

## **Cenários da formação profissional no Teatro de Formas Animadas: a guisa de apresentação.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Valmor Nini Beltrame  
UDESC

Gilmar Antônio Moretti  
SCAR

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

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