

I ENCONTRO NACIONAL DE TEATRO DE
ANIMAÇÃO VINCULADO A UNIVERSIDADE

Ana Maria Amaral (org.)

Santos, 1990

INDICE

INTRODUÇÃO	1
Tema 1: A UNIVERSIDADE E O TEATRO DE ANIMAÇÃO	6
Tema 2: TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE	16
Tema 3: O TEATRO DE BONECOS SOB ENFOQUE SOCIAL	26
Tema 4: O TEATRO DE ANIMAÇÃO E AS ARTES	32

INTRODUÇÃO

I ENCONTRO NACIONAL DE TEATRO DE ANIMAÇÃO VINCULADO A UNIVERSIDADE

Realizou-se em maio de 1990, na cidade de Santos, o I Encontro Nacional de Teatro de Animação Vinculado à Universidade. Durante cinco dias aconteceram palestras, debates e grupos de estudos. Paralelamente foi apresentada uma Mostra de Espetáculos. Os espetáculos convidados foram grupos profissionais representativos, não necessariamente ligados à Universidade, mas escolhidos por sua qualidade ou sua relação com os temas a serem discutidos no Encontro. Apresentaram-se grupos do Rio de Janeiro, Ceará, São Paulo, Paraná e Maranhão.

Os espetáculos apresentados na Mostra foram: *Giz* do Grupo Giramundo, Universidade Federal de Minas Gerais, direção de Alvaro Apocalypse; *Musical de Papel* do Grupo Catavento de Minas Gerais, sob a direção de Jean Bisilliat Gardet; *As Bravatas do Prof. Tiridã*, Grupo Folgado de Fortaleza, direção de Augusto de Oliveira; *A Tempestade*, adaptação e direção de Ilo Krugli do Grupo Vento Forte, São Paulo; *Ato Sem Palavras* de S. Becket, Grupo Sobrevento, ligado à Universidade do Rio de Janeiro, direção de Luiz André Cherubini; *A Coisa, Vibrações Luz do Objeto-Imagens* Teatro Experimental de Animação, vinculado à Escola de Comunicações e

Artes, USP, sob a direção de Ana Maria Amaral; *Cabra Marcado Para Morrer*, Grupo Laborarte, Maranhão, direção de Beto Bittencourt; *Cadê o Chico*, Grupo Merengue, do Paraná, direção de Olga Romero.

Oitenta representantes de dez estados do país participaram do Encontro. Ariel Bufano, diretor do Teatro General San Martin, Argentina, foi o convidado especial.

O Encontro tinha como objetivo uma troca de experiências entre pessoas da área, que estivessem desenvolvendo atividades em alguma Universidade e outros profissionais do ramo, não necessariamente ligados às atividades acadêmicas.

Os temas tratados foram: A Universidade e o Teatro de Animação, Tradição e Contemporaneidade, O Teatro de Bonecos sob Enfoque Social, e O Teatro de Animação e as Artes.

Bufano: "Poucas vezes a palavra Encontro teve tanto significado. Nunca estive em um Encontro de titiriteiros onde se falasse tão profundamente de nossa profissão." Acrescenta ainda: "Este Encontro permitiu-me estar com colegas bonequeiros a um nível a que sempre aspirei, tendo a oportunidade de intercambiar conceitos profundos em relação à esta nossa profissão. Estou muito feliz pelo nível conceitual, teórico e humano que aqui encontrei. E não sei se de imediato se poderá valorizar devidamente a importância real deste encontro. Não é habitual que nas discussões que em geral acontecem entre bonequeiros se atinja o ponto que aqui se chegou. Levo por isso comigo uma enorme alegria e agradeço a possibilidade que tive de manter contato com meus irmãos brasileiros. Foi uma experiência realmente enriquecedora."

Magda Modesto, encarregada das Relações Internacionais da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, lembrou que "os professores de várias Universidades aqui presentes se comprometeram a fazer um trabalho de base dentro das Universidades para uma real penetração desta nossa arte. O importante é despertar a inquietude. Precisamos solicitar e provocar mais eventos semelhantes para que não se vá à Festivais apenas para assistir à espetáculos, nem sempre bons, mas que se procure discutir e penetrar na real problemática do Teatro de Animação."

Antonio Carlos Sena, presidente da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos disse: "Este encontro foi para nós de grande utilidade. Os representantes de vários estados voltam para seus lugares de origem com esta impressão, tenho certeza, além de levarem também consigo informações valiosas. É importante manter viva a determinação que nos ficou das conclusões, de se incluir nas Universidades, a arte do Teatro de Bonecos, e/ou Animação, como objeto de estudo e pesquisa. Acredito que isto acontecerá, em curto prazo, pois as pessoas que participaram deste Encontro estão bastante motivadas para trabalharem nesse sentido".

De acordo com Walmor Beltrame, o Encontro, sob o ponto de vista qualitativo foi o mais importante evento realizado por esta categoria profissional até hoje no Brasil. Diz-nos ele: "As tentativas, desde a década de 60, realizadas pelos órgãos públicos em acordo ou promoção conjunta com a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB, Centro UNIMA Brasil, não conseguiram aprofundar teóricamente questões relativas à nossa profissão. Isso talvez tenha ocorrido porque o nível de preocupação foi maior no sentido de reunir grande número de profissionais, comprometen-

do assim a qualidade da produção teórica. O Encontro de Santos descartou essa preocupação concentrando seus esforços em relação à qualidade, à profundidade da temática a ser desenvolvida. O número de participantes foi menor mas não menos abrangente, pois estavam representados dez estados brasileiros. Atribuo o seu sucesso à forma como o mesmo foi organizado: o Encontro começou a ser preparado com antecedência. Fomos comunicados sobre os temas a serem desenvolvidos com tempo suficiente para se preparar para a explicitação. Foram convidadas pessoas que além de fazedores, têm uma prática de reflexão e produção teórica."

Fazer arte é pensar, é manifestar-nos sobre a problemática da nossa identidade.

O I Encontro Nacional de Teatro de Animação Vinculado à Universidade, foi possível graças à Secretaria Municipal de Cultura da cidade de Santos que proporcionou a estrutura para torná-lo viável numa época difícil em que as subvenções federais de incentivo à cultura foram praticamente eliminadas.

O Encontro foi organizado pelo Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, sob a coordenação da Profa. Dra. Ana Maria Amaral.

O sentido deste Encontro foi, nesse momento, o de uma resistência cultural. Um trabalho cooperativado para se mandar o recado de que estamos vivos e existe a nossa identidade.

A UNIVERSIDADE E O TEATRO DE ANIMAÇÃO

Apresentação de Ana Maria Amaral

SOBRE A UNIVERSIDADE

Os regimentos e estatutos de quase todas as Universidades brasileiras explicitam as suas funções em três bases: Ensino, Pesquisa e Extensão.

As tarefas de Ensino estão ligadas aos cursos regulares de graduação e de pós-graduação.

A pesquisa é uma ampliação do ensino. Através das pesquisas, realizadas por docentes e alunos, o ensino se enriquece, evolui, tomando novos e inusitados caminhos.

Os serviços de Extensão Universitária são colocados no mesmo nível que a Pesquisa e o Ensino; ou pelo menos, assim deveria ser de acordo com os estatutos.

Interessa-nos aqui examinar melhor as atividades de Extensão Universitária.

A Extensão Universitária tem um aspecto interno e um aspecto externo.

Tema 2

TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

Apresentações de Ariel Bufano - Diretor artístico do Teatro de Titeres do Teatro General San Martin, Buenos Aires e Antonio Carlos Sena - Diretor do Teatro Infantil de Marionetes , Porto Alegre, RS.

TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

Ariel Bufano

Esta palestra deveria ter sido, a princípio, repensada. Depois de todas as discussões que tivemos nestes dias, sinto um pouco inútil retomar o que temos trabalhado até agora com tanta intensidade.

E queria também ressaltar um agradecimento ao Encontro, que não é formal mas profundo, porque para mim foi muito gratificante, uma vez que não é comum um encontro de titiriteiros onde se discutam temas tão profundos, tão substanciais, tão importantes para nossa profissão.

Geralmente se discute sobre estatutos ou sobre técnicas... se a melhor é a técnica de vara, luva e aqui, em minha modesta opinião, temos tocado em elementos essenciais para quem faz a arte do titiriteiro.

Estas poucas palavras haviam sido pensadas para abrir o debate, mas nós estamos encerrando-o, por isso vamos tratar de sintetizar um pouco.

Eu quero que reflitamos juntos. Minha proposta não é dar uma palestra acadêmica onde somente eu falo. Eu não acredito nisso. Eu creio que temos que falar e refletir juntos.

O tema da palestra é "Tradição e Contemporaneidade no Teatro de Títeres". Eu me assustei quando vi o tema, porque é tão vasto e tão complexo para desenvolver em pouco tempo e, além disso, estes dois termos "Tradição e Contemporaneidade" aparecem em franca contradição.

Então para referir-me a este problema, a este dilema, vou pedir a autorização de vocês para iniciar um pouco a conversação sobre minha experiência, no meu país, Argentina.

Não faço isso por sentimento nacionalista, mas é porque é o que tenho mais perto, neste suposto enfrentamento entre "Tradição e Contemporaneidade". Preciso fazer aqui, uma pequena introdução histórica:

Na Argentina, este problema tem características muito especiais. As primeiras experiências de teatro de títeres realizadas por titiriteiros europeus, sobretudo de origem italiana, como é o caso Dei Pupi, siciliano, ou titiriteiros espanhóis. O Teatro Dei Pupi na Argentina foi o primeiro teatro estável, com sala própria, com espaço cênico próprio, e estava localizado num bairro tradicional de Buenos Aires, o bairro La Boca. Aí se faziam as tradicionais apresentações do Teatro Dei Pupi, com textos como *Orlando Furioso* e outras obras clássicas. Esta foi a primeira experiência, mas com o tempo acabou em si mesma. Nunca chegou a formar uma tradição, eram titiriteiros europeus que faziam suas experiências, mas não fincavam raízes na Argentina. Até que no ano de 1933, Federico Garcia Lorca, viaja para Buenos Aires para a estréia de *Bodas de Sangue* em companhia de uma grande atriz espanhola. Nesta oportunidade, após a estréia, Garcia Lorca, junto com um homem de teatro espanhol, mas radicado na Argentina e fundador da Escola Nacional de Arte Dramática, fazem no foyer do

teatro, por volta de uma e trinta ou duas horas da manhã, uma apresentação de teatro de títeres. Com títeres de luva, num palquinho pequeno, um palquinho tradicional.

Nesta oportunidade eles apresentaram *El Retablillo de Don Cristobal* de Cervantes.

Esta apresentação, quer a tradição seja verdade ou não, mas já faz parte dela, que artistas argentinos, não titiriteiros ainda, ficaram deslumbrados diante da capacidade de comunicação que tem o teatro de títeres, o teatro de animação.

E criaram duas correntes. Uma inicia uma pintora, uma pessoa cujo mundo era a arte plástica, ela se chama Mané Bernardo. A outra corrente é liderada por um poeta, seu mundo era o mundo da palavra, da metáfora, Javier Villafane.

São como que os dois pilares, que iniciam o movimento de títeres na Argentina. Poderíamos seguir falando disso, mas nos afastaríamos do tema proposto.

Esta breve incursão no histórico, tem o sentido de explicar que nossa tradição tem apenas 50 anos. Este estágio é assim como o paleolítico dos títeres. Estamos fazendo a tradição. Então aí se cria uma situação interessante por que se dá como comprimido, como condensado este enfrentamento entre o que seria a tradição e a contemporaneidade.

Isto pode sugerir, às vezes, situações conflituosas, difíceis, mas enriquecedoras, porque estamos vivendo simultaneamente esta síntese a qual haveríamos de chegar sobre, e por estar muito próximo às vezes, é difícil refletir sobre isso, porque estamos imersos na problemática.

Então, nossa tradição nasce com uma técnica de manipulação, ou eu diria mais, uma mecânica de manipulação, porque a técnica,

eu creio, me refiro a técnica do TECNE grego, onde a técnica, a arte e a ciência não estavam separados, é tudo a mesma coisa. Então isso é uma mecânica de manipulação: o títere de luva. E fica cristalizado nessa tradição: com determinado espaço cênico: o palquinho ou a tenda tradicional; com uma embocadura de cena que permita a um titiriteiro solista cobrir o espaço cênico; com uma linguagem direta, marcada pela picardia de rua, com a palavra tomada do povo. Isso seria um pouco a característica, ou como se origina nossa tradição. A tradição transmitida de pais para filhos, de geração em geração, vai acompanhada de convenções comunitárias, étnicas, regionais, e estas convenções geram idéias pré-concebidas de como deve ser o teatro de títeres.

Estas idéias são as vezes uma prisão ou bloqueio para os desejos de renovação a que nos exige nossa contemporaneidade.

Então se dá o caso, e insisto que estou falando da Argentina, que se um titiriteiro decide, por razões estéticas, ou dramáticas, utilizar outra técnica de manipulação, títere de vara por exemplo, é considerado um traidor dessa tradição. Se o titiriteiro decide que quer experimentar com um teatro de texto, quer investigar a palavra, o texto, e novos recursos técnicos, fazer uma representação numa sala fechada, num palco, é considerado um estetizante. Porque abandona o público de rua.

Se um titiriteiro decide suprimir o biombo ou palquinho tradicional, não estar mais escondido do público, é considerado um pecado porque lesa o títere.

Poderia seguir enumerando muitos exemplos de atos de intolerância que poderiam ser considerados ataques à tradição. Eu mesmo fui excomungado do movimento titiriteiro muitas vezes no meu país.

Então poderíamos dizer que um artista passa a vida buscando uma definição de sua arte, da vida, do sentido de criar e estas experiências se formulam por necessidades próprias, se comunicam e se estabelecem, e apresentam então um perigo, na minha opinião, de criar dogmas, uma ortodoxia. E se as experiências se transformam em dogmas correm o risco de limitar-se. Pode-se dizer que uma experiência serve somente para ser esquecida. Porque um artista que repete uma experiência deixa de criar. Só repete. Isso é o que ocorre com o teatro tradicional.

Mas há uma tradição morta e há também uma tradição viva.

A tradição, morta, repete segundo clichês ou dogmas rituais, uma técnica ou formas de expressão que foi nova alguma vez.

Este tipo de tradição, encerra grandes riscos pois sacraliza as formas, quase as transforma numa religião. E então quando aparecem dogmas e aí estamos somente a um passo do autoritarismo.

Por outro lado, felizmente, há uma tradição viva que se renova constantemente, e essa tradição, é aquela em que o artista não se fecha nos limites supostamente estéticos ou ideológicos. E para ele a arte é vida. É o artista que assume transgredir a convenção. Porque só transgredindo as fronteiras do conhecido, se pode descobrir o desconhecido. E é por tudo isso que a liberdade é quase um dever para o artista. E se vocês me permitem vou repetir: a liberdade é quase um dever para o artista.

Liberdade que mais de uma vez é ameaçada em defesa de uma suposta tradição. Tradição que geralmente nas mãos da opressão, do pensamento reacionário, só procura manter imersa a cultura do povo.

A tradução e re-transcrição desta palestra foi feita por Walmor Beltrame.

TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

Antonio Carlos Sena

Antonio Carlos Sena inicialmente colocou a visão de Michael Meschke sobre o que seria o Teatro Tradicional, Convencional e Criativo (1). Na visão de Meschke o Teatro *Tradicional* é definido como a memória cultural de um povo que luta para manter sua identidade já defasada pelos meios de comunicação e que acabam por provocar a ausência de estranhamento nas manifestações culturais de diferentes regiões: o Teatro *Convencional* seria o teatro que se mantém preso às convenções sem a preocupação de recriação ou transposição; e o Teatro *Criativo* se encontra formalmente desligado da tradição, livre das injunções e códigos, portanto livre para criar incondicionalmente.

Como complemento a estas assertativas Antonio Carlos Sena colocou que o Teatro Tradicional não deixa de ser também um Teatro Criativo, principalmente através do texto e da sua utilização em relação às situações políticas, econômicas e sociais do cotidiano. Um exemplo seria o Teatro Mamulengo do Norte e Nordeste que, apesar de manter alguns aspectos tradicionais característicos (cenografia, proporções, roteiros e números clássicos) também se

permite a busca do novo. A possibilidade do improvisado no Mamulengo faz com que ele se renove constantemente, permitindo uma liberdade poética maior.

Embora tradicional na forma, o Mamulengo é um teatro total, onde acontece a participação do público instigado pelo boneco. Há uma força nessa troca, e para isso a habilidade e a maestria do mamulengueiro deve ser muito grande. A contemporaneidade resulta na incorporação de novos materiais e novas temáticas. O mesmo acontece no teatro javanês, que incorpora a atualidade da temática, mantendo sempre seu aspecto formal. Assim o que se mantém é a essência da tradição para estabelecer uma ligação com o anterior, fundamental para sua continuidade. A renovação do Teatro Ocidental no século XX busca as tradições do Oriente a partir do teatro de Java, Índia e Japão cuja essência é ritualística e se expressa dentro de um código, considerado sagrado.

O Teatro Criativo seria o "novo" teatro que na mesma medida do tradicional prescinde da transparência, da autenticidade do que foi assimilado e da transposição pretendida. Nesse sentido o teatro de bonecos, bem como o desenho animado, permite uma grande possibilidade de criação sobretudo pelo rompimento de convenções.

DEBATES E CONCLUSOES

Durante os debates discutiu-se sobre a angústia que a contemporaneidade gera, pois as transformações são tão rápidas que nos perdemos em nosso fio condutor - cabendo então a pergunta: quais seriam os mitos de nosso tempo? A própria tecnologia é um fator, que provoca um desligamento com os laços tradicionais.

Conjeturou-se se não haveria uma relação entre a manutenção da tradição e as economias estagnadas. Sendo o exemplo citado o de Minas Gerais, um estado que, por essa mesma razão, manteve um grande acervo artístico barroco.

Ao mesmo tempo lembrou-se o fato de que o Nordeste, tendo recebido, durante o período de nossa colonização influências da Europa e da África, tendo assim absorvido muitas de suas tradições, depois, por razões históricas e geográficas que determinaram o seu isolamento, esse mesmo isolamento proporcionou-lhe manutenção dessas mesmas tradições. E em algumas regiões essa tradição se reforça. Por exemplo, o Maracatú Rural do Município de Carpina, em Pernambuco, que sobrevive com toda sua pompa. Ou o Teatro de Bonecos de Fortaleza, Ceará (2). De acordo com Augusto de Oliveira, do Grupo Folgado, percebe-se que o que se deve buscar nessas manifestações teatrais é o sentido do mágico, é o resgate da emoção simples, pois vemos aí um público saturado de imagens e clips

reproduzidos em abundância. É um teatro que ainda oferece uma espécie de resistência contra certas imposições culturais de nossa época.

Infelizmente, porém, em contrapartida, em outros lugares outras manifestações folclóricas e ritualísticas estão sofrendo um processo de desaparecimento, por exemplo, os Reisados e os Toca-dores de Pifanos das Alagoas.

Na contemporaneidade o importante é procurar manter-se sempre uma relação com a sociedade e com o que existe de mais popular na sociedade.

Os aspectos dionisiacos da cultura do Nordeste atualmente estão se perdendo em confronto com o racionalismo apolíneo europeu.

(1) Michael Menehke é diretor do Marionetteatern, da Suécia.

(2) Exemplo citado foi A Casa da Boneca, uma sala de espetáculos de bonecos, em Fortaleza, que mantém um público afluente.

Tema 3

O TEATRO DE BONECOS SOB O ENFOQUE SOCIAL

Apresentações de Magda Modesto - Encarregada das Relações Internacionais da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos e Luis Mauricio Cavalheiro - Professor da Universidade Federal de Alagoas.

O TEATRO DE BONECOS SOB O ENFOQUE SOCIAL

Magda Modesto

O Teatro de Bonecos, ao mesmo tempo que distancia o público, aguça a sua capacidade crítica. Fazendo uso da autocritica para espelhar a realidade, envolve o homem numa participação ativa tornando-o um espectador ator que parte em busca da natureza de sua espécie.

Através dos tempos e continentes os heróis do Teatro de Bonecos guardam um perfil similar. Do indiano *Vidouchaka* (séc. X a.C.), passando pelo *Kvo* chinês, *Karagheuz* turco, *Polichinelo* e descendentes, aos nossos *Simão e Benedito*, são todos ardilosos, de honestidade não ortodoxa, petulantes, por vezes bem humorados, beerrões e mulherengos, que como os personagens da *Comédia Dell'Arte* satirizam os estereótipos sociais. Alguns, como *Guignol*, vão mais longe, não são meros críticos de sua sociedade, mas vão em busca de justiça social, por meio do *jogo* deixam aflorar toda a problemática, que, como seus congêneres, solucionam da forma mais simples e objetiva - com armadilhas, pancadarias e trapagens.

O boneco é um ser político - reflexo das aspirações do homem. Por vezes, age como verdadeiro "Comando", como o tcheco *Kasperek* na derrubada do império austro-húngaro, ou, mais tarde, com seus compatriotas, nos cabarés, com suas alegorias anti-nazistas. No "Teatro Grego de Resistência" da II Guerra Mundial, os titiriteiros, entre cantos e risos, subliminarmente passavam notícias e mensagens através de estórias tradicionais "adaptadas".

Mais recentemente, fazendo uso da sátira política, originária do período pós-feudal, Dario Fó, em *Grande Pantomima com Bandeiras, Titeres Pequenos e Médios*, denuncia o sistema político italiano e seu desencanto com o comunismo de seu país.

De características diversas do trabalho de Fó, destaca-se a peça *Fire*, do Grupo americano Bread and Puppet, dirigida por Peter Schumann. Considerada como um dos melhores trabalhos do grupo, *Fire* (dedicada a 3 compatriotas que se imolaram devido aos crimes cometidos por seu país, no Vietnã) se apresenta muito mais como uma súplica - uma oração.

Em outros trabalhos, utilizando bonecos gigantes de 2 a 6 metros, de grande destaque plástico, o Bread and Puppet, desenvolveu uma verdadeira tática de guerrilha para peças de "denúncia". Utilizando "tempo de duração", "espaço conveniente", "número de integrantes" e "momento propício" como limites, realizavam *performances*, de curta duração, em praças e ruas, com pequenos grupos (como destacavam) "antes da polícia chegar".

Contrastando com a propriedade dos titeres de Peter Schumann, que são a configuração dos sentimentos - cerne da mensagem - dando sentido político e contraponto emocional às estórias, há os que desrespeitam o Boneco tratando-o como estandarte - representação figurativa da vaidade de um indivíduo.

Para Max Weber, "a política consiste num esforço tenaz e energético de furar tábuas duras de madeira. Este esforço exige simultaneamente paixão e precisão... Não se poderia jamais esperar o possível se no mundo não houvesse sempre a esperança do impossível...". E esta esperança está contida no Boneco, mui bem exemplificada na peça de Silvina Koinaudi e Rolando Serrano, *El Sueño del Cuento*, que aponta às crianças a repressão vivida pelos argentinos, na ocasião, e deixa transparecer, através de um cachorro esperto, que mesmo um rei que impõe a barreira do silêncio pode (e deve) ser driblado! O impossível, naquele momento, só poderia ser alcançado por quem? Pelo Titere: A MATERIALIZAÇÃO DO IMPOSSÍVEL.

O TEATRO DE BONECOS SOB ENFOQUE SOCIAL

Luiz Mauricio Cavalcione

Luiz Mauricio Cavalcione levantou os aspectos populares do mamulengo, baseado em uma experiência realizada na Universidade Federal de Alagoas, no Curso de Artes Cênicas - Interpretação Teatral - com o objetivo de atingir uma proposta comunitária política. Assim sendo, alertou para o enfoque social como um dos elementos mais importantes do mamulengo, uma vez que todo teatro é social.

O mamulengueiro se eleje como representante da comunidade fazendo uma representação e também a representação da realidade comunitária. O mamulengueiro é assim perseguido pelo boneco que vibra entidade, sabendo de antemão para que tipo de público faz teatro e permitindo a este público tornar-se elemento atuante através da comunicação, que é mais uma comunhão e crítica social. O mamulengueiro alimenta e representa como animador o espírito dramático dentro da comunidade e em resgatando esse espírito torna-se um teatro total.

O boneco realiza um movimento entre o distanciamento e o dialético mas, enquanto há a crítica há também a questão da identificação. O mamulengo é tradição e, a partir de coisas reconhecidas pela comunidade, é improvisado e criatividade.

Redação de Ronaldo de Andrade

Tema 4**O TEATRO DE ANIMAÇÃO E AS ARTES**

Apresentações de Alvaro Brandão Apocalypse - Universidade Federal de Minas Gerais; Maria Luiza de Lacerda - Grupo Revisão, Rio de Janeiro e Ana Maria Amaral - Universidade de São Paulo.

O TEATRO DE ANIMAÇÃO E AS ARTES

Alvaro de Brandão Apocalypse

Para os estudiosos, a arte da marionete é uma arte sintética no sentido de que, para atingir seus fins, assimila, apropria-se e incorpora manifestações de outros gêneros de artes. Desta forma, considera-se a marionete como produto das artes plásticas já que modelada, pintada e vestida numa típica atividade exercida pelos artistas plásticos. Assim também são considerados os cenários, a tenda e os acessórios.

Recorre à arte dramática e à literatura ao interpretar textos, à coreografia pelo uso do movimento, das danças e bailados. E por fim, a companheira inseparável, a música que seculamente participa dos espetáculos em todas as culturas onde o teatro de marionetes é encontrado.

Dependendo de condições particulares, da época ou do lugar, há predomínio ou maior incidência de um gênero em relação ao outro. Época onde o teatro de marionetes se esforçava em ser uma miniatura ou redução portátil de grandes óperas ou de espetáculos dramáticos; época em que a improvisação e o popularesco concentravam os esforços dos marionetistas; ocasiões onde o virtuosismo se impunha em espetáculos de variedades onde pianistas virtuosos,

equilibristas e domadores se alternavam no palco em miniatura com graciosos balés e impecáveis orquestras, sem, nem de leve abordar qualquer espécie de dramaturgia.

Esta característica de síntese que se encontra entranhada historicamente na arte da marionete vem, no final do século passado e no início deste século, alimentar curiosamente uma das mais proveitosas e profundas discussões levadas a efeito a respeito da natureza da arte teatral e de seu principal instrumento, o ator.

A discussão, que na verdade interessava muito mais ao teatro de atores de carne e osso do que ao teatro de marionetes, trouxe a este último notável contribuição no campo da estética e da filosofia.

Do ponto focal da discussão o teatro de marionetes, considerado com modelo de arte dramática de infindáveis possibilidades, atraiu a atenção de literatos, teóricos, músicos, homens de teatro e artistas plásticos, todos de grande inteligência, talento e renome.

Tal fato trouxe para o teatro de marionetes uma importante contribuição no campo teórico e uma série de experiências práticas cujas conseqüências, 80 anos depois, longe de se esgotarem, vibram ainda com intensidade, apontando caminhos que se ramificam em inúmeras direções ainda não exploradas.

O final do século na Europa foi época fértil no campo da renovação estética, política e filosófica e em diversos países germinavam movimentos contestatórios e surgiam propostas revolucionárias em todos os campos da atividade humana.

Combatia-se com energia o imobilismo da arte burguesa e a moda do progresso a todo custo expresso pelo culto ao cientificismo. No teatro uma reação idealista buscava definir o perfil do ator ideal buscando alternativas para o gasto e empoeirado estilo da época, carregado de psicologia e sentimentalismo e revestido por um naturalismo artificial.

A imagem da marionete com sua imperturbável máscara, seus gestos límpidos e essenciais surge naturalmente como exemplo então do "ator metafórico" ideal, incorruptível, através do qual a mensagem poética atinge o espectador límpida e cristalina sem ingerências indesejáveis da individualidade do ator.

Já no romantismo alemão do fim do século, a marionete era tomada como fonte de metáforas e como possível substituta do ator.

Henrik Jurkowsky em estudo a respeito cita Maurice Maeterlinck, escritor belga de expressão francesa, que duvidava que um ator de carne e osso chegasse a exprimir o que ele chamava "o estremecimento da alma humana" propondo a criação de um novo ator. Não entrava em detalhes no entanto, apontando a estranheza que provocam as figuras dos museus de cera como algo a ser pesquisado. Sugere que todo ser que tenha aparência de vida, mas que não tem vida, atinja potências inimagináveis, insuspeitáveis.

Assim suas primeiras peças vêm acompanhadas por um subtítulo: "para marionetes" não se referindo, no entanto, à natureza material dos personagens e sim referindo-se a eles através de uma metáfora existencial. Desta forma trata os personagens, sobretudo femininos, como se fossem marionetes devido a seu abandono a um mundo hostil, contra o qual não reagem, aceitando seu sombrio destino.

A literatura de Maeterlinck causou profunda impressão, influenciando decididamente a dramaturgia da época.

A respeito de uma peça de sua autoria o escritor tcheco Karasek diz: "escrevendo meu conto eu imaginava que ele seria apresentado por marionetes cheias de encanto. Numa tal atmosfera o conto não devia se perder como ele se perde quando é apresentado por verdadeiros atores, por homens de verdade. O poeta foge da realidade, convoca o sonho. O ator, reproduzindo-o, reduz a poesia à banalidade do cotidiano e o sonho à realidade. As marionetes não têm este defeito. Elas pertencem ao universo do sonho enquanto que os atores são uma quimera".

A obra de Michel de Ghelderode recebe também de forma evidente a influência de Maeterlinck e, como ele, Ghelderode adota o subtítulo "para marionetes" e trata seus personagens de maneira semelhante, submetendo-os a forças sobrenaturais. De Ghelderode ainda se diz que ele, com suas "reconstituições" de peças do repertório tradicional belga de teatro de bonecos, na verdade pretendia, apelando às marionetes, reforçar a teatralidade de seu texto que se destinava de fato aos atores de carne e osso. A respeito deste mesmo autor comenta-se que a presença constante da estética "marionetística" se deve não só às virtudes cênicas dos atores de madeira mas se trata antes de tudo de considerações de ordem filosófica. Por exemplo, em uma de suas peças onde faz contracenar atores e manequins, estes últimos personagens sem alma, se nutrem dos sentimentos de seu proprietário e, se praticam atos cruéis, é porque seu dono *Borax*, um humano, os nutriu de crueldade. Ainda no campo da literatura, Edmond Rostand na peça *A Última Noite de Don Juan* faz com que o protagonista seja julgado e condenado por seus atos.

Sua pena é viver como uma marionete numa tenda ambulante que será seu inferno. De onde se deduz que sermos um homem ou uma marionete depende unicamente de nossos próprios atos. Sua pena é viver como uma marionete numa tenda ambulante que será seu inferno. De onde se deduz que sermos um homem ou uma marionete depende unicamente de nossos próprios atos. Essa época rica em referências às marionetes viu também nascer um personagem grotesco da imaginação de um príncipe artista, Alfred Jarry, criador do imortal, imoral, astuto, tirano, impostor, o hipócrita *Pai Ubu*. Este personagem nascido com o nascer deste século continua cada vez mais vivo nos palcos do mundo inteiro, seduzindo sempre os produtores e diretores de teatro de bonecos.

A aparição da obra do escritor e pintor austríaco Oskar Kokoschka, se de um lado revela o interesse dos artistas plásticos se dirigindo para o teatro de marionetes.

Kokoschka adere ao expressionismo escrevendo dramas estáticos que refletem o ambiente de Viena na época (Freud e Schoenberg). Sua peça expressionista *Assassino, Esperança das Mulheres* é criada na mesma época de *Esfinge e Espantalho*, peça que trata de amor e de morte, onde os personagens se debatem em um triângulo amoroso. O marido é um espantalho de palha, enquanto o amante, Kautschukmann, é um boneco de borracha e só a Morte é um personagem humano.

A obra de Kokoschka de 1907 vai repercutir anos mais tarde nas novas escolas artísticas como o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo.

No mesmo estudo Jurkowsky analisa a criação de Yvan Goll, ferrenhamente antirealista e antiburguês onde o autor introduz na

cena com profusão de manequins, marionetes e filmes, renunciando as tentativas futuras a *Gesamtkunstwerk*, a obra de arte total.

Notável contribuição a estes conceitos da natureza da arte teatral nos vem de Edward Gordon Craig que entre estudos e propostas cria a noção do supermarionete desenvolvida em seu livro, hoje clássico, *A Arte do Teatro*.

Craig publicava um jornal *A Marionete* onde imprimiu diversas peças suas. *Seu Peixe e Dona Espinha* trata do pecado original e a marionete na peça tem consciência de si, colabora com o manipulador mas tem também seus próprios sonhos.

Craig antevê o advento da supermarionete como a possibilidade de enfim o espírito predominar sobre o corpo sujeito às paixões e diz: "é mais conveniente para o homem criar, fabricar um instrumento com o qual expressará o que quer dizer do que usar sua própria pessoa" e acaba por chamar as marionetes de "esses homens sem egoísmos".

As citações não se esgotam aqui . Pode-se citar o comprometimento de Federico Garcia Lorca com o teatro de títeres, uma paixão, com a nomeação de suas peças baseadas na mais pura tradição espanhola: *Os Titeres de Cachiporra e Retablo de Don Cristóbel*, de 1931. Rememorando a Espanha de tantas tradições neste momento que une literatura e títeres, não se pode despedir do tema sem antes fazer referência a *Don Quixote* do genial Cervantes nos capítulos onde o herói investe contra um teatro de títeres com a intenção de defender os cristãos dos mouros e que deram origem à pequena obra prima *El Retablo de Maese Pedro*, ópera de Manuel de Falla composta especialmente para teatro de bonecos.

Oskar Kokoschka revelara o interesse crescente dos artistas plásticos para com o teatro de marionetes. O cenário seria enfim montado na Zurique dos anos 18 e 20, onde os artistas e intelectuais se abrigavam dos horrores da Primeira Guerra Mundial tertulhando nos cabarés literários., procurando reformar o mundo e a arte, criando o Dadá. Foi então que as artes plásticas ávidas de renovação e autenticidade entreviram no teatro de marionetes um campo vasto para experimentações.

Em 1918, Altheer, diretor do Museu de Artes e Ofícios de Zurique organiza uma série de exposições sobre marionetes javanesas, birmanesas e de Munique o que fez com que se decida a criar um teatro de marionetes, livre do teatro e onde a abstração seria o único estilo permitido.

Pretendia-se que o teatro de bonecos fosse um dos meios de reintegração da arte na vida cotidiana. Para isso Altheer constrói o teatro e confia a montagem de dois espetáculos a dois jovens artistas da Escola de Arte e Ofícios: *Boite à Joujoux de Debussy* é entregue aos cuidados de Otto Morach, professor de criação ornamental e *Le Roi Cerf* de Gozzi a Sophie Taubner (que vem ser esposa do célebre escultor, então dadaísta, Hans Arp). Tais montagens refletiram a efervescência de Zurique que se exprimiu nas extravagantes noites do Cabaré de Hugo Ball. É importante citar que Zurique na época abrigava dois importantes movimentos: o dadaísmo e a psicanálise de Jung.

Le Roi Cerf adota a filosofia Dadá e as últimas teorias da psicanálise. Taubner utilizava-se na montagem de conceitos em geometria e da estilização e as marionetes são construídas segundo conceitos plásticos visuais de formas elementares do cone, do

cilindro e da esfera e a cena é tratada como uma composição plástica. Otto Morasch dedica-se mais a um processo de composição, cuidando da multiplicidade e do dinamismo do tratamento plástico. Emprega sem restrições uma gama cromática, não usa ornamentos, busca uma sintaxe estilística da matéria, tudo submetido à dinâmica do gesto e do ritmo segundo o estilo cubista.

Interessante se torna dizer que Sophie Taubner era professora de arte têxtil e aluna de dança de Rudolf von Laban, um dos primeiros teóricos da dança moderna e apresentava-se como bailarina anônima nas noites do Cabaré Voltaire. Sua formação típica deixa entrever o caráter multidisciplinar que tomaria o teatro de marionetes neste século e as qualidades artísticas de seus praticantes.

A atividade dadaísta estende-se a Berlim, em 1918, onde se funda o Club Dadá de efêmera duração.

Entre outros, no Club, desenvolveria intensa atividade literária Walter Mehring que na época travou conhecimento com o artista plástico George Grosz, hoje mundialmente conhecido. Certa vez propôs uma corrida entre uma máquina de escrever e uma máquina de costura.

Posteriormente Mehring se dedica à animação do cabaré literário Schall und Rauch (Barulho e Fumaça) instalado no porão de um grande teatro, onde monta sua peça de marionetes com canções que se tornavam imediatamente populares em Berlim. Dedicando-se à sátira político-literária com instrumentações dadaístas monta sua peça *Einfach Klassisch* com marionetes projetados por George Grosz da qual felizmente se pode contar hoje com alguma documentação fotográfica.

Para se ter uma idéia de atividade cênica no Barulho e Fumaça, numa das paródias de peças clássicas lá montadas uma utilizava-se de um alvo que grita "cuco" quando se atira nele e de uma banheira girando em cena fantasiada de barco onde Agamenon e Cassandra tomam banho e cantam.

Um capítulo à parte se escreve nestas primeiras décadas do século na relação entre artes plásticas e teatros de marionetes com a fundação da Bauhaus pelo arquiteto Walter Gropius. De feitio inovador a escola pretendia a união harmoniosa entre Arte e Técnica e entre seu vastíssimo programa incluiu um atelier de teatro.

No início das atividades o atelier foi entregue a Lothar Schreyer e posteriormente a Oskar Schlemmer.

Schreyer tinha seu próprio atelier de teatro onde adotava uma estética expressionista colocada a serviço de um cristianismo "regenerado".

Na cena deslocavam-se grandes figuras maciças e cúbicas, decoradas com figuras simbólicas dentro das quais atores salmodiavam fórmulas rituais incantatórias. Tratava-se mais de cerimônias culturais do que de espetáculo teatral.

Após a saída de Schreyer assume o atelier Oskar Schlemmer quando a Bauhaus desfazia-se do expressionismo para aderir à corrente do construtivismo internacional.

A adoção da nova estética resulta em uma série de contradições onde uma facção apregoa a harmonia entre o homem e a máquina, outra crítica a mecanização do homem submisso a ela.

Assim Schlemmer cria seu *Gabinete de Figuras* onde figuras planas recortadas em metal e madeira formam seres híbridos, metade máquina, metade homem que com gestos estapafúrdios e mecânicos andam para lá e para cá na cena onde um aprendiz de feiticeiro (o próprio Schlemmer) evolui histericamente possuído pelas potências infernais que ele mesmo desencadeou.

O *Ballet Mechanique* de Kurt Schmidt e outros, no entanto se aproxima da postulação de Gropius.

Nele atores vestidos de negro se deslocam pela cena portando formas planas e coloridas. Deslocam-se só lateralmente para não perderem o sentido de superfície em profundidade, obedecendo um ritmo uniforme e regular para mostrar a monotonia dos mecanismos.

Schlemmer adotando os princípios de Gordon Craig cria a *Kunstfigur* ou seja a *Figura de Arte*, que incorpora as mesmas qualidades que ele quer colocar em cena a mesma "via superior do espírito", o corpo novo distante de qualquer naturalismo.

Schlemmer acrescenta à concepção de Craig a de von Kleist ligada ao expressionismo alemão.

Kleist afirma que o homem perdeu, com a consciência, a graça de seu estado primitivo de inocência: ela somente aparece nos corpos que são desprovidos de consciência ou que têm uma consciência infinita.

Desta forma se compreende melhor porque a *Kunstfigur* de Schlemmer deve realizar a "abolição do trágico".

Schlemmer compartilha com a vanguarda de seu tempo a concepção que faz da Arte "uma atividade espiritual que tem por fim livrar o homem do caos da vida, da tragédia".

Em 1922 cria com esses propósitos o hoje célebre *Balé Triadico* onde o ideal da *Kunstfigur* se realiza através de uma estrutura sempre habitada por um ator bailarino.

Mas, afirma Schlemmer, os atores vestem menos os costumes do que estes vestem os atores. Aliás, nos figurinos, o autor recorre à tecnologia mais através do material do que na configuração da forma propriamente dita, pois usa ferro, cobre, plexiglass e vidro. São formas geométricas que o ator veste tendo por isso seus movimentos naturais bastante tolhidos.

Nesta linha de conduta se inscreveram as encenações do Teatro Laboratório Arte e Ação fundado na França, em 1919, e ativo até 1933 pelo casal Lara, Louise e Edouard, ele arquiteto.

Seu trabalho se caracterizava antes de tudo pela grande importância que dava à transcrição visual da obra. Lápis e papel na mão antes de qualquer outra coisa. Procuravam uma visão preliminar, antes o cenário, o movimento cênico, a *mise-en-scene*. Em sua ótica o teatro se confundia com a reflexão sobre o teatro e aí a marionete tem um lugar privilegiado como objeto de teorização. Utilizavam-se da cartonnagem à maneira dadá e futurista para produzir seus híbridos meio homem, meio marionete.

A terceira componente do grupo, Akakia Viala, em seus escritos insiste na filiação à teoria de Gordon Craig e não faz diferença alguma entre máscara e marionete pois, segundo ela, ambas provêm da problemática da "evicção do mito homem" (evicção aí como despojamento).

Diz Akakia: "a marionete de arte teoricamente concebida pelo grande Gordon Craig, médium fiel do belo pensamento do artista e corpo em estado de êxtase de onde emanará um espírito vivo, é, em

nostros dias, realizável e sua surpreendente aparição suscitará uma renovação no teatro tanto sobre o plano moral como no plano material'.

E antevê uma marionete em matéria plástica resistente como também em "aparências mais etéreas", naturalmente sonhando com novos materiais.

Lembremos também no momento do Circo de Alexandre Calder que, iniciando-se como marionetista com seus espetáculos circenses em miniatura, com pequeníssimos marionetes de arame, prossegue na pesquisa até atingir a concepção dos "móbiles" que lhe trouxeram reconhecimento e notabilidade internacionais.

Cabe citar as experiências com bonecos de Paul Klee com a colaboração de Kandinsky na época de ouro da Bauhaus, assim como os projetos de Fernand Leger para os boneadores e, mais recentemente, os de Miró para o espetáculo *Mori el Nerma*. Alongar a lista não é o suficiente para provar que a arte da marionete é um ramo das artes plásticas porque foi praticada por artistas ilustres. A intenção não é esta, mas serve para se atentar para o fato de que é uma área que de tão atraente e promissora tem atraído intelectuais e artista que, em seus próprios domínios, foram capazes de trazer a renovação que se mostrou tão necessária no alvorecer deste século.

E o conteúdo que suas pesquisas e experimentações propunham, vindo como vieram, seja do teatro dramático, da literatura dramática, da dança, da música ou das artes plásticas, não se esgotou. Algumas proposições não saíram do plano teórico. De modo que, o

enigma da natureza da marionete continua nos afrontando, seu mistério perdura, sua impassibilidade aí está, no decorrer dos tempos, parecendo nos sugerir que, para utilizarmos um instrumento tão nobre não podemos jamais nos descuidar de qualquer aspecto do espetáculo seja ele qual for, pois é nele que o milagre acontece: quando o que não tem vida parece que tem vida e que por isso entra em contato com potências inimaginárias, como dizia Maurice Maeterlinck.

O TEATRO DE ANIMAÇÃO E AS ARTES

Intervenção de Maria Luíza Lacerda

Após assistirmos as vanguardas artísticas do fim do século e início deste, encontrarem-se com o Teatro de Bonecos e nele desenvolverem suas teorias e buscas, será bastante curioso recordarmos sua caminhada após este intenso momento e nos perguntarmos onde está agora, no final desses cem anos.

Venho aqui levantar algumas sugestões e procurar me situar: na verdade, parece que o mundo nos escapa das mãos, seguindo leis que inventamos algum dia e que há muito saíram de nosso controle.

Mas talvez possamos, olhando deste século quase terminado, forçar um certo distanciamento (infelizmente talvez ainda não o suficiente) e ver o reflexo em nosso teatro e nas outras artes, deste estranho percurso humano: e dentro de nossos limites (a subjetividade seria o maior deles) detectar sinais de algumas interessantes manifestações, que estão acontecendo paralelamente em todas as artes, para tentar compreender esta caminhada.

Uma das maiores transformações que o teatro passou foi, sem dúvida, a valorização crescente do papel do diretor. A colocação

desta função em primeiro plano vem sendo tão grande e absoluta que me pergunto, se já não vejo a arte cênica como produto do diretor, tendo os outros elementos atingido seu grau de perfeição, na medida de sua possibilidade de se moldar, de serem canais, instrumentos dos objetivos da direção.

E apresenta-se então um teatro, não mais fiel ao dramaturgo, com suas estruturas de criação de personagens, seus climas e atmosferas próprios, mas agora "corpos de uma só peça, como dizia Wofflin, ou, "unidade *a priori*, segundo leitura de Hauser", como lembra Helena Katz: um todo só, que o diretor move como massas, tirando os contornos das linhas e dos traços, fundindo-os no espaço, que por sua vez os transforma, apagando cores próprias, diluindo-as em tonalidades uniformes.

Não é mais o personagem que fala, mas o diretor, através da boca do ator, de sua roupa, de seu gesto, até de seu ritmo. Não decorrerá daí a busca de uma expressão não verbal, e quase coreografia do gesto e do movimento?

Para expressar seu universo simbólico, o diretor trata qualquer detalhe como parte de sua composição e para se ouvir sua sinfonia tudo deve obedecer a sua batuta.

As cenas são verdadeiros quadros, com manchas de cor, focos de luz que tocam figuras com seus contornos perdidos na obscuridade.

E o retrato da época está ali, refletido em cada célula dessa nova pintura, dessa nova música, desse novo teatro. Não existem pessoas, mas grupos, massas que respondem a um mesmo ritmo, a um mesmo som; e, que por isso mesmo, provocam intensamente a individualidade, a diferenciação, a necessidade de ser único, de buscar

sua própria verdade, sua essência, que nem paradoxo estranho, é a mesma de toda a humanidade. E vai-se em busca de tons e meio tons, de ritmos discordantes e harmonias desconhecidas, de dissonâncias e contrastes, das Mil e Uma Noites/dias de dualidades infinitas que constituem o nosso cotidiano.

Arte nova ou velha? Será velha demais, soando como retorno e fechando séculos de vida ou nova demais como prenúncio de uma nova Era? Com escuros de fim doloroso como a morte, ou claros de passagem e surgimento de algo novo?

O fato, é que esta história tão antiga, com seu vai e vem cíclico de movimentos e buscas, já nos permite ter uma certa consciência do tempo e perceber, nas repetições das mudanças dos séculos, a energia cada vez maior de renovação dos valores, de necessidade de quebrar todas as regras e convenções, essa espécie de crueldade, continuação imprescindível na continuação do caminho da evolução do homem, que se reflete tão claramente nas artes.

Mergulhar em nossa própria verdade, num planeta onde tudo leva a massificação cria um conflito onde aparece claramente o triste estado da nossa dualidade. E a energia de fim de século, fim de etapa, nos pressiona na urgência da busca de uma síntese. Mas qual a possibilidade de se fazer sínteses reais com tantas divisões internas? Como fazer ligações, estabelecer relações entre as coisas, se nosso próprio ser está dividido?

E aí então que se transcende o mental e aparece o intuitivo, qualidade da Era de Aquários, não da Era Mental de Peixes. A intuição, ainda que de uma maneira incipiente, mais pressentida do

que formulada, estabelece as pontes e resgata o conteúdo. Percebe-se então o imponderável, o que se comunica em outro nível mais sutil, a busca do mistério, de sinais, além do consciente.

No Teatro de Animação volta-se a tensão para o objeto. Re/visão. Rever tudo. Ver até o invisível.

Um martelo é colocado à luz de um refletor, com sons que não são dele e o expectador é obrigado a rever seus conceitos, com a inusitada carga de significados que apresenta então um objeto do seu quotidiano.

Em sua tese de doutorado - que nos vem preencher imensas lacunas - Ana Maria Amaral afirma que o Teatro de Formas Animadas, com o Teatro de Objetos, toma a vanguarda das artes cênicas.

Neste teatro, todos os objetos integrados no espaço cênico criado pelo diretor, sofrem a influência deste espaço e estabelecem sua própria rede de ligações. O ator, mais do que nunca diretor, está presente agora, ele mesmo na cena, não representando algum personagem, mas sendo fiel a si próprio. Mais do que nunca Todo-Poderoso, apresenta seu universo simbólico ao público, dramatizando situações da vida, com figuras pequenas, como se fosse uma criança brincando com seus brinquedos - retorno ao início do jogo teatral, já agora consciente.

Parece-me que não é mais suficiente que ele esteja por trás do espetáculo, mas precisa entrar nele, manipulá-lo com suas próprias mãos e, para isso, é preciso tornar as coisas pequenas e simbolizá-las - uma batata assada passa ser avó.

E assim, como a criança que na representação de seus medos, se domina, o homem, na sua micro representação de seu macro mundo, tenta compreendê-lo e acalma suas angústias frente ao desconhecido.

E é assim também que estou aqui, frente a vocês, tentando organizar um pouco o caos dos meus conflitos, mas sempre percebendo que algo me escapa; e de repente, o que escrevo é quase como no universo do homem que vive em *Appel d'Air* no Velô Theatre, onde tudo parece no ar, até sua cama, "suspensa em algum ponto entre o céu e a terra", sempre em perigo de queda.

O TEATRO DE ANIMAÇÃO E AS ARTES

Intervenção de Ana Maria Amaral

Vemos em relação do Teatro de Animação e as artes uma tendência contemporânea que é a preocupação de Sagrado, colocada acima da temática do homem.

A natureza, para o homem primitivo, era sagrada, continha mistérios que o ultrapassava, e através dela, o homem atingia o absoluto. Essa relação se dava de várias formas: através do culto às energias nela contidas (nas árvores, nos frutos, no fogo); através do ritmo e da dança (instintivamente sentia que algo o liaava ao movimento do universo); ou através de símbolos (imagens, máscaras, objetos) que representavam entidades ou forças cósmicas, usadas em seus rituais.

Mas, à medida que a natureza foi sendo desvendada e dominada ela foi também se desacralizando. O interesse do homem voltou-se por si e também para os seus semelhantes, para os seus antepassados, os seus heróis, sua história. É o momento das grandes epopéias. Na evolução do teatro vemos como essas diferentes etapas se envolveram. A epopéia evolui para a tragédia onde predomina a vida da comunidade e os personagens eram seus arquétipos.

Surge depois como foco central de interesse, o indivíduo e a preocupação pela vida social. Temos a sátira, a comédia. O homem coloca em cena a temática de suas inter-relações.

No início deste século assistimos, no mundo ocidental, um retorno ao sagrado, uma volta ao teatro ritual, aos conceitos mais abstratos de arte. Contribuíram para isso influências da arte Africana na Europa e que despertaram, entre outras coisas, uma revisão do objeto - o objeto que nos rituais primitivos é usado por seus poderes energéticos ou por sua força simbólica. Influências também do teatro oriental: Java, Bali, Japão. Houve um retorno à máscara e ao mesmo tempo a descoberta do objeto como protagonista dramático. Foi assim surgindo um gênero que poderemos chamar de Teatro de Animação.

O Teatro de Animação com uma dramaturgia que apóia no silêncio e com as transformações que propõe das imagens, expressa bem a necessidade do sagrado em nossos dias. A ênfase dada à máscara (personagem-tipo ou arquétipo) contida inteira nos simulacros da figura humana (representada por bonecos) é o abandono do personagem-central-indivíduo, tratando-se menos o realismo quotidiano e colocando-se em cena situações que mais tem a ver com o inconsciente do homem. Cada vez mais a substituição do humano por símbolos, surge no palco. O enigmático. Aquilo que não se consegue expressar com palavras é apresentado em imagens e em movimento.

A peça *Ubu-Rei* de Alfred Jarry foi um dos principais elementos detonadores de um movimento que cada vez mais tomou corpo. Para Jarry o teatro deveria se situar no domínio do abstrato, do não-real, num plano acima do dia-a-dia. Para isso ele propôs a

desintegração do mundo aparente, visível, real. Os seus personagens eram deformações. Apresentou o homem des-humanizado; o homem/animal, escárnio de si próprio, detonando o riso e com isso provocando profundas reflexões.

Se para Jarry o teatro deveria ser abstrato, para Edward Gordon Craig o ator perfeito era aquele que fosse capaz de se fazer desaparecer, fundindo-se com formas, cores, com objetos, pois com o abstrato lhe era possível revelar uma realidade superior. E a revelação que buscava acima do quotidiano só lhe parecia possível obter através de elementos plásticos. Como para Maeterlinck, "o ator era um acidente que comprometia a obra de arte, pois para ele a obra de arte deveria ser um símbolo e não admite a presença ativa do homem". Previu ele: "um dia o ser humano será substituído, no palco, por uma sombra, um reflexo, por projeções de formas simbólicas. Não sei como isso se dará mas a ausência do homem em cena me parece indispensável".

Também a Bauhaus pretendia transformar o orgânico e colocar em cena apenas um todo composto de formas, espaço, luz e movimento.

O Futurismo, violento e alucinado, de Marinetti também sugeriu que se substituisse o homem pela matéria (vista como energia) pois através de suas vibrações se poderia perceber o universo. O Teatro Sintético Futurista abole a lógica, o raciocínio, é contra o discurso, exalta a intuição. É no Futurismo que vemos surgir o início do teatro de objetos. As experimentações de forma e luz iniciadas por Craig em 1909 se ampliam e se concretizam.

O Surrealismo descobre e incorpora definitivamente, na arte, o objeto quotidiano. O objeto aparece ligado ao conceito Surrealista do inefável (1).

O conceito de teatro se transforma. Com Artaud máscaras e bonecos tomam a cena. Rantier estabelece importantes relações do ator com seu objeto, que é colocado no palco, de acordo com os princípios da arte construtivista, visto mais por seus ângulos e linhas. Tão importante quanto o ator é o texto.

Na dança de Alwin Nikolais inaugura um estilo onde o corpo do bailarino dançarino não tem a primazia mas é uma combinação plástica de movimento, cor, luz, provocando assim a emoção (2). Nikolais, que no início de sua carreira foi bonequeiro, apreendeu do movimento dos bonecos esse instante mágico de pausa e comunicação que se estabelece, por parcelas de segundos, entre o olhar de um boneco e a platéia.

E Bob Wilson, que por sua vez se iniciou com Alwin Nikolais, contracenava movimentos contínuos, dinâmicos e outros quase estáticos do ator (em interpretações nada quotidianas ou realistas) com elementos fortemente visuais.

Ação e imagem. Ritmo e símbolo. Eis o Teatro de Animação, limite das artes plásticas, dança, movimento e teatro. É escultura, é pintura, ritmo, música, essencialmente é movimento e com todos esses elementos compõe uma peculiaríssima dramaturgia.

Um ciclo se fecha. O teatro busca o sagrado, o ritual. E não é o indivíduo em sua problemática diária horizontal que interessa mas são formas/idéias abstratas que entre si conflitam. O inanimado-animado, é o enigmático que o símbolo-matéria comunica ao nosso inconsciente.

É o retorno à natureza transformada: objeto, engrenagem, máquina, matéria, energia. Aparentemente parece que se elimina o ator do palco, mas só aparentemente porque por trás da coisa está o homem, e nele as forças do cosmos.

(1) *Sur* em francês significa *acima*. E o termo *Surreal* ou *Surréalisme* criado na França por Apolynaire, se refere à algo *acima do real*.

(2) Alwin Nikolais foi diretor de Teatro de Bonecos de Hartford Park, nos anos cinquenta.

DEBATES E CONCLUSÕES

Ilo Krugli começou por fazer reflexões sobre as vanguardas artísticas renovadoras que ocorreram na Europa no início do século e a enorme repressão que se lhes seguiram. Repressões políticas e outras decorrentes da massificação cultural, da filosofia de costume e de uma instalada indiferença. Questionou se não seria prioritário agora um movimento pela arte do espontâneo e um retorno ao ritual religioso. Refletiu também sobre a dicotomia ocidental, acentuada ainda mais em nosso tempo, sobre o espírito e a matéria, mente e corpo, som e silêncio, massa e indivíduo.

Alvaro Apocalypse colocou então que somos duais, e justamente nessa dualidade é que o artista se fixa, sendo ele mesmo um produto dela.

A matéria é o suporte através do qual a arte se expressa e reconhecendo-a podemos reconhecer o nosso lado espiritual. No ato de criar o artista transcende a realidade e se aproxima da essência que nada mais é do que deixar que se manifeste a nossa realidade.

Segundo André Luiz Cherubini não devemos nos preocupar muito em marcar esses limites pois as coisas são muito integradas. Fazer arte, criar algo, é refletir através da materialidade mesma que se utiliza. Impossível colocar limites, como é difícil dizer quais os parâmetros entre o teatro de bonecos e o teatro de animação. Se um é mais realista (colocando figuras explícitas do homem), o outro é mais complexo, e as fronteiras, as semelhanças e diferenças, são como os limites entre os vários gêneros artísticos: dança, teatro, teatro verbal e não verbal, teatro de bonecos, objetos ou formas. Devemos apenas constatar essas diferenças, sabendo que pertencem todas à uma mesma realidade.

Foi também apontada uma tendência atual da arte de se descorporificar. E, segundo Alvaro Apocalypse, isso se deve ao fato do homem ter perdido o interesse por si, pois deixou cientificamente de ser um mistério, além do fato do excesso de realismo ter desgastado a figura humana. Mas surge aí, para Luiz Mauricio Cavaleira, a questão se não se estaria fugindo da problemática do homem, e se não seria mais importante falar do homem e de suas inter-relações, no aqui e agora. Mas, na verdade, não importa se no teatro de animação exista ou não a figura do homem pois ele está de qualquer forma presente, sem a sua representação física.

O boneco, a marionete, nos serve como um meio de reflexão, um meio que usamos para nos explicar da mesma forma que um artista plástico se utiliza de um objeto para desenhá-lo e com o olhar fixo sobre esse objeto o artista passa a perceber então outras coisas ao seu redor.

O importante é que através da materialidade (do boneco, de um objeto ou de uma simples forma em movimento) a gente se reconheça

e através dessa materialidade se consiga perceber o absoluto. Essa é a função da arte. E o compromisso do artista é sempre o de transgredir para ampliar, para deixar ver além, pois simplesmente repetir o que já deu certo não é função da arte. Ao se ampliar a realidade amplia-se a sua visão, permitindo um avanço. Essa intuição é que leva o artista a se antecipar ao seu tempo.

Neste último debate ficou clara a relação do teatro de animação com as outras artes. E a contribuição que elas podem dar ao teatro de bonecos, abrindo-lhes novos horizontes.

Na verdade discutiu-se neste ponto a essência mesma dessa profissão. A tal ponto que assim se expressou Ariel Bufano: "Ao falarmos sobre as contradições, sobre a distância entre absoluto e terreno, entre o espírito e o corporal, estamos nada mais do que definindo a essência da profissão de marionetista".