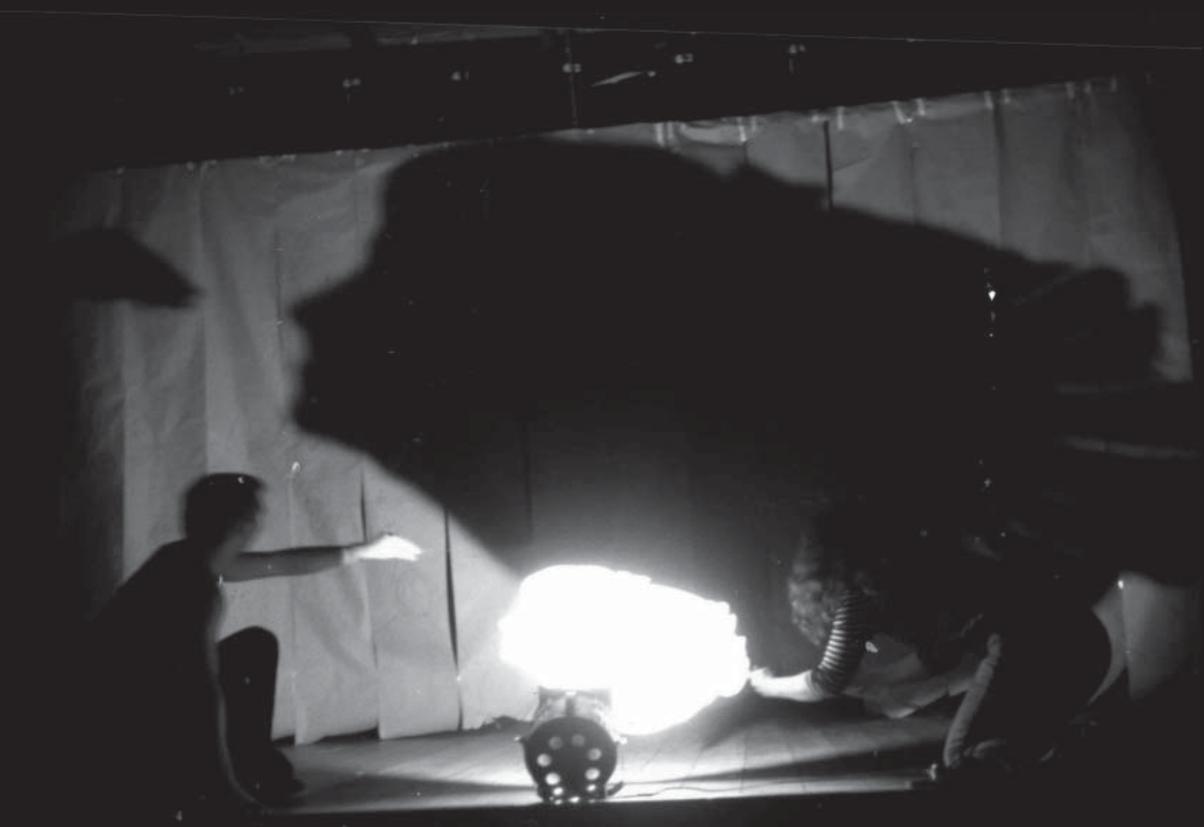
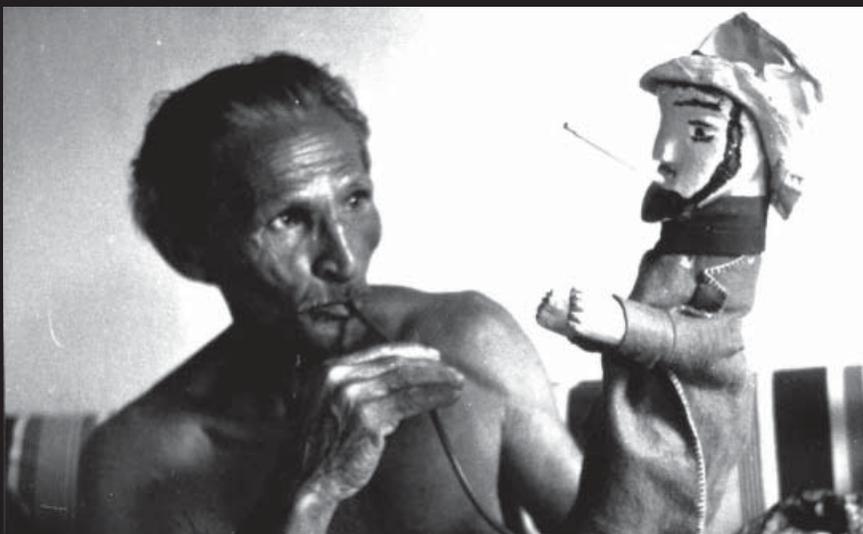


Desafios para formação do titeriteiro no Brasil

Magda Modesto

Pesquisadora – Rio de Janeiro





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

Página 34: Calungueiro Joaquim Cardoso - Natal - RN. Títeres - Capitão João Re-
dondo (1987). Foto de Magda Modesto.

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

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

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

Keywords: Puppet theatre; Brazilian history; festivals.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Analisando essas preocupações, a ABTB / UNIMA BRASIL

concluiu quanto à necessidade de uma Reciclagem Profissional mais sistematizada.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

sonhos, fantasias.

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

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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