

Corpos no Teatro de Formas Animadas: à guisa de apresentação

A presente edição da *Revista Móin-Móin*, de nº 17, objetiva reunir artigos sobre o Teatro de Formas Animadas contemporâneo numa perspectiva em que tanto o corpo do ator animador quanto o corpo do boneco/marionete em suas diferentes manifestações sejam o centro das reflexões.

As discussões sobre o trabalho do ator, em relação a seu corpo, no Teatro de Formas Animadas ganham visibilidade no Brasil a partir das décadas de 1960 e 1970, justamente quando aqui se inicia o que denominamos de profissionalização desta arte. Isso ocorre em meio a um conjunto de mudanças que o nosso Teatro de Bonecos passou a viver, principalmente no que se refere ao rompimento das estruturas que escondiam o trabalho do artista bonequeiro, propiciando-lhe atuar à vista do público. Ao abandonar as tapadeiras, os toldos, as empanadas que impediam o público de ver como ele trabalhava, o bonequeiro redefiniu seu comportamento em cena. A preocupação em criar junto ao público a imaginação de vida autônoma do boneco continuou sendo um aspecto fundamental do trabalho, no entanto, a presença física e visível do bonequeiro no espetáculo incorpora novos aspectos

numa ideia ampla de dramaturgia, somando signos e metáforas dentro do contexto cênico. Ou seja, o corpo do ator também é protagonista, pois divide a cena com o boneco.

A discussão e a visão de que o bonequeiro é ator e que realiza o trabalho de intérprete já existiam, porém sem a ênfase e a atenção dada a partir desta época. Mestre Zé de Vina, um dos nossos mais reconhecidos mamulengueiros (e é importante lembrar que os artistas do nosso Teatro de Bonecos tradicional atuam escondidos pela empanada), ao se referir ao próprio trabalho, nos diz: “Nós trabalha com as mãos e o juízo, a boca e os pés, o que a gente faz com as mãos tem que responder com os pés” (SANTOS, 1979, p. 75)¹. A afirmação do Mestre denota a complexidade do ofício no Teatro de Bonecos e ao mesmo tempo reafirma a condição do bonequeiro como atuante cujo trabalho não se reduz a manipular, a utilizar apenas as mãos, mas exige totalmente a entrega física e mental do artista.

A discussão do tema ganhou destaque com os trabalhos de Álvaro Apocalypse, Ana Maria Amaral, Héctor Grillo, Ilo Krugli, Lúcia Coelho, Manoel Kobachuck, Maria Luiza Lacerda, Marcos Caetano Ribas e Tácito Borralho, apenas para citar alguns que se destacam como diretoras e diretores teatrais brasileiros protagonistas das mudanças iniciadas naquela época. O corpo do ator animador na cena é objeto de preocupações no percurso de cada um dos encenadores mencionados, ainda que de modo diferenciado. Para eles, as indissociadas partes constitutivas da encenação, tais como o espaço, o cenário, o figurino, a música e a atuação do ator animador passaram a ter tanto valor em cena quanto o próprio boneco.

Cada um com sua visão peculiar, e é importante destacar que elas se diferenciavam substancialmente entre si, contribuíram a seu modo para criar uma nova imagem, diferente e positiva do nosso Teatro de Bonecos. O trabalho sistemático realizado durante anos seguidos possibilitou a construção de micropoéticas, e foram

¹ SANTOS, Fernando Augusto. *Mamulengo, um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1979.

justamente essa persistência e a busca realizada numa sequência de espetáculos que resultaram na formulação de saberes acumulados que foram e continuam sendo compartilhados. Esses processos de experimentação para a montagem de espetáculos, criados de modo paciente, quase artesanal, resultaram na criação de identidades artísticas que diferenciam e enriquecem o cenário da produção teatral. Certamente, a diversidade e o hibridismo que marcam o Teatro de Formas Animadas brasileiro contemporâneo resultam, em grande parte, destas ousadias e inquietudes. E um dos pontos-chave para a compreensão dessa heterogeneidade está no trabalho de animação e no trabalho corporal desenvolvido no interior dos grupos dos diretores mencionados.²

Vale destacar o que ocorreu na Europa no final do século XIX em relação ao que hoje denominamos de vanguardas artísticas. Lá, dramaturgos e diretores viram nas diferentes manifestações do teatro de marionetes uma alternativa para superação do realismo como expressão predominante no comportamento dos atores em cena e para a renovação do teatro. Os textos teóricos e, principalmente, parte da dramaturgia de Maurice Maeterlinck, de Edward Gordon Craig, de Alfred Jarry, de Ramón del Valle-Inclán nos dá uma privilegiada visão do interesse que o teatro de marionetes despertava entre artistas do teatro. Essa tendência tem continuidade e se aprofunda no início do século XX com as experimentações efetuadas pelos futuristas italianos, pelo movimento dadaísta e pelos construtivistas russos. A leitura dos manifestos do Movimento Futurista italiano e a dramaturgia de seus expoentes; as encenações de V. Meyrhold em parceria dramaturgicamente com V. Maiakóvski, na Rússia; as performances dos dadaístas tanto em Zurique quanto em Berlim; e posteriormente o trabalho de Oskar Schlemmer e seu *Ballet Triádico*, na Alemanha,

² O tradicional Teatro de Bonecos Japonês Bunraku é frequentemente lembrado como referência que influenciou a opção de muitos diretores para o uso da animação do boneco à vista do público. Este assunto, polêmico, não será objeto de discussão nesta breve apresentação, uma vez que o tema merece maiores estudos e espaço para a sua abordagem.

expõem a dimensão dessa relação com o Teatro de Marionetes e da atualidade de suas proposições.

Esses artistas e esses movimentos deixaram um legado importante pautado na experimentação e teorização que fundamentaria, além da renovação do teatro de atores, as práticas e os fundamentos do Teatro de Formas Animadas. E, com isso, o trabalho do ator titeriteiro, do ator animador, do ator que anima bonecos e objetos começa a ser questionado, pois vai se redefinindo e, nestas experimentações, são enunciadas as novas bases do seu trabalho.

Nas últimas duas décadas, aqui no Brasil, a discussão sobre o corpo do ator animador e o corpo do boneco ganha novos contornos com encenações de grupos como o XPTO, Grupo Sobrevento, Cia. Pia Fraus, Cia. PeQuod, Cia. Caixa do Elefante, entre outros. Alguns espetáculos destes grupos mesclam o corpo do ator e o corpo do boneco, possibilitando vê-los ora separadamente como dois corpos, ora como um só corpo híbrido. Eles brincam com o público estimulando-o a se perguntar sobre quem é o boneco e quem é o ator, o que provoca uma substancial ampliação de significados.

Nesta edição da Revista, o ponto de partida é compreender o marionetista/bonequeiro como ator. O que é compartilhar a cena com o boneco, a marionete, o títere? O que acontece com o ator que atua com a forma inanimada, um boneco, um manequim? O ator animador se marionetiza? O boneco do tipo antropomorfo, para muitos, já não dá conta de expressar a arte do Teatro de Formas Animadas contemporâneo. Muitas vezes, o manequim, parte do corpo do ator, uma prótese substitui o boneco que antes protagonizava a cena; o ator pode se metamorfosear em uma figura situada entre o humano, o animal e o objeto inanimado. Novos recursos e tecnologias são cada vez mais presentes na cena contemporânea, possibilitando desdobramentos e outros simulacros, tais como corpos virtualizados, corpos digitalizados, corpos imaterializados e multiplicidade de corpos em espaços metaficcionalis. E, assim, voltamos às questões que parecem

sempre ter nos perseguido: o que é o corpo do ator que anima e contracena com bonecos ou formas animadas? O que é o “vivo”? O que é o “animado”?

Estas provocações estimularam a escrita dos textos de Alex de Souza, de Florianópolis; Amábilis de Jesus, de Curitiba; Cássia Macieira, de Belo Horizonte; Duda Paiva, de Amsterdam; Flávia Ruchdeschel D’ávila, de São José dos Campos; Juliana Notari, de São Paulo; Igor Rovisco Gandra, da cidade do Porto; Joëlle Noguès, de Toulouse; e Marta Lantermo, de Buenos Aires. Cada um, a seu modo, abordou o tema numa perspectiva pessoal, revelando a diversidade de concepções e assim enriquecendo o debate deste tema. Manifestamos nossos agradecimentos a cada um destes autores pela inestimável colaboração e pelas pertinentes reflexões.

Agradecemos também ao Programa de Apoio ao Teatro de Bonecos desenvolvido no Teatro Duse, na Casa de Paschoal Carlos Magno, da Funarte, pelo financiamento da impressão desta edição. Muito obrigado.

Valmor Níni Beltrame – UDESC

Gilmar Antônio Moretti – SCAR

Paulo Balardim – UDESC