

SANTOS, Adriana Maria Cruz dos. **Circunstâncias e Substâncias da cena com bonecos – uma atuação composta**. Belém: UFMG/UFPA. Professora EBTT da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Doutoranda no DINTER EBA/UFMG; Orientadora: Maria Beatriz Braga Mendonça.

RESUMO

O trabalho de pesquisa a apresentar segue em direção aos procedimentos de atores, cuja criação e atuação com bonecos se estabelece a partir de uma relação dialógica no jogo da cena compreendida visualmente, cineticamente e hapticamente. No intuito de traçar uma cartografia com linhas tramadas na perspectiva dos atores sobre seus processos de criação, temos como proposição aprofundar reflexões sobre a cena teatral, que se articula em atuação desdobrada entre humanos e não humanos. Assim, o olhar é voltado para os procedimentos que dão forma e expressividades a esta *estrutura conjugada* – termo apresentado por Mário Piragibe para designar a ação de atores que manipulam bonecos visíveis na cena. Por estarmos atentas aos aspectos das singularidades reveladas pelos atuantes enquanto criadores, optamos por um trabalho de pesquisa de *estar com* os atores, participando das suas atividades para tramar a tessitura do estudo em andamento.

PALAVRAS-CHAVE: Ator, Boneco, Personagem, Criação, Atuação.

ABSTRACT

The research work is aimed at the directors of actors, with the creation and acting with puppets constituting a certain perception: visually, kinetically and haptically, in which the actor and the actor are thought of as a dialogical relation in the game of the scene. In order to draw a cartography with lines drawn from the perspective of the actors, having as a proposition the reflexes on the action of the theatrical scene that are articulated in an imbricated process of action unfolded between men and nonhumans. The focus is on the procedures that give shape, expressiveness to a conjugated structure - a term presented by Mario Piragibe to designate a jointly applied structure - a presence of a pair that is a confluence of a movement of competences between the puppet and the actor. We are attentive to the aspects of the recesses, of the singularities revealed by the actors as creators, for that matter, we opted for a research work to be acting, listening, seeing, participating in their activities, not distanced to plot a fabric of this study

Pensar a atuação e criação com boneco envolve discernir uma diversidade de proposições artísticas e de experimentações, que entrecruzam multiplicidades de trabalhos em torno da relação entre atores e bonecos. Criações de Tadeuz Kantor, como a Classe Morta, por exemplo, podem ser incluídas nesse vasto campo, há tempos propulsor de estudos no âmbito da linguagem do teatro de animação. Dentro deste campo de proposições de atuação com a forma a ser animada, tem-se aqui como ponto de vista a

condição de um sujeito que a anima. Este sujeito, que pode ser chamado de animador, ator-manipulador entre outras denominações, é o elemento protagonista da tessitura da pesquisa que desenvolvo em doutoramento.

O estudo tem como ideia disparadora um olhar sobre estes sujeitos como parte de uma multiplicidade de atuantes e, ao mesmo tempo, uma não parte, um devir. Desse modo, o atuante, denominado nesta pesquisa como ator, é o indutor deste estudo que tateia os procedimentos de criação e atuação com bonecos. Este tateio tem como inspiração a noção de corpo sem órgãos (noção apontada por Deleuze e Guattari), para pensar a presença do atuante que se substancia a partir do contato físico com o boneco. Um corpo sem órgão não é um corpo vazio, mas um corpo como produção de efeitos a partir da conexão com outro corpo, em intensidades provocadas no ato do encontro.

Em coparticipação com o boneco, o corpo do ator é posto em alterações engendradas por elementos, como alterações de eixo, postura, foco, e por categorias subjetivas, como intencionalidades. Essas são variações que o aproximam e, simultaneamente, o põe à margem deste grupo de atores (animadores ou atores-manipuladores), pois ao mesmo tempo em que traçam características de um coletivo, são singularidades.

Piragibe mostra uma concepção de personagem neste teatro de apresentação composicional (ator e boneco): a personagem que se apresenta não é uma construção nem o resultado de qualquer dos dois em particular, mas o substrato do acionamento de propriedades sensíveis desse artista em sua relação com a cena, com os espectadores e com o boneco (2011, p.110). As transformações corpóreas, ou devir-corpos, provocadas pela conexão com o objeto boneco, tecem, na pesquisa cartográfica em andamento, a proposição de corpos substâncias que se articulam pelo contato desses dois corpos cênicos – ator e boneco, como agenciamentos para conceber a personagem.

Em todos os cantos do mundo, artistas são instigados a atuarem como copartícipes da cena com o boneco; enquanto presença de grande potência poética, exige do ator um exercício de conceder o espaço e compartilhar a atenção. O boneco, enquanto forma, dá vazão a desejos humanos de metamorfosear a expressividade humana, a partir de redimensionamentos da presença expandida do corpo. O corpo do atuante, em conexão com a forma,

gera efeitos significantes. E os procedimentos desta conexão e as afecções neles ocorridos são o que movem a pesquisa.

Para delinear o território da pesquisa, vimos o boneco como elemento que transita na cena como parte de um espetáculo, em conformidade com grupos de teatro se dedicam por anos a pesquisá-lo enquanto linguagem artística. Para uma investigação profícua, tornou-se fundamental convocar atores que atuam em grupos de teatro em que o boneco é elemento recorrente na cena artística, para obtermos uma experiência de maior potência.

É relevante considerar que há níveis de atuação, que vão do boneco manipulado por varas (extensores) ao boneco composto por partes do corpo do atuante. Estas variações são importantes para que possamos observar os modos de criação e atuação com bonecos a partir de práticas artísticas, atravessadas por saberes do corpo do atuante em experiências distintas, além de traçar reflexões de procedimentos em diferentes processos com o intuito de ampliar as possibilidades de reflexões.

Na composição de um corpo-boneco-personagem posto em cena, há concepções de criações com bonecos relativos à presença do ator, atribuindo-o um estado de neutralidade, como um *estar fora*, para dar ênfase ao boneco. Sobre esta concepção, afirma o pesquisador do teatro de animação, Paulo Balardim, que “é preciso que o corpo vivo do ator abdique de suas faculdades expressivas e se ponha em um nível inferior ao objeto [...]. Na preparação, é preciso desfazer-se da personalidade do ator e, mais do que interpretar uma neutralidade, assumir o papel de um espectador” (2004, p.86). Assim, neste território de pesquisa, nos voltamos para a presença do ator como elemento de intensidades significantes para a composição com o boneco, e potente para a proposição da personagem, no intuito de refletir sobre os aspectos propositivos do atuante. Deste modo, estamos falando de um teatro com bonecos como uma multiplicidade do teatro de bonecos.

Para traçar os trajetos da pesquisa com este propósito, tornou-se fundamental a escolha de atuantes dispostos ao ato generoso de compartilhar experiências. Propomos aos atores a “confiança: con/fiar – fiar com, tecer com, criação com outro”¹, ou seja, uma pesquisa para tecer conhecimento no ato da

¹ SADE, Christian; FERRAZ, Gustavo Cruz; ROCHA, Jerusa Machado. Pista da Confiança. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Org.). **Pistas do método**

convivência, tecer as reflexões sobre o que circunda o procedimento criativo de atores para nós da cena com bonecos. Significa dizer que parte dessa metodologia criativa é gerada no coletivo e outra não, que está ligada às condições do sujeito atuante e à margem, em que este sujeito disponibiliza estas intensidades enquanto procedimento.

Sou uma artista pesquisadora, que perscruta a ação com bonecos, e desde 1996 integro o Grupo In Bust Teatro com Bonecos em Belém (PA), que propõe atores e bonecos em cena. Os espetáculos do repertório do grupo têm como característica experimentações com o foco na relação do ator com o boneco em cena. O grupo apresenta a preposição COM como proposição de um jogo, onde atores e bonecos compartilham o espaço da cena e, dessa forma, as personagens que cada espetáculo traz ora são focadas nos bonecos, ora são focadas no ator. Vale ressaltar que as tentativas de simultaneidade da ação destes dois sujeitos também são investigadas como operação artística.

Nesta cena, o ator estabelece com o boneco uma disposição para o contato, experimentando possibilidades diversificadas de bonecos, como o fantoche, o boneco de vara, o boneco de manipulação direta, feito com uma variedade de materiais disponíveis nos mercados e feiras da cidade de Belém. A personagem neste teatro é construída por um estabelecimento de princípios perscrutados pelos atuantes, os quais envolvem um jogo de olhar entre o ator e o boneco; as disposições do corpo em relação à posição do boneco na cena; características do ator como elemento da criação e atuação com o boneco.

Nesta cartográfica, intitulada até o presente momento “Substâncias e Circunstâncias da Atuação e Criação no Teatro Com Bonecos”, rastreamos os indícios propulsores de composição destas corporeidades reveladas por ações cênicas. Desse modo, cabe à construção do território de pesquisa o olhar atento à relação visível de atores e bonecos em interações na cena, compartilhando a presença, funcionando em relações de movimento e alterações de ritmo em que um corpo intervém no outro. Ou seja, estudar como se articula a invenção desta presença compartilhada entre dois sujeitos dissonantes na forma e nas possibilidades de movimento, mas que, combinados no jogo da cena, proporcionam inúmeras construções de sentidos.

Nesta pesquisa, acompanho o trabalho de atuentes da cena com bonecos e objetos com atores da Cia Nu Escuro de Teatro (Goiânia, GO), no espetáculo Plural, Atores da Cia Trucks de Teatro de Bonecos (São Paulo, SP), no espetáculo Expedições Pacífico, e atores do Grupo In Bust Teatro com Bonecos (Belém, PA), com o espetáculo em processo de criação, a princípio intitulado “Via3”. Diante disso, creio que estar presente no momento do espetáculo, assim como o contato com o ator-criador – através de momentos de entrevista ou de convivência com ele em seu espaço de atuação – são movimentos relevantes que possibilitam a investigação das metodologias criativas com bonecos, materiais que circundam as substâncias da atuação com bonecos na cena.

A partir da convivência afetiva com a Cia de Teatro Nu Escuro, da cidade de Goiânia, em Goiás, entendi que o grupo trabalha com teatro com bonecos de maneira híbrida, associada a outras práticas da cena. Deste momento em diante, tendo o encontro como ato da pesquisa, estas especificidades vêm provocando afetabilidades fomentadoras do processo de tecer reflexões sobre seus procedimentos inventivos, esculpidos no ato poético da criação de cena e de atuação com o boneco.

No espetáculo Plural, o grupo apresenta a história da menina Maria, que foi mandada da zona rural para a cidade, com o intuito de ter mais condições de estudar e de sobreviver. A Maria é uma boneca cuja estrutura está envolvida em tecido de crochê, de artesanaria delicada, como as memórias que ela apresenta. Os atores que atuam no espetáculo estão em cena falando da Maria e evocando suas próprias mães, que tiveram histórias de vida similares a da protagonista do espetáculo. As maneiras de manipular os bonecos são descobertas de cada um deles a partir de experimentações coletivas de manipulação, onde o corpo de cada atriz e ator se organiza como quem brinca seriamente com a presença desses corpos.

Ao longo do meu trabalho como investigadora da cena com bonecos, meu grupo também desenvolveu parcerias relevantes com a Cia Trucks de Teatro de Bonecos. A convivência afetiva com a Cia estabeleceu constantes parcerias em atuações que envolveram agendas comuns de apresentação de espetáculos nas duas cidades (Belém e São Paulo) há mais de doze anos. Neste período, vimos a Trucks passar por transformações impulsionadas, talvez,

pelo desejo de seu diretor e fundador, Henrique Sitchin, em experimentar atuações mais contemporâneas no campo do teatro de animação em experimentações com objetos. O grupo passa a atuar com a presença mais significativa do ator em proposições de cena com objetos em cena. No espetáculo Expedições Pacífico, a Cia experimenta sacos plásticos como material de ressignificação, transformando-os em personagens, que foram criados pelos atuentes, apresentados como catadores de lixo. Os atuentes ora são parte do corpo das personagens, ora contracenam com as personagens, promovendo diferentes níveis de presença sobrepostos diante do olhar do espectador.

A composição dividida envolve sucessivos (re)ajustes físicos de atores com bonecos em contato poético, e produções de corporeidades, as quais envolvem reconstituições da presença do corpo do atuante, provocadas pelo ato de apresentar-se com o boneco e pelas possibilidades de (re)compor imagens expressivas com ele. Por conseguinte, o ator concebe resultados de cena, aos quais se atribuem sucessivas descobertas emergidas da artesanaria de sentidos, que são tramadas pelos contatos físicos destes sujeitos arremessados ao olhar do espectador.

Este estudo tem nos mostrado que os atuentes aglutinam experiências pessoais ao trabalho com o boneco, as quais envolvem memórias, registros corporais e, também, meticulosas construções de imagens geradas a partir da ligação com o boneco. Além disso, perquire ações visíveis, como as cenas dos espetáculos, onde os sujeitos se estabelecem como significantes na poética da cena, e ações não visíveis, como as concepções do ator, material de um campo imaginado, articulações na brincadeira² com boneco, enquanto experimentação do ator. Logo, a partir do momento em que o ator compõe a cena, ele passa a estabelecer um diálogo interior da relação entre ele e o boneco, articulando pesos, eixos, focos, metáforas e poesias.

Na busca das invenções de operadores desta práxis poética, forjamos a pesquisa sobre presenças divididas. Tecemos documentos de processo para nós mesmos, atuentes, enquanto pensadores de nós e, concomitantemente,

² Brincadeira assim como denomina o ator mamulengueiro, a atuação com o brinquedo do mamulengo.

para outros artistas que se dedicam ou desejam se aproximar de composições de uma cena com bonecos.

Na cena do espetáculo Plural, a atriz Eliana manipula a boneca Mazila, mãe de Maria e filha de Idalina. Para a atriz, é uma cena considerada difícil, pois Dona Idalina revela que encontrou um marido para a filha, sem lhe dar escolha de negar a decisão. Eliana define Mazila com a ideia de uma mulher resignada, sofrida, que teve vários filhos, trabalha na lavoura e não tem muito direito à voz. Estas referências, vale ressaltar, não estão aparentes nas cenas de Mazila. Assim, a partir dessa construção, Eliana pensa os reflexos dessas características no próprio corpo, questões como incertezas e intenções são registradas a partir de movimentos lentos, comedidos: Mazila precisa ser “pesada”, apresentar cansaço.

O trabalho visível do ator copartícipe com o boneco apresenta especificidades distintas, como o posicionamento oculto na atuação com bonecos, atrás de aparatos como panadas, barracas, ou balcões. O corpo do ator que permeia a ação visível nos tipos de espetáculos citados é alterado para a ação com o boneco sob o olhar do expectador, enquanto o ator oculto não é atravessado nem tratado para esta disposição. Por mais que o ator oculto compreenda uma relação com o espectador, esta sofre alterações corporais motivadas pelo próprio aparato que o oculta.

Assim, são perscrutados os procedimentos que dão forma e expressividades à *estrutura conjugada* – termo apresentado por Mário Piragibe para designar a ação de atores que manipulam bonecos visíveis na cena. Podemos pensar esta estrutura, na cena, como um sistema maquinado a partir da coligação desses corpos, diante do olhar do espectador. Concebemos este sistema na direção do que apregoa Piragibe:

Mas um dos assuntos que parece dominar a discussão dos últimos anos diz respeito ao manipulador posto à vista, compreendido como sendo um dos traços mais proeminentes do Teatro de Animação contemporâneo. Talvez a presença simultânea sobre a cena de bonecos e atores seja o assunto mais presente em estudos, escritos e experimentos contemporâneos sobre Teatro de Animação, assim como ocorre com a variedade de efeitos e significados permitidas por tal emprego. O recurso permite a disposição de uma certa quantidade de camadas de realidades teatrais simultâneas, por vezes permite a interação direta entre animadores e bonecos, e outras tantas propõe uma fusão indiscernível entre os corpos de artistas, objetos e materiais (Piragibe, 2018, p. 105).

Piragibe joga luz sobre pontos relevantes para o trajeto desta pesquisa: a importância de refletir sobre a presença do ator como copartícipe no teatro com bonecos. As circunstâncias emergentes neste estudo são geradas pelo espetáculo onde o ator está na cena com o boneco. Uma presença significativa, que vai além da ideia de um suporte para o boneco, possuidora de uma corporeidade desdobrada, assim como ele aponta em tese de doutoramento.

No espetáculo Fio de Pão, a Lenda da Cobra Norato (de 1998), do Grupo In Bust Teatro com Bonecos, uma família de retirantes, o Cego Jurandir (pai), Jandira (mãe) e Girino Jumentino (filho) se apresentam para contar a lenda do ser que nasceu cobra, mas por encantamento se transforma em homem. As cobras e outros personagens da narrativa são apresentados por bonecos. Mas, durante a narrativa, os retirantes interferem, criando situações paralelas, fazendo transpor condições que são da família para os personagens da lenda. O filho Girino Jumentino manipula as cobras e, por ter apanhado da mãe, chora concomitante ao momento em que a Cobra Honorato chora a morte da irmã Caninãna. Assim, são expostas ao espectador as sobreposições entre a condição de choro do ator e a condição de chorar do boneco.

Logo, o atuante do espetáculo supracitado está posto como propulsor de efeitos significantes para a cadeia de efeitos que dão vida ao boneco na cena teatral, fazendo-o pensar sobre ele mesmo como parte deste efeito, a partir do trabalho construído em seu próprio corpo, dilatado sob o efeito do olhar do espectador. Nesta cadeia, atuante e boneco se interligam em corporeidades. E os processos de construção destas corporeidades, relevantes no ato da cena com bonecos, indiciam a invenção desta pesquisa em arte.

A atuação desdobrada, como refere Piragibe, aponta para um recurso expressivo de troca entre o ator e o boneco. Portanto, a importância do protagonismo do ator nesta pesquisa está diretamente ligada ao desejo de tatear o que não pode ser separado entre ele e o boneco no tempo/espaço em que está em atuação desdobrada.

REFERÊNCIA

ALVARENGA, Juliana. **A poética da substância: procedimentos da alquimia em artistas contemporâneos**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de animação: da teoria à prática**. 3 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

BALARDIM, Paulo. **Relações de vida e morte no teatro de animação**. Porto Alegre: Edição do Autor, 2004.

FONSECA, Tania Mara Galli; COSTA, Luis Artur. As durações do devir: como construir objetos-problema com a cartografia. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Org.). **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum**. v. 2. Porto Alegre: Sulina, 2014.

FONSECA; Tania Mara Galli; NASCIMENTO; Maria Livia do; MARASCHIN; Cleci. (Org.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

HEGGEN, Claire. Sujeito – objeto: entrevistas e negociações. **Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaraguá do Sul, ano 5, v. 6, 2009. Anual. ISSN 1809-1385.

HOLANDA, Carolina. Específico e genérico: ator no teatro de animação. **Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaraguá do Sul, ano 6, v. 7, 2010. Anual. ISSN 1809-1385.

KASTRUP, Virgínia. Invenção. In: FONSECA; Tania Mara Galli; NASCIMENTO; Maria Livia do; MARASCHIN; Cleci. (Org.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Org.). **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum**. v. 2. Porto Alegre: Sulina, 2014.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. Pista do comum. Cartografar é traçar um plano comum. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Org.). **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum**. v. 2. Porto Alegre: Sulina, 2014.

NASCIMENTO, Paulo Ricardo. O ator inbusteiro. In: SITCHIN, Henrique. **O papel do ator animador na cena teatral**. São Paulo: Edição: Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação de São Paulo, 2010.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Org.). **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum**. v. 2. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia. A experiência cartográfica e a abertura de novas práticas. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Org.). **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum**. v. 2. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PIRAGIBE, Mário Ferreira. **Manipulações: entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de teatro de animação no Brasil**. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 2011.

_____. Objeto, corpo, espaço, e... Provocações sobre dramaturgia e formação no Teatro de Animação. **Urdimento: Revista do Programa de Pós-Graduação em Teatro**, Santa Catarina, n. 32, v. 2, Setembro 2018. ISSN 2358.6958.

SITCHIN, Henrique. **O papel do ator animador na cena teatral**. São Paulo: Edição: Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação de São Paulo, 2010.