

## **A performance dos bonecos entre formas e imagens**

Maria de Fatima de Souza Moretti

Professora do Departamento Especial de Artes Cênicas da UFSC

Doutoranda do programa de Pós Graduação em Literatura – UFSC

Teatro de formas animadas – Orientação da Professora Doutora Alai Garcia Diniz

Resumo: Este artigo pretende apontar aspectos do teatro de animação na contemporaneidade, com formas e imagens obtidas a partir da manipulação, daquele que definimos como o ator-manipulador e que vem sendo cada vez mais exigido - tanto na técnica como na criatividade. Levanto aqui alguns espetáculos de formas diversas vistas no decorrer das quatro edições do Festival Internacional de Teatro de Animação realizado na cidade de Florianópolis.

Palavras chave: ator-manipulador, objetos, bonecos, criatividade

A marionete foi considerada uma das formas mais adequadas para expressar a crise da representação teatral e pictórica do final do século XIX e início do século XX, tanto que os movimentos de vanguarda se utilizaram dos bonecos, que com sua linguagem sintética e abstrata eram considerados terreno ideal para a junção das áreas. Assim, o panorama do teatro de animação na contemporaneidade sofre diversas alterações, como a multiplicidade de formas e estéticas e, principalmente, uma exigência cada vez maior do ator-manipulador como um artista completo.

O teatro de formas animadas trabalha muito com o objeto, seja ele o do cotidiano ou aquele confeccionado especialmente para determinados espetáculos. Esse tipo de teatro deve ser trabalhado com regras, efeitos, técnicas e recursos de animação distintos em cada uma das formas de expressão. Isso explica as diferentes expressões: teatro de bonecos, teatro de máscaras, teatro de sombras, teatro de objetos ou formas animadas. Atualmente, nota-se a presença ativa do ator manipulador com maior frequência no palco, assim como dos objetos como personagens. A primeira imagem do objeto em cena nos remete sempre ao que ele é no cotidiano, contudo, à medida que vai recebendo movimentos e sendo melhor observado, começa a se transformar. Somente o ator-manipulador pode dar vida a esse objeto, selecionando gestos e ações que o caracterizem.

A presença do ator-manipulador em cena tem tido tratamentos diferenciados. Por vezes, ele contracena com o objeto que se apresenta como personagem. Em outras ocasiões, o objeto é apenas um acessório que serve de apoio ao trabalho do ator. Baixas (1994, p.42) ao referir-se sobre o trabalho do ator-manipulador diz: “Creio que o mais importante na interpretação não é a manipulação, mas justamente o contrário, a identificação. Aquela do ator com o personagem. A prática do ator não consiste em manipular os objetos no espaço, mas em exteriorizar as emoções e as energias pessoais”.

Desde 2007 venho atuando como coordenadora e curadora do FITAFLORIPA – Festival Internacional de Teatro de Animação, que caminha para sua 5ª edição em 2011. Para chegar a uma grade de apresentações por ano, com pelo menos 15 companhias de teatro de animação, assisto a uma grande quantidade de espetáculos em vídeos ou diretamente em apresentações. Tenho, portanto, o privilégio de estar por perto de respeitadas companhias teatrais da cena contemporânea, do Brasil e do exterior. Esse é o motivo pelo qual me arrisco a falar sobre esse momento histórico do teatro de animação, que passa por uma fase rica em imagens e multiplicidades na encenação e no trabalho do ator.

Na primeira edição do festival, trouxemos o espetáculo O Avaro (El Avaro), da Cia. Tábola Rassa, da Espanha, que deu ao texto original de Molière uma versão pra lá de contemporânea. Em vez da falta de dinheiro, o grupo se utilizou da falta d'água - um tema bastante oportuno, diga-se de passagem. No lugar de atores ou bonecos antropomorfos, a companhia usou temas torneiras, canos e recipientes de diversos formatos. Mas as sensações, os sentimentos, os questionamentos presentes no original estão fortes e presentes, graças à qualidade dos atores-animadores Olivier Benoit e Miquel Gallardo, ambos oriundos da Escola Lecoq. Arpagão, o avaro do título, encarnado numa torneira enferrujada, consegue nos transmitir todo o seu mau humor, com uma carga de "anima" que o transforma numa daquelas figuras de que nos lembraremos durante anos. A cena de amor, sintetizada num balé entre as vestes dos enamorados, com direito a um ventilador para criar um clima ainda mais sensual, diverte e encanta. O senso de humor bastante cáustico auxilia ainda mais para manter a atenção dos espectadores. A cena final, com Arpagão desistindo do casamento em troca de seus preciosos bens e, literalmente, jorrando água para todos os lados, transformam o palco em uma festa molhada. Não podemos deixar de sinalizar que esse espetáculo acontece a partir de imagens que se sobrepõem às palavras. Sem um bom trabalho do ator manipulador, certamente esta história não seria absorvida pelo público, que restava atônito e em silêncio e, ao mesmo tempo, aplaudia nos momentos de empatia e encantamento.

Esse é um dos exemplos que mais gosto de citar no sentido da atuação, da presença cênica ou da neutralidade dos atores. Em determinados momentos do espetáculo, onde se faz necessário, nota-se muito bem a presença dos atores, mas, na maior parte do tempo, eles se neutralizam e as torneiras tomam conta do palco como autênticos personagens de Molière. Esses atores passaram pela Escola Lecoq, uma das mais bem conceituadas em atuação e direção teatral.

Ariane Mnouschkine é também uma das diretoras que foi influenciada por Lecoq. Ela diz em entrevista que quando decidiu fazer teatro não sabia que poderia fazer, mas que Lecoq a ajudou quando ensinava em sua escola de modo concreto,

Concreto no sentido de pedir ao corpo para tratar a poesia. A poesia da metáfora do ator, um modo muito terra a terra, diria. Ele mostrou-me uma certa verdade, não imaginava que tudo poderia se passar na cabeça, no sonho, que o teatro não era intelectual, mas jogo, jogo de infância. O teatro é carne. (MNOUSCHKINE, 1999)

No espetáculo *La Fin de Terres*, da companhia Philippe Genty, os atores bailarinos trabalham arduamente seus corpos para dar vida a objetos, por vezes pequenos e por vezes enormes e pesados. Um espetáculo revelador de emoções secretas, misturando poesia, humor, mistério, imaginário. Dentro de um dos quadros, o personagem “bezouro” (boneco de vara) foi mostrado com uma qualidade de movimentos sem igual, ganhando uma vida quase humana. Sem um treinamento específico e rigor nos movimentos corporais, o grupo jamais conseguiria tais resultados. Philippe Genty trabalha com atores dançarinos para dar vida às imagens e formas que cria e imagina. “A marionete nos permite desordenar as proporções da cena, jogando com as relações das escalas, e propor uma mise en abîme do espaço” (GENTY, p.136). Para dar conta de seus sonhos e anseios ele precisa de atores ágeis e criativos e, ao mesmo tempo, resistentes, leves e criativos.

Muitos estudiosos, ao se referirem a bonecos e à busca de possibilidades, tentam compará-los com o ator como, por exemplo, Converso:

El títere, en tanto artefacto, “vive” em um universo escênico donde tiene La posibilidad de contravenir las leyes de La gravedad y la integridad física a las que está sujeto el actor, a través de procedimientos y mecanismos que controla el titiritero. Vuela sin necesidad de alas, nada sin estar en un medio líquido, alarga el cuello o gira 360 grados su cabeza, se voltea como un calcetín, consigue desmembrar su cuerpo, reduce sus dimensiones o las agranda, y muchísimos actos prodigiosos más, tantos como le permitan su estructura, materiales y mecanismos (2000, p.23).

Os bonecos ou objetos são alegorias, representam o personagem concretamente. Mas a vida cênica, a ilusão, quem cria é o ator-manipulador, que necessita de treinamentos específicos para chegar ao ponto desejado. Permito-me levantar aqui um exemplo de trabalho de manipulação que considero um dos melhores do Brasil no sentido da dedicação e busca de uma manipulação original. Falo de João da Silva, da paulista Cia Morpheus, com “O princípio do Espanto”. Ele levou 5 anos para finalizar o espetáculo e percebe-se a dedicação e o refinamento na manipulação do boneco e objetos de cena. Ele não trabalha com a palavra, mas ela existe em um determinado momento e isto me leva ao que Jacques Lecoq diz em depoimento:

Se a palavra chega ela chega a partir de ações. O movimento é a base de tudo. O corpo é a primeira testemunha do jogo e da criação pelo movimento. O teatro é o prolongamento da vida, as mesmas leis dirigem um e outro, no fundo a vida e a arte se misturam (LECOQ, 1999).

Em entrevista com Hugo, da Cia Hugo e Ines, do Peru, ele nos relata como se organizam para conseguir as imagens desejadas para os trabalhos da Cia. “Para la creación

de nuestros personajes Ines y yo trabajamos individualmente frente a nuestros respectivos espejos y luego confrontamos los títeres que vamos descubriendo en nuestros propios cuerpos”. Hugo nos conta que muitas vezes aquelas imagens que parecem descartáveis devem ser revisadas porque podem ser as melhores imagens, com personagens potencialmente novos. Esse grupo inicia seus espetáculos pela imagem; é ela que conta para que construam seus espetáculos. A dramaturgia chega no decorrer com improvisações e ensaios. Esse é um dos trabalhos que vimos na 3ª edição do FITAFLOLIPA e que não pode prescindir do ator em momento algum, pois os personagens nascem do corpo dos próprios atores, aqui a palavra também não existe, mas nas palavras de Lecoq “o movimento é a base de tudo”.

Mas para preparar um autêntico teatro de bonecos de luvas também é preciso muito trabalho corporal e principalmente muita criatividade. Foi o que encontramos com os bonecos de luvas do grupo chileno/Argentino El Chonchón Teatro de Muñecos, cuja técnica exige uma grande liberdade muscular no corpo todo e, ao mesmo tempo, uma maior atenção nos braços e mãos. Somente os braços e mãos ficam fora da empanada, representando o corpo do títere. No espetáculo Juan Romeo y Julieta Maria, apresentado no 2º FITAFLOLIPA, atingiram o grande público sustentando a estrutura da tragédia já conhecida de “Romeo e Julieta” com humor e sem desvirtuá-la. Conseguiram explorar com muita sensibilidade a técnica de luvas, encontrando soluções surpreendentes. Assim como na Comédia Dell’Arte, os atores têm sim uma dramaturgia já ensaiada, mas se utilizam magnificamente do cotidiano do espaço onde apresentam, como as pessoas presentes no teatro, as situações cotidianas e assim por diante. Nesta apresentação, aproveitaram o fato de estar no festival na mesma grade de apresentações da Cia. Philippe Genty e usaram de artifícios como pequenos sacos de lixo, para tentar em pequena escala fazer uma cena equivalente às imensas bolhas de tecido usadas em *La fin des terres*.

Existem várias formas de se colocar em cena o teatro de animação, de buscar estas formas e imagens. Esse é, sobretudo, o teatro dos signos. Cada um deles tem sua importância em cena: a luz, o ator, o objeto, a música ou os sons, o espaço, o jogo do ator - esta era, já no início do século XX, a ideia de Craig. As possibilidades são muitas, mas para dar conta desse todo, exige-se cada vez mais do ator-manipulador e da técnica com luzes, sons e imagens. Esse ator deve ser completo e com a ajuda dessas formas e imagens, ser um poeta... Encantador de almas.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAIXAS, Joan. *Le souffle de la Marionnette*. PUCK. n. 7. Bilbao: Les Éditions de L'Institut International de la Marionnette, 1994.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo: Hucitec, 1995.

BENSKY, R.D. *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*. Saint-Genouph: Lib. Nizet, 2000.

CONVERSO, Carlos. *Entrenamiento Del Titiritero*. México: Escenologia A.C.:2000.

GENTY, Philippe. *Uma viagem entre percepção, forte impressão e interpretação*. Revista Móin-Móin, Jaraguá do Sul, SCAR/UDESC:2008.

LECOQ, Jaques. *Les deux voyages de Jaques Lecoq*. DVD. Paris: Outil Théâtre, 1999.

MORETTI, M. de Fátima. Dissert. de mestrado-*Encanta o objeto em Kantor*. UFSC:2003.