

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

Luís Artur Nunes

Diretor teatral – Rio de Janeiro e São Paulo



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

De-vagar pela cena de Socorro

Zilá Muniz
Ronda Grupo
de Dança
e Teatro -
Florianópolis

