

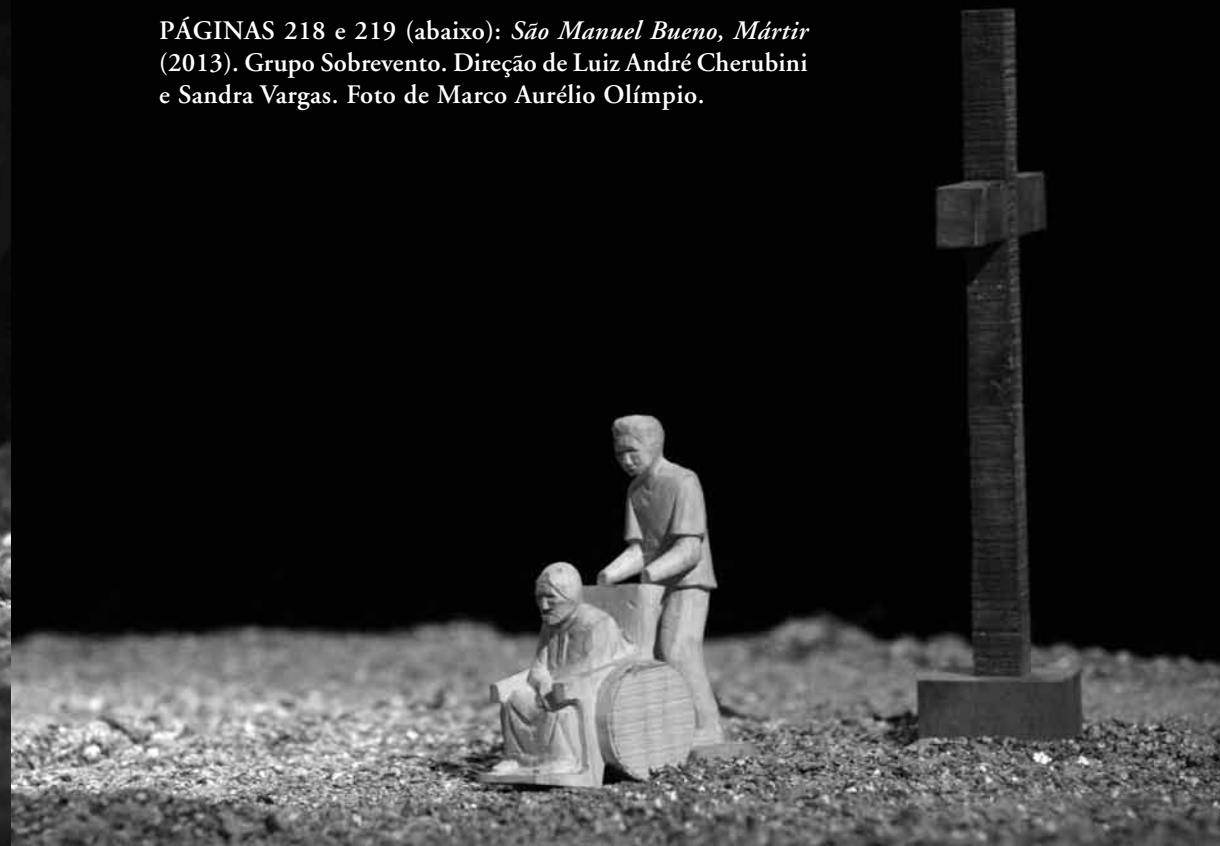
A encenação, o Teatro de Animação e o Grupo Sobrevento

Luiz André Cherubini
Grupo Sobrevento (São Paulo)



O Cabaré dos Quase-Vivos (2006). Grupo Sobrevento. Direção de Luiz André Cherubini e Sandra Vargas. Foto de Simone Rodrigues.

PÁGINAS 218 e 219 (abaixo): *São Manuel Bueno, Mártir*
(2013). Grupo Sobrevento. Direção de Luiz André Cherubini
e Sandra Vargas. Foto de Marco Aurélio Olímpio.



Resumo: Tomando como base a experiência de quase trinta anos do Grupo Sobrevento, companhia brasileira especializada em Teatro de Animação, discutem-se os princípios que norteiam os processos criativos e os fundamentos éticos e estéticos do seu trabalho de encenação e a influência das relações de trabalho, da colaboração artística, da formação, do treinamento, da organização e preponderância dos elementos de uma montagem teatral e do estatuto e papel do encenador nos espetáculos de Teatro de Bonecos.

Palavras-chave: Encenação teatral. Grupo Sobrevento. Processos criativos.

Abstract: Based on the nearly thirty-year experience of the Grupo Sobrevento, the paper discusses the Brazilian company that specializes in the puppet theater, the principles that guide its creative processes and the ethical and aesthetic foundation of its work of staging and the influence of the working relations, artistic collaboration, education, training, organization and the preponderance of elements of a theatrical production and of the status and role of the theatre director in puppet theater spectacles.

Keywords: Theatrical staging. Grupo Sobrevento. Creative processes.

O Grupo Sobrevento foi criado em 1986, e hoje, passados tantos anos, damos-nos conta de que as histórias que contamos do seu nascimento, objetivos, sucessos, processos de criação, aventuras, desventuras – e que recontamos tantas vezes – são histórias inventadas; o que, porém, não as torna menos verdade.

O Sobrevento nasceu quando um grupo de jovens atores¹, estudantes de Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e apaixonados pelo Teatro – e envolvidos com ele na infância e na adolescência – descobriu o Teatro de Bonecos. Acreditávamos na ideia de um teatro de repertório, coletivo, de grupo e sonhávamos ser esse o caminho de nossa profissionalização – o que não estava muito em moda na época, quando o teatro era feito de grandes atores, de grandes diretores, de grandes nomes, de grandes espetáculos, e o Teatro de Grupo, que ainda nem tinha este nome², era tido como ingênuo, festivo, amador. Tendo criado uma encenação de Beckett³ com bonecos e tendo trabalhado duro em pesquisa e ensaios, chegamos a ser convidados a representar o Rio e o Brasil em um festival internacional da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. E foi aí que descobrimos a riqueza e a diversidade do Teatro de Bonecos. O Teatro de Bonecos não nos limitava, mas nos abria perspectivas; oferecia-nos possibilidades expressivas até então insuspeitas para nós; oferecia-nos um profissionalismo concreto e humilde (para a nossa surpresa, os bonequeiros – ao contrário dos atores – podiam viver, e viviam, de teatro), revelava-nos o sentido de ofício do teatro e maravilhava-nos com uma arte deslumbrante. Os bonequeiros eram generosos, companheiros, sentiam-se irmãos – mesmo tão diferentes –, e eram a materialização verdadeira e surpreendente dos sonhos de grandes pensadores do Teatro que admirávamos e de outros que logo viríamos a conhecer – García Lorca, Brecht, Gordon-Craig, Maeterlinck, entre outros –, que buscavam libertar o teatro das vaidades individuais em prol da personagem, do texto, da encenação, do espetáculo. Foi assim que nos tornamos um destes irmãos:

¹ Luiz André Cherubini, Sandra Vargas e Miguel Vellinho.

² O termo Teatro de Grupo foi cunhado em um encontro de grupos de teatro de vários Estados brasileiros, realizado na cidade de Vinhedo, em 1990, do qual o Sobrevento também participou.

³ Uma encenação de *Ato sem palavras I*, do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, que viria a compor o espetáculo Beckett, criado pelo Grupo Sobrevento em 1992.

buscando ser antes “teatro” e só depois “de bonecos”.

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, “[...] 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), e porque as palavras não dão conta do que é o Teatro de Bonecos, que muitas vezes pode não ser nem teatro nem de bonecos. Quem conhece o Bumba-meu-Boi e o Carnaval, entende.

Olhando nossa trajetória, cremos que o teatro que temos feito tem sido a busca de diferentes formas de relacionamento com o público: o que chamamos de diferentes encontros. Temos buscado este novo encontro sempre a partir de um diferente aspecto do Teatro de Animação, vendo nele uma fonte inesgotável de relações com o público – e o Teatro de Animação pode ser tão rico e variado quanto nós, artistas, pudermos imaginar. Estes nossos princípios, entretanto, são apenas uma tomada de posição muito particular, e isto chocou o célebre bonequeiro chinês Yang Feng⁴ – grande mestre da luva chinesa que colaborou conosco na criação de *Cadê o meu herói?*⁵: “Mas como é que vocês podem querer se aperfeiçoar, se vocês mudam de técnica, de bonecos, a cada novo espetáculo?”. É claro que ele está coberto de razão. E esperamos que nós – acreditando exatamente no contrário – também estejamos.

Não há, para nós, como se falar da encenação ou da direção

no Teatro de Bonecos – nem mesmo de uma pequena fatia dele, como Teatro de Animação contemporâneo –, senão restringindo-se a um determinado fenômeno ou manifestação teatral ou a uma experiência muito particular ou pessoal, dada a enorme diversidade de formas que ele assume. E para se alcançar uma forma diferente, acreditamos que é preciso trilhar um caminho diferente. Não existem muitas formas de fazer o “Moisés” de Michelangelo⁶: só existe uma – a que ele usou. Mas não seria possível, algum dia, fazer uma estátua igual ao “Moisés” de Michelangelo em uma impressora 3D⁷ ou em um torno CNC⁸? Claro, teríamos, assim, uma estátua igual ao “Moisés” de Michelangelo, não o “Moisés” de Michelangelo. Assim, os muitos manuais de como fazer Teatro de Bonecos sempre terminam por determinar um tipo de espetáculo, por fazer chegar a um resultado particular. Partir da confecção, de exercícios de manipulação, de uma peça teatral, de uma música ou dedicar mais ou menos tempo, em tal ou qual ordem, a uma certa etapa do processo orientam fortemente – se não simplesmente determinam – o resultado ao qual se chegará. Do mesmo modo que se valer de um certo material, de uma técnica de confecção, de um certo artista (seja ele um escultor, seja um ator, um manipulador), etc. *Grosso modo*, poderíamos dizer que todos os espetáculos que nascem de “ensaios de mesa” (como chamamos, em teatro, as leituras e estudos de uma peça teatral), que passam para a “marcação” (como chamamos os ensaios em que se determinam a movimentação e ações a serem realizadas no palco) e daí a ensaios gerais (os ensaios finais) são aparentados. O fato de

⁴ Artista especializado no Teatro de Luva Chinesa, natural da cidade de Fujien, China, quinta geração de uma importante família dedicada a esta arte. A Luva Chinesa é uma forma teatral única no mundo, em certa medida semelhante aos fantoches ocidentais.

⁵ Espetáculo do Grupo Sobrevento, estreado em 1998, que teve Yang Feng como colaborador, no treinamento e direção de manipulação.

⁶ Célebre estátua renascentista do escultor italiano Michelangelo Buonarroti exposta na Igreja de San Pietro in Vincoli, em Roma.

⁷ Forma de tecnologia de fabricação aditiva na qual um modelo tridimensional é criado por sucessivas camadas de material – in: Wikipedia http://pt.wikipedia.org/wiki/Impress%C3%A3o_3D

⁸ Controle Numérico Computadorizado que pode controlar tornos capazes de esculpir peças tridimensionais.

um figurino ou de um cenário chegarem a poucos dias da estreia praticamente determina para si um papel decorativo. Se o texto teatral for o ponto de partida da montagem e ocupar a maior parte do processo de ensaio, teremos um espetáculo discursivo.

Acreditando nisto é que, em nosso grupo, em busca de diferentes espetáculos, que promovam diferentes relações com o público, que se dirijam a diferentes espaços cênicos e a diferentes públicos, que explorem formas de animação diferentes, que busquem atmosferas diferentes, estabelecemos diferentes processos de encenação a cada nova montagem – tomamos diferentes pontos de partida, convidamos diferentes colaboradores, estabelecemos (ou não) diferentes treinamentos, damos maior ou menor espaço para exercícios e improvisações, valemo-nos de diferentes elementos, usamos protótipos ou bonecos prontos, descartamos ou reutilizamos em contextos diferentes coisas que fizemos e cenas que criamos. E não é que estes processos tenham que ser previamente estabelecidos e, menos ainda, com clareza: o próprio correr da montagem vai-se ajustando às suas buscas. E não é que tenha que haver, já de início, uma busca: ao final, tudo será o resultado daquilo que fizemos ou, se isto parecer muito determinista, vai parecer que tudo o que fizemos conformou aquele espetáculo ou, ainda, em algum momento mudaremos aquilo que chamávamos de nossa busca inicial por outra busca inicial (como chamando João de Pedro) e, convencidos de que sempre havia sido assim, tudo passará a fazer sentido. Como estamos fazendo com a história que estamos contando agora, falando de trajetória e processo de trabalho. Porque não há como entender sem ordenar; não há como compreender sem agrupar. E ordenando, agrupando, estamos recriando ou inventando, ou mentindo, em busca de uma verdade – o que é perfeitamente honesto.

Um procedimento criativo recorrente em nossa companhia é a utilização de cruzamentos insuspeitos e da busca de suas confluências. Assim, podemos forçar, arbitrariamente, o cruzamento de um certo fenômeno teatral – como o Teatro de Sombras chi-

nês – com um texto da escritora Virginia Woolf⁹. Se, no início, o choque nos apavora e nos coloca na beira de um abismo, pouco depois (às vezes, para nosso desespero, não tão pouco assim) tudo parece combinar, e surge uma saída melhor que o passo à frente, que nos levaria à queda. Uma nova perspectiva, de repente, se descortina. O caminho reto nunca foi, para nós, o melhor. As idas e vindas, o caminhar em círculos, as voltas e reviravoltas, a angústia, o temor, o desconforto provocam a nossa criatividade, a nossa curiosidade e – indefectivelmente – revelam surpresas que terminam por ser estimulantes e compensadoras. Se, em um momento em que nos encontramos perdidos, isto nos parece uma autoflagelação, logo nos damos conta de que esta é a própria natureza do trabalho colaborativo. Não queremos convidar um cenógrafo para trabalhar conosco fazendo o cenário que imaginamos – isto resultaria em um trabalho pobre. Assim, evitamos orientar demais o trabalho de artistas que se juntam a nós, procurando ouvir e estimular expressões artísticas próprias que possam se cruzar com o nosso trabalho e amalgamar-se a ele. Nunca tivemos medo de artistas maduros e de linguagens fortes: nunca tivemos medo de ser engolidos por eles ou de terminar por engoli-los. Pelo contrário, sempre os buscamos e trouxemos para junto de nós nada menos do que os artistas que mais admirávamos – mesmo que os tivéssemos que trazer da China –, cedendo, impondo, dialogando, compondo, misturando e, com isto, crescendo.

A ideia, porém, de que todo espetáculo tenha que ter um bom cenário, um bom figurino, uma boa música nos parece equivocada. Como não há uma forma única de fazer teatro, a utilização ou escolha de cada um destes elementos – ou mesmo a simples tomada deles em consideração – já é uma opção que vai gerar consequências pesadas para a encenação. O desenvolvimento da

⁹ O Grupo Sobrevento criou, em 2011, o espetáculo *A cortina da babá*, cruzando o conto *Nurse Lughton's Curtain*, de Virginia Woolf, com diferentes técnicas de Teatro de Sombras.

arte teatral gerou uma especialização de fazeres teatrais, uma constituição e reconhecimento de ofícios e artes. Os Prêmios de Teatro inventaram categorias para reconhecer aspectos particulares de um espetáculo. No entanto, podemos imaginar um espetáculo que ganhe todos os prêmios de melhor ator, melhor atriz, melhor cenógrafo, melhor figurinista, melhor autor, melhor diretor, melhor iluminação, melhor coreografia e prêmio especial pelo histórico do grupo ou pela utilização de bonecos em cena e que seja apenas um desfile de vaidades e que, nem de longe, seja um bom espetáculo. Um bom teatro tem que ser um bom encontro, tem que acontecer em um bom dia, em uma boa situação: não tem nem mesmo que ser um espetáculo, porque o teatro é muito mais do que uma coisa para se contemplar (espetáculo vem de *spectare*, de olhar, de observar). E não é coisa para ser comparada, avaliada, medida, pesada. O teatro deve se valer dos recursos próprios do que aquele encontro propõe e não se carregar de um peso de que não precisa. E, no nosso trabalho, de um Teatro de Grupo, todos os colaboradores têm que se juntar a nós, se fundir conosco, para que o trabalho seja mesmo, ao final, uma amálgama, um conjunto indissociável de partes e de expressões artísticas ou, melhor dizendo, uma única expressão artística.

Fazer Teatro de Bonecos é o que cada bonequeiro quiser que seja. Há bonequeiros que começam o seu treinamento desde crianças por tradição familiar. Há bonequeiros que nem usam bonecos (valem-se de objetos prontos, de formas abstratas, de bonequinhas de brincar) e que nem acham que são bonequeiros. Mas o Teatro de Bonecos demanda mesmo treinamento, demanda prática e, em uma certa medida, é como tocar violão – em uma semana você aprende a tocar uma música, mas, com vinte anos de prática, você só pode tocar aquela música daquela maneira por opção (não por falta dela). Este treinamento, porém, não precisa ser fruto de estudo, de aprendizagem formal, e pode ser adquirido com a própria vivência do teatro, com horas de palco, com encontros com outros artistas. Como acontece também com os atores. No Sobrevento,

nossa formação artística é constante – buscamos sempre o encontro com outros artistas, que convidamos ao nosso teatro. E buscamos, sempre, contar com os melhores colaboradores, os melhores parceiros, e o contato com estes artistas e esta sem-cerimônia de convidá-los a parcerias é um privilégio que se vai adquirindo também com a experiência. Para viabilizar as oficinas conosco, pedimos ajuda a instituições diplomáticas e culturais de seus países, apelamos para festivais internacionais brasileiros, escolas de teatro, prêmios, projetos, leis de incentivo. E sempre abrimos parte dos dias de trabalho a outros artistas brasileiros especializados. Assim, não só retribuímos e levamos adiante aquilo que outros bonequeiros fizeram por nós, como também aproveitamos o contato com estes outros artistas para não criar uma espécie de entropia. Este procedimento – que não reduz as oficinas a um trabalho instrumental, dirigidos a um objetivo particular – permite-nos aprender com as experiências de outros e abrem-nos caminhos que nós – fechados em nós mesmos, almejando objetivos mais estreitos e imediatos, por conta da aproximação de uma estreia – não somos capazes de vislumbrar.

Nosso treinamento, porém, não é um treinamento genérico. Como não queremos, por exemplo, da luva chinesa, mais do que aqueles vinte movimentos de que precisamos para aquele espetáculo, só nos aperfeiçoamos naqueles vinte, dos mais de cem movimentos que aprendemos. Não seguimos, assim, o treinamento ortodoxo que as crianças seguem em Fujien, na China. O que fazemos é repetir, treinar e ensaiar exaustivamente aqueles movimentos, com aqueles bonecos, que utilizaremos efetivamente. Se não temos a experiência do treinamento tradicional, temos a experiência de um treinamento muito amplo que desenvolvemos ao longo de nossa carreira e, além do mais, não tratamos de imitar o Teatro de Bonecos chinês, mas de buscar os elementos que falem daqui e de hoje, à gente daqui e de hoje. Os elementos de outras culturas têm, em nossos espetáculos, que se fundir aos elementos de nossa cultura, como se sempre tivessem feito parte dela – e têm

que se modificar. Não acreditamos no conceito de transculturalidade do Teatro Antropológico¹⁰ (BARBA e SAVARESE, 1995). Estamos mais para antropofágicos que para antropológicos. Assim, ao fazer nosso teatro, não somos italianos apresentando a dança indiana Orissi, mas somos nós, fazendo o nosso teatro, depois de devorar nosso amigo chinês – teatro tupiniquim.

Não é surpresa notar como o Teatro de Bonecos costuma se estruturar como companhias estáveis – frequentemente longevas – ou como um teatro de solistas. O aperfeiçoamento, o treinamento necessário, a aquisição de habilidades particulares terminam por formar um estilo ou linguagem teatral que não pode ser abandonada com facilidade. Cada solista ou cada companhia é o seu próprio teatro e é, de alguma maneira, um teatro próprio. É raro – e não por acaso – encontrar no Teatro de Animação companhias de ocasião, agrupamentos formados para um evento. Não há manipuladores ou bonequeiros genéricos ou *free-lancers*, não há uma formação para atender a demandas de um mercado de trabalho, nem mesmo há demandas de um mercado de trabalho. O diretor de Teatro de Animação – normalmente um membro e ator-manipulador ou bonequeiro de uma companhia – vai trabalhar com os artistas que formou, que ajudou a formar ou com que se formou (seja no Brasil, seja na China) e vai fazer o teatro que costuma fazer com aqueles com quem está acostumado a trabalhar. Ou vai fazer sozinho, ele mesmo.

Dirigir e atuar ao mesmo tempo ou não atuar para dirigir não costuma ser, no Teatro de Bonecos, uma decisão que se tome, mas uma situação à qual se é compelido. Normalmente, ensaiar diante de um espelho é uma péssima ideia para um bonequeiro. Do mesmo modo que o é para um ator. Um espelho fica bem diante de um bailarino, que quer saber se o movimento que está fazendo está correto ou, principalmente, se está bonito. Este tipo de busca de beleza ou perfeição – que simplesmente saiu de moda para os atores e que

¹⁰ Em uma conferência a que assistimos no Rio de Janeiro, o próprio Savarese assumiu a sua rejeição a este conceito.

não representa as buscas do teatro moderno – poucas vezes é uma preocupação do Teatro de Bonecos. E quando o é, o espelho é o pior conselheiro. Um marionetista, um manipulador, precisa aprender, de dentro, de baixo, de cima, o que está acontecendo com o seu boneco. Precisa reconhecer e compreender os movimentos de seu boneco de uma perspectiva muito particular. Consultando o espelho, ele dificilmente poderá vir a encontrar, compreender e, sobretudo, repetir este movimento. E muitas vezes, em muitas culturas, uma pessoa de fora, um mestre, um diretor é quem faz o papel de espelho, servindo ao manipulador como referência, corrigindo posturas, movimentos, gestos e ações, esclarecendo o bonequeiro – cego do que acontece realmente diante do público – dos resultados de sua movimentação. Familiarizado com os efeitos que o seu boneco cria, a partir de seu ponto de vista, o manipulador pode alçar outros voos, aperfeiçoar-se e aproximar aquilo que faz e que pensa que o público vê daquilo que efetivamente o público vê. E o diretor, sendo frequentemente este olhar exterior, este espelho que também reflete capacitação, experiência, autoridade, ascendência, algumas vezes, em algumas culturas, chega a lançar mão de uma varinha de bambu que, aplicada no momento certo, também parece ajudar a corrigir alguns vícios. Outras vezes, como no Sobrevento, o diretor não é muito mais do que aquele que decide se se deve entrar em cena para a direita ou para a esquerda, se o giro deve ser feito para cá ou para lá, em um acordo de quem – e uma posição mais nivelada – chegou à conclusão de que há momentos em que o tempo gasto em tomadas de decisão coletivas não compensa a pouca diferença no resultado advindo delas. Assim, fazemos com que uma única pessoa assuma a tarefa de diretor, como um timoneiro (o “homem do leme”) ou, menos, como um voga, aquele que grita, marcando o ritmo da embarcação¹¹.

¹¹ Em um Encontro Sul-Americano de Marionetistas, realizado na cidade de Trujillo, no Peru, em 1988, o encenador e marionetista francês Philippe Genty falava de *skipper*, referindo-se a uma espécie de diretor-coordenador, buscando nivelar hierarquias, em uma outra alusão a embarcações.

A experiência de um artista é a melhor fonte de referência para um outro artista, no campo do Teatro de Animação, sobretudo por meio de um contato imediato entre si. Não há porque reinventar a roda: há muitas coisas que foram inventadas e aperfeiçoadas ao longo de anos, de séculos, e é a partir daí que temos que avançar. A manipulação de bonecos de sombra chineses, por exemplo, oferece um acúmulo de saberes que é a decantação de muitas experiências. E para segurar as varas que movem estes bonecos, não é nada mal consultar aquilo que já foi desenvolvido. E é sempre bom aceitar ou rejeitar, mas não ignorar. Um violonista, para o seu próprio bem, tem que segurar o violão assim, com os dedos assim, sentado assim. “Mas eu prefiro tocar assim” não costuma ser um bom argumento, sobretudo quando vindo de um novato, fruto de arrogância. Pouco adiante, com novas demandas, o preço a pagar será bem alto. São muitas as sutilezas, os detalhes que um artista experiente, cumprindo a função de orientador ou de diretor, pode não deixar escapar. Lemos, estudamos, tiramos fotos, pedimos plantas de construção e fizemos telas de projeção de sombra ao estilo chinês moderno de Tangshan. Praticamos com protótipos. Estávamos certos de que nada nos havia escapado. Bastou um minuto ao lado de Liang Juhn¹² – diretor da Cia. de Teatro de Sombras de Tangshan –, para que ele nos fizesse notar a importância de inclinar a tela para adiante 5 graus. As silhuetas, então, podiam apoiar-se na tela e se autossustentar. Criou uma moldura na tela, para que a área de fuga permitisse que a silhueta de um pássaro saísse de cena sem se afastar da tela e se desfocar. Em mais alguns minutos, trocou as amarrações, os nós, materiais, métodos de corte, ferramentas, posturas. E as mudanças não pararam de acontecer nos dias que se seguiram. Ele nos explicou

¹² O Sobrevento trouxe Liang Juhn, bonequeiro chinês e diretor da Cia. de Teatro de Sombras de Tangshan, ao Brasil em 2010, para colaborar com a criação do espetáculo A cortina da babá, estreado em 2011.

ainda o porquê de muitas coisas que simplesmente havíamos imitado. Como ignorar o saber e o conhecimento de um artista especializado, capacitado, que dedicou a sua vida à arte do Teatro de Bonecos e de Sombras, dentro da maior companhia de Teatro de Bonecos e Sombras da China? Entretanto, também é preciso confiar no saber que se tem e na experiência de outros artistas. Liang Juhn saiu do Brasil encantado, levando a *sarja de projeção* que recobre a tela que os artistas brasileiros Valter Valverde e Christian Lins, da Cia. Luzes e Lendas¹³, utilizam em seus espetáculos de sombra. E ainda vai instalar na China o *dimmer* para lâmpadas fluorescentes que descobrimos, com que a sua companhia sempre sonhou e que ele disse que não existia. O intercâmbio é o alimento da arte.

Ser diretor de um espetáculo, em nossas produções, não é mais do que desempenhar um papel na produção, igual ao de tesoureiro ou de técnico de luz. No Sobrevento, todos fazemos tudo, todos podemos fazer um figurino, uma luz, um cenário, mas alguns se sentem mais cômodos do que outros em determinadas funções. Não sei se por uma herança de imigrantes, por uma espécie de medo de que tudo desmorone de um dia para o outro e que tenhamos que começar tudo do zero, guardamos um caráter familiar e artesanal. Quando damos nossos cursos de Teatro de Animação, ensinamos a costurar à máquina, a fazer um cenário, a construir um boneco, a manipular, a escrever um texto, tanto quanto discutimos encenação, teoria e história teatral. E tentamos preservar a autossuficiência e, de alguma maneira, participar de todos os aspectos da produção, mesmo nas de maior porte. Isto que, volta e meia, nos parece exagerado, é também fruto de uma posição ética e nos faz entender, respeitar, discutir, dividir ou mesmo assumir o trabalho de cada um dos envolvidos em uma apresentação teatral. Car-

¹³ A Cia. Teatral paulistana Luzes e Lendas é formada pelos sombristas Valter Valverde, Christian Lins e Lourenço Amaral Júnior.

regar, montar e desmontar, limpar, aspirar, consertar, costurar, operar som e luz são responsabilidade de todos em nosso grupo, ainda que dividamos as tarefas e ofereçamos trabalho a outros. Todos temos que ter um mesmo compromisso com o público, com o espetáculo que vamos apresentar, com o teatro. Talvez isto seja só vaidade, mas queremos crer que seja uma vaidade sã: a vaidade de todo artista que leva adiante o lema “o espetáculo tem que continuar”.

Esta versatilidade e este compromisso com o espetáculo são o que – tendo escolhido viver das apresentações teatrais que fazemos, de estar no palco ou na rua – nos permite viajar com equipes muito compactas, fazer um grande número de apresentações e garantir a melhor realização possível de um espetáculo, mesmo em condições extremas. Graças a isto é que temos podido viajar para diferentes países, para onde é impossível levar uma estrutura de madeira ou ferro, simplesmente construindo – nós que somos diretores, atores, iluminadores – o cenário lá, quando não há quem construa para nós. Graças a isto é que podemos refazer cenografias, bonecos, figurinos e adereços extraviados em uma viagem internacional, para não cancelar, de maneira nenhuma, um espetáculo. Temos recebido muitos alunos, estagiários, aprendizes em nosso teatro e fazemos questão de transmitir-lhes estes valores e fazê-los vivenciar este compromisso com o teatro, que, para nós, é o esteio da nossa arte e que faz com que eles, em pouco tempo, passem a se sentir um de nós e não alguém que está sob a nossa guarda ou a nosso serviço.

Escolhas éticas também são escolhas estéticas. O Grupo Sobrevento estrutura-se como uma cooperativa. Não há, entre nós, relações de patrão e empregado e, se a divisão das tarefas existe, não é tão clara. Temos mesmo o teatro como uma espécie de missão e até mesmo de sacerdócio, como muitos artistas. Escolhemos sediar nosso teatro em uma região de baixa renda, fora do centro cultural da cidade, desprovida de equipamentos culturais. Relações com o trabalho, relações de trabalho e fon-

tes de renda também se refletem no teatro que se faz. Todos os membros do Sobrevento vieram de oficinas e de um contato prolongado com o grupo, de um longo namoro. Todos fazemos de tudo, e é este espírito de que todos têm que fazer tudo que nasce o caráter artesanal, delicado e pessoal dos trabalhos, eventos e ações do Grupo. A forma de ingresso na arte, na companhia ou no espetáculo – às vezes, por tradição familiar ou cultural, por seleção em testes, por oferta de emprego, por afinidade – e os métodos de preparação, treinamento e integração dos artistas também são um outro fator importante do que se produz ao final. Bem como o são, entre muitos outros fatores, o estabelecimento ou não de espaços de ensaio, treinamento, produção, manutenção e construção; a aquisição ou não de ferramentas (e que ferramentas), de equipamentos de luz, de equipamentos de som, de bonecos; a distribuição e a preponderância dos diferentes papéis artísticos necessários a uma montagem – confecção de bonecos, manipulação, narração e atuação, música, dramaturgia, cenografia, produção, comercialização, etc.

Muitas vezes, no Teatro de Animação, como no teatro moderno, o diretor tem que ser também um dramaturgo. O Teatro de Animação sempre foi uma arte da cena, não do papel; uma arte do momento, mais do que da história. E isto se deve a muitas razões: pela formação dos artistas, por seu estatuto, por seus espaços de apresentação, por sua forma de organização, por seu lugar social. Também a falta de um padrão, sua estruturação a partir de escolhas muito variáveis, dificulta sua criação a partir de um texto dado, mantendo fidelidade a ele. Um diretor de atores trabalha com códigos muito mais estreitos e elementos muito mais previsíveis: um ator tem uma altura padrão, deve comportar-se de uma certa maneira, é capaz de fazer isto e aquilo e costuma ter que seguir o planejado. No Teatro de Bonecos, cada boneco costuma ser diferente na mão de cada bonequeiro, e um gesto interessante, uma gague, um *lazzo*, um achado do manipulador está fadado a integrar-se ao espetáculo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: Piratinin-
ga. Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha. *Revista de
Antropofagia*, Ano 1, nº 1, maio de 1928. São Paulo: Edi-
tora, 1928.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Trad.
Luís Otávio Burnier. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1984.

As possibilidades e limitações oferecidas por um boneco (e de um bonequeiro) é que fazem o Teatro de Animação e, mesmo quando se tenta ser reverente com um texto escrito tomado como fundamento – coisa rara em nossa arte, mas que acontece, por exemplo, no Bunraku japonês –, achados da cena costumam ser incorporadas ao texto. O encenador tem que tomar este papel de reescrita. No Teatro de Animação, é na cena que está o centro de gravidade do teatro: não no texto. Composto a partir do que se pode e se quer realizar no palco, o texto passa a ser sempre, de alguma maneira, a anotação de uma composição cênica, de uma realização, de uma construção material. E este procedimento – tão tradicional para nós – é bastante moderno para o teatro dramático, para o teatro de atores herdeiro de uma tradição histórica, escrita, dramática, poética, compelido a mudar, por conta da mudança do lugar do teatro na sociedade, da modificação do estatuto dos artistas – em suas diversas funções –, pela mudança do mundo e das pessoas, por força dos tempos.

Manejar as muitas escolhas e caminhar entre elas; aceitar ou se rebelar com as condições existentes; seguir ou atravessar o ritmo; agradar, surpreender ou provocar; reger a orquestra ou equilibrar os muitos pratinhos chineses que giram ao mesmo tempo são as tarefas do diretor ou encenador, quando ele existe formalmente ou quando ele é o próprio bonequeiro ou ator. Um diretor vai lidar com as condições existentes – de treinamento, capacitação, organização, recursos econômicos e muitos outros fatores que são difíceis de separar uns dos outros – em função da construção do teatro que ele busca. O Teatro de Animação é uma arte viva, do momento, e dirigi-lo, encená-lo, é vivê-lo. É, de dentro, fazer com que ele aconteça. Não é planejar uma guerra, mas ser um soldado. Não é admirar, de longe, um jardim, mas meter os pés e as mãos na terra para plantá-lo. Encenar é materializar. E no Teatro de Animação criar não é algo abstrato, etéreo, sublime, metafísico: não é só pensar, mas é, também, fazer.