017 (en curso).

DUPONT, Florence. *L’Invention de la Littérature. De l’ivresse grecque au livre latin*. Paris: La Découverte, 1994.

DUPONT, Florence. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Aubier, 2007.

GASSNER, John. *The Theatre in Our Times*. New York: Crown Publishers Inc., 1963.

GEIROLA, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine: Ediciones Gestos, 2000.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. Traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos. Buenos Aires: Losada, 2008, tomo II.

KAISER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1968.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro posdramático. México-Murcia: Paso de Gato/CENDEAC, 2013.

LOTMAN, Jurij. Estructura del texto artístico. Madrid, Istmo, 1988.

LOTMAN, Jurij. La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid, Cátedra, 1996.

MANDOKI, Katya. Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica uno. México, Siglo XXI Editores, 2006a.

MANDOKI, Katya. Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica dos. México, Siglo XXI Editores, 2006b.

MANDOKI, Katya. La construcción estética del Estado y de la identidad nacional. Prosaica tres. México, Siglo XXI Editores, 2007.

NAUGRETTE, Catherine. Estética del Teatro. Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2004.

PRICCO, Aldo Rubén. Sostener la inquietud. Buenos Aires-Rosario: Universidad Nacional de Rosario y Biblos, 2015.

PRIETO STAMBAUGH, Antonio. “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance”. En Domingo Adame coord./ed., Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva latinoamericana, Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro, Xalapa, México, 2009, 116-143.

RIZK, Beatriz J. *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2001. Segunda edición: Lima / Minneapolis: Iberoamerican Theatre, University of Minnesota / Universidad de San Marcos, 2007.

ROZIK, Eli. Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen. Buenos Aires: Colihue, 2014a.

ROZIK, Eli. Theatre Sciences: a Plea for a Multidisciplinary Approach to Theatre Studies. London: Sussex Academic Press, 2014b.

SÁNCHEZ, José A. Prácticas de lo real en la escena contemporánea. México: Paso de Gato, 2013.

SANCHÍS SINISTERRA, José. Fragmentos de un discurso teatral. México: Paso de Gato, 2013.

SASSONE, Ricardo, “Inscripción de la escena teatral en el contexto de la escena ‘neotecnológica’”, ADE Teatro, n. 106 (julio-setiembre 2005), 49-59.

SCHECHNER, Richard. Performance. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.

SCHECHNER, Richard. Estudios de la representación. Una introducción. México, FCE, 2012.

STAIGER, Emil. Conceptos fundamentales de poética. Madrid, Rialp, 1966.

SZONDI, Peter. Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico. Barcelona: Destino, 1994.

TELLAS, Vivi, entrevista en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires realizada por Jorge Dubatti, 2010.

**CENOGRAFIAS, FIGURINOS, BONECOS E OUTRAS (MUITAS)
COISAS... ESCRITOS SOBRE AS VISUALIDADES E AS FORMAS
ANIMADAS NO TEATRO INFANTOJUVENIL**

Lucas Larcher
Doutorando em Artes Cênicas – UNESP
lclarcher@hotmail.com

RESUMO: Este texto apresenta uma síntese, até então, de minha pesquisa de Doutorado, em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), com foco em alguns elementos inerentes a esta. Partindo da observação de que o uso de livros infantojuvenis como estímulos e/ou disparadores na criação de espetáculos teatrais para o público em questão vem se configurando como uma tendência na atualidade, estes escritos têm como objetivo apontar e refletir sobre aspectos relativos às visualidades da cena e à presença do teatro de formas animadas em duas obras apresentadas na cidade de São Paulo, nos últimos anos. São elas as peças *As aventuras de Bambolina* (2008), fruto de uma parceria entre a companhia Pia Fraus e a Maracujá Laboratório de Artes, e *Inimigos* (2017), da cia. de Feitos, aqui analisadas no que diz respeito às questões supracitadas, procurando-se levantar pistas sobre as concepções dos criadores das peças e dos livros que deram origem a estas acerca das infâncias e das juventudes para as quais se dirigem e das quais falam. Para isso, a a/r/tografia é utilizada como metodologia geral da investigação. Modalidade de Pesquisa baseada em Arte (ainda sem tradução oficial para o português), a a/r/tografia acolhe um discurso verbal e não verbal, no qual a identidade do autor – artista-docente-pesquisador – é potencializada.

PALAVRAS-CHAVE: Visualidades; Teatro de Formas Animadas, Teatro Infantojuvenil

ABSTRACT: This text presents a synthesis, until then, of my PhD research, under development in the Graduate Program in Arts of Universidade Estadual Paulista (UNESP), focusing on some elements inherent to it. Based on the observation that the use of children's books as stimuli and / or triggers in the creation of theatrical performances for the audience in question is becoming a trend nowadays, these writings aim to point and reflect on aspects related to the scene's visualities and the presence of the puppet features theater in two works presented in the city of São Paulo, in the last few years. They are the pieces *As Aventuras de Bambolina* (2008), the result of a partnership between the company Pia Fraus and Maracujá Laboratório de Artes, and *Inimigos* (2017), by the Cia. de Feitos, analyzed here with regard to the above issues, seeking to raise clues about the creators' conception of the plays and the books that gave rise to them about the childhoods and youths to which they address and speak. For this, the a / r / tography is used like a general research methodology. Art-based research modality (not yet officially translated into Portuguese), a/r/tography welcomes a verbal and nonverbal discourse, in which the author's identity - artist-teacher-researcher - is enhanced.

KEYWORDS: Visualities; Puppet Features Theater, Theater plays for Children

INTRODUÇÃO

Este artigo é um compartilhamento de aspectos emergentes em minha pesquisa de Doutorado, em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Trata-se de uma escrita de inspiração a/r/tográfica⁸², calcada em

⁸² Adjetivo originado da a/r/tografia, Modalidade de Pesquisa baseada em Arte, ainda sem tradução oficial para o português, que elege a arte como o elemento essencial para o desenvolvimento de pesquisas acadêmicas.

minha experiência como artista-docente-pesquisador, que, no exercício de uma poética profissional, entrelaça ensino-aprendizagem-criação em seu discurso, privilegiando tanto a linguagem verbal, quanto a não-verbal quando elas se encontram em momentos de mestiçagem ou hibridização.

A fim de introduzir o leitor no universo da temática aqui abordada, de início, esclareço o uso do binômio Teatro Infantojuvenil neste texto. Isto porque muitas são as possibilidades de sentidos atribuídos a este termo por diferentes pesquisadores ao longo dos tempos e em contextos múltiplos. Tendo em vista minha trajetória e em diálogo com investigadores utilizados neste trabalho como referências, concebo o Teatro Infantojuvenil como um vasto “conjunto de manifestações espetaculares, ou práticas teatrais, concebidas, em maior ou menor escala, para o público infantojuvenil” (LARCHER, 2014, p.18). Em outras palavras, um agrupamento de criações cênicas mutável, que se adequa aos diversos paradigmas tempoespaciais – como os conceitos de infâncias e de juventudes – com os quais se relacionam.

Deste modo, quando falo de Teatro Infantojuvenil, refiro-me à terminologia que congrega toda e qualquer produção cênica que se enquadra no perfil descrito acima, não sendo possível tratar de apenas um Teatro Infantojuvenil, mas, na verdade, de variados e diferentes teatros que se relacionam com as infâncias e/ou as juventudes, produzidas em diversos contextos por e/ou para crianças e/ou jovens diferentes. E, ainda, práticas teatrais *com* crianças e jovens, conforme atenta Marina Marcondes Machado⁸³, em seus diversos escritos acerca das relações entre infâncias e performatividades, numa tentativa de se quebrar os limites trazidos pela noção de teatro *para* crianças e jovens: aquele feito por adultos para o público infantojuvenil, e teatro *por* crianças e jovens: aquele que tem a criança como artista da cena e/ou aquele que compreende a brincadeira (o jogo dramático infantil ou o faz-de-conta) como atividade teatral, com ou sem intervenção de adultos.

TEATRO INFANTOJUVENIL

Convencionalmente, diz-se que o Teatro Infantojuvenil tem sua gênese tanto na “China, no século III a.C., onde bonequeiros mambembes apresentavam espetáculos domiciliares para crianças e mulheres de classe social elevada” (LOMARDO, 1994, p. 11); quanto na *Commedia*

⁸³ Professora do curso de Teatro da UFMG, com reconhecidas publicações sobre as infâncias e as performatividades, dentre as quais destaco *A criança é performer* (2010), texto em que a autora apresenta a ideia explicitada neste artigo.

dell'arte. No entanto, foi somente no século XVIII, com a consolidação da infância⁸⁴ como uma época tranquila, protegida, e diferenciada da vida adulta, que o Teatro Infantojuvenil pôde se desenvolver, oferecendo, principalmente, às crianças uma atividade que, ao mesmo tempo, as preparava para agir no mundo no qual estavam inseridas e as mantinha protegidas no seio da família. Data deste século o primeiro espetáculo formalmente dirigido às jovens gerações: *Spectacle des Enfants* (1781), um Teatro de Sombras de Dominique Séraphin, com apresentação no *Palais Royal* em Versalhes, na França.

Já no âmbito nacional, o Teatro Infantojuvenil de cunho artístico nasce com a encenação da peça *O Casaco Encantado* (1948), de autoria de Lúcia Benedetti, e se desenvolve a partir da década de 50 do século passado através de figuras como Maria Clara Machado, Júlio Gouveia, Tatiana Belinky, Olga Reverbel, Sylvia Orthof, Vladimir Capella e Ilo Krugli, por exemplo. Sendo Machado considerada a primeira dama do Teatro Infantojuvenil brasileiro, dadas as proporções de alcance que sua dramaturgia obteve, por meio das publicações em formato de livros; e Krugli o responsável por redefinir as maneiras de pensar e fazer Teatro Infantojuvenil no país.

Contudo, foi somente na década de 70 do século passado que esta modalidade teatral, em sua maioria, começa a deixar de ser pautada no didatismo ou na transmissão doutrinária de conteúdos e valores morais, e a se nortear por um pensamento artístico que pode ser um espaço para reflexão sobre a(s) condição(ões) pessoal(is) dos artistas e dos espectadores. Embora nas proposições dos artistas supracitados já fossem possíveis olhares respeitosos às peculiaridades de seus públicos-alvo, durante muitos anos, multiplicavam-se com frequência pelos palcos brasileiros infelizes criações cujos objetivos centrais eram ensinar algo a crianças e jovens, transformando-os em "bons adultos do amanhã".

Tendo investigado com maior afinco, anteriormente, os aspectos históricos do Teatro Infantojuvenil brasileiro, pude elencar os (possíveis) recursos cênicos recorrentes atrelados a espetáculos infantojuvenis do Brasil até então. Não se limitando a matrizes dramáticas e estéticas específicas, a utilização das formas animadas, a presença da comicidade, a aproximação com universo da cultura popular, a exploração do lúdico – através da ressignificação de objetos e do espaço cênico como espaço de jogo, entre outros -, e a

⁸⁴ Embora utilize neste trecho do artigo a terminologia "infância" no singular, em grande parte de minha produção escrita, opto por utilizar os termos "infâncias" e "juventudes" no plural, reportando às multiplicidades destas categorias sociais.

incorporação de textos narrativos como textos teatrais puderam ser destacados como recursos que, em diferentes contextos, passaram a caracterizar a configuração cênica das criações voltadas para as jovens gerações em nosso país.

Se, desde a modernização do teatro brasileiro (adulto), em meados do século XX, este tem uma identidade híbrida, sendo a diversidade de poéticas e de concepções estéticas uma característica constante, no caso do Teatro Infantojuvenil, esta situação não é diferente. Entretanto, para além deste quadro e da presença dos recursos elencados acima, as produções cênicas voltadas para as jovens gerações de nosso país, a partir do final da década de 80, começaram a sofrer "profundas mudanças, decorrentes de uma instabilidade das principais ideias fundadoras e norteadoras do espírito de modernidade, [que] contribuíram para uma considerável alteração no lugar social imputado à(s) criança(s) e ao(s) jovem(ns)" (LARCHER, 2016, p. 30), como evidenciam os estudos de Manuel Sarmiento⁸⁵, acerca das infâncias.

Focalizando a morfologia da cena teatral infantojuvenil brasileira e, conseqüentemente, a sintaxe e a semântica da mesma, é possível perceber que algumas tendências se fazem presentes na atualidade. Neste artigo, tendo em vista as especificidades de minha investigação, opto por evidenciar as seguintes tendências deste panorama: a utilização de múltiplos elementos, que não apenas o texto (verbal), como possibilidades de estímulos e/ou disparadores para a elaboração de espetáculos; a presença de temas (até então considerados) tabus; os processos de criação coletivizados em que funções e estruturas hierárquicas são colocadas em cheque pelas equipes dos grupos teatrais; e a forte presença do intercâmbio entre as linguagens artísticas, com destaque para hibridação entre a dança, o teatro, a performance e os elementos (áudio)visuais, que trazem consigo, conseqüentemente, novas características para a cena teatral infantojuvenil nacional.

Neste contexto, o objeto livro vem ganhando notoriedade como estímulo e/ou disparador para a criação de espetáculos para crianças e jovens, influenciando, por vezes, na estética dos mesmos. Se, na década de 70, a incorporação de textos narrativos se consolidou como uma possibilidade dramatúrgica para esta categoria de espetáculos, a partir dos anos 2000, os livros destinados a crianças e jovens aparecem, dentre outros, como alternativa de estímulos e/ou disparadores para a cena infantojuvenil, em especial, na cidade de São Paulo.

⁸⁵ Professor do Programa de Estudos da Criança da Universidade do Minho, em Portugal, referência na área de Sociologia da Infância.

Segundo as críticas especializadas de Dib Carneiro Neto⁸⁶, espetáculos como *As aventuras de Bambolina* (2008) e *Rabisco - um cachorro perfeito* (2010) da cia. Pia Fraus em parceria com o Maracujá Laboratório de Artes, e a quadrilogia *O pato, a morte e a tulipa* (2011), *Selma* (2013), *Achados e perdidos* (2015) e *Inimigos* (2017) da cia. de Feitos figuram como peças que seguem esta tendência.

Nestas peças, os processos de elaboração podem ser caracterizados como (trans)criações. Termo cunhado por Haroldo de Campos⁸⁷, a (trans)criação é a transformação de um texto original em outro - de idioma diferente -, a partir de um olhar fiel à essência do primeiro, dotando o (trans)criador de liberdade criativa. Nas situações aqui observadas, os originais seriam os livros, e as obras (trans)criadas as peças de teatro, formuladas, então, por uma série de (trans)criadores que compõem as equipes criativas dos espetáculos, tais como: diretor, atores, figurinista, cenógrafo, iluminador, maquiador etc.

Contudo, como os livros que deram origem aos espetáculos focalizados neste artigo são objetos de natureza multifacetada, o termo texto, originalmente utilizado por Campos para o discurso verbal, amplia-se no contexto de minha pesquisa. Aqui, texto engloba tanto a dimensão verbal, quanto a não-verbal dos objetos livros e das peças de teatro em suas perspectivas cênicas, recuperando a etimologia da palavra: tessitura, trama, estrutura, manifestação de ideias de um ou mais autores. Ou seja, discurso elaborado pelos criadores dos livros, sejam eles: escritores, ilustradores e/ou diagramadores etc., e os da cena teatral: dramaturgos, encenadores, atores, cenógrafos, figurinistas, maquiadores, iluminadores etc.

ESTUDOS DE CASOS

A partir das críticas supracitadas de Carneiro Neto, para minha pesquisa, escolhi dois espetáculos como foco de observação e análise sobre questões inerentes às (trans)criações teatrais, com destaque nos aspectos relativos às visualidades da cena e à presença do teatro de formas animadas. São eles: *As aventuras de Bambolina* (2008) e *Inimigos* (2017). Sendo o primeiro fruto do livro de nome homônimo sem palavras - um livro-imagem - criado por Michele Iacocca, publicado no Brasil pela editora Ática, em 2006; e o segundo, um trabalho

⁸⁶ Crítico de Teatro Infantojuvenil paulistano, Carneiro Neto reuniu diversos dos seus escritos das últimas décadas, principalmente os publicados na revista *Crescer*, nos livros *Pecinha é vovozinha* (2003) e *Já somos grandes* (2014), como também no site www.pecinhaevovozinha.com.br, ambos utilizados como fontes neste trabalho.

⁸⁷ Poeta, Tradutor e professor brasileiro já falecido.

que partiu da obra *O Inimigo* - livro ilustrado -, de Davide Cali e Serge Bloch, de 2008, publicado em nosso país pela extinta Cosac Naify.



Fig. 01 e 02 - Capa do livro *As aventuras de Bambolina* (2006) e fotografia da peça *As aventuras de Bambolina* (2008), respectivamente. Fontes: Arquivo pessoal do autor e material de divulgação do espetáculo, disponível em: facebook.com/maracujaartes. Acesso em 17 de Junho de 2019.



Fig. 03 e 04 - Capa do livro *O inimigo* (2008) e fotografia da peça *Inimigos* (2017), respectivamente. Fontes: Arquivo pessoal do autor e material de divulgação do espetáculo, disponível em: facebook.com/defeitoscia. Acesso em 17 de Junho de 2019.

Conforme evidenciam as imagens acima, em *As aventuras de Bambolina* e *Inimigos*, nas encenações, embora seja evidente o uso de recorrências do Teatro Infantojuvenil brasileiro – citadas no início deste artigo -, algumas das tendências mais atuais - igualmente elencadas neste artigo - também se fazem presentes. Como por exemplo, a utilização de algumas linguagens artísticas, caracterizando estes espetáculos como (trans)criações mestiças, mas quais as fronteiras entre o teatro, a dança, a performance, as artes visuais etc. se borram.

Contudo, sob meu ponto de vista, a grande inovação destes espetáculos está ligada, principalmente, ao modo como os elementos visuais da cena e as formas animadas são explorados. Listando as cenografias, as iluminações, os figurinos, as maquiagens e os adereços

como recursos expressivos pelos quais as visualidades da cena se materializam, percebo que nos espetáculos aqui abordados, há uma dissidência no que se referem às formas-conteúdos costumeiramente endereçados a crianças e jovens. Neles, elementos que convencionalmente associamos como pertencentes ao universo infantil e/ou juvenil, muitas vezes, não se fazem presentes, sendo, inclusive contestados, intencionalmente ou não, pelas propostas de encenação.

Na transposição de um meio - livro - para outro - cena -, as imagens estáticas tornam-se dinâmicas, carregando consigo as características já apresentadas em meio impresso. Em *As aventuras de Bambolina*, enquanto livro e espetáculo teatral, por exemplo, a riqueza de informações presentes nas ilustrações, na cenografia e nos figurinos, desestabiliza um paradigma acerca das produções artísticas destinadas às jovens gerações, que determina simplicidade às formas, no sentido desqualificante do adjetivo. Já no livro *O inimigo* e na peça *Inimigos*, a ausência de uma paleta cromática constituída em sua maioria por cores primárias, tradicionalmente associadas a crianças, é um dos aspectos mais evidentes nas ilustrações e nos elementos visuais da cena.

No que se refere à presença e ao uso de máscaras, bonecos, sombras e objetos como seres animados, na peça *As aventuras de Bambolina*, a própria protagonista - Bambolina - se materializa cenicamente por meio de uma boneca, e ganha (a simulação de) vida por intermédio do humano ou dos atores-manipuladores, sem remeter diretamente a um brinquedo presente em produções culturais de massa e/ou produzido por indústrias do ramo. Em *Inimigos*, por sua vez, ao (trans)criar o universo do livro para a cena, a peça explora a construção de diversas personas ficcionais que possuem, muitas vezes, como traços distintivos e/ou de caracterização máscaras, que fogem de representações miméticas.

Logo, estes espetáculos se distanciam e se diferem de uma série de práticas ligadas às visualidades da cena e às formas animadas recorrentes na produção teatral para crianças e jovens, e, por vezes, pouco questionadas, sendo utilizadas, inclusive, como diretrizes de criações. Rever e problematizar essas características ou convenções estéticas faz com que possamos repensar representações estereotipadas do/para o infantil e do/para o juvenil na cena teatral, como parecem fazer os criadores de *As aventuras de Bambolina* e de *Inimigos*, buscando, a partir das próprias visualidades da cena e das formas animadas, não subestimar o público infantojuvenil e estabelecer verdadeiramente um canal de comunicação com os jovens espectadores.

Nas peças aqui abordadas, à medida que deslocam significados e significantes, as (trans)criações promovem a articulação entre os discursos dos produtores de livros

infantojuvenis e a (trans)criação destes discursos pelos artistas teatrais, formando uma profusa trama em que uma coisa pode ser lida como outra por meio do caráter plurissignificativo dos diversos signos da cena e a partir de uma rede de sentidos possíveis em um determinado contexto da obra e dos conjuntos de referências que possui o espectador.

Com isso, a constatação feita por Maria Lúcia Pupo, em seu clássico livro *No Reino da Desigualdade* (1991), acerca de uma série de produções teatrais da cidade de São Paulo da década de 70 passa a ser diferente hoje. Embora o Teatro Infantojuvenil pareça se desenvolver a passos lentos no Brasil, algumas já são as experiências significativas e realizadas satisfatoriamente na busca por compreender as produções teatrais voltadas para as jovens gerações em seu caráter de obra de arte, e em que pouco se diferem do teatro feito para outras categorias e/ou grupos sociais. Sobre as peças da década de 70, Pupo assim dizia:

A possibilidade de múltiplas leituras, que é uma das prerrogativas inerentes à obra artística plenamente realizada, praticamente inexiste em termos de dramaturgia infantil. Ao abrigar conflitos de ordem maniqueísta, soluções quase sempre claramente dadas e, em muitos casos, a presença do narrador, ela se define, basicamente, por ser inequívoca. Todas as peculiaridades asseguram à produção teatral endereçada à criança uma mensagem isenta de ambivalência, cuja decodificação não permite ambiguidade (PUPO, 1991, p. 74).

Hoje, ao promoverem a atribuição de um significado a um significante arbitrário, os criadores dos espetáculos aqui abordados não objetivam a construção de um sentido único para suas proposições, com controle e/ou domínio de seus conteúdos. Como em toda obra de arte, as peças aqui observadas e analisadas têm caráter plurissignificativo, permitindo diferentes compreensões poéticas, quantas forem possíveis. Daí, estas não terem cunho didático ou moralizador, pretendendo que o destinatário aprenda "uma mensagem específica". Ao contrário, estas peças incentivam o espectador a (re)descobrir sua vivência, a partir daquilo que o toca. Sugerem mais do que mostram, enredam mais do que catequizam.

Este fato se torna fundamental para que outra tendência do Teatro Infantojuvenil da atualidade esteja presente nas peças das quais venho tecendo considerações. Trata-se da exploração de temáticas tabus: o abandono, em *As aventuras de Bambolina*, e a guerra, em *Inimigos*. Assuntos que, na sociedade e na cultura brasileira, dificilmente são endereçados a crianças e jovens, por serem considerados próprios do "universo adulto" - como se as jovens gerações não co-criassem este - e que encontram no simbólico possibilidades de serem despontados.

Assim, as duas obras, com suas devidas especificidades, propiciam ao espectador estabelecer, com elas, relações dialógicas, de troca mútua, que, mais do que proporcionar prazer, é capaz de surpreender, desconcertar e incentivar o público a experimentar novos territórios da existência, a partir de seu próprio olhar. Por isso, não se tratam de produções voltadas apenas para crianças e jovens, mas sim para todos cujos imaginários são atraídos pelo jogo libertário da conotação, com grande qualidade artística e em consonância com os rumos da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando ao fim deste texto, e tendo em vista as ideias nele expostas, considero fundamental apontar o fato de que, nos espetáculos observados, as visualidades da cena e as formas animadas dão pistas, indícios e/ou explicitam pensamentos sobre as infâncias e as juventudes às quais seus criadores se dirigem e, por vezes, a que se referem. Categorias sociais formadas por crianças e jovens muito diferentes, e que, na atualidade, interagem não apenas com a família e a escola, mas sim com variadas instituições e meios de comunicação em que "a construção de um conhecimento sobre o mundo no qual a alienação e/ou desinformação não se faz mais possível" (LARCHER, 2016, p. 56).

Embora minha investigação ainda esteja em curso, e, por isso, suscetível a revisões e a mudanças, percebo que sendo as imagens abertas a múltiplos significados, elas vêm sendo o meio pelo qual artistas encontraram para (tentar) promover mudanças significativas no Teatro Infantojuvenil. Utilizando-se das recorrências e de tendências das produções teatrais voltadas para as jovens gerações brasileiras, em especial da (trans)criação de livros cujas ilustrações são aspectos centrais, os (trans)criadores vislumbram novas maneiras de estabelecer diálogos com seu público alvo.

Por isso tudo, ousou dizer que, se não existe neutralidade quando produzimos algo, os artistas envolvidos nas (trans)criações de *As aventuras de Bambolina e Inimigos*, tomam partido de concepções de infâncias e juventudes ao elaborarem escritas cênicas em que elementos estéticos divergem do habitualmente dirigido ao público infantojuvenil. E é justamente na busca pela compreensão da essência desta tomada de partido que me encontro atualmente. Uma busca pelos *porquês* e pelos *para ques*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CALI, Davide; BLOCH, Serge. *O inimigo*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CARNEIRO NETO, Dib. *Pecinha é a vovozinha*. São Paulo: DBA, 2003.

_____. *Já somos grandes*. São Paulo: Giostri, 2014.

IACocca, Michele. *As aventuras de Bambolina*. São Paulo: Ática, 2006.

LARCHER, Lucas. ...*Teatro Infantojuvenil: O narrador como eixo de uma possível linguagem*. Monografia de Conclusão de Curso de Graduação em Teatro – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, 2014.

_____. *Inventariando O mensageiro do rei - reflexões e discussões acerca do Teatro Infantojuvenil*. Dissertação de Mestrado em Artes – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, 2016.

LOMARDO, Fernando. *O que é teatro infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MACHADO, Marina Marcondes. A criança é performer. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 35, n.2, p. 115-137, 2010.

PUPO, Maria Lúcia. *No Reino da Desigualdade*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 1991.

PARANGOTÍTERES: DO SENSÍVEL AO INTELIGÍVEL

Maria Madeira
Doutoranda - UERJ
mariamadeira@yahoo.com.br

RESUMO: O artigo apresenta ao leitor um recorte de parte do processo vivenciado pela autora e criadora dos parangotíteres. Foca no depois da criação heteroclita do boneco, da matéria plástica inanimada revelada em seu processo de pesquisa no campo expandido do teatro de formas animadas, revela o percurso de como foi conceituar a forma que já nascia referenciada de signos.

ABSTRACT: This article presents to the reader a part of the process experienced by the author and creator of the parangotíteres. It focuses on the after heteroclitic creation of the puppet, the inanimate plastic material revealed in her research process in the expanded field of animated forms theater, reveals the path of how it was to conceptualize the already referenced form of signs.

No 1º Encontro Poéticas do Inanimado realizado pelo Instituto de Artes da UNESP em Agosto de 2019, os parangotíteres participaram da programação em dois momentos: dentro das oficinas e na apresentação de trabalhos (tertúlias) em ambos os espaços a pesquisadora/artista procurou ressaltar o conceito da forma apresentada, diferenciar os signos que habita a matéria: O estandarte da porta-bandeira, os parangolés do artista Hélio Oiticica e o teatro de formas animadas em uma mescla de técnicas. Mais que apresentar a criação era necessário à compressão do processo percorrido para se chegará tal matéria, sobretudo era importante a atenção para os desdobramentos da pesquisa e a potencialidade da forma que unido a um embasamento teórico dá ao títere parangolé seu conceito.

Portanto este artigo não deixa de ser também relato da participação dos parangotíteres dentro do 1º Encontro Poéticas do Inanimado e de como se deu a troca de experiência com os participantes da oficina e do grupo Poética (apresentação de trabalhos). Durante as três horas de oficina foi possível explicar o processo percorrido para chegar a forma visual e estética dos parangotíteres, assim como apresentar imagens do percurso que a obra/boneco passou para a pesquisadora unisse elementos e acontecimentos para escrever sobre sua criação. Os participantes puderam perceber que apesar dos parangotíteres serem criados sobre conceitos artísticos já existentes, mas ele outra coisa, algo novo que transita sobre algo já realizado e estruturado artisticamente, portanto a escrita de o que se é em realidade, também é um processo que ocorre a partir da prática com a forma criada.

Materialmente pode-se se dizer que os parangotíferes são: um boneco, criado por uma artista pesquisadora carioca, matéria pura, boneco que podemos vestir colocar nossos braços, são inspirados livremente nos parangolés de Hélio Oiticica e nos estandartes que os porta-bandeiras carregam em sua passagem pela avenida. São feitos com refugos de diferentes tecidos, podendo a roupa ser de diferentes texturas, estampas e cores, dentro uma base 25 cm de madeira roliça donde na ponta tem uma cabeça feita com jornal e fita crepe, toda a estrutura se une na ponta onde está a cabeça que é colada com cola quente. O acabamento é dado com uma única fita de cetim O boneco possui bem próximo à cabeça uma abertura onde o manipulador/participante pode colocar a mão e segurar no bastão que faz da escultura uma bandeira/boneco/parangolés. Só há duas regras para interagir com os Parangotíferes: Não deixá-los cair no chão, e se permitir a ouvir sua música interna, seu ritmo interno, seu som, seu pulsar, não há música eletrônica nem nenhum tipo de som acústico para embalar o ritmar o movimento daqueles que estão no jogo com os bonecos, o que se pretende é que manipule/dance com os parangotíferes cada pessoa em seu modo, em sua cadência própria, que cada um se deixar estar ao seu som durante sua interação com esta forma inusitada de boneco.

Os parangotíferes são em suma a união do estandarte do porta-bandeira com os parangolés de Hélio Oiticica e o teatro de animação. Com esta forma foi/é possível trabalhar a arte contemporânea inserida dentro da cultura popular ou vice-versa e darmos o foco ao teatro de animação que dialoga com as duas correntes, unido em um único corpo e expandido o entendimento de teatro de bonecos/formas animadas ao mesmo tempo que ampliamos o campo das artes ao colocar o boneco diretamente conectado a ele em duas correntes: cultura popular e arte contemporânea.

Oficina na UNESP

Mais que dar uma “receita de bolo” de como fazer um parangotíferes a proposta da oficina era dialogar com os participantes sobre os três pontos que cruzam e dão base a forma animada: Cultura popular, arte contemporânea e teatro de formas animadas no campo expandido, subsequente conversar sobre, o corpo em cena, a manipulação, a dança e o vestir um personagem já personificado Houve uma conversa consistente onde foi travado um sincero diálogo, onde foram levantada questões , principalmente sobre o “vestir” o personagem, literalmente o jogar em cena com o tecido que é corpo/bandeira e parangolé. Outras perguntas como a falta de um rosto definido para o títeres proposto. O vestir houve a explicação que está relacionado diretamente ao encontro do corpo do manipulador/construtor/participante com a

matéria e deve ocorrer em um fluxo orgânico, fruir da cena, da dança. Sobre a figura ter um rosto a resposta é bem simples, não há o menor objetivo nesta pesquisa em definir gênero ou espécie, o títere/boneco é o que o manipulador quiser que seja em seu manipular, bicho ou pessoa, mulher, homem ou não binário o que importa é o estar com a forma e atuar com ela ou dançar com ela.

Desde o primeiro “estandarte”, que funciona como ato de carregar (pelo espectador) ou dançar, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras da “manifestação da cor no espaço ambiental”. Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na estrutura-ação que é aqui fundamental: o “ato” do espectador ao carregar a obra, ou dançar, ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do “ato expressivo”. A ação é a pura manifestação expressiva da obra. (OITICICA, 1986, p.70)⁸⁸

O processo ao qual a pesquisa com os parangotíteres passou foi construído a partir da percepção, da prática (no sentido de manuseio de materiais) e da intuição para depois surgir a conceituação, assim o encontro não programado com o artista Hélio Oiticica e a sua obra *Parangolés* fez surgir a descoberta da “forma”⁸⁹ o trabalho foi do sensível para o inteligível. Surge, aqui, algo que se aproxima do conceito de bricolagem⁹⁰ utilizado pelo antropólogo francês Claude Lévi-Strauss na obra “*O pensamento selvagem*”, o termo designava um modo específico de pensar, chamado pelo autor de “pensamento mágico”. Muito resumidamente poderia dizer que, no campo das artes, bricolagem é a operação de ressignificação de uma obra artística; o bricoleur⁹¹ opera através dos signos, semelhanças “pontes” que são criadas entre uma obra e outra, uma nova obra surge e depois que ela existe materialmente é que se conceitua o que foi realizado, os parangotíteres portanto partem do sensível para o inteligível.

⁸⁸ Apud. Madeira, Maria O teatro de Animação na cena expandida: O boneco em suas relações e variantes na cena teatral e na arte contemporânea

⁸⁹ Parangotíteres

⁹⁰ O termo bricolagem no âmbito da antropologia aparece nos estudos do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss que adotou o termo para se referir a culturas ou aspectos de distintas culturas que se misturam e dão origem a um novo padrão cultural. Na obra *O Pensamento Selvagem* do autor apura a definição do bricoleur.

⁹¹ O bricoleur é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, ao contrário, por exemplo, do engenheiro que, para dar execução ao seu trabalho, necessita da matéria-prima. (Nota de Almir de Oliveira Aguiar e M. Celeste da Costa e Souza, tradutores da 1.ª edição pela Ed. Nacional.) Nota de rodapé em *O pensamento Selvagem*, Pág 32, Edt Papyrus, 8ª edição, 2008, São Paulo.

A criação dos Parangotíteres pelos participantes da oficina



Foto Maria Madeira / Oficina UNESP

A construção de um parangotíteres é simples e não leva mais de quinze minutos quando se tem todo material necessário para confecção preparado e a mão (madeira roliça cortada em 20cm, tecidos, fita crepe, cola quente e tesoura); não houve nenhuma dificuldade dos participantes em confeccionar seus próprios bonecos-Parangotíteres. O grande momento foi sem dúvida o se pôr a prova em cena com sua criação, foi possível então perceber a variação de ritmo, formas e maneiras de estar e se relacionar o boneco e o experimento de diferentes técnicas dentro do teatro do teatro de animação, o que é importante destacar neste artigo, pois a mesmo tempo que o parangotíteres reúne em si diferentes signos e significado e campos o boneco também pode ser manipulado em diferentes técnica ou em uma união de técnicas, pois se aparentemente ele é um marote⁹² por haver uma madeira dentro do boneco que deixa a outra mão do animador livre para atuar com a mão para pertencer ao ser inanimado ou a ele mesmo.

⁹² Títtere Marote- A mão do boneco é substituída pela mão do animador. Um típico marote o animador coloca uma das mãos dentro do títere para manipular a cabeça e a outra mão é usada como a mão do boneco.

A estética dos parangotíteres permite que ele seja também um boneco habitável ou títeres de sombras. Durante a oficina foi marcante a transformação nestas três técnicas: boneco-habitável, marote e títere de sombras . Como podemos observar nas imagens que seguem.

Parangotíteres sendo usado na técnica do teatro de sombras



Foto: Maria Madeira

Parangotíteres sendo usado na técnica do teatro habitável



Foto: Maria Madeira

Parangolítteres sendo usado na técnica marote



Foto: Maria Madeira

Parangolítteres trabalhados em cena como outra coisa, corpo do animador descobrindo como é estar com a forma, jogar cenicamente com ela, dançar com ela.



Foto: Maria Madeira.

Os objetos construídos pelo homem existem em relação a ele, isto é, existem para servi-lo e só podem ser definidos dentro de seu universo. Matéria pura, forma, ideia realizada, pensamento solidificado, quaisquer que sejam as definições que arrisquemos, o objeto é sempre relativo às mãos do homem, ao seu ambiente, ao grupo ou a sociedade que o criou. (AMARAL, 117, 2003)

Como já foi dito a pesquisa com os Parangotíteres ainda não está concluída, é um processo, hoje sem data para acabar, e, portanto é aberta todo contato de outros com a obra/boneco causa reflexões sobre sua potencialidade na cena teatral e artística (campo da performance), nesta curta oficina foi possível observar a densidade da forma tanto quanto sua potência e poética artística.

Apresentação de trabalhos - Tertúlias

Apresentar um processo de quatro anos em vinte minutos não foi/é uma tarefa fácil, buscou-se então fazer um resumo dos três pontos que constituem o parangotíteres: Cultura popular(carnaval), Arte contemporânea(parangolés de Hélio Oiticica) e teatro de formas animada(o boneco) . Foi levado além de imagens em slides os próprios parangotíteres para que o grupo pudesse não só ter a compreensão teórica, mas também visual e corpórea do que era dito sobre a pesquisa e de que se tratava.

Como se refere o título deste trabalho é do sensível ao inteligível, quando em situações que a ordem cambia é necessário que se apresente a obra, pois os parangotíteres não são a teoria separada do processo é preciso que se compreenda a obra/boneco como um conjunto, repleto

de atravessamentos. A troca com colegas de pesquisas nada semelhantes resultou em um bom encontro no qual se ampliou conhecimento sobre diferentes campos da poética da cena e que o boneco/estandarte/obra de arte foi participativo.

Conclusão

No teatro do objeto-imagem, a imagem está em primeiro plano e o ator, em segundo... também chamado simplesmente de teatro de imagens ou teatro visual- é um teatro que coloca em cena símbolos, transcendências ausentes na vida do homem moderno. Pois não são os nossos pensamentos que nos fazem transcender a matéria, mas é a matéria mesma que nos faz transcender a nossa realidade física e material (AMARAL, 122 e 123, 2003)

Os parangotíteres podem ser também considerados um objeto-imagem e considerado teatro visual, seu corpo carrega signos estabelecidos que o constitui como forma e material, seu manipular tem regras e sua manipulação dispensa profissionalismo, pode-se ser qualquer pessoa, um leigo na arte de animar bonecos, ou um leigo em dança ou em artes visuais, para se estar em cena com o boneco/obra é preciso querer estar e interagir com a matéria e é neste processo que se pode observar as variantes que a forma toma aos ser movimentada e participativa do jogo cênico do ator/animador/amador. Talvez a interação com os parangotíteres ocorra mais vital com animadores/amadores, justo por neles haver a falta de vícios cênicos e posturas estereotipadas, pode ser que ocorra uma mais sincera disposição na real interação com a matéria, são suposições a serem investigadas neste processo de pesquisa, que sim dentro de algum tempo podem fazer parte do conceito desta forma ou ser descartada. Nesta poética investigativa que são os parangotíteres a intuição e sorte conduzem os caminhos da teoria.

Referências Bibliográficas

- AMARAL, Ana Maria. Teatro de Animação. São Paulo, Ateliê Editorial, 3ª Ed, 2007
- _____. Teatro de Animação: Teatro de Formas Animadas. Máscaras, Bonecos, Objetos - Coleção Texto e Arte, 2005.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, Hélio. Hélio Oiticica para Além dos Mitos. Seminário Internacional. Organizadores: SZANIECKI, Bárbara, COCCO, Giuseppe e PACU, Izabela. 2016 Rio de Janeiro. 2015

IMAGENS DO “SENDO” HUMANO: A POÉTICA VISUAL DO ESPETÁCULO *AS ESTRELAS SÃO PARA SEMPRE?* DO GRUPO KATHARSIS

Michel Farah Valverde

Mestrando - UNESP

(michanael@yahoo.com.br)

RESUMO: O presente artigo é dedicado ao espetáculo *As estrelas são para sempre?* do Grupo Katharsis de Teatro, da Universidade de Sorocaba (UNISO), e com ele se quer também expor com brevidade os principais conceitos da pesquisa desenvolvida pelos seus membros. O intuito maior é o de formular um olhar significativo sobre a encenação, e deixar em evidência as possibilidades de se perceber a obra teatral numa ótica descompromissada com a descrição procedimental, pensando poeticamente as imagens suscitadas pelas cenas nos seus pontos de inflexão e convergência com outros discursos, sobretudo o filosófico.

PALAVRAS-CHAVE: Grupo Katharsis, teatro, imagem, poética.

ABSTRACT: This article is dedicated to the show *Are the stars forever?* by Katharsis Theatre Group, from University of Sorocaba (UNISO), and its aim is to present the main concepts from its members' researches. The main purpose is to formulate a meaningful view about the staging, and let in evidence the possibilities of perceiving the theatrical work in an uncompromising perspective, with the procedural description, thinking poetically about the images brought by the scenes in their points of inflection and convergence with other discourses, especially the philosophical one.

KEYWORDS: Katharsis group, theater, image, poetics.

Este artigo mais se assemelha a uma crítica teatral, não ao estilo dos analistas técnicos ou contestadores implacáveis e metódicos, mas sim enquanto livre associação entre ideias e estésias na apreciação sensorial-simbólica da obra em questão. A crítica realizada se debruçará sobre o espetáculo *As estrelas são para sempre?*⁹³ do Grupo Katharsis, da Universidade de Sorocaba (UNISO), encenação realizada nos últimos anos. O elenco é formado por Andréia Nuhr, Ademir Feliziani, Paola Bertolini e Lucas Donizeti, com música incidental de Janice Vieira e Denni Pontes e sob a direção e iluminação de Roberto Gill Camargo. Quando a primeira versão estreou, em 2012, a encenação contava com a atuação de Gui Martelli (o qual ingressou posteriormente como ator no CPT), mas em 2013 sofreu reformulação e contou com o retorno ao grupo de Ademir e Lucas, membros remisscentes de uma geração passada. Esta última informação tem importância porque sinaliza uma das qualidades constatáveis do perfil de

⁹³A versão integral do espetáculo *As estrelas são para sempre?* está disponível no youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=JnDOGanuIBk>). Encontra-se também uma versão editada do mesmo espetáculo, na sua primeira formação, no link a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=Af5D1eSIf0>. Acesso em 26 set 2019.

artesanias teatrais do Katharsis, precisamente a criatividade processual que não encerra em definitivo nenhuma de suas produções. Além das apresentações realizadas no Teatro do Sesc de Sorocaba, tanto na estreia quanto em ocasiões posteriores, fez curta temporada no Teatro Sérgio Cardoso em São Paulo (entre os dias 10 e 26 de julho de 2015) e participou de vários festivais nacionais e internacionais, dentro os quais o 12º Festival Internacional de Teatro de Campinas e a abertura do IX Festival Internacional de Teatro de Namur na Bélgica.

É mister situar, ainda que brevemente, a formação do Katharsis e como chegou ao desenvolvimento de uma linha de fazer teatral de caráter experimental. Fundada no final da década de 80 do século passado, na Universidade de Sorocaba (UNISO), na época FAFI (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Sorocaba), surgiu da iniciativa da antiga diretora da instituição, Sônia Chébel, e foi dirigido primeiramente pelo professor de literatura Roberto Samuel com a finalidade de reunir estudantes universitários ávidos pela oportunidade de se aventurarem no palco. Se deu o início das atividades do grupo em 1989 e se estendeu conduzido assim até 1994. No ano seguinte, o grupo passou a ser dirigido pelo professor-diretor teatral Roberto Abdelnur Camargo, ou Roberto Gill Camargo (nome artístico), e desde então tem apresentado inúmeros espetáculos não apenas na cidade de Sorocaba, mas rodando várias cidades do país e até em outros países, com participação em festivais de teatro.

Os espetáculos revezavam entre estéticas realistas e não-realistas, e o último trabalho da primeira fase do grupo, seguindo os protocolos da encenação naturalista, foi *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams. Após esse período, em 2005, decididos a mudar de rumo, Roberto Gill e os membros do grupo passaram a se dedicar à pesquisa de linguagem cênica, e tal inquietação resultou no espetáculo-conferência *Endoscopia*, o ponto de partida ao experimentalismo. Dos estudos e investigações poéticas, científicas e corporais, de caráter predominantemente interdisciplinar⁹⁴, aliado à contribuições da luz e de sonoridades (coevolutivas, segundo conceito desenvolvido pelo diretor, à criação das cenas), estreia o primeiro espetáculo, *Aves, ovos e parafusos*, seguido por outros que compuseram a chamada trilogia da teatralidade que o Katharsis se propôs a fazer: *Água, luz e clorofila* e *Astros, patas e*

⁹⁴ Os estudos realizados pelo Grupo Katharsis incluem, além de conceitos relativos à Estética Teatral, teses oriundas da Neurociência, Linguística, Semiótica e Teoria da Comunicação, Biologia e Dança. Dentre os nomes cuja obra foram mais assimiladas, destacam-se Prigogine, Maturana e Varela, Antônio Damásio, e as pesquisadoras em dança Christine Greiner e Helena Katz, autoras da teoria do corpomídia, de valor cabal para a compreensão e prática dos atores-intérpretes.

bananas, todas compostas por substantivos que, na realidade, dizem muito sobre o processo de criação na medida em que evocam estados, impressões, transformações, nada acabado e inerte.

A preocupação de *Estrelas*, assim como dos espetáculos da trilogia, não se concentra em narrar episódios sequenciais testemunhados pela apuração histórica, nem entreter o espectador com uma batalhada de células ficcionais independentes. A organização das ações desobedece a linearidade dramática (tal como consagrada pelos cânones da tradição da escrita teatral), e, portanto, ancora-se na disjunção fabular; oferece à recepção significados moveis e fluidos, percebidos aleatoriamente e conforme as intencionalidades relacionadas à plêiade de possíveis sentidos suscitados pelas cenas exibidas. Aliás, a característica marcante dos trabalhos do grupo na última década não se concentra na montagem de um texto dramática, posto que o enfoque está na experimentação e aprimoramento de outras fontes de criação, conforme salienta Roberto Gill: “Nos espetáculos do grupo, três fatores são determinantes: o trabalho de corpo e voz do ator, o tratamento que se dá à luz e o processo de criação sonora, que inclui as músicas e as percussões. Tudo parte da íntima relação entre esses três aspectos” (CAMARGO, 2015, p. 53).

A dramaturgia posta não conta com enredo prefigurado, nem com protagonistas, antagonistas ou coadjuvantes, assim como uma intriga encaminhada para o conflito derradeiro, menos ainda se espera uma resolução final a consagrar ou condenar as personagens. Ela nasce pelo repertório de vivências e trocas executadas pelos corpos dos atores-intérpretes em relação aos companheiros de cena e com o ambiente, surgindo desses encontros uma série de experimentos dramáticos (no sentido originário de *drao*, fazer, lutar, se pôr em ação) que posteriormente serão lapidados e localizados dentro de uma coerência. Não há função representacional nas cenas exibidas no palco. O interesse do Katharsis situa-se no deslocamento de um real projetivo para a multitude do acontecer, tornado visível em “flashes” movediços, e na mesma intensidade imponentes por si só. É assim que o mundo, na miríade ilimitada de aparições e espectros, revela suas composições e dissoluções, colisões e distanciamentos. Tal perspectiva delinea-se, junto ao curso das mudanças situadas no século XX, a reivindicação do encenar sobre o ilustrar, do *pathos* da linguagem cênica sobre o *logos* da literatura dramática, da vazão da criatividade e impulso poético rompendo a peça textocêntrica. O teatro se emancipa, finalmente, da sua obrigação de espelhar e simular o mundo:

Ao invés de ‘representar’, ‘imitar’, ou ‘recriar’, o teatro tem se definido, sobretudo, como uma atividade de ‘construção’ e ‘elaboração’, sendo que nele, tudo é parte de sua própria realidade. Com base nesta concepção, a

imagem da cena tem sido cada vez menos uma imitação da vida, para ser uma realidade, cada vez mais, inesperada, ou, talvez, nova. Muitas peças teatrais da atualidade procuram, cada vez mais, criar uma realidade cênica inusitada, onde os atores, já não interpretam personagens ou textos dramáticos; onde, busca-se a construção de uma realidade cênico-corporal baseada no que a própria atividade do teatro oferece: corpo, som, movimento, expressão, luz, figurinos, cenários, objetos, imagens. (STRATICO, 2009, p. 1297)

Nesse segmento, a pesquisa corporal é de fundamental estima, pois trata-se da performatividade corpo-vocal em ressonância e absorção com o exterior. Andreia Nhur, também preparadora de corpo-e-voz do grupo, explica a procedência da abordagem que os trabalhos do Katharsis realizam, apoiados em concepções que visam superar as dicotomias até hoje reinantes em certas mentalidades (como a da separação radical entre corpo e mente, natureza e cultura), pois tais pressupostos atrofiam a potencialidade do organismo vivo de responder às situações de que estão sujeitos, e da mesma forma rejeitam o antagonismo do indivíduo com o seu meio, sem nenhum tipo de troca e afetações.

Catalizada pelo corpo, a teatralidade – como a entendemos – é uma espécie de mosaico coevolutivo que agencia as diversas relações da cena: corpo-luz, corpo-som, corpo-figurino, corpo-objeto, corpo-palavra, corpo-plateia etc. “Co” porque estabelece a conjunção e combinação de fatores em um processo multidirecional, “evolutivo” porque se opõe a um trajeto linear e progressivo. (CAMARGO, 2010, p.45)

Por esse contexto apresentam-se, como não poderia deixar de ser, as características permanentes e convicções relativas à pesquisa, ao processo de criação e ao modelo de encenação: hibridismo, inexistência de texto dramático prévio, referenciação multicultural pelo uso de várias línguas (português, inglês, francês, italiano, japonês, hebraico, árabe, espanhol) e de signos tangencialmente contextualizados, “corpovocalidade” não representacional (nada de construção de personagem no sentido realista) mas propositiva de formas, imagens e sensações a partir de sua própria materialidade e toda sua condição estrutural, em interação constante e receptiva com o ambiente e em transmutação de estados que acabam por abrir as possibilidades de codificação, a qual não se fecha de modo terminal e permite uma gramatologia flexível, apesar de guardar elementos formais peculiares.

Voltando à encenação tratada. *Estrelas* se constitui não como intriga de acontecimentos verossímeis, de ações vividas pelos homens e encadeadas dentro de uma

Figura 1: cena do espetáculo *As estrelas são para sempre?* do Grupo Katharsis.



Fonte: site g1.globo.com. Acesso em 20 jan. de 2019.

ordem lógica e cronológica necessariamente concebida. Trata-se, antes, de uma espécie de “encenação-indagação”, onde a “história” mostrada cede lugar para a memória e o montante de significados acerca da condição humana, guardados no fundo da alma. Haja vista que o nome do espetáculo é uma pergunta, aparentemente prosaica (estrelas são para sempre?), mas no decorrer das cenas revela-se como abertura do perceber e do inteligir para a realidade incapturável por qualquer método científico ou descrição racional. A encenação “kathártica” leva para a fruição uma metáfora da eternidade, o sentido maior e rapidamente perecível para o entendimento, não obstante forte e contundente nas passagens marcantes e ilustrativas da experiência.

A estrela remete ao universo. Corpos celestes a preencher a vasta imensidão escura. São elas a enfeitar a treva com brilho e elegância. Constelações, planetas, galáxias desfilam solenemente e cheias de beleza pela vastidão cósmica. Quantas e quantas vezes os seres humanos não inclinaram a face ao alto para contemplar o céu estrelado? O que teriam concebido ao ver tal espetáculo da natureza? Fascinação? Medo? Desorientação? Entusiasmo? A cobertura cintilante sobre a superfície da Terra, lugar onde as espécies prosseguem no curso evolutivo do *élan vital* (mobilidade criadora, no dizer de Bergson), consecutivamente se deu a ver. Olhá-la em busca de respostas (seja da direção norteadora para algum destino traçado, ou mesmo a previsão de fatos para realinhar as escolhas de acordo com o revelado pela consulta aos astros), indagar os seus mistérios ocultos, disperso pela extensão longínqua do firmamento (lembrando a bíblia, na qual o céu estrelado também ganha alta relevância em muitas passagens), é atitude recorrente da humanidade, nos mais diversos povos em localidades e épocas variantes. Homens e mulheres, ao que parece, são atraídos pelos pequenos pontos luminosos vistos do chão, e essa admiração transcorre a aurora da vida e

Figura 2: cena do espetáculo *As estrelas são para sempre?* do Grupo Katharsis.



Fonte: Youtube. Acesso em 20 jan. de 2019.

conclui no seu crepúsculo, em qualquer estágio ou ocasião, desde o primeiro deslumbramento infantil – como nas cenas iniciais donde se vê a criança encantada por ver o céu conduzida pelo adulto – até atingir o declínio – na pose final dos quatro idosos diante do esplendor do cosmo. São as estrelas inspiradoras de serenidade, instigadoras de curiosidade e do desejo de saber. Não é à toa a Filosofia ter iniciado precisamente como inquietude cosmológica, na experiência do *thaumazein* (espanto) e voltada ao questionamento do princípio subjacente na totalidade da *physis* (ordem da natureza).

No palco, o Katharsis traz à vista e oferece à emoção personagens marcadas por traços ambivalentes. São pessoas que bem podemos encontrar no cotidiano, e no momento que são observadas atentamente causam naqueles que as veem um distanciamento inexplicável, como se uma confusão de juízo fosse instaurada pela sua passagem súbita. O reconhecimento pela familiaridade dos tipos humanos logo se perde pela falta de uma identidade permanente. Assim, os intérpretes brincam com os elementos que surpreendem e perturbam a nossa percepção, estímulos recorrentes na dinâmica das cenas, e refletindo no espaço cênico o dinamismo das relações do nosso tempo, vacantes de normativas sólidas e papéis identitários perenes. A conversão da criança em idosa, e do adulto em criança, carrega no bojo a condição da mutabilidade e da impermanência característica da espécie e de toda a natureza, incrustados nos registros orgânicos e memoriais do corpo. Aqui vale lembrar da sentença do perspicaz

Heráclito de Éfeso sobre a mutação ininterrupta de todas as formas de existência, consagrada pela imagem de que não é possível entrar duas vezes no mesmo rio.

As cenas se passam em um não-lugar, numa época imensurável, com pessoas cuja identidade não pode ser determinada de modo exato, relacionam-se entre si e constroem juntamente espaços-tempos simbólicos donde provém uma série de vivências e sentimentos que falam ao espectador diretamente, trazendo-o à situação dramática como intérprete e co-atuante, na medida em que aquilo que é mostrado conjuga-se diretamente do interior da mente, do inconsciente coletivo e do registro histórico que todos guardam no íntimo de seu ser. A eternidade (simultaneidade e integralidade de todos os instantes, conforme Boécio) não é matéria de ciência ou jornalismo, pois seria inconcebível tentar administrar pela razão instrumental e aplicada o domínio do absoluto e a demonstração experimental de cada evento significativo. Em vez disso, *Estrelas* revela que o eterno se encontra em momentos pueris, singelos e únicos, e seu caráter fugidivo e ambivalência sempre presente é seu fundamento constante. Os instantes da vida são plenos em si mesmos, e disso se compreende que em virtude da plenitude possuída remetem a uma totalidade que as embarca. Ver *Estrelas* é se permitir ser retirado dos cárceres de sentido forçados e se lançar livremente ao infinito através do qual se dá, cheia de particularidades, a vida humana.

Imersos nessa dinâmica, cada personagem, cada ação, podem aparecer à sensibilidade de milhares de formas, segundo muitas combinações e reverberando simbologias efetivamente arbitrarias. O fato de desrealizar a atuação e abandonar a ordem fabular abre espaço para adentrar interpretações imprevistas ou associações polimórficas, não previstas antecipadamente pelo elenco-criador nem em hipótese, e é nisso que se aposta as expectativas: um teatro provocador de sintomas e de apelos. Aqui o teatro se aproxima da problemática levantada por Georges Didi-Huberman acerca do

Figura 3: cena do espetáculo *As estrelas são para sempre?* do Grupo Katharsis.



Fonte: site g1.globo.com. Acesso em 20 jan. de 2019.

do esquematismo de certezas fixados pela História da Arte como disciplina acadêmica, responsável por submeter as obras artísticas no rol de objetos domados e traduzidos pela racionalização de fundo categorial e subjetivista. Huberman discute a insuficiência de modelos analíticos (sem desprezar o conteúdo proveniente das teorias, nem proclamar uma anarquia metodológica), e propõe que na arte existem dimensões não capturáveis por recursos precedentes, e há, portanto, um lado não verificável a interpolar nossa apreciação, o qual podemos “ver” na sua inicial opacidade. As imagens (pictóricas, fotográficas... cênicas) só serão fortes e impactantes na sua margem, no que não “mostram”, no surpreender da sua força visual.

(...) Se, ao contrário, se está ante uma experiência deste tipo, a legibilidade das imagens não está dada de antemão, posto que privada de seus clichês, de seus costumes: primeiro suporá suspense, a mudez provisória ante um objeto visual que o deixa desconcertado, despossuído de sua capacidade de lhe dar sentido, inclusive para descrevê-lo; logo, imporá a construção desse silêncio em um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês. uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e, portanto, nosso pensamento. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216)

Figura 1: cena do espetáculo *As estrelas são para sempre?* do Grupo Katharsis.



Fonte: site cmais.com.br. Acesso em 18 jan. de 2019.

Um contador de “causos” sertanejo, típica figura remetente da cultura popular tradicional, é contemporizado pela mulher de chapéu, de feição leve e singeleza logo dissolvida (ou guarda uma ambiguidade?) pela relação de domínio que mantém com o homem-cavalo, preso por um laço sob manejo da personagem, em total submissão. Numa alusão paródica à cena da peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, recoloca a opressão generalizada em outra base, no encontro com uma realidade então inimaginável. A série de objetos relacionados ao aprisionamento – a gaiola manuseada pela italiana que encarcera o menino, o laço amarrado em Pozzo – geram contrassensos quando tomados no significado sedimentado, produzindo uma abertura polissêmica que escapa o convencionalismo óbvio. Paralelo a isso, a sensação do conter da liberdade circula de modo fluido e fantasmagórico, não cessa de deixar pistas por entre as ações preenchidas pela ludicidade da cena. Tais características possuem forte indício político, todavia na suavidade da brincadeira e do jogo. Poderia se pensar numa banalização da violência, em fechar-se para a dor que não mais se crê haver? Pozzo é a domesticação do homem encarada como normalidade sistêmica? O cotidiano, massificado e alienante, perdeu definitivamente a capacidade de esclarecimento, tão saudada por Kant e os iluministas?

Não apenas no plano dramatúrgico pode-se observar o tratamento acerca do eterno e do passageiro, mas na própria constituição do trabalho metalinguístico que o grupo vem executando. Afinal, se a humanidade reconhece seu ser pela existência que é temporalizada, também o teatro, fruto da disposição humana permanente para a ação estetizada (talvez a única a recolocar o homem diante da profundidade de sua natureza nos mais diversos aspectos pelos

quais esta se manifesta no mundo), é a amostra mais genuína da temporalidade. Teatro é o tempo existencializado nas presenças cênicas, pelos códigos formadores da composição poética expressa aos espectadores. O elo de continuidade vital tem a sua morada e passagem o próprio corpo, assim como na efemeridade teatral é sob o corpo (animado ou inanimado) onde se imprime e revela a arte encenada, e dela permanece os pigmentos e os sinais em todos os partícipes. No corpo se inscreve marcas de ancestralidade, na música as nuances e movimentos da alma, na luz as transformações quânticas, tão vivas e sensitivas quanto os atores em cena, tudo isso num conjunto indissociável e de impacto remissivo ao plano maior da realidade donde tudo se insere, se mostra e se finda.

Ainda em se tratando do fazer teatral do Katharsis, a dramaturgia, surgida junto com a encenação, é bastante autotextual, e para aqueles que assistiram as montagens anteriores do grupo, especialmente a “trilogia dos substantivos” – já registradas nos parágrafos iniciais – perceberão sem dificuldade a atualização de personagens já existentes (a velha espanhola, o cavalo servil, e também alguns tipos antropológicos remetentes às culturas em intercurso) revividas no desenrolar das etapas desta montagem. Isso, a despeito de uma repetitividade engessada, engrossa as unidades dramática que se tornam mais intensas, com atuações aprimoradas e expandidas, consequência direta dos repertórios pessoais específicos trazidos por cada um dos intérpretes. O ressurgimento de personagens, como dito, não se dá pela premeditação de um enredo, algo que definitivamente foi superado no trabalho coevolutivo do Katharsis. O jogo cênico dos atores evoca a multiplicidade de **personas** (termo muito caro à concepção antirrepresentacional da atuação proposta pelo grupo) que se intercalam em situações transitórias donde vão e vêm figuras e imagens, fazendo com que presente, passado e futuro se fundam e se homogenizam. Na migração imprevisível entre personagens, personas e figuras da-se a mobilidade dos signos e a provocante inserção da sensibilidade e do intelecto na dinâmica da historicidade e infinitude.

Figura 5: cena do espetáculo *As estrelas são para sempre?* do Grupo Katharsis.



Fonte: vejasp.abril.com.br. Acesso em 18 jan. de 2019.

Ao final, o espectador é convocado a rememoração, seja pela escuta atenta e interessada da programação do rádio (símbolo dos mais vívidos da comunicação midiática), ou pelo prazer insubstituível dos bons encontros entre conhecidos amáveis, dos aspectos singulares da sua existência, pertencente a toda a história da espécie humana na sua individualidade. E no ápice da peregrinação rumo à possibilidade suprema da morte, resta aprofundar naquilo que deseja interminável.

A noção sugerida por Didi-Huberman em *Cascas* (2013), de que uma imagem possui camadas ainda não apreendidas pelas significações correntes e ortodoxas, portando em si vestígios de acontecimentos não explorados ou até voluntariamente ignorados, e na cavocação de seus pigmentos abrir-se-á uma profundidade de experiências soterradas que exigirão observações apuradas e surpreendentes, pode aqui servir de inspiração para um direcionamento enviesado da percepção, atento mais as margens do que contam as cenas. As imagens espetaculares evocam, em pontas extremas, mas fortemente interligadas, o andar aventureiro do humano, nas suas inúmeras vicissitudes e sobressaltos, do deslumbramento originário com o mundo, percorrendo as etapas transitórias do desenvolvimento, até a autoconsciência da finitude. A experiência teatral é sempre o alvorecer transparente de sentidos e atos de transcendência impulsionados pela vivência sensível, e nela se instala o mundo pela miríade de imagens a transitar pelo palco e embalar as rupturas da imanência sufocante. Que o teatro seja eternizado enquanto durar.

Referências Bibliográficas

BERGSON, Henry. Cartas, conferências e outros escritos. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores)

CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. A dramaturgia do ator nos processos cênicos coevolutivos do Grupo Katharsis. *Rebento*, São Paulo: ECA/USP, n. 2, p. 44 – 51, jul. 2010.

CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. Reflexões sobre a pesquisa corpovocal na experiência teatral do Grupo Katharsis. In: *Memória ABRACE XVI - Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Uberlândia-MG: UFU, 2017, p. 3783-3803.

CAMARGO, Roberto Gill. Fluxo entre luz e cena: uma proposta em curso. In: *Grupo Katharsis: Fluxus*, Sorocaba, Universidade de Sorocaba, n.1, 52-58, fev. 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. Serrote. São Paulo, n.13, pp.98-133, 2013.

_____. Quando as imagens tocam o real. *Pós*, Belo Horizonte: UFMG, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

STRATICO, José Fernando A. A escrita-leitura da imagem no teatro. II Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Anais... Londrina-PR: UEL, 2009, p. 1295 – 1302.

Grupo Katharsis. Disponível em: <http://paolabertolt.wixsite.com/grupo-katharsis-> Acesso em: 18 de jan. 2019.

TEATRO DIDÁTICO DA UNESP. APROXIMAÇÕES ENTRE O TEATRO DE FORMAS ANIMADAS E A PERFORMANCE

Newton A. de Souza
Prof. Dr. - UFG
newton_souza@ufg.br

RESUMO: Conteúdo da conferência proferida no 1º Encontro de Poéticas do Inanimado, a partir do tema: Aproximações entre o teatro de formas animadas e a performance. Na busca pelo desenvolvimento desse assunto, o texto procura tornar conhecido o percurso de criação do Projeto Teatro Didático da Unesp, iniciado em 1993. Para tanto, são apresentados à minha trajetória artística, política e profissional, a organização do movimento estudantil em favor da oferta do curso de Licenciatura em Artes Cênicas, no Instituto de Artes, e os processos de investigação que foram adotados nos primeiros anos de institucionalização do T.D.U. como projeto de extensão universitária. Além de acenar para processos de trabalho e criação assemelhados aos encontrados nos documentos sobre as performances, no que se refere a liminaridade, as formas animadas sempre estiveram presentes e com papel relevante entre as experiências artísticas do grupo.

PALAVRAS CHAVE: Extensão universitária. Teatro e política. Espaço cênico. Formas animadas. Performance.

ABSTRACT: Content of the lecture given at the 1st Meeting of Inanimate Poetics, based on the theme: Approximations between animated forms theater and performance. In the pursuit of the development of this subject, the text seeks to make known the course of creation of the Unesp Didactic Theater Project, started in 1993. To this end, they are presented to my artistic, political and professional career, the organization of the student movement in favor of offering the degree course in Performing Arts at the Institute of Arts, and the research processes that were adopted in the early years of institutionalization of the T.D.U. as a university extension project. In addition to pointing to work and creation processes similar to those found in the performance documents, with regard to liminality, animated forms have always been present and have a relevant role among the group's artistic experiences.

KEYWORDS: University Extension. Theater and politics. Scenic space. Animated Shapes. Performance.

O 1º Encontro de Poéticas do Inanimado aproximou muitos dentre aqueles que orbitaram ao redor do trabalho, incansável, da legítima homenageada do evento, Ana Maria do Amaral. No meu caso, em particular, o convite de participação representou um grato reencontro com o Instituto de Artes, com o Prof. Osvaldo Anzolin e com a Doutora Kely Elias Castro, artistas que comigo participaram do Teatro Didático da UNESP, hoje coordenado pelo Prof. Wagner Cintra. Escalado para compor a mesa que discorreria sobre “Aproximações entre o teatro de formas animadas e performance”, nada me pareceu mais útil do que refletir sobre as origens do próprio Teatro Didático, com o qual estive envolvido desde o nascedouro, algo que obriga a descrever parte da minha trajetória artística e acadêmica.

Paulistano da periferia, tive o privilégio de estudar desenho e ilustração, iniciando carreira na Publicidade, onde obtive experiência técnica e estética aliada a excelente remuneração. Como os objetivos comerciais na Comunicação Social entravam em confronto

com meus princípios, optei pela Educação Artística, no nível superior, com Habilitação em Artes Cênicas, pois, como todo aquele que sabe viver sem posses, estudei ao máximo Artes Plásticas e Visuais, contraditoriamente, sabendo extrair riqueza da exploração existente no setor da Publicidade⁹⁵.

Contudo, ao ingressar nas Artes Cênicas, me sentia induzido à crença na inferioridade, diante do tom arrogante que costumava cercar o meio artístico e intelectual. Apesar da sensação de defasagem, participei do Grupo “Boca de Cena”, a convite do Prof. Alexandre Mate, com o qual aprofundei conhecimentos sobre o teatro épico. A estética brechtiana encontrava ressonância com meu posicionamento político, pois afinal, sempre fui um proletário. Justamente por isso, matriculei-me na Universidade de São Paulo, realizando o curso de especialização em Teatro e Dança, coordenado por Ingrid Dormien Koudela, difundindo os fundamentos do Jogo Teatral, da Eutonia e do Sistema Laban. Nessa oportunidade, abriaram-se as portas para o desenvolvimento de uma pedagogia artística inclusiva, que marcariam toda a minha trajetória posterior.

Além do ensino regular de teatro, em escolas públicas e privadas, em 1990, prestei serviços para a Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, em cursos de formação inicial para jovens e adultos, no extremo Leste da capital. O Brasil procurava livrar-se do ranço e do atraso impostos pela Ditadura civil-militar, de forma que áreas negligenciadas, até então, passavam a ser objeto de atenção por parte da administração pública. Nesse sentido, estimulando o exercício pleno da cidadania, foram redirecionados investimentos visando as culturas mais distantes do centro da capital do Estado. Indo além, a Oficina Cultural “Alfredo Volpi”, sediada no bairro de Itaquera, investiu na ampliação da capilaridade, coordenando a ocupação sensível de escolas públicas, centros comunitários e associações de moradores de bairros.

Além de atender ao meu compromisso social e político, trabalhar em Itaquera proporcionou a minha primeira experiência com encenação: um espetáculo de rua. Nesse momento, as técnicas e propostas estéticas estudadas na academia, nada mais pareciam do que

⁹⁵ Com o emprego o termo “setor”, procuro dar ênfase ao sentido econômico, na produção da análise dialética. Confortavelmente instalada no sistema capitalista trata-se de uma atividade comercial, cujo caráter competitivo gira ao redor da capacidade criativa das agências publicitárias, o que obriga a uma oferta razoável de liberdade aos seus trabalhadores. Em termos pessoais, a experiência foi válida, por um lado, por garantir uma leitura crítica aprofundada sobre a influência da Comunicação na organização social e, por outro, por ter permitido o acesso a recursos de aprendizagem, como técnicas e materiais, que seriam inacessíveis diante do meu poder aquisitivo.

meras abstrações; em certa medida, adequadas ao recinto fechado, onde a imagem e a palavra oferecem um suporte confortável para os possíveis diálogos do palco e com a plateia. Já, a rua trazia outras exigências, em primeiro lugar, porque a relação entre atuantes e assistentes não se operava através dos recursos habituais da palavra falada. Além disso, a céu aberto, o público não estabelecia compromisso com a montagem, a qualquer instante abrindo mão da experiência, caso não fosse seduzido por ela. Logo aprendi que o impacto visual e sonoro de um espetáculo constituía na única alternativa capaz de prender a atenção do espectador.

O processo de formação e montagem acabou sediado na Casa de Cultura “Raul Seixas”, administrada pela Secretaria Municipal de Cultura, uma ilha de lazer para a classe trabalhadora, cercada pelo conjunto habitacional “José Bonifácio”. À favor do projeto, se dispunham moradores com pouca ou nenhuma experiência artística, músicos populares e representantes do movimento negro, Candomblé e Escola de Samba. Como a perspectiva de criação era pautada na troca entre saberes, no plano geral, a evolução do espetáculo se operou com base nos saberes do Carnaval, no qual conjuntos coreografados, fantasias e alegorias, ao lado da palavra cantada, são os motores da narrativa. O projeto culminou na montagem de “O nome do negro”, espetáculo de rua em 7 estações, do qual assinei a encenação ao lado de José Batista “Zebba” Dal Farra, definindo meu percurso de exploração entre as Poéticas do Espaço.

Cheguei ao Instituto de Artes, pouco tempo depois, por força do ingresso de Waléria Volk Magnani, minha companheira à época, no curso de Educação Artística. Funcionando num edifício projetado por Ramos de Azevedo, em 1929, para abrigar o “Juvenato Santíssimo Sacramento”, o curso oferecia habilitações em Artes Plásticas e Música, sem condições para oferecer Artes Cênicas na ausência de “instalações adequadas” para a prática teatral. Em oposição, o Diretório Acadêmico “Manuel Bandeira”, presidido por Elisabete Geraldini, investiu na criação de um grupo de teatro no I.A. e pediu minha colaboração. Os estudantes já possuíam uma colagem teatral, pensada para o palco, sem grandes efeitos visuais, mas reunindo um talentoso elenco, sobretudo, em termos musicais. Ao final de 1993, o espetáculo, “Rapsódia Radiofônica”, foi apresentado no Instituto de Ciências e Tecnologia, em São José dos Campos, quando Piero Damiani, percussionista do PIAP, sugeriu que o grupo se chamasse “Atrás do Grito”. Diante da boa recepção do espetáculo, partimos para a definição de linhas de atuação que viabilizassem a institucionalização da proposta.

Tal como hoje, a doutrina liberal questionava o papel do Ensino Superior Público, alegando desproporcionalidade entre o investimento e o retorno social oferecido pelas Universidades. Por outro lado, além de uma visão de teatro fundamentada em estrutura material,

a produção no Instituto de Artes era compartimentalizada, com pouca ou nenhuma articulação entre as expressões artísticas. Em respostas, formulamos uma proposta que integrasse estudantes dos diferentes cursos, fosse aberta à comunidade e explorasse os recursos existentes, em particular no que se referia ao espaço.

A proposta, apresentada, por mim e Geraldini, ao Pró reitor de Extensão e Cultura, Prof. Vagner Oliva, foi prontamente acolhida e solicitado que o Prof. Carlos Kaminski, que respondia pelo Programa de Atividades Culturais, orientasse sua formalização. Partiu dele a nomenclatura “Teatro Didático da Unesp”, com vistas ao trabalho de formação de público, mas sem nos desviarmos da proposta original, contamos com a pronta colaboração do Prof. Reynúncio Napoleão de Lima, responsável institucional pelo projeto, que garantiu total autonomia para nossa condução do trabalho, facilitado porque, a essa altura, eu era seu orientando no Programa de Mestrado.

Ao longo de 1994, a experiência foi bastante modesta, mas serviu para que mantivéssemos o projeto vivo até a institucionalização do Teatro Didático⁹⁶, a partir de 1995, quando foram concedidas 3 bolsas e uma pequena verba de consumo, o que representou um salto qualitativo na proposta. Na seleção dos bolsistas, ao convocar para o trabalho estudantes das diferentes áreas de expressão artística, no plano concreto, as linhas demarcatórias se diluíam em favor do fluxo entre as propriedades sonoras, visuais e cinestésicas da ação cênica. Assim chegamos à primeira aproximação com a performance, no que tange à liminaridade, alcançada não a partir de uma investigação teórica preliminar, mas, ao contrário, no atendimento a uma necessidade, orientada politicamente, diante da qual chegávamos a um sistema de trabalho que rompia com as fronteiras disciplinares, por exigência da prática.

Não sem razão, foi inevitável a aproximação com o Grupo de Percussão da Unesp, PIAP, e o Coral da Unesp, respectivamente coordenados por John Boudler⁹⁷ e Marisa Fonterrada. Vários integrantes do grupo de percussão atuaram conosco, trazendo consigo as perspectivas de compositores contemporâneos como John Cage, H. J. Koellreutter, Gilberto Mendes, entre outros. Acima de tudo, a perspectiva e atitude anticanônica do Grupo de Percussão da Unesp, encontrava ressonância com a natureza do Teatro Didático. O mesmo

⁹⁶ Durante muitos anos, para a comunidade acadêmica do Instituto de Artes, Teatro Didático da Unesp e Grupo “Atrás do Grito” de Teatro foram sinônimos.

⁹⁷ O Prof. Boudler, à época Diretor da Unidade, sempre ofereceu todo o apoio ao desenvolvimento das nossas investigações.

ocorrendo com relação ao sistema de preparação para o canto fundamentado nas proposições de R. Murray Schaefer⁹⁸, trazidos até nós por alunos e orientados da Prof.^a Fonterrada, como Michelle Mantovani.

Além da interpenetração das formas expressivas, o trabalho com a comunidade exigia conceber que a gênese da criação cênica situa-se no espaço elementar de habitação do ser: o seu corpo. Nossas diretrizes repousavam em descobrir e ampliar as potencialidades individuais e estabelecer a cumplicidade entre os corpos, através de trocas mútuas e afastadas de um sistema comprometido com padrões pré-determinados.

Assim, a pulsação rítmica, na linha da sonoridade, se estendia nas composições corporais, para as quais tivemos o privilégio de contar com a participação de Tutti Madázio, formada pela Unicamp, cujas práticas possuíam lastro no pensamento de Klaus Vianna (2005). Ou a generosidade de Clécio Carybe e Allan Siqueira, vindos da comunidade externa, que trouxeram suas experiências com as técnicas circenses. Dado o revezamento na condução das atividades práticas de investigação, ousou afirmar que o Teatro Didático da Unesp, nesse momento, foi um laboratório permanente de performances, no sentido de que, o desempenho era desafiado a cada encontro do grupo.

As experiências com a visualidade seguiam a mesma linha e, nesse sentido, o concurso de Marcel Esperante Limp foi intenso e duradouro. Estudante do Bacharelado em Artes Plásticas, Esperante logo identificou-se com nosso modo de trabalhar, figurando como bolsista do T.D.U., inclusive desenvolvendo pesquisa de iniciação científica, orientada pelo Prof. Alcindo Moreira, “Cenário da vertigem”, cujo objeto foram as soluções visuais para o espetáculo de rua “auto da pequena verdade”, entre 1996 e 1997. Esperante fazia parte do cotidiano do Grupo “Atrás do Grito”, no qual os encontros eram programados em rodízio, com cada integrante assumindo a responsabilidade por planejar a experimentação. No campo particular da visualidade, o exercício era desenvolver a sensibilidade plástica e imagética no trabalho de ator, através da qual chegamos a presença das formas animadas nos estudos do grupo.

Após a institucionalização do projeto, a divulgação da oferta de oficinas para a comunidade, atraiu um público muito variado, em geral alcançando moradores do entorno do Instituto de Artes. Partilhar resultados na forma de apresentações, sempre procurando adequar as exigências do trabalho ao estágio de amadurecimento da equipe, era uma diretriz e, assim,

⁹⁸Marisa Trench Fonterrada é tradutora da obra “O ouvido pensante”, de Schaefer.

surgiu a primeira versão de “Poema crivado de bala”, teatralização de poemas de Brecht. Na ausência de um, susposto, espaço específico para a prática teatral e na medida em que os encontros eram noturnos, a sala Fúrio Francheschini, ou popularmente, a Capela, passou a ser nosso lugar de encontro.

Em 1996, com uma renovação significativa dos membros da equipe, sobretudo, entre a comunidade externa, propus maior conexão com a minha pesquisa de Mestrado sobre o espaço cênico, operando com o conceito de “relações de representações”⁹⁹.

A investigação sobre as possibilidades dinâmicas do espaço remeteu à rua, onde se pode encontrar outra conexão com a performance, quando olhamos para o esforço pela garantia de visibilidade da arte marginal na esfera pública. Retomar o teatro de rua, no caso específico, significava ampliar os ecos do nosso “grito teatral” e aprofundar os compromissos com a extensão, em defesa da Universidade Pública, sem perder de vista as exigências oferecidas pela investigação, no plano estético¹⁰⁰.

Livre da dependência de literatura dramática, o mote para a criação, em “auto da pequena verdade” nasceu, acima de tudo, por força das circunstâncias, nas quais a visualidade se impôs. Com poucos recursos e pensando nas necessidades para o espaço aberto, com colaboração de Rafael Y Castro¹⁰¹, nos aproximamos de uma das Escolas de Samba do bairro do Ipiranga em busca do reaproveitamento de fantasias e elementos alegóricos descartados após o Carnaval. Do exercício de “garimpagem”, selecionamos três peças de fantasia, estilizando os trajés da nobreza colonial que serviram como ponto de partida para o novo projeto.

Dada a afinidade com a improvisação, adotamos o processo colaborativo, a partir do qual foram surgindo referências visuais relacionadas com privilégio e hierarquia: verticalidade e distância entre os demais atores e o público, gestos e movimentos amplos e lentos, expressões silenciosas de arrogância e desprezo. Tais composições despertaram nossa atenção para alguns

⁹⁹Por essa abordagem, todo e qualquer ambiente se torna cênico, a partir do momento em que nele se encontrem atuantes e assistentes, independente da arquitetura teatral. Por extensão, em todo e qualquer fenômeno cênico ou performativo, o espaço comporta as áreas de atuação e de assistência, de tal modo que há situações em que o público se posiciona ao redor dos atuantes, numa relação de representação circular, ou mesmo, numa disposição frontal, mesmo que o acontecimento cênico não ocorra numa sala convencional de espetáculos. Ver. “Espaço cênico: uma questão preliminar”. In: SOUZA, Newton de. **A roda, a engrenagem e a moeda**. Espaço cênico e vanguarda no teatro de Victor Garcia, no Brasil. São Paulo: Editora da Unesp, 2003, pp.29-49.

¹⁰⁰Rose Lee Goldberg trata da questão se referindo ao movimento futurista italiano: “Com afirmações igualmente mal definidas sobre a ‘atividade’, a ‘mudança’ e uma arte ‘que encontra seus componentes naquilo que a rodeia’, os pintores futuristas voltaram-se para performance como o meio mais direto de forçar o público a tomar conhecimento de suas ideias” (2003, p.10).

¹⁰¹Atualmente, Rafael Y Castro é Coordenador Assistente do Grupo de Percussão da Unesp.

compromissos da estética expressionista, tais como o de opor “às convenções, às normas, à respeitabilidade, à mentira da vida burguesa, a sinceridade das paixões”, assim como, atacar as representações do *status quo*, tal qual eram identificadas no momento histórico em que o movimento surgiu, “com um estilo cortante, capaz de fazer com que o grotesco e o caricatural servissem de finalidade de uma maior evidência acusadora” (MICHELI, 1991, pp72-73). Além do humor cáustico, em especial encontrado na corrente *Neue Sachlichkeit*, “Nova objetividade”, a tendência a “atualizar” os mitos, o emprego de alegorias e a utilização de parábolas, nos serviu de referência na elaboração do roteiro.

O centro da narrativa era os privilégios da burguesia nacional brasileira, cujo perfil fora definido a partir da herança colonial escravagista, mantidos graças à cooperação da classe média, desprovida de consciência de classe. Grotescamente, o primeiro quadro apresentava os enfatiados senhores a adormecer no alto de sua acumulação, enquanto um bufão tentava distraí-los.

Apresentação de “auto da pequena verdade”.
3º ENEARTE. Encontro Nacional de Estudantes de Arte.
Salvador: Pontífice Universitário de Salvador, 1997.



Autor desconhecido.

Ao caírem no sono, um coro de excluídos se organizava e vencida a luta contra a opressão, unidos por uma canção. Inconformados com a perda de seus privilégios, os senhores clamavam por vingança e eram atendidos por um séquito liderado por um demônio, misto entre animador de auditório e consultor de negócios. Assinado o pacto, numa rápida troca de roupas promovida pelos diabretes, o trio de escravagistas se convertia em representantes da burguesia contemporânea, enquanto o bufão era transformado líder político demagógico. Para que os trabalhadores libertos se submetessem a um novo tipo de escravatura, o demônio acionava seus assistentes que, manipulando objetos representativos dos meios de comunicação, “seduziam os ouvidos”, numa alusão a evolução do rádio, e “aprisionavam o olhar”, numa construção que levava do cinetoscópio aos aparelhos de televisão.

Surdos e cegos, os trabalhadores seguiam o bufão e eram induzidos a servir aos antigos senhores, até a morte. Satisfeito, o diabo mandava preparar os carrinhos de mão para recolher os cadáveres, mas a canção de liberdade do primeiro quadro brotava dentre os corpos, trazendo-os de volta a vida, como sinônimo da imortalidade da luta. Inesperadamente, o demônio se encontrava satisfeito com as quatro almas que a ele pertenciam, sugerindo que a vida deveria seguir seu curso sem maiores constrangimentos.

Entrelaçando tradições populares com recursos contemporâneos, o espetáculo adotava

técnicas de manipulação de objetos, como os rádios e televisões hipnotizantes e um grande boneco surgidos dos bastidores, ampliando a figura do demônio, numa referência aos autos de moralidade medievais.

Ensaio de “auto da pequena verdade”.
Rua Dom Luis Lasagna, em frente ao Instituto de Artes.
São Paulo: 1996.



Autor desconhecido.

O “auto da pequena verdade” afirmou o Grupo “Atrás do Grito” e o Teatro Didático da Unesp, permitindo uma temporada que, além das apresentações na rua D. Luis Lasagna, em frente ao Instituto de Artes, incluiu a representação da Unesp no 3º Encontro Nacional de Estudantes de Arte, na PUC/Bahia, mas acima de tudo, abriu um flanco de investigação com as formas animadas no trabalho de investigação cênica.

Oficina de confecção. Ateliê de Artes Plásticas. Instituto de Artes da Unesp. São Paulo: 1998.



Autor desconhecido.

Considerando que, em sua abrangência, o conceito de performance incorpora eventos não exclusivamente artísticos, os compromissos democráticos e emancipatórios que sempre fizeram parte do Teatro Didático, levaram a que fossemos convidados a participar das comemorações do Dia do Trabalhador, a convite da Central Única dos Trabalhadores, para o qual elaboramos uma impactante síntese da subserviência do Estado brasileiro aos ditames do sistema financeiro internacional, representados por dois gigantes boncos.

Marcha do Primeiro de Maio. Central Única dos Trabalhadores.
São Paulo: 1º de Maio de 1998.



Autor desconhecido.

Resta mencionar a produção seguinte, a reedição de “Poema crivado de bala”, por ocasião do centenário de Bertolt Brecht, em 1998. Partindo do mesmo roteiro, os estudos sobre a vida e obra do dramaturgo, levaram às pinturas Otto Dix e Georg Groz e suas críticas aos horrores da guerra, uma vez mais. As formas animadas eram mais presentes na montagem, de

forma inseparável do trabalho dos atores. Tal simbiose era alcançada desde a concepção e confecção de tais elementos cênicos, até as descobertas relacionadas ao uso e animação desses objetos. Destaco, consoante a crítica contida nos poemas de Brecht, o critério, segundo o qual, as máscaras deveriam intensificar o caráter grotesco da parcela da sociedade alemã que fora cúmplice dos crimes do nazismo.



Apresentação de “Poema crivado de bala”.
Instituto de Artes da Unesp.
Sala Fúrio Francheschini. São Paulo: 1998.
Autor desconhecido.

Seguindo o mesmo raciocínio, destaco a concepção cênica de “A balada do soldado morto”, levada ao público na versão cantada, na voz de Cida Moreira (1998). Em seu conteúdo, o poema narra a morte de um soldado em meio aos combates. Diante dos interesses políticos sobre a guerra, o soldado era retirado da cova e levado pelos beneficiários do conflito bélico pelas ruas e estradas, sob um ritmo fúnebre, num cortejo ao qual se incorporavam indivíduos que aderiam efusivamente, sem ao menos ter clareza sobre quais seriam seus propósitos. A palavra cantada sugeria os atores agindo em contra ritmo, alegoricamente caracterizados para representar as instituições e trazendo consigo bonecos/estandartes, compostos com tecidos extremamente leves, a oferecer ao quadro o mesmo caráter fantasmagórico presente na composição musical.



Apresentação de “Poema crivado de bala”.
Instituto de Artes da Unesp.
Sala Fúrio Francheschini. São Paulo: 1998.
Autor desconhecido.

Há muitas outras reflexões possíveis com respeito aos 12 anos que integrei o grupo, mas acredito ter-se aberto um campo para produzir novas trocas com o Teatro Didático da Unesp, que foi coordenado por Osvaldo Anzolin, após o meu afastamento, e pelo Doutor Wagner Cintra, atual Coordenador, ambos responsáveis pela afirmação das Poéticas do Inanimado, como campo de investigação do projeto, o que permitiu a minha participação nesse ambiente generoso de produção de saberes partilhado com a “família de Jaraguá do Sul”.

Referências Bibliográficas:

GOLDBERG, Rose Lee. A arte da performance. Do futurismo ao presente. 1. ed. Tradução de Jefferson Luiz Camargo São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MICHELI, Mário de. As vanguardas artísticas. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MOREIRA, Cida. Cida Moreira interpreta Brecht. São Paulo: Continental, p1988. 1 disco sonoro.

SCHAEFER, R. Murray. O ouvido pensante. 2. ed. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

SOUZA, Newton de. A roda, a engrenagem e a moeda. Vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil. 1. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

VIANNA, Klaus. A dança. 8. ed. São Paulo: Summus, 2005.

EM CENA O INANIMADO

Oswaldo Antonio Anzolin
 UFPB/UNESP
 osvaldo_teatro@outlook.com

Resumo: O inanimado se refere a tudo que não tem vida própria. Muitas são as poéticas teatrais que atravessam, e são atravessadas, pelo inanimado. Apresentamos aqui algumas experiências que ilustraram e abrilhantaram o Primeiro Encontro de Poéticas do Inanimado, e tentamos relacionar suas poéticas ao escopo das discussões ocorridas neste evento, realizado no Instituto de Artes da Unesp, pelo Grupo de Pesquisa Poéticas Cênicas: Visuais e Performativas.

Palavras-Chave: Inanimado, Teatro de Animação, Poéticas.

Abstract: The inanimate refers to everything that has no life of its own. Many theatrical poetics cross and are crossed by the inanimate. Here we present here some experiences that illustrated and brightened the First Encounter of Inanimate Poetics, and tried to relate their poetics to the scope of the discussions that took place at this event held at the Unesp Institute of Arts, by the Research Group Poéticas Cênicas: Visuais e Performativas.

Keywords: Inanimate, Animation Theater, Poetics.

INTRODUÇÃO:

Entre os dias 07 e 10 de agosto de 2019, no Instituto de Arte da Unesp, aconteceu o Primeiro Encontro de Poéticas do Inanimado, e ao propor o evento, o Grupo de Pesquisa Poéticas Cênicas: Visuais e Performativas buscou trazer para a discussão, e reflexão, as criações teatrais que se apoiam na materialidade da cena, e não estão necessariamente vinculadas à presença da pessoa enquanto interprete de um personagem. Nesse contexto, muito do que foi visto, no evento, esteve ligado ao teatro de animação, em suas diversas formas do inanimado, entretanto, outras expressões estiveram presentes nas discussões, tais como a performatividade, a cenografia, a iluminação, a narração e até a música, desde que postos como linguagem cênica, e com poéticas independentes.

Para Josette Féral, não é possível abarcar todo o fenômeno teatral por meio da apreensão teórica, e a autora completa:

Sem dúvida, é de tais limites inapreensíveis da cena, do "demasiado", do "excesso", do "excedente", que vem o prazer do teatro. Mais do que em qualquer outra forma de arte, esse desfrute se deve precisamente a tal parte irrepresentável no discurso crítico, a esse não previsível, a esse *flou* que constitui sua essência (FÉRAL, 2015, p.14).

Portanto, para abrandar a pouca eficácia da teoria abstrata, alguns artistas foram convidados para apresentarem performances, espetáculos ou cenas em que o inanimado estivesse presente, e servissem como fonte de reflexão para os participantes. Estiveram conosco os grupos teatrais Sobrevento, XPTO, Teatro por Um Triz, Cia Animalenda, Caravan Maschera, Teatro Didático da Unesp, Cia Tu Madeixa Marionetes, Cia. Talagadá, além da contadora de histórias Ana Luísa Lacombe e o grupo musical PIAP.

TRADIÇÃO E MODERNIDADE

O conjunto de apresentações que se deram neste evento possibilitou a constatação de que é comum, aos artistas, a apropriação de formas características de outras épocas, ou lugares, na criação de seus espetáculos. Entretanto o que vemos não é simplesmente a cópia de um modelo clássico, e sim a revitalização da arte para torna-la contemporânea. Foi o que pudemos ver na apresentação da Cia AnimaLenda: o tradicional Mamulengo, posto em cena com a voz feminina de Kely Elias de Castro, uma pesquisadora do teatro de animação moderno, que se entrega aos princípios de uma arte popular, para atualizá-la e mantê-la viva.

Cenas de teatro popular de bonecos com a Cia Animalenda



Fonte: Foto de Jean-Charles Mandou

Na mesma medida, em que encenar, em plena contemporaneidade, um *canovaccio* dos antigos mamulengueiros, reelaborado centenas de vezes, revela uma necessidade de manter e

de encontrar, na tradição, novas possibilidades para a modernidade, a persistência em dominar as antigas técnicas teatrais, como no caso da apresentação da Cia Tu Madeixa Marionetes, em que Júlia Barnabé manipula um marionete de fios, em um experimento delicado e sensível, possibilitam um novo olhar para o que já foi visto, mas nem sempre fez parte de uma reflexão.

Experimento com boneco de fios com a Cia Tu Madeixa Marionetes



Fonte: Fotos de Jean-Charles Mandou

Sem dúvida, é por estes caminhos, que desde os períodos mais antigos, o teatro se renova, e na combinação do que foi experimentado no passado e das novas ideias é que se estabelece, não o que é novo, o que é constante e necessário.

O INANIMADO FORA DO FOCO

Mas nem tudo que é inanimado foram o fio condutor das apresentações. Ana Luísa Lacombe, umas das convidadas, que por muito tempo se dedicou ao teatro mais convencional, tendo sido estudante de artes visuais, artes cênicas (cenografia), atualmente se especializou na Contação de Histórias e no Teatro Narrativo. Apesar de que os objetos, em suas mãos, ganham vida e interagem profundamente com a verbalização impecável, para ela, o uso de objetos, cada vez faz menos sentido em seu trabalho, e aos poucos ela vai deixando de usá-los, para acessar a imaginação mais profunda do espectador.

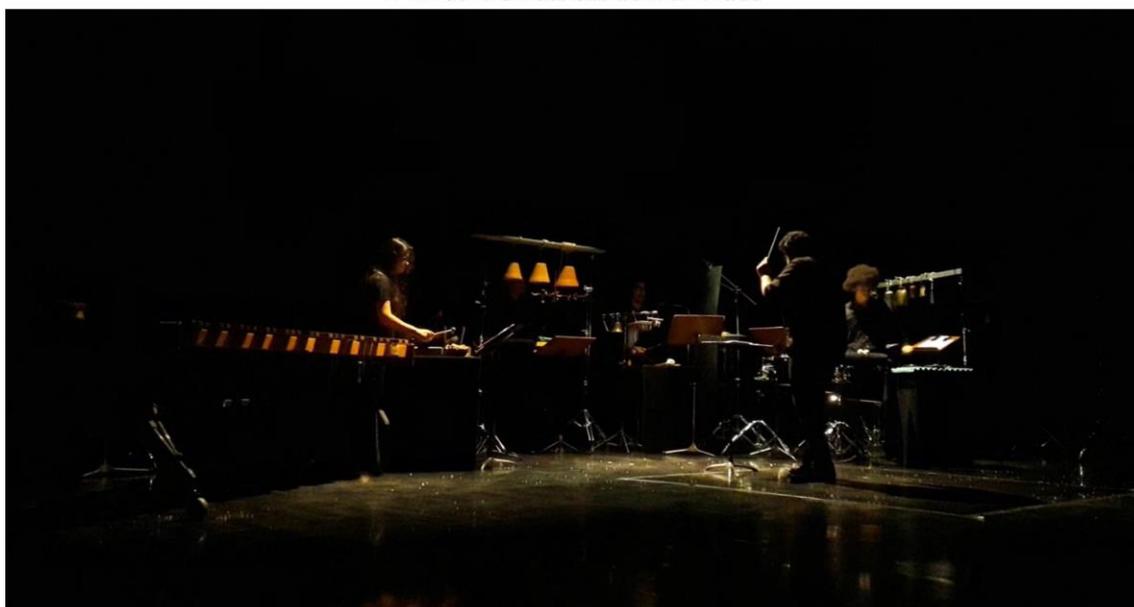
Contação de história com Ana Luísa Lacombe



Fonte: Fotos de Jean-Charles Mandou

Por outro lado, pudemos ver, no encerramento do encontro, uma profusão de objetos, em uma linguagem distinta dos demais participantes. O Grupo PIAP – Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP – é um grupo musical que, para além da música, oferece um espetáculo cênico instigante.

Apresentação do PIAP (grupo de percussão do Instituto de Artes da Unesp) no
1º Encontro Poéticas do Inanimado



Fonte: Imagem produzida pelo autor

A base de seu trabalho está nos instrumentos, alguns comuns e convencionais, outros, inusitados e surpreendentes, tais como vasos de cerâmica, objetos de madeira ou metal, de diferentes tamanhos e, conseqüentemente, timbres, pendurados em, ou sobre, estruturas aparentemente improvisadas. A combinação desses instrumentos com a iluminação cênica e os trajés escuros dos músicos, oferece um espetáculo em que os objetos ganham vida e “cantam” para o deleite da plateia.

Naturalmente, a capacidade musical do grupo é, indiscutivelmente, o que há de mais importante para essa forma espetacular, e a intenção deles nem passa, provavelmente, pela criação de um teatro de formas animadas, mas o resultado é esteticamente estimulante para nós que estudamos essa forma de arte.

FRONTEIRAS

Inclusive em exemplos apresentados até aqui, algumas linguagens artísticas se encontram deslocadas de suas formas tradicionais, naquilo que alguns chamam de fronteiras borradas, fronteiras expandidas, fronteiras difusas, em relação à outras linguagens artísticas, ou transfiguradas na ideia de hibridação, que Nestor Garcia Canclini (2003) nos apresenta como um processo cultural, em que práticas diferentes podem se combinar para gerar novas formas.

Neste contexto, observo que muitos grupos teatrais, na atualidade, se desprendem de poéticas rígidas, para esse processo de hibridação de linguagens e, por conseguinte, aquilo que estamos chamando por poéticas do inanimado vem contribuindo significativamente para a ampliação de possibilidades na produção teatral.

Cena do espetáculo *Bonecos Aqui!* do Grupo Sobrevento



Fonte: Repositório digital do grupo - <http://www.sobrevento.com.br>

O Grupo Sobrevento, apresentou o espetáculo *Bonecos Aqui!* no primeiro dia do evento, e é bastante consciente sobre isso, o que expõe nas palavras de Luiz André Cherubini:

Desde o início, demo-nos conta de que não há uma forma única de fazer Teatro de Bonecos – nossa arte pode ser espetáculo, mas pode ser festa, brincadeira, jogo, ritual. Pode ser dança, pode ser cerimônia religiosa, pode ser cinema, pode ser tudo de uma vez e uma coisa de cada vez. Porque as fronteiras simplesmente não existem, porque definir é limitar (2013).

No mesmo texto, Cherubini ainda faz uma citação que é bastante pertinente, não só neste contexto, como ao momento atual da prática artística brasileira: “Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, 1984, p. 5).

Também é nessa situação que destacamos o trabalho de vários outros artistas que se apresentaram, ilustrando e dando cores ao Primeiro Encontro do Inanimado, que na sua maioria atuam de forma diferenciada das práticas teatrais ortodoxas, em uma acepção tradicional, permeando fronteiras com a presença do inanimado e do humano, ambos ativos e imprescindíveis, porém, sem hierarquias. A Cia Teatro Por Um Triz desenvolve espetáculos voltados principalmente ao público infantil, sempre mesclando o teatro de animação com o trabalho de ator. Neste evento apresentou o espetáculo *Viva Maquina*.

Espectáculo *Viva Maquina* da Cia Teatro Por Um Triz



Fonte: Foto de Jean-Charles Mandou

Para Osvaldo Gabrieli, do Grupo XPTO, não se define a dramaturgia de um espetáculo a partir de uma técnica específica. “São os artistas se expondo com todos os seus recursos estéticos, de modo a fazer uma reflexão sobre a vida, um olhar crítico, próprio e poético sobre

o mundo” (GABRIELI, 2007, p. 240). O Grupo XPTO esteve presente, se apresentando no encerramento do evento com cenas do espetáculo Oroboro.

Cenas do espetáculo *OROBORO* do Grupo XPTO



Fonte: Foto de Jean-Charles Mandou

Para Dominique Houdart, esse tipo de produção teatral faz parte de uma corrente moderna e determinante, do qual “o teatro de marionete representa um papel ativo, pois, mais do que qualquer outro, manteve o contato com o teatro bruto, que ele redescobre do mesmo modo que os cubistas redescobriram a arte primitiva” (2007, p. 16). Para Houdart, as propostas precursoras como as dos futuristas italianos, Bauhaus, Jarry, Anatole France e Maeterlinck adquirem todo o sentido com o teatro atual, repleto de hibridismo.

TEATRO VISUAL E O INANIMADO

Wagner Cintra fala do Teatro Visual como uma poesia da matéria. Para ele a representação não faz parte desse tipo de teatro. “O que está em cena são abstrações; são materialidades contraditórias por sua forma, e não por seu conteúdo [...]. A sua existência está assegurada pelos jogos com seu tamanho, textura, lugar no espaço, etc” (2018, p.468). Sobre as formas criadas em seus espetáculos, entre eles *Pauliceia Desvairada* que foi apresentada no evento, Cintra explica:

Elas, de fato, existem e não “presentificam” uma realidade ausente que poderia ser chamada de representação. As formas nesse teatro têm uma existência autônoma e real. Todo objeto colocado em cena existe em si e nada está no lugar de outra coisa, como acontece no processo tradicional de imitação no teatro. Sendo assim, a presença humana em cena também é coisa, é objeto, é matéria (2018, p.469).

De acordo com Cintra, o Teatro Visual se opõe categoricamente ao teatro de ilusão, pois as relações naturalistas, e psicológicas, deixam de existir em favor de embates entre os elementos concretos.

Espectáculo *Pauliceia Desvairada* dos grupos Teatro Didático da Unesp e Teatro de Brancaleone



Fonte: Repositório digital do grupo - <http://www.teatroidadatico.com.br>

Segundo Hadas Ophrat, “O teatro visual gera imagens visuais e acústicas, é uma sintaxe integradora que compreende formas, materiais, cores, iluminação e projeções, voz e som” (2007, p. 93). Segundo o autor, com o uso da voz e do movimento, o Teatro Visual pode exibir uma emoção ou uma idéia sem a necessidade do uso de palavras. Portanto, o essa linguagem teatral possui suas características próprias, todavia, o inanimado está presente e punjante nesses espetáculos. O grupo Caravan Maschera trouxe um bom exemplo disso ao apresentar o espetáculo *Vidas Secas*.

Hoje em dia as linguagens artísticas do teatro de bonecos e do teatro visual são normalmente conectadas. [...]. Não se pode explicar o tremendo

florescimento do teatro de bonecos e a sua presença crescente em quase todas as esferas artísticas, se não for de algum modo relevante e atual na sua imagem humana, vibrante e animada (OPHRAT, 2007, p. 100).

Espectáculo *Vidas Secas* do grupo Caravan Maschera



Fonte: Repositório do grupo - <https://www.caravanmaschera.org>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fazemos um esforço para entender e teorizar a arte teatral e, neste caso específico, o inanimado nessa arte, no entanto, sempre nos escapará algo que não está ao alcance de nossas análises. A realidade posta em nossa frente, em um espetáculo teatral, que apresenta alguma coisa que é absolutamente única a cada cena. Talvez esteja aí a essência artística do Teatro. Daí a importância das apresentações artísticas que se dão em encontros como este: nos lembrar de nossa fragilidade, enquanto pesquisadores, e o porquê de nossas escolhas.

As poéticas do inanimado não reconhecem termos, se fundem a outras formas e participam da reelaboração da arte teatral como um todo, sem obrigação de seguir uma linha, ou de romper fronteiras. Após um dia de debates sobre as formas mais modernas de teatro com base no inanimado, nos deparamos com espetáculos fundamentalmente tradicionais, e percebemos o quanto isso também é atual. O contrário também é verdadeiro.

Entretanto, nas poéticas do inanimado que pudemos observar neste evento, um fato permanece inalterado: a presença concreta da forma, da iluminação, da cor, do espaço, e até do corpo humano. Comunicam pelo que são, sem forçar o engano por uma representação ilusionista.

A forma inanimada mais comum nesses espetáculos, é a antropomórfica. Percebemos que o boneco não representa um personagem, ele é o que é: uma forma de comunicação poderosa, que se impõe com seu papel muito bem definido no jogo cênico, e, por isso, desde sua aparição estabelece uma relação clara com o espectador.

Deixamos aqui registrada a imensa gratidão aos grupos e artistas que deram a concretude aos discursos no Primeiro Encontro de Poéticas do Inanimado, e que tornaram o evento muito mais acessível, agradável e estimularam a reflexão.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1984.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.

CHERUBINI, Luiz André. *A encenação, o Teatro de Animação e o Grupo Sobrevento*. In *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 9, v. 10, p. 220-235, 2013.

CINTRA, Wagner. *O teatro visual como teatro performativo*. In *Urdimento*, Florianópolis: UDESC, v.2, n.32, p. 461-475, 2018.

FERAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015

GABRIELI, Osvaldo. O Teatro do XPTO: poesia, buscas e inquietações. In *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 3, v. 4, p. 225-242, 2007.

HOUDART, Dominique. Manifesto por um teatro de marionete e de figura. In *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 3, v. 4, p. 12-32, 2007.

OPHRAT, Hadas. O Boneco e o Teatro Visual. In *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 3, v. 4, p. 91-102, 2007.

AMARIAMARAL (é assim
 seu livro de versos, «Eu In-
 publicação o caráter de a
 São Paulo. Vi-se em seus v
 promessa por cuja concre
 ta e tem mistério, essa vi
 presença mas que sabe mar
 ços:

Sou só como um túnel
 que em si mesmo estru

Sou só com o desejo de

Sou só como a vontade
 ainda que ao positivo oit
 pou vontade de partir é

Sou só triste e funda
 como um túnel
 que condão
 deite

literatura

ANTÔNIO GOULART

POESIA

o encontro de mim mesm
 rdi o meu mais caro scub

o encontro de mim mesm
 rdi algo de mim
 hrio
 tão amado.

o encontro da verdade
 dura a realidade sem d
 [sem outro
 e o estável, que perdura.

o encontro de mim mesm
 tado foi (ou dissolvic
 ule gesto
 troca amigo
 reter tua face ob

FAZER VIVER UM CORPO-MÁSCARA ATRAVÉS DA VOCALIDADE

Renata Mendonça Sanchez

Mestranda em Artes da Cena – UNICAMP

Bolsista CAPES

renatasanchez26@gmail.com

RESUMO: A vocalidade e sua potencialização na formação do artista da cena é o tema desenvolvido com prioridade por essa pesquisa que realiza uma investigação impulsionada pelo trabalho junto ao grupo de pesquisa Máscara que Dança – uma iniciativa do grupo Barracão Teatro de Campinas. Com isso, efetivou-se a produção de um material que analisa e desenvolve uma síntese de práticas e procedimentos realizados no grupo de pesquisa, a partir de um recorte que se contextualiza no exercício de fazer viver as máscaras cênicas por meio do desenvolvimento expressivo da voz. De acordo com esse entendimento, as máscaras cênicas são criadas para moverem-se e despertarem em quem as observa a sensação de que respiram e estão vivas de acordo com suas características. Cada uma expressa um caráter fixo ganhando intensidades e nuances a medida que são animadas por corpos, e estes realizam diferentes ações. Quando a máscara se movimenta suas formas e traços juntamente à reorganização do corpo vocal fazem com que elas aparentem mudanças. Esse lugar me instiga enquanto artista, professora e pesquisadora pois em tempos maquínicos de produção de sentimentos, pensamentos e saberes pretendo investir-me do encontro das singularidades vivas experimentadas na máscara cênica. Desejo, desse modo, partilhar no território de saberes do inanimado em busca de outros olhares e contribuições para a continuação da referida pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Máscara, Vocalidade, Sujeito

ABSTRACT: Vocolity and its potentialization in the formation of the scene artist is the theme developed with priority by this research, conducts an investigation driven by the work with the research group Mask that Dances - an initiative of the Barracão Teatro group of Campinas. Thus, the production of a material that analyzes and develops a synthesis of practices and procedures performed in the research group, from a cut that is contextualized in the exercise of making live the scenic masks through the expressive development of the voice. According to this understanding, scenic masks are created to move and arouse in those who observe them the sensation that they breathe and are alive according to their characteristics. Each expresses a fixed character, gaining intensities and nuances as they are animated by bodies, and they perform different actions. When the mask moves its shapes and features along with the reorganization of the vocal body makes them appear to change. This place inspires me as an artist, teacher and researcher because in machinic times of production of feelings, thoughts and knowledge I intend to invest myself in the encounter of living singularities experienced in the scenic mask. I wish, therefore, to share in the territory of knowledge of the inanimate in search of other perspectives and contributions to the continuation of this research.

KEYWORD: Mask, Vocolity, Subject

DISPOSITIVO 1 – DESEJO DE ENCONTROS

Desejo tornar este texto um elemento disparador de encontros virtuais em sucessão às partilhas efetivadas no 1º Encontro Poéticas do Inanimado. E que desse modo possamos, de fato, adentrar na leitura destas palavras para aventurarmo-nos ao vínculo das nossas corporeidades que ocupam tempos e espaços distintos, juntamente às materialidades com as quais atuamos. Pulsão de permanências para revelar-me no silêncio de sua leitura.

Sugiro que durante a apreciação seja feito um exercício de escuta da sua própria voz-pensamento que escorra por estas palavras ou, se for caso, que deixe os lábios entreabertos para que haja a especialização de sua voz. A escuta a que me refiro é disfuncional, recorre mais às sensações do que às significações. Para Hubert Godard trata-se de uma escuta “ossosa”, que consistiria em suspender a interpretação(...), e em deixar vibrar nos ossos o som da voz e em apoiar-se nesta percepção igualmente. É, pois, ser tocado pelo som da voz, depois interpretá-la (ROLNIK; entrevista GODARD, 2004, p74).

*A garganta é a gruta que guarda o som
A garganta está entre a mente
E o coração
Vem coisa de cima, vem coisa de baixo
E de repente um nó!*

*E o que eu quero dizer
Às vezes acontece um negócio esquisito
Quando eu quero falar, eu grito
Quando eu quero gritar, eu falo
O resultado? Calo*

*Camadas e camadas de medo e amor
recolhido
Fendas, rachaduras, esfenoídes
Dando adeus
Dando
A Deus*

*Por que será que às vezes eu ainda fico
assim só?
Sem voz
Sendo que tudo o que eu quero é estar com
voz?
Porque voz é quem me dá o sustento e a
alegria de cantar
Por isso eu pedi que vós comigo sempre
estivesse
E um pensamento veio em resposta
Duvidar que dentro de mim há voz
Não é o mesmo que duvidar
De vós?
Xênia França*

DISPOSITIVO 2 – SOBRE AS MATERIALIDADES

A apreensão da materialidade está inicialmente relacionada aos nossos sentidos, tudo aquilo que podemos ver quer ser visto, tudo o que podemos ouvir quer ser ouvido, tudo o que podemos tocar quer ser tocado, tudo que podemos vocalizar quer ser voz. Portanto, a materialidade pode ser percebida por características que a adéquam ao mundo das aparências. A expressividade de uma materialidade aparente releva a si mesma, ela se exhibe e se mostra.

Para conseguirmos ler a materialidade da voz, que chamarei a partir de agora de *vocalidade*, foram criadas diversas parametrizações como exemplo: timbre, altura, intensidade, etc. Mas o que me interessa no convívio com esse som corpóreo é a sua contemplação, pois frente a tal exercício da percepção me deparo com o que lhe é próprio, uma vez que,

(...) proclama apenas que cada ser humano é um ser único e é capaz de manifestar isso com a voz, chamando e contagiando o outro, e sobretudo gozando essa recíproca manifestação. Substancialmente, trata-se então de uma verdade – de resto muito familiar na experiência de vida cotidiana – que afirma a unicidade e a capacidade de relacionar-se dos seres humanos. (CAVARERO, 2011, p. 21)

Desse modo, proponho também um olhar para outras materialidades, as das máscaras cênicas neutra e meia-neutra. Justamente pelo fato de serem consideradas máscaras didáticas, ambas são relevantes para o recorte desse trabalho pois elas podem nos surpreender ao propiciarem expressividades inesperadas. As neutras são caracterizadas pelo estado de calma, que nos acomoda em um ponto inicial impulsionador de vários rendimentos expressivos. Tal traço possui relevância substancial quando fazemos o uso e reuso das referidas máscaras pois, desse modo, ela torna-se um dispositivo que facilita a compreensão do corpo/voz. A forma da máscara no corpo sugere em si um dado concreto que deve afetar a produção da vocalidade.

O fenômeno de encontro das materialidades vocal e da máscara acomoda um ponto de partida para o movimento, ou para a ação, e permite que o corpo esteja mais atento às relações pois deixa de dedicar seu interesse pelo reconhecimento do “quem”, do portador do corpo/voz/máscara, e passa a empregar-se nas justas afetações desse outro corpo vocal relacional da máscara em meio aos acontecimentos cênicos. Com o desaparecimento do rosto (ou de parte do rosto), o corpo e a vocalidade encontram-se, eu diria, em um estado plural de expressão na cena.

Ainda que prescindida do silêncio, a máscara-neutra aponta para um trabalho anterior à espacialização da vocalidade. Ela instala o corpo em uma condição de escuta sensível quando interrompe o uso da expressividade habitual, informando à sua matéria vibrante que partindo da materialidade da máscara ele precisará encontrar outros caminhos de ação.

A Máscara Neutra é um rosto que, sendo inteiro, não usa articulações da face para falar, por isso é conhecida como a máscara do silêncio. Sua geometria simétrica, pintada com uma única cor, é feita em papel ou couro, sem traços marcantes ou profundos demais. É uma máscara de expressão suave, mas de grande intensidade. Ao olharmos uma delas, parece estarmos diante da ausência de qualquer expressão objetiva de caráter. Não é um personagem, não é ninguém em especial, é apenas um estado de calma e de curiosidade diante do mundo. (VIANNA, 2018, p.68)

Instigada pelo uso da neutra e com o desafio internalizado de compreender as imposições de sua materialidade, reconheci a potencia de algumas sensações reveladas pelo uso desta máscara-inteira. O encontro do couro com o rosto é um dado concreto que dispara sensações, memórias e significações, a exemplo disso, a respiração se modifica, a primeira camada do rosto adquire um peso distinto, os olhos não veem como costumeiramente, o corpo em movimento acelera os batimentos cardíacos – agora mais perceptíveis - gerando aquecimento e produzindo umidade advindas do suor e da saliva, essas condições físicas geradas pelo uso da máscara alteraram a percepção de quem a utiliza.



Figura 1: Máscara-Neutra. Grupo de Pesquisa "Máscara que dança". Barracão Teatro, 2017.

Para que a máscara viva em cena, o artista terá unido a sua própria materialidade à da máscara, fazendo existir um outro corpo que está no encontro entre ambas, deixando de ser apenas corpo ou apenas máscara, tornando-se um “entre materialidades”.

A meia-máscara-neutra cobre apenas a metade superior do rosto e deixa disponível as vias objetivas de expressão da vocalidade, a sonoridade vocal é convidada pela forma que ela dá à face. Não é do meu interesse pensar a fala, e sim o fenômeno vocal em si, portanto, dedico este estudo apenas aos som corpóreo que produz vibrações, ressonâncias, ruídos e dinâmicas, todo o estudo anterior à palavra.

A meia máscara neutra, que também se enquadra na categoria das máscaras didáticas, proporciona o estudo da utilização do som (...) na perspectiva de um corpo sonoro e não propriamente de um corpo falante, isto é, mais do que falar sobre alguma coisa, esta máscara nos auxilia a sonorizar expressões, movimentos, ações e reações, procurando deixar muito claro o que lhe acontece. (Ibden, p. 78)

Com isso, a meia-máscara-neutra evidencia que a voz é corpo, experimentar a sua expressão faz com que ela ocupe o espaço integrada à máscara, caso contrário, o acontecimento cênico integrado morre, tornando possível perceber separadamente um corpo, descolado de uma voz, completamente mascarados – no sentido de se ver um objeto que esconde alguém – ou seja, não há nesse caso, a necessidade desses três elementos coexistirem.



Figura 2: Meia-Máscara-Neutra. Grupo de Pesquisa "Máscara que dança". Barracão Teatro, 2018.

DISPOSITIVO 3 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fazer viver o objeto máscara está diretamente relacionado à sua integração com a vocalidade e a corporeidade. O elo entre elas cria a condição da relacionalidade para manter-se viva. A relação é estabelecida entre esse distinto “eu” que está no corpo vocal da máscara, com o Outro. Esse Outro pode ser outra máscara, o espaço, elementos cênicos e o espectador, desde que se possa relacionar.

Quando vocalizo através da máscara rompo um clausura, libero-me dos limites do meu corpo-máscara e tocando o Outro crio uma ordem própria. Àquele que acolhe a minha sonoridade ressoada em ondas, escuta no silêncio de si mesmo, essa vocalidade/máscara que

vem de outra parte. Neste fragmento temporal da escuta ocorre um vínculo de atenção que está fora dos limites do corpo. Estabeleço com o Outro uma relação entre todas as relações, as poéticas que me habitam aspiram se fazer voz/máscara permitindo que o Outro se afete por minha distinta condição de materialidade, àquilo que atualizado apela por existir.

O resultado é uma manifestação cênica que vai além das tensões da minha materialidade, da materialidade da máscara e da materialidade do outro, conformando afecções, emoções e desejos plurais que fogem ao controle das regras assujeitadoras, pois utilizamos extensões e intensidades radicais derivadas do encontro.

DISPOSITIVO 4 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAVARERO, Adriana. Vozes plurais: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

D'ALVA, Roberta Estrela. Intérprete: Xênia França. Garganta. Álbum Xenia. Xênia França. Natura Musical. São Paulo, 2017.

ROLNIK, Suely. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. In: DISERENS, Corinne; ROLNIK, Suely (orgs.). Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

VIANNA, Tiche. Para além da commedia dell'arte - a máscara e sua pedagogia / Beatriz Maria Vianna Rosa. (Tese) – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

ZUMTHOR, Paul. Introdução à poesia oral. Trad. de Jerusa Pires Ferreira (et all). Belo Horizonte: UFMG , 2010.

POSSIBILIDADES PARA O TEATRO DE FORMAS ANIMADAS NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES

Rossana Della Costa

Docente da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM
rossanadellacosta@gmail.com

RESUMO: Este trabalho investiga as relações entre corpo e objeto a partir do exercício de teatro de formas animadas no contexto brasileiro da formação docente em cursos de graduação em Pedagogia. Para tanto, toma a noção metafórica da *Übermarionette* e os princípios do Projeto *Scene* de Edward Gordon Craig e as experimentações com o movimento e as formas do espaço cênico. A reflexão centra-se nas possibilidades para o corpo na formação docente em Pedagogia de modo a propiciar referências que se distanciem da caricatura e se aproximem a experimentações contemporâneas. Entende-se que o que o teatro de formas animadas possui de formativo é a sua possibilidade de promover deslocamentos: da concepção de um processo de formação calcada na modelização, transmissão e repetição de conteúdos para uma formação-experiência; da formação textocêntrica para a indefinição da situação criativa; e das verdades pedagogizantes para a incerteza. Conclui-se que é uma proposta pedagógica que se opõe à formulas e considera que o processo de construção do conhecimento é mais complexo e se dá por intermédio da ação e, portanto, do corpo.

PALAVRAS-CHAVE: Formação de Professores. Educação Básica. Teatro de Formas Animadas. Gordon Craig. Pedagogia. Brasil.

ABSTRACT: This work investigates the relationship between body and object from the exercise of animated forms theater in the Brazilian context of teacher education in undergraduate Pedagogy courses. To this end, it takes the metaphorical notion of *Übermarionette* and the principles of Edward Gordon Craig's Project Scene and the experiments with the movement and forms of scenic space. The reflection focuses on the possibilities for the body in teacher education in Pedagogy in order to provide references that move away from the caricature and approach contemporary experiments. It is understood that what the theater of animated forms has formative is its possibility of promoting displacements: from the conception of a formation process based on the modeling, transmission and repetition of contents to an experience-formation; from textocentric formation to the blurring of the creative situation; and from pedagogical truths to uncertainty. It is concluded that it is a pedagogical proposal that is opposed to formulas and considers that the process of knowledge construction is more complex and takes place through action and, therefore, the body.

KEYWORDS: Teacher Training. Basic education. Animated Forms Theater. Gordon Craig. Pedagogy. Brazil.

O presente estudo¹⁰² possui como tema o teatro de formas animadas na formação docente em Pedagogia. O foco da investigação está na relação entre corpo e objeto a partir da obra do diretor teatral, do início do século XX, Edward Gordon Craig. Para tanto considera, do trabalho de Craig, a metafórica proposta da *Übermarionette* (que deveria ser o substituto do

¹⁰² O material aqui apresentado faz parte da tese de doutorado intitulada O teatro de formas animadas na formação de professores: uma proposta pedagógica a partir da *Übermarionette*, em cotutela UFRGS/Université Paris Nanterre, concluída em 2018, realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

ator em cena) e as experimentações com o movimento e as formas do espaço cênico (Projeto *Scene*).

O contexto deste trabalho trata da presença do teatro de formas animadas em cursos de graduação em Pedagogia. Para tanto, foi realizado um estudo sobre o teatro de formas animadas nesse contexto formativo. Os subsídios principais utilizados para esse intento são oriundos dos materiais publicados pelo Ministério da Educação (MEC) em conjunto com o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP), e, principalmente, as produções do Grupo de Pesquisa Arte na Pedagogia (GPAP), coordenado pela professora Dra. Mirian Celeste Martins (MARTINS; LOMBARDI, 2015). Esse levantamento evidenciou que a maioria dos próprios professores que lecionam arte nos cursos de Pedagogia não possuem formação nessa área específica. O número reduz ainda mais drasticamente se considerarmos o contingente de professores que possuem formação em teatro. O levantamento aponta ainda que, dentre as linguagens artísticas, as artes visuais são abordadas em maior ocorrência do que o teatro. Se olharmos somente para o desenho opaco que foi feito pelos dados pesquisados, poderia ser concluído erroneamente que inexistente teatro de formas animadas na formação em pedagogia, uma vez que não há registros nos currículos ou planos de curso sobre o assunto. No entanto, é recorrente o uso de bonecos de luva, de fantoches diminutos feitos na medida do dedo, chamados de dedoches, e figuras planas feitas em papelão que possuem como suporte um palito, chamados de palitoches. Após o levantamento desses dados, verifica-se que há uma invisibilidade da atividade do teatro de formas animadas no referido contexto, bem como, há um déficit na referência em artes na formação das futuras pedagogas.

O ponto de partida deste trabalho se desenhou na experiência de oito anos de trabalho como professora de teatro em um curso de graduação em Pedagogia, noturno, numa universidade da rede privada de ensino no sul do Brasil. Essa experiência apontou que havia um déficit no que diz respeito às referências de teatro de formas animadas que eram apresentadas nos trabalhos em sala de aula: geralmente caricatas e superficiais. Ao observar essas duas questões, passei a experimentar propostas que propiciassem outras referências de teatro de formas animadas que explorassem os materiais e as formas. Percebi que o envolvimento das estudantes nessas atividades era maior e que os seus corpos eram acionados sem a necessidade de uma proposta específica para isso.

Tendo isso em vista, encontrei na obra do encenador britânico Edward Gordon Craig, elementos para problematizar as questões que atravessam o corpo na formação docente em Pedagogia. A potência e, ao mesmo tempo, a indefinição deixada pelo diretor inglês sobre o

que viria a ser a *Übermarionette* e os princípios que se relacionam com o movimento no Projeto Scene, também chamada de quinta cena, abriu espaço para uma experimentação prática no contexto formativo em nível de graduação com alicerce na história teatral.

A partir do estudo da obra craiguiana, definiu-se a ideia de que a marionete fornece o suporte material de exercício para o ator ultrapassar a sua própria forma, uma vez que os dois grandes projetos de Craig, a *Übermarionette* e o projeto *Scene*, resultam no deslocamento da centralidade do ator. Ao estabelecer “[...] um novo padrão de teatralidade em que telas e volumes geométricos, arquitetados em movimentos contínuos no espaço como música tridimensional” (RAMOS, 2014, p.73). Dessa maneira, entendo que tal exercício abre espaço para criar formas de reposicionar o corpo em relação ao objeto e, com isso, criar formas de ser e estar no mundo. É nesse sentido que pensar as possibilidades para o corpo na formação docente em Pedagogia a partir das propostas de Edward Gordon Craig tornam-se fundamentais para buscar outra forma de olhar para as formas animadas. Para alguns autores como Grazioli (2016), Craig juntamente com Maeterlinck e Jarry configuram o elo entre a tradição e contemporaneidade. Com as *black figures* e suas maquetes, Craig foi um dos responsáveis pelo ressurgimento renovado da expressão formas teatrais animadas (BALARDIM, 2008). Essa outra forma de olhar para essas possibilidades de criação interessam à formação docente.

Os objetivos específicos aqui se estabelecem no sentido de explorar um ponto que parece ser nodal à obra craiguiana na relação do corpo do ator com o espaço cênico e que é transposto em relação à formação docente: o encontro entre o corpo e o objeto. Nesse encontro, configura-se uma gramática elementar que articula as dualidades corpo-objeto e tempo-espaço presentes no teatro de formas animadas como “linguagem específica da forma e do movimento” (AMARAL, 1996, p. 18). São eles: a) identificar possibilidades para o teatro de formas animadas na formação docente em Pedagogia; b) analisar a proposta pedagógica de Edward Gordon Craig em relação à formação docente; c) repensar as noções de corpo e, portanto, de processos de subjetivação no contexto do curso de Pedagogia; d) realizar experimentos em cursos de Pedagogia com teatro de formas animadas.

Tal exercício é entretecido com a noção de experiência de Larrosa Bondía (2015) como algo que nos passa e que por nos passar nos transforma; e de formação-experiência de Rosimeri Dias (2012) no sentido de problematizar os apriorismos educacionais como verdades pedagogizantes.

Entendo que a ideia de Craig para o ator, ao propor substituí-lo em cena por uma *Übermarionette* se torna pedagógica se compreendida como um deslocamento: o ator deve

deslocar-se a ponto de promover esse exercício sobre si. Tal movimento convida a pensar diferente a própria forma de ser atore se relaciona “[...] com as práticas pedagógicas nas quais se constrói e modifica a experiência que os indivíduos têm de si mesmos [...], justamente através do estudo dos mecanismos que ‘transformam os seres humanos em sujeitos’” (LARROSA, 1994, p.37). O próprio Craig deixa esse objetivo bem claro quando escreve: “[...] devemos nos desenvolver e dominar o mundo e aquela coisa muito mais difícil – nós mesmos” (CRAIG, 2017, p.94).

Ao observar os elementos da obra craiguiana é possível observar que é o movimento o elemento que mais se destaca. Tanto é assim, que a sua proposta para o espaço cênico foi adjetivada de palco cinético. A partir dessa constatação, interessou-me indagar o que gera esse movimento na obra craiguiana? Qual é o ativador desse movimento? Então percebi que há uma dualidade natural/artificial que é parte fundamental da constituição da obra criaguiana. Craig caminha entre a objetificação do humano e a humanização do objeto; evoca a “nobre artificialidade” (CRAIG, 2013, p.99) das estátuas dos antigos templos e condena o excesso de humanidade dos atores; personifica as suas *screens* dando-lhes movimento e restringe a possibilidade de movimento para o corpo humano; enfim, coloca seu pensamento sempre na “[...] fronteira entre homem e artifício: no jogo entre o ator e o boneco e na busca de um estilo através do movimento puro” (CRISTINI, 2013, p.67)¹⁰³.

Dessa forma, a marionete é o princípio ostensivo do artificial, solicita uma ativação necessariamente artificial, o que recai sobre o trabalho do ator no sentido de sua natureza e técnica, e, portanto, em sua formação. Definir o que é natural constitui um desafio e, nesse sentido, a oposição direta ao artificialismo pode ser profícua. É nesse território complexo que Craig escolheu caminhar quando rechaçou o naturalismo na atuação.

A potência pedagógica desse princípio encontra-se diretamente relacionada ao corpo com o objeto e na sua possibilidade como exercício de pensamento. De que forma entender essa relação? Para Craig, o símbolo está fora do corpo, por isso, o “[...] ator perfeito seria aquele capaz de desaparecer, ou se fundir em alguma coisa fora da sua pessoa [...], se despersonalizar e se tornar um elemento plástico a mais, juntamente com objetos que se converteriam também em ideias e símbolos” (AMARAL, 1996, p.180). Assim, ao invés de voltar-se para dentro, para

¹⁰³ No original em francês : « [...] frontière entre l’homme et l’artifice : dans le jeu entre l’acteur et la marionnette et dans la recherche d’un style à travers le mouvement pur »(CRISTINI, 2013, p.67).

o interior, aumentando seus egocentrismos, eles se voltariam para fora. Mas esse fora não é o superficial, o exterior, mas antes o anterior, para aquilo que foge dos jogos de verdade das coisas pré-estabelecidas.

A aplicabilidade desses princípios na pesquisa com futuros pedagogos mobiliza um espaço de descentramento do sujeito em relação ao objeto. Ao mesmo tempo, convoca à experimentação de materiais para esse jogo entre corpos vivos e objetos. O jogo começa com a escolha do material (suas diferenças de pesos e texturas) e segue com a confecção e manipulação da marionete.

O material inerte da marionete e do objeto configura-se em um convite ao movimento, mas também inverte a lógica do discurso instituído no campo educacional “[...] substituindo a fórmula do ‘conhecer para transformar’ por ‘transformar para conhecer’” (DIAS, 2012, p.30). Então o teatro de formas animadas anima também fórmulas pedagógicas, uma vez que o material inerte convoca primeiro a transformação da inércia para o movimento e depois para as suas possibilidades de composição do movimento no espaço.

Penso com isso que uma das contribuições do trabalho com teatro de formas animadas no processo de formação docente está em proporcionar uma forma de exercício de multiplicidades. Pensar esse trabalho para objetivar uma “[...] formação inventiva de professores coloca em análise nossa capacidade de lidar com a alteridade, com a diferença que circula na formação e que também nos habita” (DIAS, 2012, p.30). Não se trata, portanto, somente da alteridade que está no outro. Trata-se de lidar com os diversos vetores relacionais que são acionados pelo teatro de formas animadas: eu, meu corpo, meus saberes; eu com o colega e vice-versa; eu com o material da marionete ou do objeto; eu com o espaço; eu com o grupo e vice-versa. Nesse sentido, não se trata de entender a formação como ‘dar forma’ ou moldar a futura pedagoga, mas de construir “[...] um território que se compõe de um campo de forças criando ética, estética e politicamente outras formas de habitar, de pensar e de fazer formação” (DIAS, 2012, p.30).

As manifestações dos estudantes de pedagogia ao longo dos exercícios giravam em torno da potencialidade da transformação. A relação de que havia um material, ao qual “a gente deu forma” (Dossiê CESF/CNEC, 2016), ou foi possível “fazer vida com aquilo” (Dossiê São Judas Tadeu, 2016), com um “material simples, é só fazer” (Dossiê CESF/CNEC, 2016) e perceber “como é legal ver as coisas se transformando” (Dossiê São Judas Tadeu, 2016). Esse exercício possibilita “nunca mais olhar para um tecido ou para um boneco do mesmo jeito” (Dossiê São Judas Tadeu, 2016). ‘Fazer vida’ e ‘só fazer’ está exatamente na dimensão dos

modos de saber. Ou seja, trata-se do conhecimento que não está externo a mim, mas que parte de mim. Transformar-se para conhecer (DIAS, 2012). O lugar do manipulador, portanto, é aquele que aciona a matéria, a si mesmo e ao pensamento, ao ponto de deslocar a sua concepção sobre algo e nunca mais retornar ao ponto primeiro, pois no lugar de um ponto, abriu-se agora uma gama de possibilidades.

Identifico que - o que o teatro de formas animadas possui de formativo - não está necessariamente nos momentos nos quais os estudantes aprendem a técnica da manipulação, ou quando experimentam uma forma de construção da marionete. Pelo contrário, na relação exclusiva com a técnica surge o risco do utilitarismo, de usar conhecimento disfarçado de transposição didática para um fim outro, apartado da criação gerando a caricatura da prática. Isso se configura quando os estudantes dizem que irão utilizar o exercício de transformar uma sacola de plástico em marionete como atividade para o dia do meio ambiente. Ou falam em aproveitar o exercício com os panos coloridos para o dia da consciência negra. Ou ainda, imaginamos exercícios do curso como uma atividade atrativa para compor o seu portfólio de atividades. O perigo da reprodução persiste. No entanto, identifico momentos que ocupam o espaço dessa visão simplista e que indicam que a criação com teatro de formas animadas é de outra ordem.

Para ilustrar essa questão trago uma passagem do meu diário de pesquisa, no qual descrevo um grupo de estudantes bem difícil de trabalhar, disperso com assuntos outros e no qual o objetivo de sensibilizar os participantes para o trabalho com a marionete parecia não lograr êxito pelo fato do grupo tratar o assunto com superficialidade. Na construção da marionete não seguiram as instruções dadas e buscaram saídas fáceis, rápidas e pouco elaboradas. No momento do exercício de manipulação, uma das duplas toma a marionete que foi feita de forma rápida, com corpo de tecido e rosto de prato de papelão e a faz pegar uma bola de plástico. A marionete começa a fazer movimentos como se estivesse vendo imagens na bola, tal qual uma vidente.

Aos poucos, o grupo parou, silenciou e a atenção se voltou para os movimentos das mãos da marionete na bola. Pela primeira vez o grupo unia o foco e, posso dizer que, dava a sensação de respirar em conjunto. Um momento de intensidade e suspensão acontecera de forma imprevisível. Tal episódio criou uma linha de tensão entre os presentes na sala e confirmou a ideia de que o encantamento nas artes da marionete advém exatamente do elemento do movimento acionado pela artificialidade, de acordo com o princípio craiguiano. É na

qualidade do movimento que é dada à matéria, (seja ela um prato de papelão ou outra coisa), que se abrem possibilidades para a experiência estética como um efeito de corpos sobre corpos.

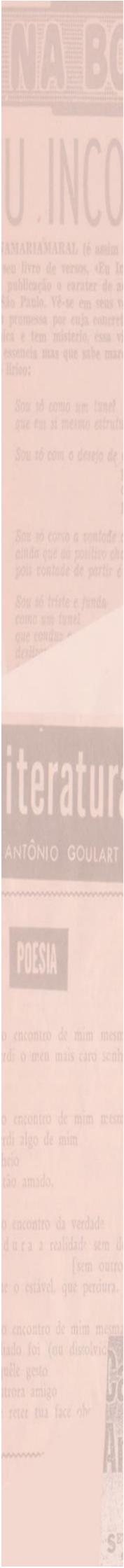
Portanto, não se trata de pensar apenas o que o teatro de formas animadas ensina, mas como ele forma seus praticantes a partir do reposicionamento do corpo em relação ao objeto. É nesse sentido que a contribuição craiguiana se faz presente, pois ainda que Craig tenha estudado os diversos tipos de marionete, ele não se deteve na forma tradicional, nem reduziu a arte da marionete à caricatura. Pelo contrário, a busca do diretor inglês sempre foi no sentido de ressignificar o teatro como um grande corpo cênico em movimento. A cinética de Craig transpassa a matéria e se coloca como exercício de pensamento. Neste trabalho, a proposição cinética de Craig aciona, no processo formativo docente alguns deslocamentos: de uma prática pedagógica rígida ou caricata para o fluxo entre os lugares, do lugar de quem não sabe para a ativação dos modos de saber e inventar, da formação livresca e textocêntrica para a indefinição da situação criativa e das verdades pedagogizantes para a incerteza, a abertura ao inesperado. Não se trata apenas de reposicionar o corpo no processo de ressignificação, mas de reposicioná-lo na experiência da presença e produzir assim outra forma de experiência, que não está na ordem do significado ou do conhecimento tradicional, passível de ser reproduzido. Trata-se de um processo que considera as subjetividades e que, portanto, abre espaço para o(a) estudante de pedagogia fazer a sua própria formação. Isso significa um processo mobilizador também do lugar de quem recebe conhecimentos para depois reproduzi-los, ou seja, propõe o deslocamento “[...] da noção de transmissão e de modelização que a formação carrega, para possibilitar a constituição de uma formação-experiência” (DIAS, 2012, p.23). A partir do que foi tratado, neste estudo, é possível afirmar, então, que colocar-se em movimento é sempre um desafio e um perigo.

Assim, concluo que a obra de Edward Gordon Craig se fez potente no sentido de pensar uma proposta que se opõe à fórmulas prontas fazendo cumprir, no contexto desse estudo, o objetivo de ampliar as referências de teatro de formas animadas com estudantes de Pedagogia e mobilizar o exercício do corpo em relação ao objeto, abrindo possibilidades para seu reposicionamento e abertura de vazio para a criação. Nesse sentido, o teatro de formas animadas pode se colocar como um dispositivo que rompe com a marionete caricata e abre espaço para o fluxo de deslocamentos e processos de criação.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ana Maria. Teatro de Formas Animadas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- BALARDIM, Paulo. Craig: a marionetização como mimesis do humano aperfeiçoado. In: BELTRAME, Valmor Nini (Org.). Teatro de Bonecos: Distintos Olhares sobre Teoria e Prática. Florianópolis: UDESC, 2008. p. 41-51.
- CRAIG, Edward Gordon. Rumo a um novo teatro e cena. Tradução Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- CRAIG, Edward Gordon. De l'Art du Théâtre. Belval: Circé, 2013.
- CRAIG, Edward Gordon. Le Théâtre des Fous. Charleville-Mézières: L'Entretemps, 2012.
- CRISTINI, Monica. Le théâtre et les marionnettes dans les lettres d'Edward Gordon Craig à Danilo Lebrecht. In: Institut Internacional de la Marionnette. Surmarionnettes et mannequins. Lavérune: L'Entretemps, 2013.
- DIAS, Rosimeri de Oliveira. SCHEINVAR, Estela. Posfácio. In: DIAS, Rosimeri de Oliveira (Org.). Formação Inventiva de professores. Rio de Janeiro: Lamparina, 2012.
- DOSSIÊ São Judas tadeu. Relato das aulas e da conversa final. Arquivo confidencial não publicado. 36f. 2016.
- DOSSIÊ CEF/CNEC. Relato das aulas e da conversa final. Arquivo confidencial não publicado. 33 f. 2016.
- GRAZIOLI, Cristina. Pontos críticos e equilíbrios dinâmicos: estudar a História do Teatro de Figuras, Revista MoinMoin, v.16, ano 12, novembro, 2016. ISSN1809-1385
- LARROSA, Jorge. Tremores, escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu e Educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. O Sujeito da Educação: estudos foucaultianos. Petrópolis: Vozes, 1994. p.35-86.
- MARTINS, Miriam Celeste; LOMBARDI, Lucia. A arte na pedagogia e a formação do professor Para educação infantil e anos iniciais: Inquietações e esperanças. Revista Trama Interdisciplinar, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 23-36, maio/ago. 2015.
- NÓVOA, António. Professores, Imagens do futuro presente. Lisboa: Educa, 2009.
- RAMOS, Luiz Fernando. O indizível e as obras imaginárias de Klein e Craig. ARJ - Art Research Journal, [S.l.], ABRACE, ANPAP, ANPPOM, v. 1, n. 1, p. 35-47, maio 2014b.

Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5260>>. Acesso em: 13 de setembro de 2019.



O CONTEXTO HISTÓRICO DAS POÉTICAS DO IMAGINÁRIO NO BRASIL E A IMPORTÂNCIA DE ANA MARIA AMARAL PARA O TEATRO DE ANIMAÇÃO NO PAÍS

Tácito Freire Borralho

Docente da Universidade Federal do Maranhão - UFMA

tf.borralho@uol.com.br

RESUMO: Este artigo contextualiza o contato do autor com o Teatro de Animação desde a década de 1970, explora as narrativas que incluem sua participação no movimento bonequeiro nacional desde essa época, enfatizando a difusão das produções maranhenses, e sua atuação direta na ABTB/CEUB quando ocupava o cargo de presidente. Traça um percurso de seu envolvimento com Ana Maria Amaral, ressaltando a grande importância desta para seu crescimento como artista docente e como esteio da disseminação do Teatro de Animação pelo Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de Animação, ABTB/CEUB, Ana Maria Amaral.

ABSTRACT: The article contextualizes the author's contact with the Animation Theater since the 1970s, exploring the narratives that include his participation in the national doll movement since that time, emphasizing the diffusion of Maranhão productions, and his direct performance at ABTB / CEUB occupying the office of president. It outlines her involvement with Ana Maria Amaral, emphasizing its great importance for her growth as a teaching artist and as a mainstay of the dissemination of the Animation Theater in Brazil.

KEYWORDS: Animation Theater, ABTB / CEUB, Ana Maria Amaral.

Fazer uma revisão histórica da produção bonequeira ou mesmo das notícias de acontecimentos de espetáculos de Teatro de Bonecos no Brasil desde os Jesuítas, ou dos artistas portugueses que aqui chegavam no tempo do Império, ou, ainda, beber de Hermilo Borba Filho a história do Mamulengo do Nordeste, ou de Altimar Pimentel, sobre o João Redondo, também daquela Região, ou mais, das descrições completas sobre o movimento e a institucionalização desse tipo de Teatro, por Humberto Braga... creio, seria até um tanto enfadonho, desde que se perceba que essa história vem sendo registrada e que seu escopo se encontra de forma satisfatória, presente nas *Revista Mamulengo* da ABTB, *Revista Móin-Móin* da SCAR/UDESC¹⁰⁴, e em livros de Borba Filho e de Pimentel.

Não se trata, entretanto, de descrever linhas históricas paralelas, mas, quem sabe, preencher poeticamente possíveis lacunas. Nesse contexto, acredito que será mais produtivo incluir minha trajetória pública e simples, que chegou a transpor os limites regionais, pelo universo do Teatro de Animação.

¹⁰⁴ Sociedade Cultura Artística / Universidade Estadual de Santa Catarina

Quando da realização de meus primeiros estudos de graduação em Recife – PE, no Seminário Regional do Nordeste, um outro apelo de conhecimento se apresentou: a descoberta do mundo do inanimado, daquilo que surpreende os neófitos em assuntos nordestinos, como ver, saltar de dentro de uma mala de madeira, daquelas vendidas em feira, figuras que vestem braços, e como se um defunto se levantasse de seu esquife, passasse a ter vida outra vez e, debruçando-se ou saltitando numa janela (sua tolda), se reintegrasse ao mundo dos humanos, trocando “leros” e canções com uma assistência perplexa e participante.

Aqueles bonecos “botados”, ali, de dia, que depois pude ver em sítios e quintais, jamais saíram da minha lembrança. Principalmente de como permeiam o imaginário daqueles bonequeiros. Ainda nesse percurso de aprendizado deparei-me com outras formas de brincadeiras que estão presentes em outros territórios. Os das “Festas” em adros de igrejas, em parques, praças ou ruas interditadas, mas também em terrenos baldios em cantos de rua. São os folguedos que além de cantigas e danças, também exibem, alguns deles, elementos bonecais que ultrapassam em volume, forma e movimentos, os bonecos do Mamulengo.

Sendo maranhense e convivendo com o bumba meu boi, ainda não havia me dado conta do quanto de elementos animados contêm nessa brincadeira. Voltando ao Maranhão, passei a me interessar um pouco mais por essa forma de “brinquedo” o qual já conseguia compreender como uma categoria de teatro, mesmo diferente do humano que eu praticava.

Observei que já tinha visto em São Luís “fantoquinhos” utilizados por professoras do Jardim da Infância para ilustrar narrativas de clássicos da literatura infantil, shows de Cassimiros Coco como espetáculo de “segunda parte”, em lugar de dramas ou comédias, em circos mambembes que se apresentavam na periferia da capital. Era interessante, mas muito distante, embora apreciável. Mas nada se comparava ao impacto de assistir em uma feira livre e bem de pertinho, o manuseio, a operação do objeto que se faz personagem e atua como se fosse gente ou como coisa mágica, sei lá. Isso, e minha passagem pelo CECOSNE¹⁰⁵ de Madre Escobar, que me abriu mais o horizonte de entendimento do inanimado. Daí, máscaras e outros elementos bonecais, ou mesmo as figuras do bumba meu boi, me fizeram passear por esse mundo novo onde agora eu aportava.

Retornei para no Maranhão em 1971 e criei o LABORARTE¹⁰⁶ em 1972, dando início a um trabalho de pesquisa sobre arte e cultura populares regionais, quando em 1975 fomos

¹⁰⁵ Centro de Comunicações Sociais do Nordeste, ligado à Faculdade de Filosofia do Recife.

¹⁰⁶ Laboratório de Expressões Artísticas.

agraciados com a vinda a São Luís do Grupo Carreta, do Paraná, que fazia temporada no Rio de Janeiro com a peça “*Margarida Curiosa Visita a Floresta Negra*”, realizando curta temporada no Teatro Arthur Azevedo. Na ocasião foi oferecida aos artistas de teatro da cidade uma oficina ministrada por Manoel e Marilda Kobachuk e Leonel Lara, que constava do ensino da construção e animação de bonecos de luva e de vareta. O pessoal do Departamento de Artes Cênicas do LABORARTE participou com total aproveitamento.

Nesse mesmo ano o LABORARTE iniciou a pesquisa de campo na Zona Rural da Ilha de São Luís em função da elaboração do espetáculo “*João Paneiro*”. Foi ali que se deu a real descoberta do Cassimiro Coco pelo grupo, a partir dos depoimentos dos lavradores e da fruição de espetáculos de circos mambembes que rodavam na região. Para nós, os dois elementos mais fortes em componentes de teatralidade foram os bonecos e os palhaços que viriam a servir de suporte cênico para a encenação dos resultados das reflexões geradas a partir das reuniões de líderes das comissões da Pastoral da Terra¹⁰⁷, sobre o grande problema da retirada dos lavradores de suas terras com a implantação da ALCOA¹⁰⁸.

Um espetáculo circense que contemplasse o formato já conhecido pelas comunidades visitadas, além de oferecer um código de linguagem mais aproximado, foi o resultado artístico que fez acontecer com competência a ilustração dos fenômenos que norteavam os debates políticos a partir dali. O grupo LABORARTE, agora já familiarizado com Cassimiros e Cassimireiros e com o treinamento adquirido com o Grupo Carreta, desenvolveu um laboratório de estudos e oficina de construção de bonecos, já na busca de encontrar as soluções mais adequadas para expressar a metáfora cênica, investindo na elaboração de outros formatos, mesmo privilegiando a técnica da “luva”. Daí então, a procura por Cassimireiros no Estado foi constante, tanto pelo grupo LABORARTE como, por sua influência, por outros bonequeiros que se firmavam em São Luís. Busca essa que perdurou até a implantação da disciplina Teatro de Animação, na Universidade Federal do Maranhão.

Foi com a montagem de “*Os Sete Encontros do Aventureiro Corre-Terra, ou, O Cavaleiro do Destino*”, em 1976, que o grupo LABORARTE consolidou sua opção de trabalhar principalmente com espetáculos de teatro de atores e bonecos e, na interação alcançada no jogo entre bonecos, texto e atores, resultou numa expressão dramática dilatada construindo assim

¹⁰⁷ Instituição da Igreja Católica.

¹⁰⁸ A ALCOA é uma das três maiores empresas de alumínio do mundo junto com a Alcan e a Rusal, com sede nos Estados Unidos. A Alcoa atua no Brasil desde 1965, atua em toda a cadeia produtiva do metal, desde a mineração da bauxita até a produção de transformados e de alto valor agregado. Possui sede em São Luís do Maranhão após a expansão da refinaria da ALUMAR.

a organicidade poética desejada. Ampliando suas oficinas, o Departamento de Artes Cênicas daquele grupo passou a desenvolver pesquisas de formas, técnicas de animação, uso de materiais, a partir dos resultados obtidos em laboratórios, do material coletado entre os folguedos regionais.

Isso se deu com o estudo do boneco de vara que antes, uma saltitante cruzeta dos Cassimiros Coco, ou mesmo dos Mamulengos, poderiam expandir-se em tamanho, gerando o efeito cênico necessário para o jogo interpretativo entre ator e boneco. Mas como fazer para animá-los? Foi então que a simples mecânica de manipulação da faceira bonequinha do espetáculo do Grupo Carreta, a Margarida, nos inspirou, e os traços rígidos e membros fixos foram abrandados com uma sugestão de flexibilidade, por uma articulação grotesca de boca e um movimento balouçante do tecido das vetes e mangas longas. A operação em dupla de atores animadores, desses bonecos, a partir de movimentos articulados, incluindo passos da dança do bumba meu boi, sugeriam uma animação convincente, tanto que a Madre Armia Escobar, ao realizar um curso de Pós-Graduação, *Latu Sensu*, uma Especialização em Teatro de Animação, no Centro de Comunicações Sociais do Nordeste - CECOSNE, Recife - PE (1978) contratou-me para ministrar uma disciplina de 60 horas, intitulada “Bonecos de Vara Gigantes” que incluiu em seu plano de curso oficinas de confecção e animação desses objetos.

Mas outros elementos animados ou adereços cênicos com base nos objetos utilizados nos folguedos serviram de inspiração para modelos práticos, mas poéticos o suficiente para provocar encantamento, despertar soluções para objetos de cena como aconteceu com Antunes Filho em Macunaíma, segundo Sebastião Milaré:

Não só de artistas e obras universalmente consagradas ele bebia. Nesse sentido, é significativa a informação dada por Cacá Carvalho sobre uma apropriação estética de Antunes. Conta que foram juntos ver um espetáculo de São Luís do Maranhão, dirigido por Tácito Borralho, apresentado em São Paulo no Projeto Mambembão. Ao ver a cena, Antunes bateu na mão de Cacá e disse: “É isso! Lembra Cacá” No dia seguinte nós estávamos fazendo a cena do bloco carnavalesco com o barquinho de papel. Essas coisas você percebe onde nasceram. É muito bonito isso, por que não era uma cópia, era outra coisa. (MILARÉ. 2010, p. 53)

Para o LABORARTE também tinha sido resolvido o problema da Barca de D. João e a inspiração era o arcabouço da burrinha do bumba meu boi, mas para montá-la e desmontá-la, inclusive para viagens, e utilizando dos princípios de suspensórios, como os da burrinha, foi necessário um razoável projeto gráfico. Outro desafio se apresentou logo em seguida: fazer

voar, em plena cena de luta, uma serpente encantada. O estudo de uma aerodinâmica mais para “empinar papagaio” ou soltar pipa, associado ao modo de brincar de “vai e vem” de garrafa pet com cadarços. No caso da serpente, com manipuladores à vista, um segurava ou espichava para o chão as linhas de nylon de pesca grossas, de um lado, enquanto outro, em plano elevado, do outro lado do palco, puxava e soltava para cima a cabeça do boneco que sustentava o corpo.

O último desafio foi a construção da Manguda, pois precisou extrapolar as matrizes corporais da Caipora do bumba meu boi. A Manguda é um boneco gigante que tem que dobrar-se, abraçar e beijar o “Cavaleiro”. Tenha-se em conta que a Manguda é um ser mitológico que cresce contínua e absurdamente quando pretende assustar as pessoas.

Esse espetáculo, “*O Cavaleiro do Destino*”, levou finalmente o LABORARTE ao Mambembão, e lá novos horizontes se abriram, pois encontrar espetáculos de bonecos, de atores e bonecos, tantos grupos com experiência nessa área, me possibilitaram transitar por um terreno há muito almejado, sem descartar a felicidade de encontrar com Ana Maria, Nini, Olga Romero, Humberto Braga, Fernando Augusto, Álvaro Apocalipse e tantos outros. Vale registrar o encantamento com “Palomares” do Grupo Casulo e a genialidade da muito generosa Ana Maria que nos acolheu carinhosamente e a partir daí comecei a ter notícias da ABTB, a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, e fui integrado gradativamente à entidade, associando-me formalmente, passando a participar de festivais e congressos, como o de Ouro Preto - MG, de número VII, em 1979, onde participamos com dois espetáculos de bonecos e atores, um para o público adulto, “*O Cavaleiro do Destino*”, e outro para o público infantil, “*A Festa da Clareira Maior*”, o que demonstrava que o LABORARTE já vinha despontando de alguma forma no cenário nacional do Teatro de Animação.

Mas, apesar de ladeado por produções de Teatro de Bonecos que nós considerávamos “artísticos” ou “eruditos”, com o domínio de técnicas tradicionais, não nos privamos em continuar nosso mergulho no universo do inanimado, a partir da produção popular.

A busca por objetos, como também por formas de representação/atuação, trajés, ritmos, danças e pinturas corporais, obrigava-nos a manter uma disciplina de trabalho que constava do levantamento e coleta de material, registro das mais complexas formas e modos, desde gravações de áudio, filmagens em Super-8, medições, desenhos, moldes, relatórios, entrevistas, até a catalogação de cada peça ou imagem, ou som, ou ainda, colecionamento de cadernos de campo que rendiam relatórios mais detalhados e catálogos mais precisos. A segunda etapa era exatamente o desenvolvimento da análise desse material nos departamentos-laboratórios de Som e Música, Teatro e Dança, Fotografia e Cinema, Artes Plásticas e Literatura

e Imprensa. Foi o estudo minucioso de cada descoberta que nos fez produzir obras originais a partir de uma estética popular e, especialmente no Teatro de Animação, deslindar os mistérios que nos surpreendiam por trás daqueles bonecos e máscaras.

O diálogo mais próximo com o Grupo Casulo, desde a minha entrada para a ABTB, nos proporcionou a possibilidade de um grande reforço no aprendizado dessa linguagem teatral descoberta como tal, a tão pouco tempo.

Quando eleito presidente da ABTB, durante o Congresso e X Festival, em 1981, em Curitiba - PR, para o biênio 1981-1983, mesmo me sentindo ainda principiante naquele meio e tendo que assumir o lado também burocrático e político de uma associação de caráter nacional, pude contar com o apoio basilar de Magda Modesto, Ana Maria Amaral, Maria Luiza Lacerda, e no INACEN¹⁰⁹, Humberto Braga. Embora minha experiência em organização de bases estaduais, exercitada quando da presidência da CONFENATA, Confederação Nacional de Teatro Amador, tenha sido bastante útil, na verdade, o terreno em que pisava a partir dali era totalmente diferente. Criar estruturas associativas estaduais ou regionais, naquela época, não foi tão fácil. A existência de grupos, coletivos, ou algo semelhante não era tão comum naquele meio. O que prevalecia era o associado individual. Pelo menos o investimento, auxiliado por Magda Modesto e apoiado inteiramente por Ana Maria Amaral em reativar e reforçar o Centro UNIMA Brasil, funcionou. E foi possível realizar em 1983, a duras penas, em São Luís - MA, o Festival Nacional intitulado por Magda, BONECOS BRASIL 83.

É inegável que naqueles anos, talvez por influência do apoio do INACEN, facilitando o deslocamento da diretoria em função da visita de movimentos estaduais e garantindo apoio à continuidade da realização de festivais nacionais, instrumentos importantes para a alimentação de um movimento bonequeiro no Brasil, sentiu-se uma grande efervescência no meio, fazendo surgir em algumas cidades um arremedo de nucleação, embora eu creia que somente a do Rio de Janeiro se estabilizou.

Mesmo assim, um núcleo de bonequeiros se instituiu no Maranhão com curta duração e movimentos amadureceram também em Pernambuco, no Paraná, em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul. Em Pernambuco, o Teatronco de Madre Escobar, no CECOSNE, em Recife, e o Mamulengo Sorriso de Fernando Augusto e Nilson Moura, em Olinda, celebravam um período de férteis produções. Se for possível avaliar essa “efervescência”, pode-se considerar

¹⁰⁹ Instituto Nacional de Artes Cênicas.

que, aliado às realizações dos Festivais, o SNT¹¹⁰ e, logo depois, INACEN também proporcionou a realização de importante e fundamental incentivo ao Teatro de Animação que foi primeiramente, segundo Humberto Braga (2011, p. 167-171), “um prêmio para o melhor texto de teatro de bonecos” em 1977, isso acoplado ao concurso de dramaturgia infantil. De 1978 a 1980, foi instituído o Concurso Nacional de Dramaturgia de Teatro de Bonecos, iniciado pelo SNT e tendo continuidade com o órgão substituto, o INACEN. A partir de do concurso de nº IV, foi definido Hermilo Borba Filho com patrono do prêmio outorgado por aquele concurso que durou até 1986. Integrei as comissões julgadoras dos concursos de número III e VI.

Ser associado da ABTB/CEUB¹¹¹, e por ter me dedicado a escrever textos dramáticos para bonecos e atores, e produzi-los, dirigindo e até atuando por vezes, me despertou interesse em estudar mais sobre o Teatro de Animação. Para isso, pude dispor de pleno apoio de Ana Maria Amaral e um exemplar incentivo do amigo Valmor Nini Beltrame. É que a USP já havia consolidado seu programa de estudos no CAC da ECA¹¹², pois como relata Humberto Braga,

Em 1990, o tema formação alcança, com meios mais efetivos, o campo acadêmico, na Universidade de São Paulo, como resultado do esforço empreendido por Ana Maria Amaral. Diversos artistas de diferentes regiões do país complementam seus estudos, em nível de Pós-graduação nas titulações de mestrado e doutorado, dentre eles, Valmor Nini Beltrame, de Santa Catarina e Tácito Borralho, do Maranhão. Além da formação de especialistas de alto nível, este fato gerou desdobramentos como a continuidade dos estudos em núcleos nas universidades de origem dos artistas e o aparecimento de estudos e teorias sobre o Teatro de Animação (BRAGA, 2007, p.259).

Esse incentivo de Ana Maria para o mestrado e para o doutorado veio cercado de um reforço irrecusável: a possibilidade de investigação através de um olhar voltado para o que o povo brasileiro produz de “bonecal”, extrapolando o conhecimento sobre o Mamulengo e buscando as contribuições que esse conhecimento possa acrescentar, enriquecido com outras formas de teatralidades, que também possam subir aos palcos, talvez com o mesmo impacto gerado nos espetáculos de rua. A construção desse conhecimento levaria também a descobrir como se proceder para criar um acervo material considerável para possível utilização pedagógica.

¹¹⁰ Serviço Nacional de Teatro.

¹¹¹CEUB – Centro Unima Brasil.

¹¹²Centro de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP (Universidade de São Paulo).

Isso se pode verificar observando o propósito de Ana Maria por incentivar de forma sutil, mas bastante segura, uma maneira de desenvolver o estudo do Teatro de Animação nas universidades brasileiras, disponibilizando de alguma forma, um modelo, baseado naquele desenvolvido na Universidade de São Paulo.

No Festival e 9º Seminário realizados na SCAR – Jaraguá do Sul / SC, os professores / bonequeiros ali presentes foram convidados a realizar um levantamento sobre o ensino de Teatro e Animação em Instituições de Ensino Superior brasileiras. O resultado se encontra em uma publicação de 85 páginas, em formato de brochura, sob a organização de Valmor Nini Beltrame e Izabela Quint (2012), na qual se tem um panorama, até aquela data, de como se procede o ensino do Teatro de Animação nas universidades. Segundo Beltrame e Quint:

O ensino do Teatro de Animação nos Cursos de Artes Cênicas, nas universidades brasileiras é oferecido a partir de meados de 1980. São ministradas uma ou até três disciplinas, dependendo dos projetos pedagógicos dos cursos. Atualmente temos informação de que tal ensino vem acontecendo em 16 universidades, em diferentes regiões do país. Certamente existem outras instituições em que se oferecem disciplinas dessa ordem, porém nos certificamos de que isso ocorre nas seguintes universidades:

Universidade de São Paulo (USP); Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); Universidade de Brasília (UNB); Universidade Estadual Paulista (UNESP); Universidade Estadual de Londrina (UEL); Universidade Federal de Goiás (UFG); Universidade Federal de Uberlândia (UFU); Universidade Federal do Maranhão (UFMA); Universidade Federal do Pará (UFPA); Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); Universidade Federal de Montes Claros (UNIMONTES); Universidade Federal de Ouro Preto (UNIFOP); Universidade do Oeste de Santa Catarina (UNOESC); Faculdade de Artes do Paraná (FAP); Universidade do Estado do Amazonas (UEA); Universidade Federal do Ceará (UFC); Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). (BELTRAME e QUINT, 2012, p. 6)

Importante observar que, até aquela data, esses estudos eram efetuados a partir de oferta de disciplinas, cursos, minicursos e oficinas, também como projetos de extensão de licenciaturas ou bacharelados. Os estudos em nível de Pós-Graduação (mestrado e doutorado) em Teatro de Animação são realizados juntamente a programas de Pós em Artes Cênicas/Teatro, tendo iniciado na USP e já disseminado por outras universidades. Tomando como exemplo de expansão e atualizando o número de IES, atualmente, devo citar a Universidade Federal de Alagoas (UFAL) que, por iniciativa do Prof. Dr. José Acioli Filho, incluiu em seu projeto pedagógico da Licenciatura em Artes Cênicas – Teatro, disciplinas de

Teatro de Animação e, também por sua iniciativa, criou o Museu Itinerante Ana Maria Amaral de Teatro de Animação, (MIAMA-TA), já operando regularmente em Maceió - AL.

Sempre foi perceptível que, embora não declaradamente ou, até mesmo, instintivamente, Ana Maria nutria uma preocupação ou, pelo menos, uma simpatia pela ideia de difusão dos estudos sobre o Teatro de Bonecos pelas diversas regiões do Brasil e que, o que poderia garantir o desenvolvimento dessa ideia era esse tipo de estudo estar ligado, de alguma forma, a uma instituição de ensino superior. Para isso seria necessário investir na formação de artistas docentes especializados na linguagem da animação, sendo esta integrada a área do Teatro. Como resultado dessa preocupação, alguns nomes passaram por sua orientação na ECA/USP, dos quais cinco concluíram o doutorado: Valmor Nini Beltrame, Felisberto Sabino da Costa, Wagner Cintra, Tácito Freire Borralho e Fábio Henrique Medeiros.

Estratégia bem articulada, ou não, juntando-se aos outros empreendimentos pedagógicos de outras IES, veio a somar à provocação e ampliação dos estudos e reconhecimento da linguagem do Teatro de Animação e sua expansão por universidades brasileiras e a natural extensão às escolas do Ensino Básico.

É incontestável a importância da presença dessa incansável mulher no Teatro de Animação do Brasil, que se revela por suas publicações, seus espetáculos e suas orientações acadêmicas. Todo esse trabalho finalmente pode ser celebrado com a obtenção do Prêmio de Melhor Criação Artística no 12º Festival Mundial de Teatro de Bonecos de Praga – República Tcheca, em 2008, com o espetáculo DICOTOMIAS, o que confirma o grande reconhecimento internacional a Ana Maria Amaral e ao Teatro de Animação brasileiro.

REFERÊNCIAS

BELTRAME, Valmor Nini e QUINT, Izabela(Org). O Teatro de Animação nas Universidades Brasileiras. Florianópolis: UDESC, 2012.

BRAGA, Humberto. Aspectos da História Recente do Teatro de Animação no Brasil. – In Revista Móin-Móin, Nº 04. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2007.

_____. Os Concursos Nacionais de Dramaturgia para o Teatro de Animação. In Revista Móin-Móin, Nº 08, Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2011.

MILARÉ, Sebastião. Hierofania. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.



O PROJETO DE DIFUSÃO DO TEATRO DE BONECOS NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: UMA HISTÓRIA CONECTADA ENTRE BRASIL E ARGENTINA

Tânia Gomes Mendonça
Doutoranda em História Social - USP
tania.mengomes@gmail.com

RESUMO: O artigo almeja analisar a conexão entre o projeto de difusão do teatro de bonecos promovido por Javier Villafañe na Argentina e o projeto de divulgação da mesma arte realizado no Brasil, tendo como alguns de seus promotores a educadora Helena Antipoff e a Sociedade Pestalozzi do Brasil, responsável por realizar os primeiros cursos de teatro de bonecos no Brasil, em 1946. Como é demonstrado, Javier Villafañe obteve ampla repercussão em suas visitas ao Brasil, sendo o seu desejo de levar o teatro de bonecos a todos os lugares onde houvesse crianças uma referência para artistas e educadores brasileiros que almejavam a mesma realização. Nesse sentido, mais do que abordarmos uma história brasileira do movimento de difusão do teatro de bonecos voltado para o público infantil na primeira metade do século XX, seria importante avaliarmos tal realização como um projeto conectado entre Brasil e Argentina, uma vez que Javier Villafañe possuiu um importante papel neste plano, com suas apresentações no país e com a divulgação de seus projetos na Argentina, contando inclusive com números estatísticos relacionados ao alcance do teatro de bonecos nas escolas argentinas. O seu projeto teve relevância, além disso, para a Escolinha de Arte, destacada instituição brasileira de arte-educação moderna, que possuía como um de seus fundadores Augusto Rodrigues.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de Bonecos; Javier Villafañe; Sociedade Pestalozzi do Brasil; Helena Antipoff; Augusto Rodrigues.

ABSTRACT: This article aims at analyzing the connection between the propagation project of puppet theatre promoted by Javier Villafañe in Argentina and the propagation project of the same art in Brazil, where two of its promoters are the educator Helena Antipoff and Sociedade Pestalozzi do Brasil, institution responsible for implementing the first puppet theatre course in Brazil, in 1946. Javier Villafañe has achieved great repercussion in his visits to Brazil, and his plan to spread the puppet theatre to every place where children are found has been a reference to Brazilian artists and educators who wish the same accomplishment. Therefore, it's important both approaching the national history of the puppet theater propagation aimed at children's audience in the first half of the twentieth century and evaluating such achievement as a project connecting Brazil and Argentina, once Javier Villafañe has had an important role in this plan with his performances in the country and the propagation of his projects, what also brings statistical numbers related to puppet theater spread in Argentinean schools. Villafañe's project has also benefited Escolinha de Arte, a renowned Brazilian institution of modern art-education, which was co-founded by Augusto Rodrigues.

KEYWORDS: Puppet Theatre; Javier Villafañe; Sociedade Pestalozzi do Brasil; Helena Antipoff; Augusto Rodrigues.

OBJETIVOS

Este artigo possui como objetivo analisar a conexão entre o projeto de difusão do teatro de bonecos voltado ao público infantil no Brasil na primeira metade do século XX – dirigido, principalmente, pela educadora Helena Antipoff e a Sociedade Pestalozzi do Brasil –, e as visitas do bonequeiro argentino Javier Villafañe ao país, que apresentaram o seu desejo de

divulgação dos títeres nas escolas e demais lugares freqüentados por crianças. Nesse sentido, veremos que, mais do que uma história nacional do projeto de difusão do teatro de títeres pelas instituições voltadas ao público infantil, poderíamos falar em um projeto conectado Brasil-Argentina de divulgação desta modalidade cênica.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O artigo ora apresentado almeja tecer uma análise de fontes primárias relacionadas ao bonequeiro argentino Javier Villafañe e à difusão do teatro de bonecos no Brasil na primeira metade do século XX, com o apoio em uma discussão bibliográfica acerca do tema.

As fontes primárias selecionadas são artigos do jornal *Correio da Manhã*, importante difusor do teatro de títeres no Sudeste brasileiro. Utilizaremos também como documentos rascunhos e boletins relacionados à atuação da educadora Helena Antipoff na Sociedade Pestalozzi do Brasil.

Com relação aos estudos historiográficos utilizados, destacamos aqueles ligados à participação direta e indireta de Javier Villafañe no movimento de teatro de bonecos brasileiro na primeira metade do século XX, a qual foi discutida principalmente pelo investigador argentino Pablo Medina e pela historiadora Gabriela Pellegrino Soares, pesquisadores-chave para a discussão bibliográfica que será apresentada no desenvolvimento deste artigo.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A pesquisa aqui apresentada está situada dentro de um debate teórico ligado à história conectada entre Brasil e Argentina. Mais do que uma história nacional do teatro de bonecos, almejamos ultrapassar as fronteiras e refletir sobre como representações culturais de um país vizinho – no caso, a Argentina – foram alvo de reapropriações por parte de agentes do teatro de títeres no Brasil, conformando o que denominaríamos de uma perspectiva do teatro de bonecos brasileiro da primeira metade do século XX.

A discussão teórica a respeito da história conectada pode ser percebida em reflexões historiográficas como o texto de Serge Gruzinski, *Os mundos misturados da monarquia católica e outras connected histories*. Com um enfoque na Monarquia católica, o autor oferece um estudo exemplar de história conectada. Segundo Gruzinski, muitas vezes, “diante de

realidades que convém estudar a partir de múltiplas escalas, o historiador tem de converter-se em uma espécie de electricista encarregado de restabelecer as conexões internacionais e intercontinentais que as historiografias nacionais desligaram ou esconderam, bloqueando as suas respectivas fronteiras”.¹¹³ Nesse sentido, convém ao historiador perceber as simultaneidades, as continuidades, as quais, devido à idéia de história nacional, os estudos minimizaram quando as conexões ultrapassavam fronteiras.

Outro exemplo contundente de história conectada pode ser encontrado no trabalho de Martin Lawn, *Um conhecimento complexo: o historiador da educação e as circulações transfronteiriças*¹¹⁴. Questionando a existência de uma “Escola Escocesa” de educação, isolada do resto do mundo, o autor apresenta como esta “escola” era, na verdade, parte de uma rede formada por estudiosos que transitavam entre os Estados Unidos, a Alemanha e a Escócia. Dentro deste contexto, somente uma história que trabalhe além das fronteiras seria capaz de dar conta da formação daquilo que, posteriormente, convencionou-se chamar de “Escola escocesa” de educação.

De forma semelhante, podemos afirmar que o teatro de bonecos brasileiro e argentino pode ser melhor analisado e problematizado se a história a ser realizada ultrapasse as fronteiras nacionais, articulando as diferentes referências, conexões e reapropriações realizadas pelos artistas e mediadores culturais.

As conexões entre o teatro de bonecos de ambos os países levariam, além disso, a um nível mais global que permitiria uma visão menos limitada das relações entre arte teatral e educação, uma vez que esta não estaria limitada às fronteiras nacionais. Acreditamos que uma análise conectada entre o teatro de bonecos do Brasil e da Argentina nos leva a esta percepção: a de que esta forma artística era conformada por uma estrutura que englobava diferentes territórios e diferentes idéias de distintas partes do mundo.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Javier Villafañe foi um dos mais destacados bonequeiros argentinos do século XX. Nos anos 1930, juntamente com o amigo Juan Pedro Ramos, conforma um projeto de levar o

¹¹³ GRUZINSKI, Serge. Os mundos misturados da monarquia católica e outras connected histories. *Topoi*, Rio de Janeiro, mar. 2001, p. 176.

¹¹⁴ LAWN, Martin. Um conhecimento complexo: o historiador da educação e as circulações transfronteiriças. *Revista Brasileira de História da Educação*, v. 14, n. 1[34], p. 127-144, 2014.

teatro de títeres a diversas regiões por meio de uma carroça adaptada para apresentar sessões de teatro, a qual passou a se chamar La Andariega. Juan Pedro Ramos e Javier Villafañe dedicaram quase o ano todo de 1935 para colocar em prática o projeto. Em 22 de outubro de 1935, o Teatro de Bonecos La Andariega fez o seu batismo, numa apresentação ao ar livre.

Este era o início de uma caminhada que durou toda a vida. Com diversos tipos de transporte, Villafañe passou a viajar por diversas partes da Argentina e, posteriormente, por distintos lugares do mundo. Segundo o artista, assim se cumpria a função dos títeres: “[...] dar-se às pessoas, fazer rir e pensar ao mesmo tempo àquele que sobra o pão e àquele que falta, ao velho e à criança, à moça apaixonada e ao estudante distraído, ao camponês e ao homem da cidade”.¹¹⁵

Javier Villafañe possuía também o desejo de que o teatro de bonecos fosse difundido por todas as partes de seu país. Segundo Sergio Marelli, a paixão pelo teatro de bonecos de Javier Villafañe era “contagiosa”. Foram muitos os grupos que tiveram relação com este bonequeiro: “El retablillo de Maese Pedro”, de Fernando Birri; “La sirena”, de Horacio Butler e Silvina Ocampo; “El teatro de las malas artes”, de Sergio De Cecco; “La botella”, de Ariel Bufano; “La pareja”, dos irmãos Di Mauro; o “Teatro de Pepe”, de Pepe Ruiz, entre outros.¹¹⁶ Realizou, também, “cursos sobre teatro no Instituto Nacional de Estudios del Teatro, em 1943, e na Escuela de Verano da Universidad de Santiago de Chile, em 1944. Em 1943, junto com José Antonio Saldías criou o Teatro Nacional de Títeres”. Criou também a Escuela de Titiriteros que se localizava no Instituto Nacional de Estudios del Teatro.¹¹⁷

O poético trabalho de Javier Villafañe atravessou caminhos e chegou ao Brasil no ano de 1941, por meio de um convite da escritora chilena Gabriela Mistral. Neste tempo de contato com o Brasil, conheceu o cenário artístico do país e difundiu o teatro de bonecos no país. Em suas memórias acerca desta temporada, ele relata: “Eu comia quase todos os domingos na casa do poeta Manuel Bandeira e, ao finalizar a comida, fazíamos fantoches no jardim da casa, verdadeiramente maravilhoso”.¹¹⁸

Em nota do jornal *Correio da Manhã*, de 1946, podemos entrever um dos projetos de Villafañe para a divulgação do teatro de títeres no Brasil, anos depois de sua primeira visita:

¹¹⁵ MARELLI, Sergio. *Javier Villafañe – La poesía en mameluco*. Buenos Aires: Corregidor, 2014, p. 25.

¹¹⁶ *Idem*, p. 21.

¹¹⁷ *Idem*, p. 97.

¹¹⁸ MEDINA, Pablo. “Viagens do bonequeiro Javier Villafañe no Brasil”. *Revista do Instituto Estadual do Livro – Continente Sul Sur*. Porto Alegre, n. 5 – Outubro de 1997, p. 146.

Encerrou-se a exposição de desenhos e pinturas de crianças argentinas, trazida ao Rio pelo escritor Javier Villafañe, sob o patrocínio da Comissão Nacional Argentina de Cooperação Intelectual.

A exposição, que ficou aberta durante dez dias, foi muito visitada por escolares brasileiros e adultos interessados nas manifestações de arte infantil. Todos os dias, diante de numerosos alunos de nossas escolas públicas, foram dadas representações de títeres. Em seguida o sr. Javier Villafañe explicava aos escolares e às professoras a maneira de organizar um teatro de bonecos semelhante ao seu, que tanto êxito alcançou na Argentina, onde já existem cerca de setecentos do mesmo tipo. O escritor argentino colheu também muitos desenhos de meninos brasileiros.

O êxito dessa exposição é sem dúvida um facto auspicioso no terreno das relações culturais brasileiro-argentinas.¹¹⁹

Javier Villafañe relata a sua visita ao Rio de Janeiro, no ano de 1945, quando trouxe ao país a coleção de obras de crianças argentinas¹²⁰:

No ano de 1945 cheguei ao Brasil, Rio de Janeiro, trazendo uma exposição de pinturas e desenhos de crianças argentinas, que fui colhendo nas numerosas viagens que realizei por diferentes províncias argentinas. Essa exposição teve o auspício do Departamento de Relações Culturais Internacionais da Chancelaria Argentina e do Instituto Nacional de Cooperação Intelectual. Nessa época, o General Accame era embaixador argentino no Brasil. A exposição foi realizada numa sala do Ministério de Educação. Crianças de escolas a visitavam pela manhã e à tarde, e eu fazia bonecos e contava como tinha reunido aqueles desenhos e pinturas. Augusto Rodrigues me ajudava, desde o primeiro dia, para ordenar e pendurar os materiais. Dele fiquei muito amigo. Era um homem muito alegre, divertido, que dava risadas contagiantes; ria com o corpo inteiro, os olhos, as mãos; era uma grande pessoa.¹²¹

Os seus ensinamentos tiveram grande impacto, como podermos perceber, também para o artista e educador Augusto Rodrigues, o qual chegou a ser assistente do bonequeiro argentino em muitas de suas apresentações. Augusto Rodrigues foi, além de artista plástico, um dos fundadores da Escolinha de Arte, localizada, durante muito tempo, na Biblioteca Castro Alves, no Rio de Janeiro. Experiência de destaque da arte-educação moderna brasileira, este projeto foi um importante difusor da arte da construção de bonecos entre as crianças, já que incentivava esta prática entre suas atividades.

¹¹⁹ _____. “Encerrou-se a exposição de desenhos infantis argentinos”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28/08/1946.

¹²⁰ Durante as tertúlias do *1o Encontro Poéticas do Inanimado*, a pesquisadora argentina Bettina Girotti apresentou um trabalho sobre a forma como os desenhos infantis eram realizados a partir das andanças de Javier Villafañe pela Argentina, com destaque para a publicação de *El Gallo Pinto*, livro de poemas ilustrado pelas crianças. Este tema pode complementar o assunto analisado no presente capítulo.

¹²¹ MEDINA, Pablo. “Viagens do bonequeiro Javier Villafañe no Brasil”. *Revista do Instituto Estadual do Livro – Continente Sul Sur*. Porto Alegre, n. 5 – Outubro de 1997, p. 148.

Augusto Rodrigues também esteve ligado à Sociedade Pestalozzi do Brasil e à Helena Antipoff, uma de suas fundadoras. Esta instituição, que possuía como principal objetivo o apoio a crianças excepcionais, foi a responsável pelos primeiros cursos de teatro de bonecos do Brasil, em 1946, os quais propagaram a arte dos títeres em diversas regiões do Brasil. Helena Antipoff, assim como Javier Villafañe, conforme veremos, almejava levar teatrinhos de bonecos por todos os lugares onde houvesse crianças que poderiam participar de tal empreitada.

Em reportagem de outubro de 1953, Augusto Rodrigues relata a ligação entre a fundação da Escolinha de Arte do Brasil, as andanças de Javier Villafañe pelo país e a Sociedade Pestalozzi:

A história é mais ou menos esta: em [data ilegível], um grupo de artistas inspirados na obra de um poeta e no trabalho de uma educadora, fundou a Escolinha de Arte da Biblioteca Castro Alves. O poeta argentino Javier Villafañe, que fazia teatrinho de títeres nas praças e jardins, costumava pedir às crianças que exprimissem por meio de desenhos as suas emoções, quando terminavam os espetáculos. Para chegar até às que moravam distante das cidades, viajava de carroça, barco, ou no lombo de um burrico, na aventura poética de levar-lhes encantamento e alegria, através de bonecos de massa de papel. O titereteiro trouxe para a nossa Escolinha a mensagem artística e o exemplo de devoção à criança. O conhecimento científico a serviço da obra educacional que realiza Helena Antipoff na Fazenda do Rosário em Belo Horizonte, e na Sociedade Pestalozzi do Rio de Janeiro, deu-nos firmeza de propósitos e possibilidade de organizar o nosso trabalho.¹²²

No Boletim da Sociedade Pestalozzi do Brasil de janeiro a junho de 1950, o nome de Augusto Rodrigues aparece como uma sugestão para o desenvolvimento de reuniões de pais e educadores da instituição, com o intuito de orientar a “Higiene Mental da infância e da adolescência”¹²³:

¹²² _____ . “III Exposição Nacional de Arte Infantil”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15/10/1953.

¹²³ A “Higiene mental” é um tema recorrente nos textos vinculados à Sociedade Pestalozzi do Brasil. No Boletim Semestral n. 27 da instituição, de 1955, Helena Antipoff escreve uma circular aos diretores dos colégios informando-os do interesse de promover “algumas formas de recreação de caráter cultural, destinadas à juventude e especialmente aos adolescentes que apresentem certos problemas de conduta ou dificuldades nos estudos”. Este projeto seria, “em primeiro lugar, meio preventivo de higiene mental contra a ociosidade dissolvente, de um lado; e de outro lado, contra solicitações de natureza inferior, e mesmo contra recreios monótonos a que se limitam freqüentemente os clubes juvenis”. (ANTIPOFF, Helena. “Circular aos Diretores dos Colégios”. In: *Sociedade Pestalozzi do Brasil – Boletim* (Ano X – n. 27), 1955, p. 36. Fonte encontrada no Centro de Documentação e Pesquisa Helena Antipoff (CDPHA).

O Prof. Augusto Rodrigues, jornalista e pintor – está com um plano bem interessante, com a Associação dos Pais e Educadores. Talvez possa ser mais uma vez feita em colaboração, juntando os esforços, achar meios de realizar um trabalho deveras satisfatório. A Escolinha de Arte e a atmosfera que ali reina está bem nos moldes pedagógicos que podemos esposar sem receio de caminhar em terrenos estranhos aos pestalozzianos. Veremos se com o Prof. Augusto Rodrigues podemos garantir estas reuniões familiares, periódicas [sic], semanais, quinzenais...¹²⁴

A Escolinha de Arte do Brasil, além disso, perpetuou a tradição da Sociedade Pestalozzi de realizar cursos de teatro de bonecos para interessados no tema. Em anúncio do *Correio da Manhã*, de 1965, podemos verificar a existência de uma destas oficinas:

A ESCOLINHA DE ARTE DO BRASIL, sob a direção técnica do artista Augusto Rodrigues, comunica que estão abertas as inscrições para o CURSO DE TEATRO DE FANTOCHES, que fará realizar de março a junho próximos. A ESCOLINHA, através desse curso, tem por objetivo dar, aos interessados em Teatro e Educação, conhecimentos, técnicas e atitudes visando ao emprêgo do TEATRO DE FANTOCHES como expressão; maior domínio e aperfeiçoamento das técnicas de manipulação e aspectos plásticos inerentes ao TEATRO DE FANTOCHES: proporcionar aos interessados, estímulo, formação e meios para criação de um TEATRO DE FANTOCHES, como resultado de trabalho de pesquisa e experiência dessa atividade no processo educativo.¹²⁵

O objetivo de divulgação do teatro de bonecos por todos os lugares onde houvesse crianças também está presente no livro *Los niños y los títeres*, de Javier Villafañe, publicado em 1944. Tal obra demonstra que o projeto de difusão do teatro de bonecos por entre as escolas da Argentina era muito concreto – tanto que, nesta publicação, o bonequeiro apresenta peças para fantoches produzidas pelas próprias crianças entre 1935 e 1944. E ao final deste livro, expõe os teatros de títeres conduzidos dentro das escolas pertencentes ao Conselho Nacional de Educação, presentes no Arquivo da Seção Títeres do Instituto Nacional de Estudios del Teatro. Eram aproximadamente 289 teatros de bonecos elencados numa lista. Isto apresenta a força do projeto levado a cabo por bonequeiros argentinos nos anos 1940, uma vez que a obra, como comentado, é de 1944.

Acerca da realidade do projeto angariado por Villafañe, o bonequeiro expõe o já realizado na Argentina:

¹²⁴ CARDOSO, Ofélia Boisson. “Cursos”. In: *Sociedade Pestalozzi do Brasil – Boletim Semestral (janeiro-junho de 1950)*, p. 12. Fonte encontrada no Centro de Documentação e Pesquisa Helena Antipoff (CDPHA).

¹²⁵ JAJA, Van. “Bastidores – A Escolinha de Arte do Brasil”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21/02/1965.

Na atualidade, funcionam na Argentina mais de quinhentos teatros de títeres manipulados por crianças.

Somente em Córdoba, no *Taller de Manualidades Amadeo Autcher*, que dirigia Mauricio Lasansky, foram construídos, em quatro anos, mais de cem teatros e por volta de cinco mil bonecos.

Em 1942, no Número 1 de *Titirimundo*, dávamos as instruções com medidas e detalhes materiais, para a construção de um teatro, decoração e modelagem, vestuário e manipulação dos títeres.

Distribuíamos a publicação no teatro do Jardim Zoológico [...].

Na entrada, sob algumas árvores, expúnhamos em vitrines bonecos modelados e vestidos por crianças de distintas regiões do país.

Manipulávamos os bonecos com Ana María Linares, Marisa Serrano Vernengo, Flor Elisa Fridman, Juan Otano, José Vacaro, Fernando Moliné, Ricardo E. Pose, Mauricio Costa e Alberto D'Alesandria. Fizeram os cenários Enrique Fernández Chelo, e Roque A. Molinari, o da barba, girava a manivela do orgãozinho.¹²⁶

Num rascunho escrito por Helena Antipoff, podemos também entrever o seu desejo de ver o crescimento dos teatros de bonecos por todas as regiões. Para tanto, ela compara a situação brasileira com aquela vivenciada na Argentina, referindo-se ao trabalho de Javier Villafañe sem, no entanto, citá-lo diretamente:

Atualmente pelo mundo inteiro, nos lares familiares, como as instituições escolares, associações juvenis, ou de assistência social – o Teatrinho [de bonecos] faz parte integrante dos recreios infantis. Porque a criança brasileira seria em situação de inferioridade, quanto as condições climatericas [sic], as aptidões naturais de seus artistas, o gosto à diversão popular, quasi [sic] são/é mais dos mais favorecidos [sic] em comparação com outros.

É tempo de se fazer alguma coisa, quanto [sic] na vizinha [sic] Argentina, por exemplo, um dos seus mais talentosos “tiriteiros” [sic] conseguiu a criação de cerca de 700 nucleos. Quantos, sem esquecer nenhum, existem pelo Brasil.

Pois bem, a Sociedade Pestalozzi, com seu programa de recreio infantil em vista, está pela quarta vez tentando, durante pouco mais que um ano, a espalhar as idéias, orientar os educadores, ensinando-lhes todos os segredos da técnica dos Fantoques, das Sombras, dos Marionettes.¹²⁷

Como podemos perceber, Javier Villafañe esteve claramente presente – direta ou indiretamente – nos planos de difusão do teatro de bonecos no Brasil durante a primeira metade do século XX. Mais do que falarmos a respeito de um projeto brasileiro de levar os títeres a

¹²⁶ VILLAFANE, Javier. *Los niños y los títeres*. Buenos Aires: Ed. El Ateneo, 1944, p. 23-24.

¹²⁷ ANTIPOFF, Helena. “Porque ‘teatro de bonecos’?” (Rascunho). Documento localizado na Caixa J1-4, Pasta 08, 1-20, Tema: Teatro na Educação. Fonte encontrada no Centro de Documentação e Pesquisa Helena Antipoff (CDPHA).

todas as regiões e instituições educativas, poderíamos nos referir a tal projeto como resultante de uma ampla conexão entre artistas e educadores do Brasil e da Argentina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a primeira metade do século XX, o teatro de bonecos ligado ao público infantil conformou-se, no Brasil e na Argentina, como parte de um projeto de difusão artística que visava dar voz às crianças, fazendo-as serem agentes criadoras tanto fabricando títeres como sendo espectadoras de apresentações. Javier Villafañe, um dos mais conhecidos bonequeiros argentinos, apresentou, em seu trabalho, o objetivo de criar teatros de bonecos em todas as instituições escolares possíveis – objetivo, esse, compartilhado com a educadora Helena Antipoff que, no Brasil, fundou a Sociedade Pestalozzi do Brasil, responsável pelos primeiros cursos de teatro do país. Conforme foi apresentado no desenvolvimento do artigo, as visitas de Villafañe ao Brasil tiveram uma ampla repercussão no projeto de divulgação do teatro de títeres nacional, o que nos leva a concluir que, antes do que uma história nacional do projeto de levar os bonecos para todas as instituições educativas brasileiras, seria mais interessante a referência a um projeto conectado entre Brasil e Argentina, com papel de destaque para as visitas e publicações de Javier Villafañe divulgadas no Brasil.

REFERÊNCIAS

_____. “Encerrou-se a exposição de desenhos infantis argentinos”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28/08/1946.

_____. “III Exposição Nacional de Arte Infantil”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15/10/1953.

ANTIPOFF, Helena. “Circular aos Diretores dos Colégios”. In: *Sociedade Pestalozzi do Brasil – Boletim* (Ano X – n. 27), 1955.

ANTIPOFF, Helena. “Porque ‘teatro de bonecos’?” (Rascunho). Documento localizado na Caixa J1-4, Pasta 08, 1-20, Tema: Teatro na Educação. Fonte encontrada no Centro de Documentação e Pesquisa Helena Antipoff (CDPHA).

CARDOSO, Ofélia Boisson. “Cursos”. In: *Sociedade Pestalozzi do Brasil – Boletim Semestral* (janeiro-junho de 1950).

GRUZINSKI, Serge. *Os mundos misturados da monarquia católica e outras connected histories*. Topoi, Rio de Janeiro, mar. 2001.

JAJA, Van. “Bastidores – A Escolinha de Arte do Brasil”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 21/02/1965.

LAWN, Martin. Um conhecimento complexo: o historiador da educação e as circulações transfronteiriças. Revista Brasileira de História da Educação, v. 14, n. 1[34], p. 127-144, 2014.

MARELLI, Sergio. Javier Villafañe – La poesía en mameluco. Buenos Aires: Corregidor, 2014.

MEDINA, Pablo. “Viagens do bonequeiro Javier Villafañe no Brasil”. Revista do Instituto Estadual do Livro – Continente Sul Sur. Porto Alegre, n. 5 – Outubro de 1997.

SOARES, Gabriela Pellegrino. Semear horizontes. Uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

VILLAFAÑE, Javier. Los niños y los títeres. Buenos Aires: Ed. El Ateneo, 1944.

CONSIDERAÇÕES ACERCA DO TEMPO EM *DICOTOMIAS*

FRAGMENTOS SKIZOFRÊ

Um espetáculo de Ana Maria Amaral

Wagner Cintra¹²⁸

Doutor em Artes Cênicas pela ECA-USP

Docente da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Unesp

wagcintra@terra.com.br

RESUMO: De todas as preocupações do intelecto humano, talvez a de mais difícil compreensão são as questões associadas ao tempo. O tempo é um elemento complicador em todas as áreas do conhecimento. Não menos difícil do que na filosofia, e nas demais ciências, é se falar do tempo no teatro. Partindo de alguns estudos feitos em minha dissertação de mestrado sobre o tempo no teatro de Tadeusz Kantor, a participação no processo de criação de *Dicotomias* me estimulou a outras reflexões, as quais, sinteticamente estão expostas nesse pequeno artigo.

PALAVRAS CHAVE: Teatro visual, marionetes, formas animadas

ABSTRACT: CONSIDERATIONS ABOUT OF THE TIME IN *DICOTOMIAS FRAGMENTOS SKIZOFRÊ: A Show by Ana Maria Amaral.* Of all the concerns of the human intellect, maybe the more difficult to understand are questions associated with the time. The time is an element very complicated in all knowledge area. Not less difficult that the philosophie, and in the other sciences, is to speak about the time in the Theatre. Leaving of the studies done in my master's degree, about of the time in the Tadeusz Kantor theater, my participation in the *Dicotomias* creations process, stimulated me the other reflections, that, synthetically, are exposed in this small article.

KEYWORDS: Visual Theater, Puppets, animated forms

“Casulo de Máscaras, sombras, bonecos e gente, despertam imagens adormecidas no que de mais profundo há em nós, ampliando a realidade para que possamos compreendê-la em seu total significado”¹²⁹

Bonecos, objetos, sombras, máscaras, são os elementos básicos e fundamentais do Teatro de Formas Animadas. Apesar que nos últimos anos, existe uma singular tendência de

¹²⁸ Professor no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unesp e do programa de Pós-Graduação em Artes: área de concentração - artes cênicas, na mesma universidade. Durante 12 anos atuou como Light Designer e operador de luz do Grupo O Casulo BoneObjeto dirigido por Ana Maria Amaral. Foi o responsável pela concepção da iluminação dos Espetáculos *Dicotomias Fragmentos Skzofrê*, *O Zé da Vaca* e *a Benfazeja*; wagcintra@terra.com.br

¹²⁹ Maria Thereza Vargas no Programa do espetáculo realizado no Centro Cultural São Paulo entre novembro e dezembro de 2003.

se colocar em cena junto de tais elementos, a figura humana, seja atuando como ator, seja somente como objeto cênico ou como figura inanimada. Esse tipo de relação, progrediu de forma que em determinadas situações, o objeto inanimado passa a substituir a figura viva do ator. Isso, nos anos sessentas e setentas, já havia sido delineado por Tadeusz Kantor naquilo que se refere ao ator no seu Teatro da Morte. Em tal contexto, à medida em que essas relações se aprofundaram, ou seja: a vida passa ser pensada também por meio de coisas que não são produzidas pela natureza, mas moldadas conforme o desejo de artífices ou um demiurgo como Kantor, em que a realidade passa a ser observada em um novo contexto paradigmático, o inanimado e suas linguagens acabaram por provocar mudanças na própria ideia de teatro e consequentemente no próprio conceito de personagem e evidentemente no de representação. Assim, ao observarmos atentamente todas as transformações do teatro a partir da segunda metade do século XX, principalmente próximo à virada para o XXI, é justo se afirmar que o teatro de formas animadas sempre esteve na vanguarda das transformações do pensamento teatral contemporâneo. Em tal contexto, o Teatro Visual, emergirá dessas relações em meados da década de 80 como uma poética que acontece na interface com as artes visuais, e disso o seu caráter Performativo¹³⁰, muito próximo daquilo que se convencionou chamar de performance.

O Teatro Visual, por seu aspecto híbrido e significativamente abstrato, se apoia em procedimentos dramaturgicos, cuja intensão, do ponto de vista da comunicação do conteúdo, não se dá pelas vias do racional, mas por meio da ação das imagens no inconsciente do espectador; e por esse caminho, fazer aflorar as profundezas da emoção do espectador. Nesse interim, o espetáculo *Dicotomias – fragmentos esquizofrê*, roteirizado e dirigido por Ana Maria Amaral, com o Grupo O Casulo BonecObjeto, utiliza de pressupostos¹³¹ acerca do Teatro Visual como linguagem, como constructo poético para a realização da obra.

¹³⁰ Sobre isso, ver o artigo *O Teatro Visual como Teatro Performativo*, In. Urdimento, v.2, n.32, p. 461-475, setembro 2018.

¹³¹ Pressupostos, pois, o Teatro Visual ainda hoje é um conceito indefinido, sendo muito temeroso tentar defini-lo esteticamente. A denominação está muito mais associada a um contexto histórico ocorrido em meados dos anos oitentas, do que fundamentada em argumentos estéticos ou conceituais. O fato é que dos poucos grupos que trabalham com essa linguagem, podemos falar em uma poética pessoal, ou seja: uma maneira de se entender e de se trabalhar os tais pressupostos.

Dicotomias – fragmentos skizofrê, que estreou em São Paulo no Ano de 2003¹³² e fez temporadas por diversas cidades de estados brasileiros e uma apresentação no Festival de marionetes de Praga, na República Tcheca, é um espetáculo repleto de metáforas criadas com objetos, bonecos máscaras e sombras, e por meio desses elementos, trata da dualidade do ser humano e suas consequências, nas associações humanas, sobretudo as desconexões nas relações homem/mulher. Tem a mulher como foco central, principalmente “a mulher comum que busca sua identidade e se percebe em fragmentos”¹³³. O espetáculo propõe, por meio de uma linguagem dramática díspar dos convencionais meios de expressão teatral, o acesso a uma nova maneira de fazer fluir a sensibilidade do espectador de fora das regras tradicionais e usuais do teatro.

As personagens do espetáculo são formas representando ideias, são imagens que nos tocam e nos transportam para um outro tempo, um outro espaço. A narrativa é organizada por pequenas cenas em uma narrativa não linear. Cada cena resolve-se em si mesma de forma a construir uma narrativa que nos remete à gênese da criação, o processo de crescimento, transformação e degradação física e emocional do ser humano. As formas abstratas que se sucedem despertam a sensação de algo primário, metafísico, que o espectador percebe existir dentro de si. Conforme comenta Ana Maria Amaral, *DICOTOMIAS – Fragmentos Skizofrê*

“Trata do problema da dualidade do ser humano, ser dois em um, *duo habitare*; a bela e o monstro, infância e velhice; busca entender as distorções do próprio rosto refletido em cacos de espelho partido, ou re-encontrado intacto no rosto do outro, da outra; trata das desconexões nas relações homem/mulher; e principalmente focaliza a mulher comum, que enquanto busca sua identidade, percebe-se em fragmentos”¹³⁴.

¹³² O espetáculo foi o resultado de uma longa pesquisa, aprimorada por uma Bolsa VITAE de Artes –área de Teatro- em 2001/2002, o espetáculo estreou no SESC Belenzinho, em setembro de 2003, ficando dois meses em cartaz. Também se apresentou em outros espaços consagrados na cena cultural paulistana. O espetáculo participou de diversos festivais, nacionais e internacionais, como o **Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Praga**, Rep. Tcheca, em 2008, onde recebeu **prêmio de Melhor Produção Artística**.

¹³³ Depoimento de Ana Maria Amaral, 2010.

¹³⁴ Idem.

DICOTOMIAS – Fragmentos Skizofré não conta propriamente uma história, mas por meio de uma narrativa poética e abstrata desperta emoções. O espectador participa de forma ativa do espetáculo interpretando individualmente a sua própria história.

Dos muitos elementos que compõe o espetáculo, algo que sempre me chamou a atenção, a ação e o comportamento do tempo é que merece especial atenção.

Sobre o tempo em Dicotomias.

Parafraseando Santo Agostinho, eu digo que conheço o tempo, conheço até o momento que ninguém me pergunta o que é, ou seja: se eu quiser explica-lo a quem me pergunta já não o saberei. Existe no teatro uma espécie de dupla natureza do tempo, onde o tempo histórico é uma realidade que se insere necessariamente no texto e na representação. Devido a suas temporalidades e de seu modo de produção, o teatro é sempre situado na história, e nesse sentido temos que adotar o ponto de vista de um observador/espectador para tornar mais clara a compreensão. Por esse caminho temos - aquele que está ligado ao desenvolvimento da fábula que se trata do tempo representado, ou seja; dramático. E o outro trata-se do tempo da representação, ou cênico - Segundo Patrice Pavis, tempo cênico é o: “tempo vivido pelo espectador confrontado ao acontecimento teatral, tempo eventual, ligado à enunciação, e ao desenrolar do espetáculo” (Pavis, 2001, p. 400)

A representação sempre ocorre no presente, e da mesma forma se desenrola o tempo. A representação fornece todos os dados que se passam diante de nós em função da nossa temporalidade de espectador. Isso nos dá a noção de início e fim da representação. Por sua vez, o tempo dramático é o tempo da ficção do qual fala o espetáculo (Idem), está ligado à realização de que algo acontece, ou aconteceu, ou acontecerá em um universo de ficção. Muitos autores chamam de tempo teatral a correlação entre aquilo que acontece entre o cênico e o dramático, ou seja: entre o real e a ficção. No entanto, vejo em *Dicotomias* algo semelhante ao observado no teatro de Tadeusz Kantor, e mais especificamente no teatro de Lezsek Madzik¹³⁵, que recebeu

¹³⁵ Diretor do Scena Plastyczna, grupo mantido pela KUL (Universidade Católica de Lublin, Polônia), que desde os anos setentas desenvolve um trabalho fundado na construção cênica de narrativas visuais a partir do uso de

muita influência do primeiro. Há na obra de Ana Maria Amaral, como na obra dos anteriores, uma espécie de tempo mítico, um tempo que está intrinsecamente ligado aos acontecimentos primordiais que faz com que o espetáculo aconteça em um único instante, como uma fenda no espaço/tempo, sobrepondo-se constantemente a si mesmo. Dessa forma a ação do tempo não acontece de maneira linear, mas ciclicamente, onde as situações, duplas e paralelas, se justapõem constituindo uma narrativa fragmentada que se organiza no entendimento de cada espectador individualmente. Assim se dá o jogo com as sombras: o contraste entre deformidades e silhuetas muito definidas, entre escuridão e luz, a exemplo do *Cabeção*, personagem que destrói a frágil silhueta da fêmea, que anteriormente, como Eva surgiu do corpo de Adão, ou ainda no personagem *O Torto*, que de sua deformidade bestial, deformidade símbolo do estado de degradação da matéria humana, encontra serenidade nos braços de *Lucrecia*, a boneca mãe que tem o filho em formação no ventre. Não menos bestial é a aparência do feto. Entretanto, a delicadeza da cena é sublime. Esse jogo de contrastes, já observados em Kantor e Madzik não fornecem uma ação temporal onde os acontecimentos se sucedam linearmente. As situações se resolvem em si mesmas pois o processo está diretamente ligado à criação de imagens, e estas são capazes de desenvolverem atividades inconscientes no pensamento do espectador. A fragmentação das cenas, associada às tentativas frustradas de pensamento consciente, possibilita a não repetição do tempo, pois ele funciona como um constante retorno a um momento presente. O tempo não se desenvolve, ele somente acontece. *Dicotomias*, em função do tempo, funciona como um ritual que se situa fora do tempo histórico. Nesse sentido as imagens fixadas pelo expectador tornam-se símbolos puros.

Sobre o Caráter não Aristotélico de *Dicotomias*:

O tempo na Poética de Aristóteles aparece apenas uma vez, usado pelo autor para reforçar a distinção entre a tragédia e a epopeia. Segundo Aristóteles, a ação épica tem duração ilimitada, ao passo que a tragédia se limita, quando possível, ao período de um dia, ou seja: corresponde a uma única revolução solar (Aristóteles, 1986, p. 246). Para chegar a esta convenção, Aristóteles utiliza-se de critérios astronômicos e físicos de avaliação do tempo, relativos à duração desejável da obra dramática, e que não deve ultrapassar o período de 4 horas. (apud. Fonseca in. Nunes, 1995, p. 07). Entretanto, na tragédia como na epopeia, a noção de

elementos como marionetes e materiais simples e diversos, como papel kraft, madeira, terra, água, entre outros, integrados à presença do corpo vivo e mudo do ator em cena.

tempo é relativa aos significados da história, ou seja: aos fatos que ocorrem exteriormente em uma certa ordem, e também do enredo que promove os ajustes ou os configura na unidade orgânica, sistemática, da ação interna à obra. Em resumo, diferencia a tragédia da epopeia apenas no modo de se imitar ou representar, e assim, a obra nos é apresentada, conforme a definição de Aristóteles, sempre, com “...um princípio, meio e fim” (idem, p. 08). Nesse sentido, em relação ao tempo, o espectador é sempre situado diante dos eventos que acontecem, em função da sucessão dos acontecimentos, em um determinado momento e em um determinado lugar na história.

Dicotomias por sua vez, em função da música e do lirismo das imagens que constantemente operam um retorno a si mesmas promovendo um constante multiplicar do jogo reflexivo dos significados, onde a ação expressa no presente imediato, configura-se, como comenta Anatol Rosenfeld, a respeito do imediatismo do lírico:

“A isso se liga a preponderância na voz do presente, que indica a ausência da distância, geralmente associada ao pretérito. Esse caráter do imediato que se manifesta na voz do presente não é porem o de uma atualidade que se processa e distenda através do tempo (como na dramática), mas de um momento eterno.” (Rosenfeld, 1965, p. 12)

O Lirismo deste eterno momento, na obra de Ana Maria Amaral, realiza-se de uma maneira muito específica em relação às condições de beleza, associando os campos das artes plásticas e da poesia. As imagens e as figuras constituem o espaço que só é possível se representar através de objetos e formas, ao passo que a poesia se articula através dos signos e que se sucedem no tempo, e os signos, conforme especifica Benedito Nunes ao citar Lessing: “Só podem representar objetos sucessivos que se chamam ações, e eis o domínio próprio da poesia” (Nunes, 1995, p. 08).



Dicotomias é pura poesia, trata-se de um confronto entre o permanente e o transitório (o inanimado e o humano), onde a realidade afetiva despertada pelo espetáculo é a medida interna do sentimento de oposição entre os contrastes. O Objeto, como em Kantor, persevera, é permanente. O ator é transitório, como transitória é a própria vida, fragmentada como a alma de *Ismália* - estilhaços refletidos pelo espelho.

Quando Ismália enlouqueceu
Pôs-se na torre a sonhar

Viu uma lua no céu
Viu outra lua no mar

No sonho em que se perdeu
Banhou-se toda em luar
Queria subir ao céu
Queria descer ao mar

E num desvario seu
Na torre pôs-se a cantar
Estava perto do céu
Estava longe do mar

E como um anjo pendeu
As asas para voar
Queria a lua do céu
Queria a lua do mar

As asas que Deus lhe deu
Ruflaram de par em par
Sua alma subiu ao céu
Seu corpo desceu ao mar

(Ismália – Alphonsus Guimarães)

Assim, o momento de eterna poesia de *Dicotomias* realiza-se na efemeridade temporal do espectador suscitando sentimentos diversos, e na impossibilidade de configuração concreta do tempo e do espaço, dentro de uma narrativa linear, o espetáculo se situa além das fronteiras da arte, e mais do que do que despertar em nós sensações estéticas, *Dicotomias* trata-se de uma profunda experiência afetiva colocando o humano em relação ao jogo com as imagens e objetos na busca de significados. Significados estes, que se não estão ligados ao conhecimento de questões relativas à existência humana, constituem-se, com certeza, nas dúvidas de realização humana da nossa própria individualidade.

Bibliografia

- ARISTÓTELES, *A Arte Poética*. São Paulo: Ediouro, 1986.
NUNES, Benedito. *O tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*.: São Paulo: Perspectiva, 2001

Artigo

- CINTRA, Wagner. *O Teatro Visual como Teatro Performativo*. Florianópolis: Urdimento, v.2, n.32, setembro, 2018.

AFECTO E PERCEPTO: ANTOLOGIA MAMALUCA, DO GRUPO GIRAMUNDO TEATRO DE BONECOS

Cássia Macieira

Doutora em Literatura Comparada – UFMG

Docente da Universidade do estado de Minas Gerais - UEMG

Cassia.macieira@uemg.br

RESUMO: O Grupo Giramundo Teatro de Bonecos realiza, em 1994, a encenação de *Antologia Mamaluca*, obra homônima de Sebastião Nunes (1938), publicada em 1989. O diretor Álvaro Apocalypse (1937-2003) cria sua dramaturgia a partir de fragmentos dos dois volumes do texto de Nunes, prolongando o efeito de humor constante no trabalho do poeta. Para tanto, adota a temática da carnavalização e evidencia a visualidade em detrimento da fidelidade à tradução do texto literário, fazendo recortes abruptos, porém, não se abstendo de retomar a nuance carnavalesca matricial, fato que corrobora o tom político corrosivo da obra-fonte. Esta reação criativa à obra literária confirma tanto o desprezo pelos cânones quanto o caráter político do ato de parodiar. Entende-se que neste processo há duas operações distintas: transposição midiática (adaptação para o texto dramático) e combinação de mídias (encenação). Ambas, de modo inventivo, resultam em personagens (bonecos e atores) e diálogos que não existiam na obra original, materializando, assim, a ficção nuneana. Pretende-se vislumbrar a versão teatral como um espetáculo criador de sensações, no campo estético, buscando-se, como referencial teórico, *O que é a Filosofia?*, de Gilles Deleuze. *Antologia Mamaluca*, do Grupo Giramundo, certamente instaura múltiplas sensações ou um composto de *perceptos* e *afectos*. Ambos os termos não correspondem, respectivamente, a percepções e sentimentos, mas, sim, a devires não humanos. Para Deleuze, a sensação não se realiza no material sem que toda a matéria se torne expressiva, transbordando a força daqueles que são atravessados pelos *afectos* e *perceptos*.

PALAVRAS-CHAVE: intermedialidade; *afectos*; *perceptos*; bonecos; Sebastião Nunes; Álvaro Apocalypse.

ABSTRACT: In 1994, the Giramundo Theater de Bonecos Group performed the staging of *Antologia Mamaluca*, a homonymous work by Sebastião Nunes (1938), published in 1989. The director Álvaro Apocalypse (1937-2003) creates his dramaturgy from fragments of the two volumes of text of Nunes, prolonging the effect of constant humor in the work of the poet. To do so, it adopts the theme of carnivalization and evidences the visuality to the detriment of fidelity to the translation of the literary text, making abrupt cuts, however, not refraining from resuming the carnivalesque matrix nuance, a fact that corroborates the corrosive political tone of the source work. This creative reaction to the literary work confirms both the contempt for the canons and the political character of the act of parody. It is understood that in this process there are two distinct operations: mediatic transposition (adaptation to the dramatic text) and combination of media (staging). Both, in an inventive way, result in characters (puppets and actors) and dialogues that did not exist in the original work, thus materializing Nunez fiction. It is intended to glimpse the theatrical version as a sensation-creating spectacle in the aesthetic field, seeking as a theoretical reference, “*What is Philosophy ?*”, by Gilles Deleuze. *Antologia Mamaluca*, of the Group Giramundo, certainly establishes multiple sensations or a compound of *percepts* and *affections*. Both terms do not correspond, respectively, to perceptions and feelings, but, rather, to non-human devires. For Deleuze, the sensation is not realized in the material without all matter becoming expressive, overflowing the force of those who are crossed by *affections* and *percepts*.

KEYWORDS: intermediality; *affections*, *percepts*, Sebastião Nunes; Álvaro Apocalypse.

O procedimento de saturar um texto com outros signos, encantou, certamente, o diretor do Grupo Giramundo Teatro de Bonecos¹³⁶, Álvaro Apocalypse (1937-2003), que adaptou *Antologia mamaluca* de Sebastião Nunes para o Teatro de Animação (bonecos), em 1994, no Festival de Inverno da UFMG, dando origem a um espetáculo homônimo. Um espetáculo de caráter fragmentado onde pode ser visto encontros de pequenas cenas curtas (esquetes). Livro, adaptação e espetáculo constituem, assim, três operações poéticas que permitem conceituá-las como tradução intersemiótica entre poesia e pintura.

Álvaro Apocalypse, no texto teatral: faz sua escolha a partir dos fragmentos dos dois volumes de *Antologia mamaluca* (1988-1989), e cria sua nova ordem na desordem de Sebastião Nunes. (ver Fig.1) Sabe-se que os dois autores não são os responsáveis pela inauguração de uma estética de subversão das regras da composição e do espaço; são antropofágicos, e, a partir dessa herança, dão corpo a projetos estéticos dotados de inventividade. Na encenação, Apocalypse prolonga o efeito de humor constante no trabalho do poeta, adotando a temática da carnavalização e inserindo-a no palco com uma marchinha de carnaval, como está indicado na rubrica do seu texto:

PALCO PARA BONECOS DE VARA. DE UM LADO UMA CARNAVALESCA LEVANTA A SAIA, PROVOCANDO O CAVALHEIRO DO OUTRO LADO QUE AVANÇA, LANÇA EM RISTE. A DAMA SE AFASTA E FOGE. O CAVALHEIRO RECUA. A DAMA RETORNA E O CAVALHEIRO ATACA OUTRA VEZ, ETC. *VOLTA O BLOCO: É NO ESCURO, MEU BEM.*¹³⁷ (MANUSCRITO)

Tanto Nunes quanto Apocalypse apropriam desse conceito, ao buscar o tom de festividade e humor em suas obras. Em seus mosaicos de citações debocham do poder e especialmente da classe média. A tradução da obra literária para o texto teatral e conseqüentemente o espetáculo tem como prioridade o tom carnavalesco, que confirma tanto o desprezo pelos cânones quanto o caráter político do procedimento de ambos em parodiar.

¹³⁶ O Giramundo foi criado em 1970, em Belo Horizonte, pelos artistas plásticos Álvaro Apocalypse, Tereza Veloso e Madu. O grupo montou 36 espetáculos, construindo um acervo de aproximadamente 1.500 bonecos. A atenção plástica e o cuidado técnico na construção de bonecos e espetáculos, aliados ao interesse pela cultura brasileira, proporcionaram reconhecimento nacional ao Giramundo, colocando-o na história do Teatro Brasileiro. Texto apresentado no site do Grupo. Disponível em: <http://giramundo.org/>. Acesso em 20/02/2019.

¹³⁷ Manuscrito do roteiro do espetáculo. Acervo do Grupo Giramundo.

Texto-fonte	Texto-dramatúrgico
O suicídio do ator,	3 , 4, 5, 6, 8, 9, 12, 22
Finis operis	34 -39
Última carta da América inédito, Poesias	
"Poesias em estilo New Romantic ou mesmo Pornô Nouveau"	1, 7, 13, 14, 15, 17, 20, 31,32,33
Papéis Higiênicos	24 -30,
A velhice do poeta marginal	10, 11, 22, 23,
Serenata em B menor	
Zovos	
A cidade de Deus	
O poema inédito - Áurea Mediocritas	2, 16, 18, 19, 21(frase), 40

Fig. 01 – Sumário de *Antologia Mamaluca* e indicações de fragmentos apropriados por Álvaro Apocalypse para o texto dramatúrgico.

Sobre a obra literária *Antologia mamaluca*: trata-se de uma compilação (dois volumes) de grande parte de sua produção literária. Apresenta um alto grau de picturalidade, que compõem a edição agregam narrativa curta, poemas, palavras inacabadas e cortes abruptos, e, ainda, frases, provérbios, paratextos, palavrões do cotidiano, presentes no imaginário coletivo, constituindo um surpreendente conjunto cujo sentido, se pode dizer, deve ser construído pelo leitor. Além da presença do pictural na obra de Nunes há outros recursos, como os de transpor signos de um sistema para outro e, também de uma mídia para outra, como nos diferentes gêneros textuais, dos anúncios publicitários aos *storyboards* do cinema de animação, nas tipografias e HQs – História em Quadrinhos.

Nessa obra literária entende-se que ao privilegiar a iconicidade e o não-verbal, ao diagramar suas páginas, ele está inserido na categoria de artistas e poetas que reivindicam a reintegração da iconicidade e da espacialidade da escrita em suas práticas artísticas, narrando como escritor antropófago, de forma transgressora, fazendo do seu processo criativo a sua poética. Esse inventário pictórico em que a imagem e a letra ocupam o mesmo espaço são de diferentes relações: oposição, subordinação, coordenação ou fusão. Convidam o leitor a mergulhar, então, num processo interativo, provocado pelo reconhecimento de um ou vários signos a constituir uma trama textual com várias apropriações verbais, na forma de paráfrases, paródia e pastiche, além da prática intertextual das citações, alusões, epígrafes e referências e as cantigas de rodas infantis.

Embora a paródia possa ser um veículo da sátira, Linda Hutcheon esclarece a confusão que existe entre ambas. Para a autora, algumas obras, quando parodiadas, deslocadas no tempo,

se transformam em sátira ridicularizadora dos costumes, podendo ser ressacralizadas ou dessacralizadas, ou até mesmo passar por uma “reciclagem artística”. (HUTCHEON,1989, p.27). Hutcheon adverte “que a paródia é uma forma de auto-referencialidade, mas isso não quer dizer que não possua implicações ideológicas”, (HUTCHEON,1989, p.27) constituindo “um gênero complexo, quer pela sua forma, quer pelo seu ethos”. (HUTCHEON,1989, p.43). A autora vê a ironia como forma sofisticada de expressão e como principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor, pois que ela participa no discurso paródico como uma estratégia, permitindo ao decodificador interpretar e avaliar, sendo o sentido final de ambos o reconhecimento da sobreposição de cada um. “É este caráter duplo *tanto* da forma, *como* do efeito pragmático, ou ethos, que faz da paródia um modo importante de moderna auto-reflexividade na literatura [...]”. (HUTCHEON,1989, p.51)

Quanto à sátira, ela se opõe à paródia pela natureza textual ou discursiva desta; “um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato” (HUTCHEON,1989:48). Na paródia não existe necessariamente um conceito de ridículo como existe, por exemplo, na piada ou burla, afirma Hutcheon, e completa:

A paródia é, pois, na sua irônica transcontextualização e inversão, repetição com diferença. Já a sátira evoca o social e utiliza da distanciação crítica (julgamento de valor) para fazer uma afirmação negativa do objeto satirizado, distorcendo-o e depreciando-o enquanto a paródia, também com distanciação crítica, não há, necessariamente, um julgamento negativo “sugerido no contaste irônico dos textos”. (HUTCHEON,1989, p.62)

Álvaro Apocalypse cria e promove disjunções em sua devoração antropofágica da obra *Antologia Mamaluca*, de Sebastião Nunes. Evidencia a visualidade em detrimento da fidelidade à tradução do texto literário, fazendo suas próprias escolhas (recortes abruptos); porém, não se abstém de retomar a nuance carnavalesca matricial, fato que igualmente afirma o tom político corrosivo da obra-fonte. Nas palavras do dramaturgo e artista plástico:

A nossa proposta é a de um teatro que se situa exatamente entre as artes plásticas e cênicas. Pretendemos estudar a linguagem da forma em movimento. Simplificando, eu diria que nós buscamos a expressão através da forma em movimento e iluminada. Não nos interessamos, a não ser em raríssimas ocasiões, pela dramaturgia tradicional. Buscamos uma linguagem plástica, visual e cênica, daí a preferência que temos tido

nos últimos anos por fazer pesquisas e investigações exatamente nestes territórios (TIBURSKI, 1997, p.110)¹³⁸.

Em seu procedimento de privilegiar apenas fragmentos do texto-fonte (Fig. 1), Apocalypse enfatiza sua liberdade criadora: “buscamos uma linguagem plástica, visual e cênica”. O dramaturgo, tal como um apropriador, renomeia; como um “re-citador”, eleva imagens do passado a ícones, recontextualizando-as. Sobre a vasta picturalidade do espetáculo – inspirada nos dois volumes da obra literária homônima, originalmente fragmentada (não-livros) e “enformada” no *códice* –, pode-se afirmar que também contemplou a dispersão, porém de maneira mais figurativa, adicionando à linguagem teatral inúmeros elementos: ruídos, vozes, diálogos, melodia, caixa cênica, bonecos recortados de perfis de madeira, atores, corpos, iluminação, figurinos, presença cênica, entre outros.

Álvaro Apocalypse, ao agrupar bonecos em silhuetas de madeira (mídia), faz com que palavrões e choques entre os fragmentos sejam potencializados pelo contexto da sátira e, acentuados, pelo viés do grotesco (estética). A heterogeneidade deste processo nivela-se à heterogeneidade de imagens massificadas e publicitárias de Sebastião Nunes (mídia). A estética de ambos é política e palimpséstica porque constroem, a partir de sua própria materialidade, colagens que reforçam o discurso, o deboche, e operam por meio de suas criações (ideologia), não tendo compromisso com nada ou ninguém. O jogo palimpséstico de desmascaramento do poder e a proposta dialética – ao negar com humor e afirmar pela sátira, uma vez que não há qualquer sentido na seriedade – certamente conferem às narrativas uma afirmação anti-antropocentrismo.

¹³⁸ Conteúdo extraído de entrevista realizada durante o III Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela, em junho de 1990, por João Carlos Tiburski. TIBURSKI, João Carlos. Álvaro Apocalypse: a magia dos bonecos. In: *Revista Continente SUL SUR*, Instituto Estadual do Livro, Porto Alegre/RS, n. 5, ano II, p. 109-113, out. 1997.

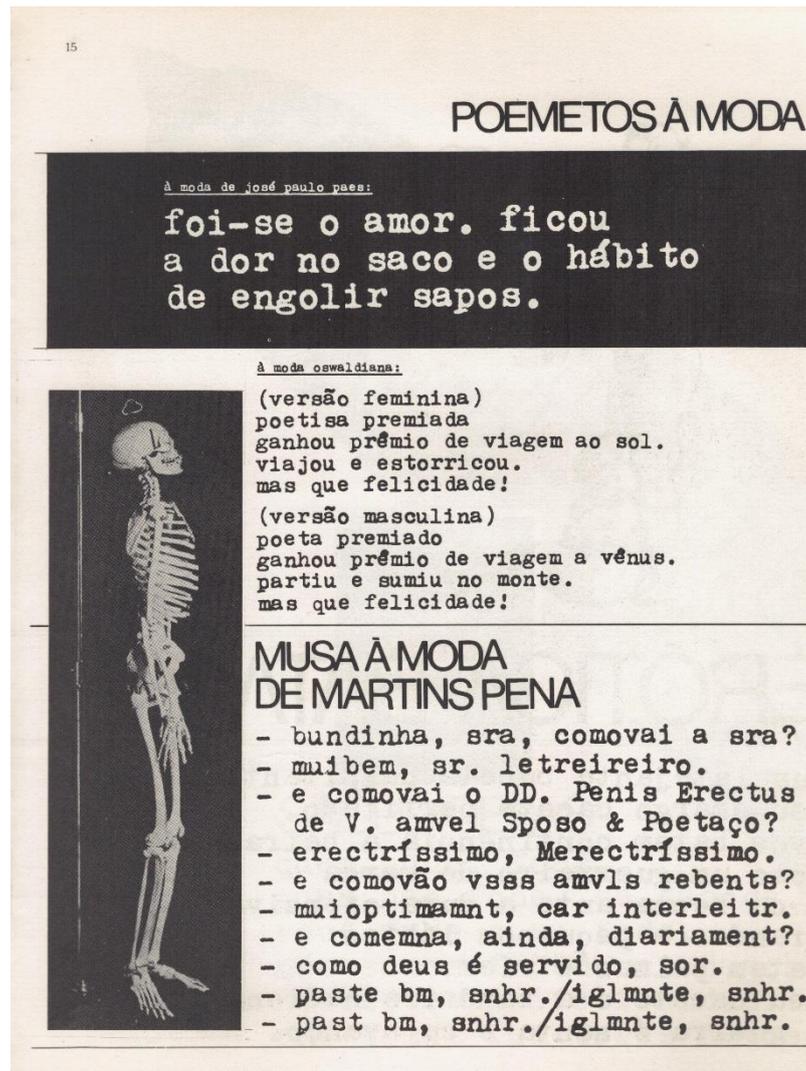


Fig. 2 – Página de *Antologia Mamaluca*, volume 1.

O processo criativo de Apocalypse não seguiu tal congruência. Em *Antologia Mamaluca* – “texto-dramatúrgico-ilustrado” e “espetáculo” (conjunto de blocos cênicos), têm-se reencontros de combinações de mídias (desenhos, manuscrito, bonecos, cenários, vozes e figurinos), as quais permanecem carnavalizadas. Pode-se nomear esta reação criativa (texto dramatúrgico e espetáculo) de Apocalypse à multiplicidade de vozes da obra de Nunes como tradução poética.

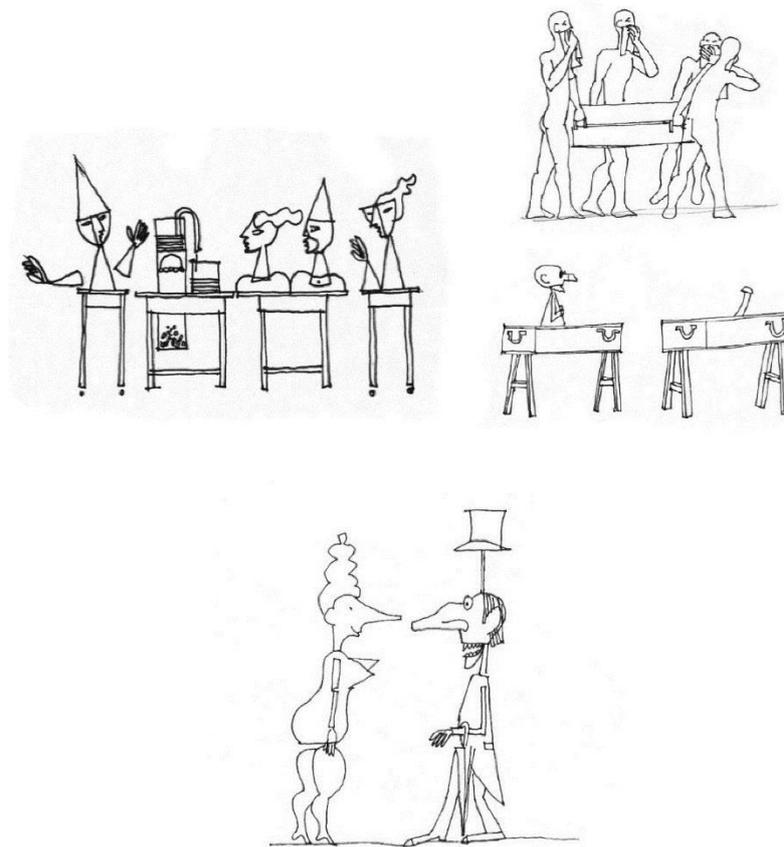


Fig. 3 – Desenhos de Álvaro Apocalypse para o Espetáculo *Antologia Mamaluca*.
Acervo do Grupo Giramundo.

Ao parodiar, Álvaro Apocalypse cria duas obras a partir do texto de Sebastião Nunes - obra textual-visual (roteiro dramático) e visual-musical (espetáculo), utilizando atores, bonecos, cenário, figurino, narração e diálogos. Percebem-se, portanto, duas operações distintas: a transposição midiática (adaptação para o texto dramático) e a combinação de mídias (espetáculo). Sem dúvida, ambas se desenvolvem de modo inventivo e libertário, devido à instituição de personagens (bonecos e atores) e diálogos que não existiam na obra original, materializando a ficção nuneana. O espetáculo *Antologia Mamaluca* é, pois, um produto híbrido-literário, multi-fragmentado, colagem de colagem e devoração antropofágica.



Fig. 4 – Boneco[a] de Álvaro Apocalypse para o Espetáculo *Antologia Mamaluca*. Acervo do Grupo Giramundo. Foto: Cláudio Santos (Voltz Design).

O diretor, certamente, consolidou nas figuras disformes, metamorfoseadas e monstruosas o prolongamento do tom grotesco da narrativa nuneana; assim, ao retomar o rebaixamento corporal baktiniano e seu caráter regenerador, conquistou formas exageradas e representações de corpos fragmentados, formas do humano e do não humano, resultando em uma poética do inanimado ou em uma recusa não idealizante. Neste cenário, pode-se invocar também o conceito de “estranho”, de Freud, nomeado como algo familiar para entender a natureza grotesca dos bonecos em *Antologia Mamaluca*. Se o estranhamento (*unheimlich*) suscitado é aquilo que deveria perdurar oculto, quando esclarecido, acaba por confundir e despertar, no modo de produção e recepção, a sensação de perplexidade à procura de desvendar a sensação provocada.



Fig. 5 – Boneco de Álvaro Apocalypse para o Espetáculo *Antologia Mamaluca*. Acervo do Grupo Giramundo. Foto: Cláudio Santos. (Voltz Design).

A obra *Antologia Mamaluca*, do Grupo Giramundo, instaurou múltiplas forças ou um composto de *perceptos* e *afectos*, tendo em vista que “[a] sensação não se realiza no material sem que o material entre inteiramente na sensação, no *percepto* ou no *afecto*. Toda matéria se torna expressiva” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 217). Para estes filósofos, a noção de força se apresenta como a iminência que provoca o surgimento da sensação:

Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material; ela é o *percepto* ou o *afecto* do material mesmo. [...] E, todavia, a sensação não é idêntica ao material, ao menos de direito. O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o *percepto* ou o *afecto* (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 216).

O cerne da sensação compreende a noção de força enquanto responsável pelo desencadeamento do devir sensível. Desta maneira, vislumbra-se que a encenação *Antologia Mamaluca* não se trata apenas da inventividade de bonecos grotescos e objetos fragmentados, mas, sim, da criação de sensações, no campo estético e ideológico, mesmo 25 anos após a estreia do espetáculo. Entende-se, aqui, o campo estético e ideológico como a força atrativa e sensível desencadeada por Apocalypse à recepção dos espectadores e pertencente à linguagem do Teatro de Animação.

REFERÊNCIAS:

Antologia Mamaluca. Acervo do Grupo Giramundo. Vídeo de registro do espetáculo do Grupo Giramundo, gravado em Itabira/MG. Prefeitura de Itabira/MG, 2004. Colorido, 40 minutos.

APOCALYPSE, Álvaro. *Dramaturgia para a nova forma da marionete*. Belo Horizonte: Grupo Giramundo e Fundação Vitae, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Edição Standard Brasileira XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1986, p. 237-269.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

NUNES, Sebastião. *Antologia Mamaluca*, v. 1. Sabará: Ed. Dubolso, 1988.

_____. *Antologia Mamaluca*, v. 2. Sabará: Ed. Dubolso, 1989.

SAMPAIO, Márcio. *Álvaro Apocalypse*. Belo Horizonte. V&M (Vallourec & Mannesmann); Ministério da Cultura, 2011.

TIBURSKI, João Carlos. Álvaro Apocalypse: a magia dos bonecos. In: *Revista Continente SUL SUR*, Instituto Estadual do Livro, Porto Alegre/RS, n. 5, ano II, p. 109-113, out., 1997.