



ENCONTRO MERCOSUL

TEATRO DE

BONECOS

ALDEIA DE ARCOZELO SETEMBRO/1998

Na reunião do Grupo Mercado Comum, em Fortaleza, foi aprovada a criação do "Selo Mercosul Cultural", mediante a Resolução 122/96, de 15.12.96, referente ao Tratado Aduaneiro para a Circulação nos Países do MERCOSUL de Bens Integrantes de Projetos Culturais Aprovados pelos órgãos competentes.

Os bens culturais que receberem o Selo, quando integrantes de projetos aprovados pelos órgãos governamentais competentes de cada Estado-Parte, poderão ter a conferência física, para fins alfandegários, realizada no local de partida por fiscal especialmente designado, e, posteriormente, apenas no local de realização do evento. Tal procedimento permite que o despacho seja dispensado nas repartições de fronteira evitando demoras comuns por parte de funcionários pouco habituados a tratar com peculiaridades de bens culturais.



DARDO SÁNCHEZ

Professor de Arte Dramático. Desde hace 20 años integra el elenco de titiriteros de la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén, participando en todas las puestas que la misma realizó ya sea como manipulador, director, diseñador y constructor de muñecos.

Professor de la cátedra de Teatro y Títeres en la carrera terciaria de la Escuela.

Há realizado la dirección de espectáculos infantiles y desarrollado de actor y titiritero independiente, participando en numerosas puestas en escena y trabajos.

Já dictado cursos para docentes, profesionales y público en general, teniendo como tema central el títere y su proyección.

Tema de La Ponencia: “ La profesion de titiritero en Argentina”

La visión de alguien, que hace 20 años forma parte de un elenco oficial, sobre la profesión.

- . El titiritero solista, elencos independientes, elencos oficiales.
- . Técnicas, estilos, temas.
- . Obtención de recursos económicos, autogestión, la lucha por subsistir.
- . El titiritero en la Institución, el peso de un privilegio.
- . Capital Federal e interior del país.
- . El futuro.

Sería muy importante para mí poder también participar del tema: “Formación” y ofrecer un panorama de la actividad de nuestra escuela luego de 30 años de funcionamiento.

- . Trayectoria del elenco de titiriteros.
- . El títere y la educación.
- . Formación profesional.

RENATO PERRÉ**Ficha Técnica**

Texto e direção : Renato Perré

Bonecos : criação Renato Perré;

Confecção: Renato Perré e Kusum Verônica

Figurinos e cenário: Renato Perré e Kusum Verônica

Preparação corporal: Cláudia Gutierrez

Produção: Cia. Filhos da Lua

NAU

Um Poema Cênico recorta e costura cenas das grandes navegações/conquista das Américas, organizadas pela necessidade de expansão econômica da Europa dos séculos XV e XVI; inclui a história contemporânea, e tem por fio condutor a poesia, o humor e a sátira política.

Comprometida com o tempo presente, a montagem expõe traços que atualizam o perfil do conquistador/dominador - suas alianças e métodos - e instrumentos de resistência, integração e encorajamento do povo guerreiro que quer seguir livre.

JAVIER PERAZA

Cómo se ve el arte del teatro de muñecos en nuestros días?. Cómo un hermano menor del teatro de actores? Cómo un entretenimiento exclusivo para niños; entendiendo por esto que no tiene capacidad para interesar a un público adulto? Cómo una manifestación artística obsoleta; en tanto que la tecnología de hoy ofrece formas de expresión visual más atractivas y sorprendentes?

Estas consideraciones de la sociedad sobre el teatro de muñecos están generalizadas, tomando la forma de prejuicios. Son sin lugar a dudas una difícil barrera a superar por los titiriteros en la diaria lucha por dignificar la profesión.

Se nos adjudica espacios limitados de trabajo en múltiples aspectos : en un caso por la edad de los espectadores; en otro por la importancia de los temas a tratar; en otros por la categoría de los espacios dónde se realizan los espectáculos.

Si bien esta es una tendencia social generalizada debemos admitir que existen varias excepciones; dónde la capacidad creativa y tenacidad de muchos de nuestros colegas logran traspasar esas barreras prejuiciosas y alcanzan el reconocimiento en montajes de espectáculos para adultos, en montajes de espectáculos de gran envergadura, e incluso logran introducir el arte del teatro de muñecos en medios tan masivos como la televisión y el cine. Son numerosos los casos de excepcionales creadores en nuestra región. No quiero nombrar a nadie, porque seguramente caería en omisión: además creo que el tema del aporte que han hecho y hacen importantes maestros hermanos debe ser tema de una cuidada investigación.

Sin embargo debemos convenir que todavía hay mucho por hacer en lo que tiene que ver con poner al teatro de muñecos en la misma línea de consideración del público que otras ramas del arte como la literatura, la música o la plástica y especialmente el teatro de actores.

La siguiente pregunta es: Quiénes deberían hacerse cargo de esta tarea?

La respuesta, sin lugar a dudas es: nosotros mismos los titiriteros. Por qué? Por una sencilla razón, somos los que mejor conocemos y manejamos la potencialidad y posibilidades que encierra el teatro de muñecos.

Cómo encarar, entonces, semejante empresa?

En primer lugar debemos admitir que desde el día que abrazamos definitivamente esta profesión estábamos jugados. Navegantes solitarios de la ilusión en un gigantesco mar de intereses económicos. Somos pocos, los grupos en general tenemos reducida capacidad económica, debemos afrontar las duras inclemencias económicas que caen sobre nuestra miniempresa cultural sin estar demasiado preparados en todas esas especialidades que no son precisamente las artísticas. Son tales las dificultades económicas que debemos afrontar que el

tiempo se agota en sobrevivir, no pudiendo el titiritero estudiar, investigar, experimentar, intentar lo nuevo a riesgo de que sea un fracaso. El crecimiento del individuo y de los grupos es esencial para el crecimiento global de la profesión. Nuestra herramienta fundamental para colocar al teatro de muñecos en el lugar que le corresponde es la calidad de nuestro trabajo.

La reflexión anterior lleva a la siguiente conclusión. Es imprescindible romper el círculo vicioso que nos ata. “No puedo desorrollarme porque gano poco y me cuesta mucho conseguir trabajo, entonces no tengo tiempo ni incentivos para llegar a niveles superiores en mi arte”.

Todos sabemos que calidad no es sinónimo de éxito. Especialmente en el campo del espectáculo dónde el manejo hábil de los empresarios obtiene muchas veces éxitos enormes dónde no hay el mínimo contenido artístico ni conceptual.

Pero debemos admitir que si el camino elegido es el de lo auténtico; camino por dónde seguramtne transita el teatro de muñecos de nuestra región, la calidade de los espectáculos es de fundamental importancia.

Cómo podemos entonces los titiriteros de este novísimo Mercosur Cultural llevar este antiquísimo arte del teatro de muñecos a ser tan vigente y necesario como el agua?

En este momento es bueno echar una mirada atrás, hacia el pasado reciente. Los titiriteros hemos sido pioneros en cuanto a espíritu del Mercosur se refiere. Los titiriteros han abierto las fronteras a los colegas vecinos a través de los festivales, giras, cursillos, encuentros; sin olvidar por supuesto la fraternal hospitalidad. Qué nos há aportado esta experiencia?

Muchísimo. Quiero haver aquí referencia a la experiencia personal de nuestro grupo “Títeres de Cachiporra”. Creo, me atrevería a decir estoy seguro, que nuestro grupo artístico no hubiese sobrevivido limitado a las fonteras de Uruguay, especialmente durante los trece años de dictadura militar que tuvimos que soportar. La apertura y acogida recibida de los colegas de los países hermanos nos dieron por un lado posibilidades de trabajar y por outro un valioso sostén moral para seguir adelante com nuestra tarea.

Com esto quiero decir que tenemos una muy buena experiencia para utilizar como punto de partida en la creación de mejores instrumentos de intercambio y perfeccionamiento. Creo que los titiriteros corremos com algunas importantes ventajas. En este difícil asunto del entendimiento hymano. Cuando elegimos esta profesión pudimos hacerlo por muohas razones, pero seguro que no fue por dinero; casi cualquier outro trabajo hubiese sido mejor elección en esse aspecto.

Ahora quiero referirme brevemente a los problemas de producción que están indudablemente ligados al planteo anterior. La procucción en el teatro de muñecos puede tener desde el punto de vista material dimensiones bien diferentes. Se puede pensar en un pequeño

espectáculo o se puede planificar uno gigantesco. Sin embargo los costos creativos pueden ser similares; no olvidemos que las ideas y el tiempo de elaboración también valen, aunque a veces cueste tanto hacerlo entender. Cuando hace algunos años nos enfrentábamos a la realización de un espectáculo y necesitábamos apoyo financiero para la concreción de nuestras ideas, pensábamos en los amigos con más recursos que nosotros, o aquellos conocidos que de alguna manera se sentían vinculados, al menos afectivamente al teatro de muñecos. Nos donaban este material o aquel outro; pagaban el programa y si éramos afortunados el afiche.

Eso hoy, cambió radicalmente; ahora cualquier idea de puesta, por más modesta que sea debe convertirse en un “Proyecto”, de outro modo seguramnte, aunque sea una muy buena idea, está condenada al fracaso. Una carpeta perfecta y prolija dónde quede de manifiesto que se sabe utilizar las virtudes de la computadora; una estrategia compleja que nos permita con sicología y buena cintura recorrer el difícil camino que lleva a la respuesta positiva de los ejecutivos; citas, entrevistas y mucha paciencia. A veces debemos dar tantas vueltas que cuesta no perder el Norte artístico de nuestra propuesta.

Lo cierto que este asunto requiere de una preparación mínima en “gestión cultural” Uno ya no habla con amigos sobre la pesía de los muñecos, sino con negociadores oficiales y privados. Es necesario entender los intereses de cada uno a quién se invita a participar en el “Proyecto”. Para ofrecerle exactamente lo que a cada uno le sirve. Y este asunto no es fácil, más teniendo en cuenta que en el concierto cultural no somos demasiado atractivos a los ojos del mercado. Sin embargo tenemos alguns ventajas interesantes. Una, con pocos recursos económicos podemos hacer mucho. Outra ventaja es la esencia popular del teatro de muñecos; si hacemos las cosas bien podemos llegar a muchos y con profundidad. También somos representativos culturalmente hablando (caso del Mamaulengo en Brasil, la Escuela de títere de guante Rioplatense, o corriente más actuales que no dejan de nutrirse de raíces auténticas).

Lo que es indudable es que no nos queda outro camino que aprender a manejar las herramientas que nos permitan el desarrollo en esta bendita sociedad de consumo; no solo para mejorar las condiciones de trabajo, aspiración a la cual tenemos derecho como cualquier rabajador; sino también para tener tiempo para crecer en nuestra profesión y tiempo para crear. De ese modo no solo ganaremos nosotros, los titiriteros, sino también y fundamentalmente los espectadores que son los otros hacedores del arte, y que por lo tanto también tienen derecho a lo mejor.

ADELAIDA MANGANI

Sobre el Espectáculo: “La Puesta en Escena”

El montaje (la puesta en escena) en el Teatro de Títeres comienza con la elección de la obra, su temática y la síntesis que se deberá producir entre tema, técnica elegida y sala destinada al espectáculo.

Si bien éste es un problema que afecta a toda puesta en escena, en mi situación posee algunas particularidades.

Esto es así, porque al tratarse de un Teatro de Títeres estable, perteneciente a un Organismo del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, la adjudicación de un espacio, la sala, forma parte de una programación general que el Director del espectáculo acepta como condición.

En la mayoría de los casos se trata de salas teatrales no preparadas ni pensadas para el Teatro de Títeres, lo cual exigirá una adaptación a un espacio que por su estructura y en principio, será un espacio hostil.

Cómo transformar esa hostilidad en un aliado?

Supongamos un escenario semicircular, alrededor del cual se sitúa el público. Se deberá resolver el problema de la ubicación de los personajes puesto que las visuales ocultan eventualmente a los personajes, según el punto de visión del espectador. Pero también el retablo tradicional es impensable. Allí aparece la pregunta. Qué técnica de manipulación se elegirá? Pensemos además que esa sala posee una platea que se eleva, de modo que la última fila está a una altura muy superior al escenario. Allí, en el caso de decidirse por ocultar al Titiritero habrá que tener en cuenta rigurosas reglas de línea visual, por lo tanto la construcción de un dispositivo escénico que establezca la contrapartida de lo elevado de la platea.

Nuevamente el retablo tradicional es impensable.

Dos ejemplos diferentes para abordar soluciones de puesta son “La Bella y la Bestia” adaptación de Ariel Bufano del cuento tradicional y Robin hood, adaptación de Mauricio Kartum, también de la historia tradicional (se incluirán descripciones de las propuestas estéticas).

Pensemos ahora en una sala a la italiana pero de dimensiones monumentales: mil espectadores.

El escenario de 16 m. de boca por 10m. de altura imponen una necesidad diferente: ocuparlo, llenarlo de significado.

Nuevamente la pregunta: Qué técnica? Allí podemos recurrir al retablo, la caja italiana todo lo permite. Pero y el tamaño de los títeres para que el espectador de la última fila los vea?

He aquí otro tipo de problemas que deberá afrontar el Director. Ejemplo: Guillermo Tell. Historia de Gatos. El Árbol.

Planteados estos interrogantes retomemos el problema desde el comienzo. Una obra, una técnica, un escenario. Qué se subordina a qué?Cuál es el determinante de los otros dos elementos? Todos subordinan a todo y todos se condensan entre sí.

La técnica se subordina a la obra, la que por su “mensaje” deberá ser contada en un determinado ritmo y una determinada velocidad.

Pongamos un paralelo musical.

Será una Sarabanda Adagio o un Rondó Allegretto o un Vals Prestísimo.

La Bella y la Bestia requirió un tratamiento mas bien operístico, ampuloso, adagio. Historia de Gatos, alternó su tratamiento entre la inmediatez de los vínculos entre los personajes y escenas de romántica lentitud.

Detrás del retablo para la rapidez, delante para los lentos momentos románticos.

Podríamos decir que la obra “pide” una técnica. Pedro también la exige el espacio escénico impuesto y finalmente la técnica elegida somete a todo lo demás cuando se concreta su implementación. Se ha creado una cosmogonía. Un mundo con sus propias leyes, a partir del cual todo deberá concluir en esa coherencia. “Lo que sucede es que los personajes están obligados a actuar según las leyes del mundo en que viven.. O sea que el narrador es prisionero de sus propias decisiones iniciales”. Eco, Umberto, *Apostillas al Nombre de la Rosa*, Editorial Lumen, 1987 pág.33.

Todos sabemos que una vez que la técnica de manipulación se concreta habrá posibilidades e imposibilidades que irán creciendo a medida que se investiga con ella. Cita de Bufano: “El Títere y el Material con que está realizado (peso, volumen, textura, flexibilidad, tamaño, etc.) Tiene reglas que hay que respetar, casi diría someterse a ellas. Si un títere no puede hacer un movimiento, hay que respetarlo y realizar el único que puede hacer. Los títeres siempre tienen razón!”. ? Revista Espacio Año 5 No.10 - Octubre de 1991. Pág.25.

Una vez que el Director ha decidido técnica y sentido o significado que quiera transmitir con la obra, los cuales estarán vinculados para siempre, la puesta en escena entra en el período de la interdisciplina.

Un Director armará un equipo compuesto por un escenógrafo, un músico, un iluminador y él mismo. Eventualmente él mismo puede ejercer alguno de esos roles, pero es aleatorio. Habitualmente el intercambio de las diferentes disciplinas llevarán a una superación de las ideas iniciales producto del intercambio de los diferentes artistas.

Allí queda plasmado el proyecto. Los pasos posteriores competen a la producción por un lado, en la que participan todos los talleres técnicos del teatro y por el otro el comienzo de los ensayos.

Los problemas de tiempo de producción hacen que estos períodos sean simultáneos.

Entonces generalmente se construyen títeres de ensayo, a los que llamamos prototipos porque son esquemas de la técnica que facilitan el entrenamiento y a la vez la investigación y mejoramiento de los mecanismos.

El trabajo con los intérpretes, en general atraviesa por un período de aproximación al texto, trabajo de mesa, improvisaciones cuando es necesario, análisis de los objetivos parciales de cada escena y del super objetivo y luego un largo proceso de síntesis entre el cuerpo del titiritero y su objeto intermediario: el títere.

Pongo mucha atención en este aspecto ya que soy contraria al concepto de manipulador y me inclino mas bien al de conseguir un intérprete titiritero capaz de elaborar un lenguaje propio, singular, que no es actoral y no es simple manipulador de un objeto. No siempre se consigue pero esa es la meta a la que tratan de llegar.

Cuando eso se consigue el instante poético está logrado.

El intérprete comprende el sentido del planteo estético de la obra en cuestión y aporta su propio sentido.

Nuevamente la propuesta inicial se ve modificada y necesariamente enriquecida y a veces por que no, empobrecida.

Hoy por hoy el Director se encuentra en libertad de abordar las técnicas titiriteras sin cuestionarse si se ajusta mas o menos a las clasificaciones tradicionales.

Mezcla de técnicas, titiritero oculto, titiritero a la vista, combinaciones de todo esto.

En el pasado la aparición del titiritero frente al público generaba una suerte de polémica sobre si se era o no fiel al género. A veces se desataban verdaderas guerras al respecto.

Afortunadamente esas discusiones fueron superadas y hasta me atrevería a decir que se diluye incluso la rígida exigencia sobre el público al que está dirigido.

No plantearse por ejemplo niños o adultos? Sino mas bien un espectáculo para el público en general es una premisa que enriquece el trabajo.

Si bien existe un resabio incómodo respecto de este tema, especialmente porque no se ha desarrollado una crítica especializada, y la crítica se divide entre críticos de espectáculos para niños y para adultos, los artistas nos inclinamos cada vez mas por sacudirnos toda clase de quetas

y manifestar a través de nuestro trabajo que en el arte el valor es la singularidad del trabajo y no el casillero donde éste sea incluido.

Taller Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín

Gobierno de La Ciudad de Buenos Aires

Se puede ubicar el comienzo del arte de los títeres en Argentina entre 1935 y 1940, cuando Javier Villafañe y Mané Bernardo inician esta actividad. Antes, naturalmente, hubo títeres en el país, pero lo sistemático, es decir el oficio, aparece a partir de Javier Villafañe.

Dos Tendencias

Por un lado Mané Bernardo y Sara Bianchi, y por otro Javier Villafañe, desarrollan dos orientaciones de características diferentes. Javier era esencialmente un poeta y un contador de historias. Su acento está puesto en la palabra y en lo dramático. En cambio, Mané era un artista plástico; su acento estaba puesto más bien en lo visual, en el aspecto escultural y plástico del títere. A su vez, Mané desarrolla sus espectáculos en la sala y Javier trabaja de manera itinerante.

Así se delinean dos tendencias, se generan dos corrientes en las formas de expresión de los titiriteros: los que hacen predominar la palabra y la dramaturgia y los que prestan preferente atención a lo visual.

Algunos artistas se entusiasmarán más con lo itinerante, que va por los pueblos, que tiene un espectáculo transportable, con diferentes maneras de llevarlo, ya sea en carro, en lancha y más tarde en camión. Otros titiriteros se inclinarán por la línea de espectáculo de sala, con un carácter profesional, más comercial en el buen sentido del término.

Cómo se Formaban los Primeros Titiriteros

La formación que surge a partir de estos pioneros es empírica. Los titiriteros se formaban en las compañías de estos dos maestros, o bien solos y de manera autodidacta.

Así, se conforma una generación posterior a la de Javier y Mané, la de sus discípulos o tributarios, que sería la generación de Ariel Bufano. La poética de Javier deviene en los que representa Bufano, que es el peso de un aspecto teatral y dramático en el arte de los títeres.

Otra línea se desarrolla más en el sentido de una construcción y del desarrollo plástico. Por eso, aparece especialistas en construcción de títeres y marionetas; muchas veces se confunde hacer títeres con construirlos, unilateralizando este arte.

Inclusive hay una bibliografía que se produce a partir de algunas sistematizaciones y que va en el sentido de la línea plástica. Generalmente, son unos libritos que explican cómo se construyen los títeres, y específicamente se refieren al títere de guante. Se trata de bibliografía posiblemente dirigida a docentes, que habla de las maneras de construir y no contempla la naturaleza propia del arte de los títeres.

Ariel Bufano genera una línea integradora en la formación de titiriteros. A partir de su labor, se comienza a realizar en la Argentina una formación sistemática, en la que aparecen tres posturas metodológicas diferentes.

El Títere Popular

Una postura es la que se da a sí misma el nombre de títere popular, entendiendo por popular el espectáculo itinerante, callejero, basado fundamentalmente en la técnica de guante.

Se asienta en las manifestaciones europeas del guiñol en Francia o de cachiporra en España, en las que el títere es utilizado y es consecuencia de una línea histórica emparentada con la Comedia dell'Arte, del teatro que se hace en la calle como forma de manifestación social.

Estos titiriteros sostienen que esta característica popular le da la esencia al títere, y suelen decir que otras expresiones de este arte, como las que se hacen en sala o las que investigan e incorporan otras formas, son válidas pero no son títeres.

La Del Postgrado Delactor

Otra postura es la que sostiene que la formación del titiritero es un postgrado de la de actor. Que primero hay que ser actor y después se há de desarrollar la posibilidad de manipular objetos.

Esta otra postura, si bien es superadora de la anterior y há intentado jerarquizar el arte titiritero, no encara la formación a partir de que existe un lenguaje peculiar, propio del arte de los títeres. En realidad, actúa agregando una forma de expresión a otra. No se trata de negar la necesidad de la formación actoral para ser titiritero. Pero esto debe ser un coadyuvante, algo que enriquece el quehacer titiritero. Es un error suponer que, formándose como actor y luego aprendiendo a manipular, ya es posible expresarse através de este género.

Es posible que aparezca una fractura entre el estado emocional del actor que está interpretando, que puede ser muy intenso, muy sincero; y lo que puede depositar en el objeto que está manipulando. Y que, a causa de esa fractura, puede transformarse en un objeto muerto. No se há trabajado la idea de que, en los títeres, actuación y manipulación constituyen una síntesis y no una suma.

Por qué la necesidad de crear una escuela?

La postura integradora

Una tercer corriente define el arte de los títeres como un lenguaje específico, con una metodología y un instrumento que les son propios, diferentes de todos los otros. En el actor, el instrumento no es solamente el títere, sino la síntesis, el amalgamamiento, hasta se podría decir la intercorporeidad que se establece entre el cuerpo y un objeto inerte, para transformar estos dos elementos en un tercero, que es el vehículo expresivo.

Por eso, surgió la idea de crear una escuela en la que poder transmitir esta formación, que es la que se debe dar al titiritero. Se trató de hacer una sistematización en metodología, en psicotecnia y en formación profesional, para comenzar a formar titiriteros con la confluencia de estos elementos.

Esta metodología se elaboró trabajando y reflexionando primero a lo largo de los ensayos y las investigaciones que hacíamos para los espectáculos que se montaban, y luego transmitiendo esas reflexiones.

Sobre esta Base Metodológica se Creó la Escuela.

El Encanto de una Técnica

Hay otras facetas relacionadas con generar una escuela, que son los aspectos más profundos de la expresión estética con el títere, que tiene que ver con el acento en lo dramático y en la carga emocional. Esto es fundamental para que el objeto producido tenga algo que transmitir.

Es importante señalarlo, porque aparecen en Europa y los Estados Unidos grupos con una orientación hacia la búsqueda de técnicas de manipulación de gran precisión. Inventan mecanismos muy sofisticados, para lograr movimientos tan perfectos que los títeres resulten casi humanos y puedan encantar a la platea desde el asombro.

De este modo, se produce una desviación conceptual, al desarrollar una escuela centrada en la exquisitez de la manipulación. Como en todas las artes, existe el riesgo de perfeccionar la técnica hasta la excelencia, pero no perdiendo de vista que la expresión artística es mucho más abarcativa. También en el arte de los títeres hay el peligro de ese “encantamiento de la técnica”, que demuestra una postura ideológica definida.

Lo que la Escuela quiere transmitir

Lo más importante que hay que transmitir en la Escuela es que la técnica, con paciencia y perseverancia, la pueden aprender todos, pero que no todos pueden ser artistas.

Ariel siempre decía: “Las técnicas se aprenden y eso lo pueden hacer cualquiera; nosotros en algún momento nos vamos a detener en la técnica, pero lo que tenemos que aprender es otra cosa”. Esto generalmente desconcertaba mucho.

Se piensa que primero hay que tener la técnica, para después lograr expresarse; cuando en realidad se va adquiriendo todo junto. Y, a veces, si primero se tiene la técnica, luego ya es tarde.

El Fundamento Ideológico y Estético

Una concepción ideológica fundante, y uno de los pilares en los que se basa la Escuela es una búsqueda hacia adentro de uno mismo, para poder producir después hacia afuera. Una búsqueda interior y un descubrimiento de uno mismo y de su propio instrumento.

El riesgo y rigor que supone abordarse a sí mismo desde lo más profundo, para después poder salir hacia afuera, es algo fundamental que no todos logran comprender, pues se trata de un proceso penoso que se debe atravesar. Como descender hacia algo muy profundo, donde lo que se encuentra a menudo es débil, árido y raquítico, aunque también se hallen cosas ricas y

placenteras. Entonces, de lo que se trata es de curar y reparar para poder salir hacia afuera. Y en esto hay un parecido con el camino de los místicos.

Es el camino que describe Santa Teresa de Jesús, que en varios sonetos se refiere a la aridez de la búsqueda del amor a Dios, cuando muchas veces se encuentra un alma seca y vacía, y exclama “cuándo te encontraré, Dios mío”.

Es el sentimiento místico de comunión que aparece (más allá de si se es o no religioso), si finalmente la comunión es con una idea o con un ser del que puede cuestionarse la existencia. Este goce profundo místico es muy parecido a lo que es el goce estético, y en ambos casos, para lograrlo, se necesita atravesar desiertos.

El Fundamento Ético: Para qué Formar

Este pilar, que es el fundamento ideológico y estético genera otro pilar que es el fundamento ético, el fundamento de la significación del artista en la sociedad, intimamente ligado a lo anterior. Porque si se piensa que se trata de un lenguaje propio, en una postura ideológica respecto del arte, lógicamente tiene consecuencias con respecto a la ubicación del artista en la sociedad.

Surge la cuestión de para qué lo formamos. El artista se va a ubicar como quiera, no lo vamos a inducir a que se ubique de tal o cual manera. Lo que sí le pedimos en la Escuela es que se pregunte esto y se lo responda de acuerdo con su postura individual. Pero que no se puede andar por la vida haciendo títeres impunemente. No se puede estar profundiando expresiones artísticas sin que esto signifique nada. Todo lo que se hace significa algo, y por lo menos se debe saber qué significa.

Esto va más allá de que unos tengan una postura retamente comercial y capitalista; que otros tengan una postura artística independiente; otros una postura marginal; y otros una más utilitaria. Interesa que la Escuela les haya abierto un espacio para que ellos se formulen estas preguntas. Y que el artista no es inocente sino responsable de lo que hace.

Curriculum Vitae

Adelaida Leticia Mangani

11 de octubre de 1941

DNI 4234963

Chacabuco 409 6°. "14"

Capital Federal

Tel 331-9050

Cargos desempeñados en la actualidad

- . Directora de Institutos. Dirección General de Enseñanza Artística de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires. 1992 y continúa.
- . Profesora de Teoría de la Educación por el Arte. Curso de Capacitación docente de la Escuela Municipal de Arte Dramático 1994 y continúa.
- . Directora de la Escuela de Titiriteros del Teatro Municipal General San Martín. 1992 y continúa.
- . Directora del Grupo de Titiriteros del Teatro Municipal General San Martín 1977 y continúa.
- . Miembro del Consejo de Dirección del Teatro Municipal General San Martín. 1994.
- . Presidente de la Comisión permanente del Estatuto del docente. Secretaría de Cultura. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. 1996.
- . Profesora de Estética. Escuela de Titiriteros. Teatro Municipal General San Martín.

Actividades artísticas

Teatro

- . "El Romance de la Pobre Dama" de J.F. Giacobbe. Intérprete. Teatro Pax et bonum, Teatro Lasalle, Teatro Municipal de Paraná y Canal 7 TV. 1954-1957.
- . "Alegoría Jubilar Mariana: Ave Maria!" de J.F. Giacobbe. Idem anterior.
- . "El pájaro azul" de Maeterlink. Canal 7 TV. Intérprete. Abril 1957. Dir. J.F. Giacobbe.
- . "El juez de los divorcios" Cervantes. Intérprete. Dir. J.F. Giacobbe. Canal 7 TV, marzo 1957. Dir. Juan Fco. Giacobbe.

- . "Romeo y Julieta" Shakespeare. Actriz. Telescuela Técnica Canal 7 TV. 1964.
- . "Mambrundia y Gasparindia" de Carlos Gorostiza. Actriz. Teatro Santa María del Buen Ayre y Teatro Sha. Temporadas 1970 y 1971. Dir. Ariel Bufano.
- . "Los Fusiles de Teresa Carrar" de Bertold Brecht. Teatro del Centro 1973. Papel protagonista. Dir. Ariel Bufano.
- . "Vos Sos?", textos de Pfeiffer, Brecht, Nuñez y Creación Colectiva. Actriz. Teatro del Centro. Dir. Ariel Bufano. 1974.
- . "Una lágrima de María" de Ariel Bufano. Titiritera. Teatro de San Telmo. 1975.
- . "Los Títeres de Ariel Bufano". Centro Cultural San Martín. Titiritera. 1976.
- . "David y Goliath" de Bufano-Shwartz. Titiritera. Teatro Municipal General San Martín. 1977-1978.
- . "Carrousel Titiritero". De Ariel Bufano. Titiritera. TMGSM. 1979-1980.
- . "Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín" de García Lorca. Titiritera. Dir. Ariel Bufano. 1979-1980 TmGSM.
- . "La Bella y la Bestia" de Ariel Bufano. Titiritera. TMGSM. 1981-1982-1983-1984.
- . "El Gran Circo Criollo" de Ariel Bufano. Directora Ayudante y titiritera. Dir. ^a Bufano. TMGSM. 1983-1984-1985-1986-1987-1988-1989 y 1990.
- . "La Historia de Guillermo Tell y su hijo Gualterio" de Shiller - Bufano. Directora Ayudante y Titiritera. Dir. ^a Bufano. TMGSM. 1986-1987-1988.
- . "El Príncipe de Hamburgo" de Von Kleist. Titiritera. Dir. Michael Meschke. TMGSM. 1988.
- . "El Pierrot Negro" de L. Lugones. Dirección y adaptación. TMGSM 1988-1989.
- . "Pequeño Variedad" de ^aBufano. Titiritera. TMGSM. 1988-1989.
- . "Peer Gynt" de Ibsen. Responsable del Espacio escénico. Directora de los Títeres y titiritera. TMGSM. Dir. Omar Grasso. 1989.
- . "Mariana pineda" de García Lorca. Directora y Adaptadora. TMGSM. 1990.
- . "El Fantasma" de Javier Villafañe. Feria del Libro. Titiritera. 1990.
- . "Un Fausto Criollo" de Suárez Marzal. Directora de Títeres. Diseño de Títeres. TMGSM. Dir. Suárez Marzal. 1990.
- . "Historias de Gatos" Autora y Directora. TMGSM. Abril de 1992.
- . 1992. Participación en el ciclo voces como creación de títeres, dirección e interpretación en la obra "Corre, Corre, Carihueta" de autor colombiano dirigida por Jorge Hacker y

- “Camino de Cornisa” dirigida por Eduardo Rodríguez Arguibel. Teatro Alvear.
- . 1993. Asesoró “Dos Payasos” de Roberto Docampo. TMGSM “El Oso” de Chejov dirigida por Mabel Marrone. “Travesía de manuela” de ana Alvarado TMGSM.
- Dirección de la reposición de “La Bella y la Bestia” de Ariel Bufano. Personaje: Bernarda en “La Casa de Bernarda Alba” dirigida por Adrián. Canale. Producción de la EMAD.
- . 1994. “Breve Vida” de Daniel Veronese. Dirección y Puesta en escena. Teatro Municipal General San Martín.
- “Tinieblas de un escritor enamorado” de Eduardo Rovner. Versión para Títeres. Dirección y Adaptación. Sala Liberarte.
- . 1995. “La leyenda de Robin Hood” de Kartum - Lorefice. Dirección General. Teatro Municipal General San Martín.
- . 1996. “El Gran Circo” de Ariel Bufano. Teatro Municipal General San Martín.
- . 1997. “Ver y no ver” de Brian Friel, dirigido por Graciela Fufau. Teatro Ateneo.
- . 1998. “El Arbol” de Graciela Montes. Dirección. Teatro General San Martín.

Becas, Premios y Concursos

- .Ganadora de la Beca otorgada por el British Council para estudiar Dirección y Producción de Televisión en el Overseas Televisión Course en la BBC de Londres. Inglaterra. 1971-1972.
- . Premio ONDAS. Barcelona España a la audición “Cada Vez Mejor. Castellano para extranjeros.” 1968.
- . Premio Títere de Oro por la mejor escenografía. Espectáculo David y Goliat. Festival Internacional de Títeres. ARTIGAS, URUGUAY, 1978.
- . Premio Títere de Oro para la mejor música. Mismo espectáculo. Idem anterior.
- . Premio títere de Oro para la mejor puesta en escena. Idem anterior.
- . Premio Títere de Oro para la interpretación. Idem anterior.
- . Premio Títere de Oro para el mejor vestuario. Idem anterior.
- . Premio Títere de Oro para la mejor iluminación. Idem anterior.
- . Premio títere de Oro para la mejor obra. Idem anterior.
- . Premio “SALIMOS’ al mejor espectáculo teatral del año por “La bella y la bestia” 1982.
- . Premio al “Circo Criollo”. Festival Cervantino, Guanajuato, México. 1988.

- . Jurado en el Concurso para Titiriteros TMGSM 1984.
- . Jurado en el Concurso para Titiriteros TMGSM 1987.
- . Jurado de la selección de espectáculos para adultos ciclo en el TMGSM. 1993.
- . Jurado del premio “Ariel Bufano” en dramaturgia, TMGSM, 1993.
- . Nominada para el Premio ACE por “La leyenda de Robin Hood”, 1995.
- . Premio “PREGONERO’ atorgado por la Feria del Libro Infantil, al Grupo de Titiriteros.
1998

Participación en festivales internacionales y nacionales

- 1978 - Festival Internacional de Títeres. Artigas. Uruguay
- 1979 - Festival de Espectáculos para Niños. Necochea. Argentina
- 1980 - X Festival Internacional de Unima. Washington. EEUU.
- 1982 - Festival Nacional de Títeres. Unima. Buenos Aires, Argentina
- 1984 - Festival Internacional de Teatro. Montevideo. Uruguay. Festival del Teatro de las naciones . Nancy. Francia
- 1986 - Festival Internacional de Teatro. Montevideo. Uruguay
- 1987 - Festival de las Américas. Montreal. Canadá. Milk Children Festival. Toronto. Canadá Festival de Teatro para Niños. Edmonton. Canadá. Tornee Internacional de la Marionette. Hydra. Grecia
- 1988 - Festival de Títeres de las Américas. Atlanta. EEUU. Festival Internacional Cervantino. Guanajuato. México
- 1992 - XII Festival Internacional del Títere en Sevilla. España. (El Pierrot Negro).
- 1994 - Invitada al Festival de Charleville, Mezières, Francia (Breve Vida)
- 1996 - Invitada al I Bienal Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes. Guadalajara, México. (La leyenda de Robin Hood)

Giras

Nacionales

- . 1978 - Necochea. Festival de Espectáculos para niños. David y Goliat.
- . 1982-1983. La Bella y la Bestia: Rosario, Teatro Astengo.
Bahía Blanca, Teatro Municipal.
Mar del Plata, Teatro Auditorium.
Córdoba, Teatro Rivera Indarte.
Zárate, Teatro Municipal.
- . 1989 - Variete, Rosario, Teatro Luz y Fuerza.

Internacionales

- . Uruguay, 1984, 1986.
- . México: Guanajuato, Morelia, Guadalajara, México D.F. 1988.
- . EEUU: Atlanta, Georgia, 1988.
- . Puerto Rico, 1987.
- . Canadá: Montreal, Toronto, Edmonton. 1987.
- . Francia: Nancy. 1984.
- . España, Madrid, Teatro Lara. 1984.
- . Alemania, Munich, Teatro Alabama Hoole, 1984.
- . España: Sevilla, Teatro La Alameda, 1992.

OSVALDO GABRIELI

Considerações sobre o tema: A Direção

Se levantássemos uma amostra do panorama profissional do teatro de bonecos nos países participantes do Mercosul, nos encontraremos, com raras exceções, com uma atividade concentrada em pequenos grupos e companhias com pessoas que assumem ao mesmo tempo diferentes tarefas como produção, direção, dramaturgia, confecção de cenários e bonecos, divulgação, etc. Torna-se difícil separar o trabalho do diretor, do ator, do produtor, etc. Mais por falta de estrutura do que por opção, muitas vezes as companhias se lançam a aventuras coletivas onde todos fazem um pouco de tudo. Embora o voluntarismo predomine com boas intenções, muitas vezes o despreparo leva a montagens infelizes que beiram o amadorismo.

Qual é o papel do diretor, do diretor-encenador?

É bem provável que em muitos grupos e companhias a figura do diretor sequer exista. Outra possibilidade é que todo mundo acabe fazendo de alguma forma as vezes do diretor. Não penso que a figura do diretor seja “obrigatória” para chegar a bons termos numa montagem, porém acredito sim, que deve existir rumo, idéias, intenções éticas e estéticas e conhecimento das linguagem e da arte do teatro de bonecos.

Existem variantes bastante definidas em relação ao papel do diretor e do diretor - encenador. Alguns diretores funcionam mais como coordenadores da montagem (articulando o trabalho de atores e técnicos a partir de uma dramaturgia preexistente). O diretor-encenador em contrapartida, cria a dramaturgia da obra (tenha este texto escrito ou apenas um roteiro), articula as diferentes linguagens, organiza e dá rumo ao trabalho do ator, intérprete, manipulador e visualiza a obra como um todo orgânico e articulado desde a sua concepção.

O teatro de bonecos, tem suas próprias regras (as quais sempre podem ser atualizadas e quebradas) joga com arquétipos fortes e o caráter de máscara do personagem. Tem elementos técnicos próprios, possibilidades imensas de expressão e sensibilização através da matéria bruta o de bonecos aprimorados, jogos e dificuldades muito diferentes das do teatro de atores. Portanto, é necessário para quem assume o papel de diretor ou encenador, conhecer estes mecanismos e ter um panorama amplo da linguagem que está utilizando.

O teatro de bonecos continua sendo uma arte de integração de múltiplas linguagens e cada vez mais ganha proporções de uma arte consolidada, capaz de gerar interesse do grande público com montagens modernas e instigantes.

Como se formam os profissionais que atuam nesta área?

Quais os interesses, as motivações que levam um grupo de pessoas a aglutinar-se em torno desta arte?

Uma das constantes que venho notando é a falta de informação que existe sobre como se articulam as linguagens que levam a realização de um espetáculo de teatro de bonecos. Dá-se uma importância enorme a construção dos bonecos, aos mecanismos de manipulação e pouco se sabe dos mecanismos de interpretação que levarão o ator ou ator manipulador ao sucesso em sua performance. Que tipo de exercícios de preparação devemos proporcionar ao ator, que qualidade de formação? Sem dúvida a mais abrangente possível que inclua um trabalho corporal forte, (dentro do trabalho de pesquisa corporal desenvolvido pelo XPTO estão inclusos conhecimentos básicos de dança, tai chi chuan, comedia del arte, clown, danças populares etc.) um trabalho plástico abrangente de conhecimentos sobre cor, forma, matérias, e técnicas, conhecimentos básicos de história da cultura, jogos dramáticos de manipulação e sensibilização com objetos e bonecos, e finalmente técnicas de construção.

Acredito que um ator que desenvolva amplamente suas potencialidades de expressão, poderá projetar, através de suas mãos e de seu corpo, vida e credibilidade a qualquer objeto que venha utilizar. Mas todo este processo deverá estar sempre permeado por uma busca intensa do depoimento individual da imagem interna que criamos e projetamos sobre o mundo, do sonho, do inconsciente se manifestando como arte.

É difícil pensar em direção quando vemos que os grupos e companhias de teatro de bonecos se formam com pessoas que não possuem “formação básica” nem as informações necessárias sobre a arte em questão. Creio que aqui se encontra o maior desafio para o desenvolvimento desta arte milenar: a formação de profissionais aptos, seja através de escolas específicas ou de cursos de aperfeiçoamento. Frente a falta de opções sempre existirá a busca individual ou grupal, o autodidata que se informa, que estuda, que pesquisa, que observa, que sonha.

O próprio grupo ou companhia deveria funcionar como escola, se encarregar de levantar informações, literatura específica para enfrentar a carência de teoria. O diretor, ou encenador, se existir, tem a obrigação de transformar a montagem num oásis de experimentação, de confronto de idéias. A idéia é para mim o ponto de partida, o germe de toda montagem. Um pensamento, uma imagem, um sonho se consolidam nesta idéia germe que aos poucos irá ganhando espaço e transformando-se numa obra, num ser com vida própria.

O meu trabalho de diretor encenador consiste em captar estas idéias, selecionar as melhores, processá-las, articular a obra como um todo orgânico. É um processo de retroalimentação com o ator, com os elementos onde se apoiará para sensibilizar. Um boneco, um cenário chega como uma necessidade no processo nunca como um fim.

Creio que não poderia pensar em termos de realizar um espetáculo de marionetes tendo como ponto de partida a **amostragem de uma técnica**, sem antes, ter claro o objetivo poético da obra. O que eu quero dizer, para quem, em que contexto histórico. Na minha opinião, o diretor encenador é um artista, uma antena que capta o mundo com sensibilidade, doçura, e sutileza. Que está antenado em seu universo interior, que faz a conexão entre estes mundos e a transforma em poesia de imagens, em sons, em palavras.

Depois virão todas as linguagens os meios e caminhos as formas de como dizer e mostrar-se ao mundo.

A Experiência do XPTO

Quando o XPTO nasceu a 15 anos atrás sabíamos muito mais o que não queríamos fazer do que o que iríamos fazer.

Elaboramos as bases artísticas que guiariam a concepção dos trabalhos do XPTO como um processo de investigação e adotamos a mistura de linguagens como tônica a seguir.

Entendíamos, que em qualquer projeto, as linguagens ou meios utilizados deveriam se complementar como um todo, pulsando e se relacionando entre si.

O cenário, o figurino, o trabalho do ator intérprete, a luz, a música, a dramaturgia, a utilização de bonecos e objetos animados dramaticamente, sempre funcionaram em comunhão e nunca um como pano de fundo do outro.

Cada obra do XPTO nasce com identidade própria e como reflexo de uma época.

Na formação inicial do grupo trabalhava-se dentro de um processo com criação grupal e direção coletiva que aos poucos foi tomando outros rumos. Funções específicas apareceram dentro do processo de criação até consolidar-se a figura do diretor encenador. O próprio grupo se transformou numa espécie de escola e em espaço de experimentação dos novos integrantes que foram se incorporando.

Pelas características do meu trabalho dentro do XPTO, não posso desvincular o trabalho do diretor encenador com o do tecedor da dramaturgia que utilizamos. Creio profundamente que se pode concentrar numa única pessoa, na figura do encenador, uma visão total da obra, que

surgirá a partir de suas motivações mais íntimas e também catalisando as motivações do grupo, porém a equipe como um todo deverá estar afinada e ter uma identidade própria.

A possibilidade de uma articulação cênica com diversidade de pontos de vista sobre a mesma situação me atrai como ponto de partida para desenvolver pesquisas de linguagens no âmbito teatral. Esses focos de revelação nos permitem a ambiguidade, subjetividade a visão onírica - surrealista. Esta forma de “contar uma história”, se manifestou bastante no teatro do XPTO onde formas animadas não ditavam regras reconhecíveis possibilitando uma espécie de visão gestáltica da obra, partes que sugerem um todo numa pulsação entre o ser e o não ser.

Pensamos a dramaturgia desde os primeiros trabalhos do grupo (baseadas em roteiros e não em obras com diálogos escritos), como se fosse composta de peças autônomas de estrutura dramática e musical. Havia uma continuidade temática e visual, mas as partes integrantes da obra passavam ao espectador uma sensação aleatória e fragmentada. A fragmentação da trama dramática em “focos de revelação” sugere, uma visão parcial do mundo como na vida moderna. A palavra falada, foi substituída por idiomas inventados ou toma um caráter musical justaposto ao semântico. A palavra se desdobra, se fragmenta, se reconstrói em novas articulações com íntima relação dramática criada junto a música realizada ao vivo, (sublinhando e articulando o movimento dos atores). Esta atitude permite que a obra crie com o espectador uma comunicação sensível e total, deixando que aspectos mais racionais, que estariam solidificados pela palavra, vaguem sem rumo pelo terreno das ambiguidades, dos sonhos, do imperceptível, propiciando imagens abertas capazes de serem articuladas pelo público de formas diferentes.

Quando nos propusemos realizar um teatro não verbal, buscávamos nos afastar de um tipo de teatro realista, onde o ator realizava sua performance inundando a cena com palavras que apontavam apenas ao intelecto, sem sensibilizar os sentidos como um todo. Queríamos dar significado à imagem, ao movimento, ao gesto silencioso, codificando uma linguagem com leituras múltiplas menos direcionadas que as verbais. Em nenhum momento passou pela cabeça realizar mímica ou gestos ilustrativos para cada ação. Muito pelo contrário, buscávamos extrair do gesto abstrato, do olhar, da máscara facial e corporal o máximo de expressão, comunicar sem ser didáticos, criar imagens ambíguas que permitam diferentes leituras. O teatro tem, sempre teve seu lado hermético e é necessário que seja assim. Como numa missa, muitas partes do ritual encontram-se escondidas no subsolo e vão aparecendo, emergindo, arbitrariamente no momento exato e único da revelação individual que acaba ecoando na coletiva. Garcia Lorca sempre falava que o espectador não devia ultrapassar as finas teias que o poeta tecia misteriosamente em seu labirinto de imagens.

Também junto a pesquisa de linguagem veio a necessidade de imprimir à estrutura dramática uma linha temática que se aproximasse de um novo conceito de enxergar o mundo a partir das mudanças que permeiam o planeta.

A dramaturgia clássica tem o cristianismo como estrutura simbólica principal. O conflito surge da idéia de oposição das polaridades reinantes na atividade do homem, o eixo luz - sombra, masculino - feminino, forte - fraco, etc. Sempre as polaridades funcionaram como opostos. Porém, o oriente nos mostra, talvez partindo de uma visão menos racional e mais simbólica, que é possível articular as polaridades em estruturas complementares, que somam em vez de diminuir, que pulsam entre si.

Uma nova interpretação dos mitos clássicos e talvez a invenção de novos mitos, funcionem neste final de século como alavanca para impulsionar nossas mentes em novas buscas. Através da utilização de símbolos e metáforas que se renovam ou surgem como embrião de uma nova era, forjaremos novas tramas poéticas, mágicas e paradoxais, que deverão articular novamente o mundo que nos cerca sob novas perspectivas.

OSVALDO MIGUEL GABRIELI

Nascido em Buenos Aires - Argentina, formou-se em artes plásticas nas seguintes escolas:

1975 - Escola Nacional de Belas Artes

1979 - Escola Superior de Belas Artes

Desde os dezesseis anos trabalhou junto a importantes diretores do teatro argentino, realizando máscaras, cenografias e figurinos, dando sempre um destaque especial ao teatro de títeres (bonecos). Em 1980 viaja ao Brasil e radica-se definitivamente em São Paulo.

Fundador e diretor do grupo XPTO desde 1984, recebeu os seguintes prêmios:

1985 - Prêmio APCA como revelação cenário pela peça

“A infecção sentimental contra-ataca”

1989 - Prêmio APCA “melhor cenografia e bonecos 89 pelo espetáculo Coquetel Clown

1994 - Prêmio APCA “melhor figurino” por Babel Bum

1994 - Prêmio SHELL: “melhor figurino” por Babel Bum

1996 - Grande prêmio da crítica (APCA) pelo espetáculo “O pequeno mago”

1996 - Prêmio APCA melhor direção pelo espetáculo “O pequeno mago”

1996 - Prêmio APCA melhor figurino pelo espetáculo “O pequeno mago”

1996 - Prêmio APCA melhor cenografia pelo espetáculo “O pequeno mago”

1996 - Prêmio Mambembe melhor diretor pelo espetáculo “o pequeno mago”

1996 - Prêmio Mambembe melhor figurino pelo espetáculo “O pequeno mago”

1996 - Prêmio Mambembe melhor cenografia pelo espetáculo “O pequeno mago”

1996 - Prêmio Coca-cola de Teatro Jovem, melhor cenário pelo espetáculo “O pequeno mago”

1996 - Prêmio Coca-Cola de Teatro Jovem, melhor figurino pelo espetáculo “O pequeno mago”

1996 - Prêmio APETESP melhor cenografia pelo espetáculo “O pequeno mago”

1997 - Prêmio APETESP melhor cenografia pelo espetáculo “O pequeno mago”

1997 - Prêmio APCA melhor direção pelo espetáculo “Buster”

1997 - Prêmio APCA melhor figurino pelo espetáculo “Buster”

1997 - Prêmio Mambembe melhor figurino pelo espetáculo “BUSTER”

1997 - Prêmio Coca-Cola de Teatro Jovem melhor cenário pelo espetáculo “O pequeno mago”

ANA MARIA AMARAL

Da formação: Uma “Escola Brasileira”

Sobre uma “escola brasileira”

Em se tratando da formação de profissionais para o teatro de bonecos, é difícil falar sobre “uma escola brasileira”, talvez porque, simplesmente, ela não exista. A revista Puck, editada pelo Instituto Internacional da Marionete, em sua publicação número 7 - dedicada à formação profissional - apresenta depoimentos de diretores de teatro ou professores de várias escolas (da Itália, Espanha, Rússia, Alemanha, Polónia, etc) que discorrem sobre suas experiências e métodos. Mas as nossas tentativas de ensino, pesquisas ou técnicas, não chegaram ainda ao ponto de poderem ser definidas e apresentadas como uma “escola brasileira”. Mas como o objetivo aqui é levantar reflexões sobre a formação profissional do bonequeiro brasileiro, pode-se sempre falar partindo de relatos e experiências pessoais e tentar mostrar um panorama geral sobre como foi, tem sido, ou como, idealmente, deveria ser essa formação.

Pelo que sei, nossa história remonta às décadas de 40/50, quando surgiram os primeiros cursos de teatro de bonecos liderados pela Escola Pestalozzi, estimulando artistas que mais tarde influenciariam o que, depois, se tornou um movimento. Os cursos baseavam-se na confecção de bonecos de luva, fio ou sombras, com idéias e sugestões de pecinhas para crianças, e sumárias indicações sobre produção ou direção de espetáculos. A ênfase era sempre no “como fazer”, isto é, os cursos centravam-se, principalmente, em técnicas de confecção. (Uma tendência que ainda perdura). Não havia igual preocupação com dramaturgia, direção, nem com a preparação do ator-manipulador. No final da década de 70, e durante a década de 80, essa situação começa a mudar. Festivais Nacionais e Internacionais intensificam os intercâmbios entre grupos e países. O teatro de bonecos amplia-se, diversifica-se, surgindo a necessidade de reflexões e reconsiderações estéticas.

Mas o aprendizado do bonequeiro brasileiro continua basicamente autodidata. Seu treinamento acontece quase sempre ligado aos processos de montagem e apresentação de espetáculos, prende-se no convívio com diretores, ou no confronto palco/platéia. Cursos e oficinas, ligados ou não à instituições, são esporádicos e itinerantes. Não têm endereços certos. Os que se aventuram a criar um núcleo não conseguem se manter por muito tempo. Por exemplo, em São Paulo, O Casulo - Centro Experimental de Bonecos, criado e logo desativado (enquanto centro de cursos); destino melhor teve o Centro de Animação de Manoel Kobachuk no Paraná,

que se manteve ativo por muito mais tempo, o mesmo com os cursos ligados ao teatro Vento Forte. No Rio de Janeiro, o Centro Latino Americano criado no início dos anos 90, com o fim de promover oficinas intensivas, apresenta uma programação instável e descontínua. Cursos ligados à universidades começam a surgir a partir da década de setenta quando algumas universidades passaram a incluir o teatro de bonecos entre as suas disciplinas, optativas ou obrigatórias. Mas, na grande maioria, o teatro de bonecos aparece quase sempre ligado aos cursos de licenciatura, quando o ideal seria tê-lo nos departamentos de teatro. Na ECA/USP o teatro de animação foi incluído no bacharelado de artes cênicas. O Curso de Educação Artística da UDESC tem oferecido disciplinas com conteúdos ligados ao teatro de animação, mas ainda no programa de licenciatura. Na Universidade de Minas Gerais, o Grupo Giramundo começou um importante movimento ligado às artes, no departamento de artes plásticas. As Universidades Federais de Pernambuco e Rio Grande do Sul também oferecem cursos, mas temos poucas notícias de sua continuidade. Devido à fragilidade dessas programações as informações são vagas e imprecisas.

Quanto à minha experiência, como responsável pela disciplina de teatro de animação na ECA/USP, minha preocupação foi sempre a de desenvolver um teatro experimental, sem faixa etária definida (mais precisamente destinado ao público adulto) procurando afastar os alunos desse tipo de teatro pseudo-pedagógico (teatro de fantoches para crianças) tal como incentivado, durante muitos anos, a partir da década de 50, pela prefeitura de S.Paulo. Sendo que entre nós não temos manifestações autênticas de teatro de bonecos popular, portanto nenhuma tradição nesse sentido. Meu interesse foi sempre o de pesquisar outras linguagens ligadas ao teatro de bonecos, como teatro de objetos, de formas ou de máscaras, procurando a relação que existe entre o teatro de bonecos e o teatro contemporâneo. Atualmente a situação do curso na ECA talvez não seja mais a mesma, pois as diretrizes por mim dadas no Departamento de Artes Cênicas, enquanto professora ativa nos cursos de graduação, parecem estar tomando outro rumo.

No programa da pós-graduação da ECA, o teatro de animação vem desenvolvendo pesquisas há mais de 15 anos. Algumas já foram concluídas, outras continuam em andamento. Apesar de aposentada continuo na orientação de dissertações e teses.

Percebo que ultimamente outras Universidades começam a se interessar em oferecer o teatro de bonecos em suas atividades, seja a nível de graduação, seja de pós graduação. No ano passado estive na UFBA como professora-convidada no programa de pós-graduação, tendo também estendido as minhas atividades com alunos da graduação, e extensão. Semana passada estive na PUC de Campinas para um contato com alunos de 4º. ano de Arquitetura, interessados sobre os espaços cênicos do teatro de bonecos. E, semana que vem, vou iniciar uma oficina para

alunos do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Rio de Janeiro, dentro do seu programa de mestrado. A minha ênfase é sempre a de despertar a relação que existe entre o ator de teatro e o ator-manipulador do teatro de bonecos - dedicando-me muito pouco à confecção, que considero uma técnica que pode ser desenvolvida por outros departamentos, não necessariamente de teatro.

Mas todas essas atividades não chegam a formar o que se poderia chamar de uma “escola brasileira”, que pressuporia centro estabelecidos, ou cursos com uma continuidade mínima, e que, em apresentando diferentes métodos de trabalho, esses pudessem ser testados, comparados, discutidos. Nos países onde existe uma cultura estruturada ou onde o teatro de bonecos pertence uma tradição, a definição de métodos de trabalho é mais simples. Mas esse não é o caso do Brasil, nem de nenhum dos países aqui representados. Entre nós tudo está por ser inventado, vivendo como vivemos numa realidade em contínuo processo de assimilações e assentamentos sociais e culturais. Assim, na falta de diretrizes ou métodos somos a todo momento obrigados a inventar soluções próprias. Afinal um método não é outra coisa que a sistematização de experiências vivenciadas, não emprestadas, nem artificialmente coladas. E nos contatos que tivermos com outros países (europeus ou americanos) devemos nos manter críticos quanto aos métodos por eles utilizados, procurando sempre filtrá-los e adaptá-los à nossa realidade.

Existe uma carência no registro de experiências e métodos de ensino utilizados entre nós. Que eles existem, mas não há troca de informações entre os profissionais. Por isso toda tentativa de documentação sobre atividades realizadas na área de formação dos bonequeiros, toda elaboração de registro de trabalho testado, deve merecer muito apoio e incentivos para sua publicação. Só assim poderemos ter o que então se poderia chamar de “uma escola brasileira”.

Mas qual o objetivo disso tudo? A formação do bonequeiro? O ensino do teatro? Seria interessante que refletíssemos aqui também sobre os conceitos que temos sobre o ensino, sobre o teatro e sobre o teatro de bonecos.

Sobre o ensino

Caímos na clássica dúvida: Qual a validade do ensino artístico? A que serve uma escola de teatro? Para Margareta Niculescu, a escola é o lugar onde se aprende a pensar e a usar determinados instrumentos. O ensino da arte deve seguir a linha do “deixar fazer”, sem obstruções ao processo criativo. Arte não se ensina mas o que se pode fazer é dar orientações sobre diferentes maneiras de expressar determinadas idéias. Ensina-se modos de expressão e esses podem ser muitos. Em arte, não existe este ou aquele caminho, certo ou errado, e quanto menos certezas tivermos, melhor.

A meu ver, o importante é proporcionar aos mais jovens, o acesso a uma cultura geral crítica, dar aos futuros bonequeiros uma noção do que seja o teatro ou o teatro de bonecos dentro da nossa contemporaneidade. Daí a importância dos cursos de formação dentro das universidades.

O que é mais importante no fazer teatral? O lazer? Valores mercadológicos? Estéticos? Afinal, o que é o teatro?

Sobre a Reflexão Teórica

Gostaria de lembrar ainda a importância da reflexão teórica. Além da iniciativa de seminários semelhantes à este, que com mais regularidade têm acontecido, muita coisa começa acontecer entre nós. Pesquisas estão sendo desenvolvidas ligadas ao programa de pós-graduação da USP.

Gostaria de citar em particular as pesquisas de Valmor Beltrame sobre o Teatro de Bonecos no Boi de Mamão, dissertação de mestrado já terminada e Identidade e Linguagem no Teatro de Boneco, tese de doutorado sobre a formação profissional dos nossos bonequeiros, em andamento; também a pesquisa de Fernando Sabino da Costa sobre O Autor e o Teatro de Bonecos, em fase quase final; de Tácito Borralho O Boneco no Imaginário Popular Maranhense; e ainda O Grotesco no Teatro de Bonecos, de Liliana Olivan (dissertação de mestrado já defendida); e A Dança Pessoal e o Encontro do Personagem/Arquétipo, um projeto recentemente iniciado em doutorado por Andréa Coppeliovitch; e ainda numa co-orientação com um mestrando da Uni Rio, Glaucio Machado Santos temos o projeto de A Utilização de Formas Animadas no Auxílio ao Processo de Construção do Personagem. Como se vê aos poucos estamos construindo um material riquíssimo de reflexão e documentação.

CURRICULUM VITAE

Ana Maria de Abreu Amaral

1. DADOS PESSOAIS

Nome: Ana Maria de Abreu Amaral

CPF: 661.496.818-15

Endereço: Av. Pedroso de Moraes, 70 apto. 31
São Paulo, S.P. 05420-000
Tel. / Fax: (011) 814-5693

2. FORMAÇÃO

a) Graduação: Biblioteconomia

Escola do Sociologia e Política de São Paulo 1956

b) Pós-Graduação

Mestrado: CAC / ECA / USP, 1956

Dissertação: "Teatro de Bonecos em São Paulo"

Doutorado: CAC / ECA / USP, 1989

Tese: "Teatro de Formas Animadas"

Livre Docência: CAC / ECA / USP, 1994

Tese: Da Figura à Forma

c) Estágios mais Relevantes

Institut Internationale de la Marionnette (França)

Teatro Visual, 1984; Teatro Objeto, 1984; Espaços Cênicos, 1899;

Funarte, Arcozelo, teatro Gloco Vita, 1995

Escritura y Dirección - Curso para Profissionais. INIMA/España

Sevilha, 08-18, maio, 1998

3. SITUAÇÃO PROFISSIONAL - 1997/1998

Prof. Titular do Dept. de Artes Cênicas, ECA - Apresenta em Nov. 1997.

Professora Visitante da Universidade Federal da Bahia - Set. 1997 à Fev. 1998.

4. EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL:

4.1 - Biblioteca:

Bibi. Municipal de S. Paulo, 1957/58

"Brooklyn Public Library" (NY, USA), 1959

"Brazilian Govt. Trade Bureau" (NY, USA), 1960

"United Nations Library" (NY, USA), 1961/66

4.2 Atividades em teatro de Bonecos

4.2.1 - New York & S. Paulo Atividade Iniciando em NY, 1969/72

Atividade em S. Paulo a parti de 1974:

Diretora do Grupo CASULO/Bonecos (1976/1986)

Prêmio: Recebido: SNT/Mambembe, 1977

SNT/Mambembe, 1978

Gov. Estado (Secretaria de Cultura). 1978

APCA, 1985

4.2.2 - Principais Espetáculos Criados e Dirigidos: “Fantoches e Fantolixos”

“Palomares”, “Zé da Vaca”, “A Coisa”, “Babel, Formaço & Transformações”.

Participação com esses Espetáculos em Festival Nacionais e Internacionais.
1976/1992.

- Cursos em Teatro de Bonecos Ministrados em Várias Instituições:

Secretarias de Cultura (Est. & Municipal), FASPG, FFBFM, SESC, Oficinas
dadas em Festivais Nacionais e Internacionais.

5. ATIVIDADES ACADÊMICAS

ECA/USP - Departamento de Artes Cênicas (1975/1997)

a) Graduação:

Disc. “Teatro de Animação”

b) Pós-Graduação (1989/1997)

Disc. “História do T. de Bonecos”;

“A Máscara e o Ator” (Pt.1-3);

“Estruturas Dramáticas do T. Bonecos”

c) Extensão : Oficinas extra-curriculares

Responsável pelo laboratório de Teatro de Animação

6. ORIENTAÇÃO - SITUAÇÃO EM 1998

Doutorado: 3 orientandos + 1 vaga aberta para 1998/99

Mestrado: 2 orientandos

7. PRINCIPAIS COMISSÕES (1990/97)

UNIMA - União Int. da Marionete - Comissão de Pesquisa

UNIMA - Enciclopedia Mundial da Marionete - Equipe Editorial
(Resp. pelos países da America do Sul)

UNIMA - Brasil (ABTB) - Diretoria 1996/2000: Repres. De S. Paulo

ECA/USP - pres. Da Comissão CAC; ECA - Pós Graduação, até julho 1997.

8. PARTICIPAÇÃO EM CONGRESSOS, FESTIVAIS, SEMINÁRIOS INTERNACIONAIS

1990: Julho, Teheran (Irã) - Espetáculo "A Coisa"
 1991: Maio: Porto (Port.) - Mar.: Varsóvia (Polónia): Set: Charl.(França)
 1992: Set.: New York (USA)
 1993: Nov/Dez: Tolosa e Bilbao (Espanha)
 1994: Maio: Enciclopedia Mundial Marionete (França)
 1996: Maio: Vopalcianki (Slovakia)
 Junho: Budapeste (Hungria)
 1998: Maio: Curso Direção & Festival UNIMA - Espanha, Sevilla
 1998: Out.: Konfrontacie Teatrainne - int. Fest. of Theatre Confrontations

9. PARTICIPAÇÃO EM FESTIVAIS E CONGRESSOS NACIONAIS 7

Participação em Mesas Redondas, apresentando espetáculos, lançamento de livro, ministrando cursos:
 1990: ABTB, Nova Friburgo - espetáculo "A Coisa"
 1991: Funarte, RJ - Lançamento livro e palestra
 1991: ABTB, Canela, RS - Lançam. Livro, palestra
 1992: ABTB, Canela, RS - Espetáculo "Babel"
 1993: Univ. Paraná, Antonino (Oficina)
 Faculdade de Artes, Curitiba (Oficina)
 Funarte, Arcozelo (Seminário)
 1994: Encontro Dramaturgia SESC Pompéia
 1994: Fest. Teatro Blumenau (oficina e Seminário)
 1995: Fest. Florianópolis (Palestra e júri)
 1995: Fest. S.José Rio Preto (Oficina)
 1996: ABTB. Arcozelo, Congresso
 1997: Organizadora do I Seminário Teatro de Animação
 S.Paulo - Teatro Ruth Escobar (Maio)
 1997: Festival Universitário de Blumenau - Jurada (Julho)
 1997: Palestra sobre Teatro de Bonecos e Educação
 ATBB. Salvador, BA (Dez.)
 1998: Mesa Redonda sobre Dramaturgia. Salv.,Ba UFBA (Jan.)
 1998: PUC, Campinas. Palestra Fac. Arquitetura (Set.)
 1998: Encontro FUNARTE - Teatro Bonecos no Mercosul (Set.)

10. PUBLICAÇÕES

Livros - Poesia

Síncope. S.Paulo, Ed.part., 1956

Eu Inconcluso. S.Paulo, Ed. Anhambi, 1958

Viagem ao Redor do Espelo. S.Paulo, Anhambi, 1962.

Livros - Teatro de Animação

“Teatro de Formas Animadas” - S.Paulo, EDUSP, 1991

“Teatro de Formas Animadas” - 2ª. edição 1993

“Teatro de Formas Animadas” - 3ª. edição 1997

“Teatro de Bonecos no Brasil” - S.Paulo, Com Arte, 1994

“Théâtre de Marionnettes au Brésil” - S.P., Com Arte, 1994

“Teatro de Animação; da teoria à prática” - S.P., Ateliê Ed., 1997

Artigos - Ver. Nacionais e Internacionais

Rev. ECA/USP (1992,1993,1997)

Rev. UNESP (1993, 1997)

Brazilian Art Res.Yearbook, ECA;USP (1992)

Teatro Transcende, 8º. Fest. Teatro Blumenau (1994)

Cad. De Teatro, Secr. Cult., n.2 (1995)

Present Trends Res. World Pp.Art, Varzovia (1991)

Theatrical Inanimate Conference, N.York, 199

Puppetry Yearbook, Wabash College, USA, 1997.W

PAULO AFONSO DE SOUZA CASTRO

Relatório Festival Espetacular de Teatro de Bonecos/Curitiba

Local: Centro Cultural Teatro Guaíra

Apoio: Associação Paranaense de Teatro de Bonecos

7ª. Edição/1998

Popularização

O festival em tela possui características populares, oportunizando ao público espetáculos de alto nível (nacionais e estrangeiros) ao preço de R\$3,00. Levando também a arte do boneco aos bairros, parques e praças da capital paranaense, em 1998 o festival estendeu-se à Região Metropolitana.

A evolução do FESTIVAL ESPETACULAR e o circuito de festivais: Nascido como MOSTRA PARANAENSE em 1992, o evento evoluiu ano após ano, conquistando platéia e espaços. Em 1995 ganha o apoio do TEATRO GUAÍRA, que assume sua realização transformando-se em FESTIVAL INTERNACIONAL com ampla participação de grupos paranaenses e dos demais estados brasileiros.

Circuito de Festivais

A parceria com os organizadores do FESTIVAL DE CANELA especialmente a AGTB, influenciou decisivamente na consolidação deste evento diminuindo custos e viabilizando a vinda de expressivas companhias de teatro de formas animadas ao Brasil. Em 1997 e 1998 também estabeleceram-se contatos com o SESC/Barueri. Propomos que tais parcerias envolvam outros estados interessados no desenvolvimento da arte do boneco, para que efetivamente venhamos a ter um CIRCUITO BRASILEIRO DE FESTIVAIS DE TEATRO DE BONECOS.

Participação Latino Americana no Festival de Curitiba:

EL TRIÂNGULO (Argentina), ASSOMADOS e ESCONDIDOS (Argentina), TÍTERES DE CACHIPORRA (Uruguay), TEATRO ALPARGATA (Argentina), LA PLAZA (Argentina), HUGO E INÊS (Peru), CIA. CHILENOTEATRO, LA MANCHA (Argentina) participaram de nosso festival durante seus sete anos de existência, esperamos podermos estreitar ainda mais nosso intercâmbio com os titereteiros da América Latina.

Exposições, oficinas, debates e encontros da classe artística ocorrem sistematicamente durante o festival propiciando um ambiente de troca e confraternização entre os artistas.

Mensagem ao Panorama do Teatro de Bonecos no Mercosul

Diante da “convocação” de Humberto Braga para que eu e Magda Modesto apresentássemos um relato sobre a nossa participação na formulação e implantação do projeto Centro Latino-Americano de Teatro de Bonecos, me interoguei sobre a perspectiva e o tom mais adequados para um relato de uma experiência institucional.

De modo geral, os relatos institucionais são apresentados de maneira objetiva e factual, na forma de relatórios que apresentam, em linhas gerais, o processo e seus principais acontecimentos. Contudo, eu considero que o Panorama será um momento oportuno para deixar registradas algumas questões, resultado de reflexões pessoais, que, além auxiliarem na compreensão do processo que foi desenvolvido no passado, poderão ser úteis quando da proposição de novas experiências semelhantes, no futuro.

Para dar conta de ambas preocupações, propus à Magda que a nossa apresentação fosse precedida pela distribuição de um relatório, uma descrição sistemática do projeto e das ações realizadas no período em que estivemos à frente do projeto – eu, enquanto chefe da Coordenadoria de Dança, Ópera, Circo e Teatro de Bonecos, e ela, enquanto representante da ABTB.

Com a divulgação antecipada do relato factual, reservaremos o nosso espaço na mesa do Panorama para propormos uma reflexão conjunta sobre os aspectos que mais nos mobilizaram no projeto: o seu desenho institucional, base de sua “engenharia” operacional, e os princípios pedagógicos que o fundamentaram.

Ana Pessoa
Setembro, 1998

Relatório do Centro Latino-Americano de Teatro de Bonecos

As pesquisas.....	2
1. <i>Nomenclaturas do Teatro de Bonecos:</i>	2
2. <i>Palcos Portáteis e outras estruturas cênicas:</i>	2
3. <i>Baú de Ossos:</i>	2
A documentação	2
<i>Relação de livros e revistas adquiridos 1994</i>	3
As Oficinas	3
1. <i>Oficina Concepção e encenação</i>	4
2. <i>Oficina Cenografia e tecnologia-espço e imagem</i>	5
3. <i>Oficina Cor, forma, som e movimento</i>	6
4. <i>O sentimento do mundo</i>	8

O Centro Latino-Americano de Teatro de Bonecos foi um projeto/programa de aperfeiçoamento profissional desenvolvido pela Funarte e a ABTB no período de 1993 a 1996. O Centro tinha como premissas

- a) A necessidade de se estabelecer canais próprios para o aperfeiçoamento e reciclagem dos artistas do teatro de bonecos, tendo em vista que essa expressão não estava adequadamente contemplada nos espaços de ensino já institucionalizados (universidades, escolas, cursos livres, etc.);
- b) O contato, por meio de *workshops* e oficinas, com a diversidade de técnicas e expressões abrangidas pelo teatro de bonecos interessaria não somente aos profissionais da área, mas também a de outros segmentos artísticos.
- c) O intercâmbio tradicionalmente praticado pelos profissionais de teatro de bonecos, seja por meio de festivais e cursos internacionais, e representações na UNIMA, permitiria a montagem de uma ação nuclear que atendesse não somente aos profissionais brasileiros como a artistas dos demais países da América Latina.

O Centro teria como linha de atuação não somente a promoção de oficinas, mas também o incentivo a pesquisas e seminários, a organização de um núcleo de documentação e a constituição de uma rede de informação, com o cadastramento de instituições e profissionais nacionais e estrangeiros, com as quais permutaria dados, livros, textos, vídeos, etc.

O projeto tinha o apoio técnico-pedagógico do Institut International de la Marionnette, polo de ensino, pesquisa e informação situado em Charleville-Mézières, França.

Facilitaram esse apoio, além dos mecanismos governamentais franceses¹ de incentivo a intercâmbio, os tradicionais laços da ABTB com o Institut e o empenho pessoal de sua diretora, Margareta Niculescu, em cooperar de formação e aperfeiçoamento de titeriteiros da América Latina.

Para a realização de oficinas e cursos, foi instalado, com o apoio da associação Vitae, um atelier especializado na Aldeia de Arcozelo, em Pati de Alferes, dotado de equipamentos e ferramentas apropriadas à confecção de bonecos. O atelier foi montagem segundo orientação técnica de Álvaro Apocalypse e a supervisão de Fernando Santana.

As oficinas eram de formato intensivo, de modo geral de 15 dias, e participação era aberta a artistas latino-americanos, que se candidatavam mediante preenchimento de ficha de inscrição e apresentação de *curriculum*. Os candidatos eram selecionados por comissão formada por representantes dos organizadores (Funarte e ABTB) e o responsável pela oficina. As oficinas eram oferecidas gratuitamente, sendo cobrada somente uma taxa de manutenção, para alimentação.

As pesquisas

Já em 1994, foram iniciados projetos de pesquisa com o objetivo de sistematizar práticas e conhecimentos de artistas brasileiros, desde aspectos técnico-formais a informações de natureza construtiva.

1. Nomenclaturas do Teatro de Bonecos:

A pesquisa buscou contextualizar as diferentes nomenclaturas praticadas no país, associando-as ao processo histórico do desenvolvimento técnico e artístico e às características de cada região, seus costumes e materiais básicos. Sob a coordenação do cenógrafo Luiz Carlos Mendes Ripper, o projeto apoiou-se em entrevistas com artistas do Rio de Janeiro que desenvolvem diversas técnicas de manipulação e construção de objetos no Teatro de Animação para a coleta de termos e técnicas praticadas por cada um. Em complementação, foram examinados livros e manuais, para reconhecer e sistematizar termos e processos. Como primeira etapa, foram definidos e classificados 235 termos.

2. Palcos Portáteis e outras estruturas cênicas:

Sob a coordenação de Manuel Kobachuk, o projeto estudou e desenvolveu soluções técnicas para a construção de palcos e equipamentos que sejam práticos e leves, de fácil transporte e montagem. O trabalho abrangeu diferentes técnicas de manipulação, apresentando sugestões de equipamento cênico para bonecos de luva, fio, sombra cortina de luz, entre outras. O texto final foi ilustrado com desenhos técnicos e métodos que conjugavam as necessidades do artista com informações sobre ergonomia, iluminação e cenotécnica.

¹ A realização da oficina recebeu apoio da Association Française d'Action Artistique-AFAA e do Consulado da França do Rio de Janeiro.

3. Baú de Ossos:

O projeto, sob a coordenação de Álvaro Apocalypse, desenvolveu protótipos de todo o processo da construção e criação de bonecos articulados. Tendo por base 11 conjuntos de peças, se buscou montar uma coleção que permitisse a compreensão das diversas fases e técnicas capazes de transformar os bonecos/objetos em personagens articulados, detalhando-se em cada fase o estudo dessas articulações e dos movimentos.

A documentação

No campo da documentação, foi inaugurada a coleção iconográfica do Centro, que pretendeu instituir um acervo de imagens de títeres de diversas origens (países, gêneros e momentos históricos). Na etapa inicial foram registradas peças da coleção Magda Modesto e mamulengos do Espaço Tiridá.

A coleção bibliográfica foi acrescida de 12 títulos e de uma coleção completa da *PUCK*, e catalogados vídeos sobre teatro de animação (ver relação em anexo).

Para ampliar o acesso dos profissionais brasileiros à literatura especializada, foi firmado acordo entre a Funarte e o Institut International de la Marionnette para a distribuição das publicações da instituição francesa no Brasil.

Relação de livros e revistas adquiridos 1994

DARKOWSKA-NIDZGORSKI, Olenka. Marionnettes en territoire africain. Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette. 1991.

IMPE, Jean-Luc. Opera baroque et marionnette. Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette.

JURKOWSKI, Henryk. Ecrivains et marionnettes. Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1991.

_____, Aspects of puppet theatre

GILLES, Annie. Images de la marionnette dans la littérature. Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette. 1993

MAGNIN, Charles. L'histoire de la marionnette en Europe;

MIKOL, Bruno. Marionnettes en territoire brésilien. Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1994.

PLASSARD, Didier. L'acteur en effigie. Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1992.

TILLIS, S. Towards an aesthetics of the puppet. New York, 1992.

SPEAIGHT, George. History of english puppet theatre.

PUCK, a marionete e outras artes - revista anual e temática

PUCK nº 1: A avant-garde e a marionete, 198

PUCK nº 2, Os artistas plásticos e as marionetes

PUCK nº 3, Marionete e Sociedade,

PUCK nº 4, Do corpo no espaço,

PUCK nº 5, Tendências, olhares
PUCK nº 6, Músicas em Movimento
PUCK nº 7, Pró-vocation,

Semiotica, vol. 47-1/4 (1983). Mouton Publishers

KOMINZ & LEVENSON. The language of the puppet

SHERZER. Humour & comedy in puppertry (semiotic perspective)

Polichinelos, Peter Brooks autor del' space vide, Portrait-Milan Klemenecic,

As Oficinas

As oficinas práticas e teóricas do Centro foram realizadas na Aldeia de Arcozelo, situada no distrito de Arcozelo, em Pati do Alferes, a 575m de altitude e a 125 km do Rio de Janeiro. A Aldeia é uma antiga fazenda de café que foi transformada pelo Embaixador Pascoal Carlos Magno em um centro de convivência cultural, administrado pela Fundação Nacional de Arte - Funarte. O local dispõe de teatro, teatro de arena, sala de vídeo, sala de música, biblioteca e ateliê de além de piscina, refeitório e áreas de alojamento. Sua ampla infra-estrutura de hospedagem permite a acomodação de até 15 hóspedes em quarto individual.

As oficinas transcorreram em período integral, de 2ª feira a 6ª feira, e sábado pela manhã, com aulas ministradas em regime intensivo, com média de oito horas diárias, sendo que no final da oficina, esse período se estende segundo necessidades da finalização de cada trabalho. Como suporte para as atividades pedagógicas e de lazer, foram promovidas sessões de vídeo sobre montagens teatrais e acesso à biblioteca da Aldeia, que era acrescida, no período, de bibliografia especializada.

Nos fins-de-semana, era facultado aos participantes a permanência na Aldeia, quando foram organizados alguns passeios pelos arredores, ou vinda para o Rio de Janeiro, onde puderam se hospedar em Santa Teresa, na Casa Pascoal Carlos Magno, da Funarte.

Durante o período das Oficinas, foram também montadas exposições, como a *Era uma vez...o marionete na França*, cedida pelo Consulado Geral da França no Rio de Janeiro, e apresentados espetáculos, como *O pastelão e a torta*, do grupo Cresça e Apareça, do Rio de Janeiro.

2. Oficina Concepção e encenação

por Margareta Niculescu, fundadora do grupo Teatro Tandarica, de Budapeste, atualmente diretora do Institut International de la Marionnette, de Charleville-Mézières.
Período: 17 de janeiro a 5 de fevereiro de 1994

A oficina teve como proposta a prática e a pesquisa sobre o processo de realização de um espetáculo. Por em jogo a escrita, pensamentos e emoções. O diretor artesão da obra teatral. Seus parceiros e seus instrumentos para construir progressivamente essa complexa arquitetura formada por palavras, formas, gestos, corpos, sons e energias, que é o espetáculo. Suas escolhas, suas relações com os lugares, o espaço, os públicos.

Para ilustrar a experiência de criação no contexto latino-americano, foi convidado a realizar palestra sobre seus projetos e montagens o escritor, diretor e titiriteiro argentino Roberto Espina, participação que teve o apoio do Instituto Cultural Brasil-Argentina.

Como resultado de uma rigorosa seleção dos trinta e sete candidatos, treze artistas, vindos de diversos estados do Brasil - Pernambuco, Minas Gerais, Paraná, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro -, da Argentina e do Chile, participaram da oficina.

Desenvolvimento

No início da oficina, Margareta promoveu jogos para a apresentação e integração dos participantes, e expôs seus conceitos sobre a relação do encenador (diretor), como principal inspirador do ator (títere), responsável em relacionar-se com todas as fontes da natureza e transformá-las em um só resultado, o espetáculo. De modo esquemático, o desenvolvimento da oficina pode ser decomposto em três etapas:

1ª etapa - Concepção

Reconstruir o pensamento através da comparação, dedução e filtragem de conceitos e informações. Aos participantes, organizados em equipes, foi proposta a realização de jogos dramáticos, utilizando-se de objetos simples e cotidianos. Cada equipe isoladamente, em diferentes recantos da Aldeia, estruturava seu trabalho, que depois era comentado em conjunto, quando a professora analisava conceitualmente cada opção, e incentivava os grupos a reexplorar e extrair dos materiais utilizados toda sua capacidade de expressão. Após cada avaliação, as equipes retrabalhavam suas propostas e as reapresentavam, quando se podia observar profundas mudanças e descobertas.

2ª etapa - Encenação

Organização da idealização e sua relação no tempo, espaço e meio social. Exposição de trabalhos individuais. Proposta de apresentação de projetos: texto, personagens, figurinos. Cada participante apresentou, para discussão em grupo, uma proposta detalhada de montagem. Foram feitos exercícios com a utilização de formas e materiais existentes no local, como camisetas, abridor de garrafas, painéis, etc., que se transformavam em personagens, pequenas improvisações que serviam de discussão do que é o personagem e suas possibilidades de expressão dramática. Em seguida, foram escolhidos os projetos a serem montados.

3ª etapa - Direção

A convivência e troca entre os participantes da montagem, reformulações, a apresentação. Os projetos escolhidos foram objeto de seguidas improvisações, em reuniões onde se decidia sobre o texto, figurino, material e local de apresentação. O grupo se subdividiu em quatro equipes e cada qual escolheu um local da Aldeia - o anfiteatro, a sala de música, o teatro italiano, e a sala de professores do atelier. Todo o processo criativo foi exaustivamente discutido e assistido por todos, sob atenta coordenação de Margareta Niculescu. Os projetos foram ensaiados três vezes, de 5ª feira a sábado, para que cada trabalho pudesse ser reavaliado e aperfeiçoado. Sábado à tarde houve a apresentação final, sobre a qual cada equipe preparou um texto de apresentação.

1. *Naipi e Tarobá - uma lenda caigangue*. Concepção, direção, bonecos, adereços e sonoplastia: Cauê Salles e Renato Perré

2. *Los amores difíciles*. Baseado em monólogos de Rafael Alberti. Concepción, dirección e interpretación: Marcela Velasco e Jorge Gómez

3. *O médico à força*. Encenação e direção: Fátima Queiroz. Adaptação, bonecos e adereços: Fátima Queiroz e Mario de Ballentti. Elenco: Fátima Queiroz, Mário de Ballentti e Renato Perré

4. *Don Juan Tessituras*. Inspirado em Zorrilla. Encenação e direção: Marcos Malafaia e Fernando Augusto. Elenco: Fernando Augusto, Marcos Malafaia, Monica Martinez, Susana Adrian, Susanita Freire

5. *Don Juan! Dom João*. Encenação e direção: Fernando Augusto e Marcos Malafaia. Texto: Fernando Augusto. Elenco: Fernando Augusto, Marcos Malafaia, Monica Martinez, Susana Adrian, Susanita Freire

2. Oficina Cenografia e tecnologia-espço e imagem

por Álvaro Apocalypse, artista plástico, professor, diretor do grupo Giramundo
Período: 22 de fevereiro a 13 março de 1994

A oficina teve como objetivo o estudo do personagem ainda latente no texto ou roteiro, até a sua construção efetiva, como exercícios reais de manipulação, passando do projeto e o planejamento da produção. Foram abordados aspectos da relação espaço e personagem, tendo o homem como medida, o estudo e a construção física do personagem, gêneros de manipulação e de sua adequação à construção - estrutura, modelagem, revestimento, pintura, figurino - e os requisitos e a prática da manipulação. Na realização da oficina, Álvaro Apocalypse contou com a colaboração de integrantes do Giramundo - Terezinha Veloso, especialista em pintura e figurino, e os assistentes Ulisses Tavares e Marcos Malafaia.

De 20 inscritos, foram selecionados treze participantes, de diversos estados brasileiros - Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Bahia, Ceará, Maranhão -, da Argentina e do Chile.

Desenvolvimento

1ª etapa - Elaboração do personagem

De início, foi proposta a cada participante a apresentação do personagem e seu desenvolvimento, conforme previamente solicitado nos requisitos de inscrição, a serem desenhados em várias escalas, desde o esboço à sua plenitude. Definido o personagem, foi decidida a sua técnica, o material a ser utilizado, e iniciada a utilização do ferramental, com instruções sobre o uso do equipamento. Álvaro relatou a experiência do grupo Giramundo, as oficinas realizadas por ele, descrevendo as variadas técnicas para confecção de personagens.

2ª etapa - Confecção do boneco

Nessa etapa projetou-se slides dos trabalhos do Grupo Giramundo, complementados com o relato sobre cada detalhe das montagens. À seguir deu-se início à construção do boneco, o desenho passando do papel vegetal para a madeira, o personagem surgindo

em meio a formas e volumes. O processo teve longa duração em consequência de grande parte dos participantes desconhecer o maquinário e das técnicas de confecção. Álvaro acompanhou cada participante, orientando e detalhando aspectos de cada tipo de técnica e de cada peça, para que melhor resultasse sua expressão e manipulação. Essa etapa foi concluída com uma reunião de avaliação e preparação para a fase seguinte.

3ª etapa - Pintura e costura

Terezinha Veloso passou a integrar a equipe de ensino nesta fase, orientando sobre as técnicas de pintura e a especificidade do boneco quando exposto ao refletor, sob o efeito de luzes e sombras. Terezinha deu também orientações básicas sobre figurino, técnicas de modelagem e o corte mais apropriado para cada personagem. O resultado obtido em cada boneco foi submetido a teste de luz no palco italiano da Aldeia, o que, por vezes, acarretou em nova proposta de pintura.

4ª etapa - Apresentação

Após ensaios de manipulação, alguns com texto, outros só com a utilização de som, foi realizada a apresentação de 14 esquetes, com utilização de variadas técnicas - vara, fio, balcão, manipulação transversa, ventrilogia -, que foram avaliados e comentados pelo professor.

3. Oficina Cor, forma, som e movimento

por Osvaldo Gabrieli, diretor do Grupo XPTO.

Período: 9 a 28 de janeiro de 1995

A oficina teve como objetivo a pesquisa de diferentes materiais em estado bruto e sua transformação, embasamento teórico, trabalhos práticos em atelier, palco e áreas livres, através de experimentações individuais e coletivas para criação do personagem sempre seguidas de análise. Este trabalho contou com a colaboração de Roberto Firmino, diretor musical e compositor do Grupo XPTO, que utilizou o suporte musical para complementar os trabalhos com jogos dramáticos.

Após a seleção de 32 candidatos, a oficina teve a participação de 13 artistas vindos de diversos estados do Brasil - Paraíba, Alagoas, Bahia, Ceará, Mato Grosso do Sul, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e do Distrito Federal, - e da Costa Rica.

Desenvolvimento

Para iniciar os trabalhos, o professor propôs jogos de sensibilização para apresentação e integração dos participantes, e expôs seu cronograma a ser desenvolvido durante os vinte dias de convivência. De modo esquemático, a oficina desenrolou-se em três etapas:

1ª etapa: Cor/Forma

Matéria como elemento em estado bruto e sua transformação poética a partir da forma e da cor em movimento. Trabalho de sensibilização com papéis diferentes, aplicando força, afeto e inter-relacionamento entre si. Criação de uma situação dramática, manipulação do material como personagem. Elaboração de máscaras geométricas, partindo do estudo de formas puras e seus derivados. Exercícios corporais em grupos, a partir de formas geométricas, cubos, círculos, pirâmide, etc. Incorporação das máscaras e seu reconhecimento através do tato. Agrupamento por afinidade ou oposição. Jogos

dramáticos a partir desses encontros. Criação de material cenográfico para experimentações dos objetos sob efeito da luz/cor.

2ª etapa: Som/Movimento

A formação de uma frase musical, descoberta da musicalidade através de exercícios de repetição. Formação de grupos a partir de diálogos da desconstrução musical do poema com diferentes tons. A musicalidade final de um poema. Exercícios de relaxamento, tensão, explosão. Reinício dos ciclos. Recomposição e análise do movimento. A música como ponto de partida de uma idéia corporal simples, de uma imagem, de uma encenação. Estrutura dramática aristotélica, circular ou musical com exercícios individuais ou em grupo para investigação destas estruturas. Proposta de elaboração de trabalhos individuais ou em grupo utilizando conceitos experimentados durante a oficina. Análise de cada trabalho.

3ª etapa: Apresentação dos trabalhos

Partindo de um projeto individual ou em grupo, foram elaboradas, em quatro dias, quatro montagens teatrais baseadas em temas vivenciados durante a oficina. Avaliação parcial durante o processo das montagens. Cada equipe trabalhou isoladamente em vários espaços da Aldeia, estruturando seu trabalho, que em seguida eram apresentados e analisados pelo professor. Após cada avaliação, as equipes retrabalhavam suas montagens, acrescidas de embasamento teórico sobre o que é o personagem e suas possibilidades de expressão dramática, assim como de todos elementos necessários para o espetáculo - figurino, luz, música, forma e movimento -, ressaltando a idéia ou texto como ponto de partida. As apresentações finais e análise de cada montagem foram realizadas na sexta-feira em horário e local previamente escolhidos.

1. *O porre* (criação e direção coletiva). Elenco: Márcia Cristina P. Coelho, Maria Cristina M. Oliveira, Edivaldo Félix Pereira.

2. *A caçada* (criação e direção individual). Elenco: Jerson V. Fontana. Apoio: Maria Cristina M. Oliveira, Paulo Balardim.

3. *Mortinfeston* (criação e direção coletiva). Elenco: Aída Maria da Silva Pereira, Antônio Celso M. Leopolski, Alberto Quirino dos Santos, Denise Santos dos Santos.

4. *Drocdulft* (criação coletiva). Inspirado na obra de Jorge Luís Borges (*A história do Guerreiro e da Cativa*). Direção: José Regino de Oliveira. Elenco: Máira Teixeira Coelho, Andréa Helena A. Castro, José Regino de Oliveira. Colaboração: Luiz Bejarano Arquedas.

4. *O sentimento do mundo*

pelo grupo italiano Teatro Gioco Vita.

Período: De 10 a 22 (???) de agosto 1995.

O Laboratório, que o Teatro Gioco Vita realiza com freqüência, tanto na Itália como em outros países europeus, é um projeto de pesquisa que tem como finalidade a busca de novos materiais sobre a Sombra para um "possível" teatro de sombras contemporâneo. Segundo o Teatro Gioco Vita, "apesar de se apresentar como um percurso de formação sobre teatro de sombras, o Laboratório prescinde, em uma primeira instância, da técnica,

que pode ser considerada ponto de chegada e não de partida da experiência. Ponto de partida é, em realidade, a sombra compreendida como patrimônio coletivo e individual. Em torno dela, de um ou de todos, se dá o encontro: a experiência poético-artística da Companhia e a bagagem cultural de um grupo de diversas camadas sociais e origens, para uma prospecção entendida como fruto de um percurso comum, realizada junto, encontro após encontro”.

A experiência brasileira foi realizada por Antonella Enrietta, Franco Quartieri e Fabrizio Montecchi, este o coordenador das atividades.

Após seleção de propostas, foram indicados 11 participantes:

Argentina: Jorge Gomes Brasil: Ana Maria Amaral (SP), Fábio Ferreira Sotero Caio (PE), Jerson Vicente Fontana (RS), Júlio Sebastião Maurício (SC), Luiz Gustavo Ribeiro Noronha (MG), Maria de Fátima de Souza Maretti (SC), Maria Luiza Monteiro da Silva (RJ), Maria do Socorro Mafra de Andrade (AM) e Valmor Beltrame (SC). Costa Rica: Juan Rafael Madrigal Rodriguez.

Desenvolvimento

1. Introdução à sombra:

O primeiro percurso privilegia uma aproximação à sombra, estabelecendo uma indispensável dimensão perceptiva, onipresente na nossa experiência sensível, uma participação e um acompanhamento de nosso percurso de consciência do mundo. A sombra compreendida enquanto pertencente a nossa vida cotidiana, enquanto observação do real, natural e artificial.

Etapas:

- *Nascimento das trevas* (do escuro à luz, um percurso de descoberta da sombra);
- *Sombra: imagem da superfície ou do profundo?* (sombra corpórea como nascimento da idéia de representações de si: imagem como narração ou como expressão);
- *As escrituras das sombras: a arte imaterial* (a sombra como pintura em movimento, pintura que contém em si a ação dramática);
- *A aurora do teatro de sombras: do corpo à silhueta* (a silhueta como extrema tentativa de fixar as infinitas figuras da sombra corpórea),
- *A silhueta como tradução gráfica do inexprimível, contido na sombra corpórea* (a silhueta como duplo da sombra).

2. As técnicas e as linguagens do Teatro de Sombras

O segundo percurso, articulado em encontros teóricos-práticos, oferece um quadro, o mais exaustivo possível, das várias técnicas codificadas do Teatro de Sombras e aquelas consideradas características do trabalho artístico da Companhia. Particular atenção será destinada às técnicas originadas da sombra corporal. O percurso inteiro será proposto através de indagações sobre os diversos elementos componentes do teatro de sombras: a luz, o corpo, a tela, o espaço, o animador, etc.

Etapas:

- *O espaço da sombra* (a luz, o plano de projeção, o corpo projetado: a sombra entendida como sistema de relações. Pequena indagação sobre as características físicas e lingüísticas da sombra através dos seus componentes);
- *Da sombra ao teatro de sombras: o corpo*. (técnicas e linguagens; *da sombra ao teatro de sombras: a silhueta* (técnicas de construções e de animações de silhuetas segundo procedimentos tradicionais e experimentais);

- *Da sombra ao teatro de sombras: a encenação* (da silhueta à encenação de um espetáculo de sombras: dramaturgia, representação, voz e som); *teatro de sombras: uma estória* (uma panorâmica “crítica” sobre o teatro de sombras oriental e ocidental, histórico e contemporâneo),
- *O teatro de sombras: um percurso em T.G.V.* (breve exursus sobre técnicas, as linguagens, as poéticas, o trabalho de pesquisa de uma companhia de sombra);
- *O teatro de sombras: além da encenação* (a escritura da sombra. A utilização das imagens da sombras em outras linguagens expressivas).

3. Apresentação do espetáculo “O sentimento do mundo”, criação coletiva

Como horário das aulas foi adotado o período de menor incidência solar - tarde e noite. Para aproximar tanto aos alunos como os profissionais cariocas do trabalho do Teatro Gioco Vita, foi apresentado o espetáculo *Pescetoppococrodilo*, no Teatro Cacilda Becker (RJ), no dia 14/08.