

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO – PPGT**  
**MESTRADO EM TEATRO**

**ALEX DE SOUZA**

**SÓ, MAS BEM ACOMPANHADO: ATUAÇÃO SOLO E ANIMAÇÃO DE**  
**BONECOS À VISTA DO PÚBLICO**

**FLORIANÓPOLIS, SC**

**2011**

**ALEX DE SOUZA**

**SÓ, MAS BEM ACOMPANHADO: ATUAÇÃO SOLO E ANIMAÇÃO DE  
BONECOS À VISTA DO PÚBLICO**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Teatro. Curso de Mestrado em Teatro. Linha de Pesquisa: Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade.

Orientador: Prof. Dr. Valmor Beltrame.

**FLORIANÓPOLIS, SC**

**2011**

**ALEX DE SOUZA**

**SÓ, MAS BEM ACOMPANHADO: ATUAÇÃO SOLO E ANIMAÇÃO DE  
BONECOS À VISTA DO PÚBLICO**

Esta dissertação foi julgada **aprovada** para a obtenção do título de Mestre em Teatro, na linha de pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade, em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, em **30 de agosto de 2011**.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vera Regina Martins Collaço  
Coordenadora do PPGT – UDESC

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos professores:

Prof. Dr. Valmor Beltrame – UDESC  
Orientador

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vera Regina Martins Collaço – UDESC  
Membro

Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa – USP  
Membro

**Florianópolis, 30 de agosto de 2011.**

Dedico este trabalho a todos que – como dizia Magda Modesto – também foram “mordidos pelo bichinho do teatro”. Especialmente aos contagiados pelo teatro de animação.

## AGRADECIMENTOS

Os nomes e os motivos pelos quais devo agradecer ao concluir este trabalho ocupariam mais páginas do que me é permitido. Portanto, aqueles que não encontrarem abaixo seu nome e forem igualmente merecedores de minha gratidão, por favor, incluam-se ao fim das reticências. Todos os nomes são igualmente importantes para mim.

**Muito obrigado**, orientador Valmor “Nini” Beltrame; professores José Ronaldo Faleiro, Felisberto Sabino da Costa, Vera Regina Martins Collaço, Sandra Meyer Nunes, Milton de Andrade e Roberto Gorgati; colegas Daniel Olivetto, Fabiana Lazzari, Larissa Gonzales, Luciano Oliveira, Laudemir dos Santos, Adriana Patrícia dos Santos, Patrícia Barrufi Pinheiro, Morgana Martins, Emerson Cardoso, Cléber Borges, Giselly Brasil, Wellington Menegaz e Diego de Medeiros; secretárias-mães (PPGT) Emília “Mila” Leite e Sandra Siggelkow; doutorandos Paulo Balardim, Adriana Maria dos Santos e Gerson Praxedes; pais Francisco e Rita de Cássia M. de Souza; familiares Carolina Benta Till, Antônio Romão Molmelstet, Maria das Neves Molmelstet, Gabriel D. Molmelstet, Wanderson e Eliane Scharf; espirais Elisza Peressoni Ribeiro, Jaqueline Cisne, Juliano Valffi e Rhaisa Muniz; palhaços-doutores Ana Paula Grigoli, Cassiano Vedana, Débora de Matos, Egon Seidler, Gabriela Leite, Greice Miotello, Khalid Prestes, Márcio Momeso e Paula Bittencourt; amigos (as) e outras pessoas muito especiais: Sandro Maquel, Rogaciano Rodrigues, Éder Sumariva, Andréia Paris, Caroline Holanda, Andrea Cordeiro, Marcelo F. de Souza, Charlene Simão, Felipe Otero Rocha, Grupo Teatral Boca de Siri, O’ctus Cia. de Atos, Sergio Mercúrio, Philippe Genty, Mary Underwood, Ésio Magalhães, Sandra Vargas, Jordi Bertran, e... [\_\_\_\_\_].

Agradecimentos especiais a: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT); CAPES-CNPq; João Araújo (Morpheus Teatro); Willian Sieverdt (TRIP Teatro de Animação); Maria de Fátima de Souza “Sassá” Moretti (FITAFIoripa); Magda Modesto; Humberto Braga; Grupo de Pesquisa Teatro de Animação UDESC/CEART e Google.

“Todos sabemos que las ideas te las da Dios, pero después escribirlas es un infierno”.

Mauricio Kartun.

## RESUMO

SOUZA, Alex de. **Só, Mas Bem Acompanhado**: Atuação solo e animação de bonecos à vista do público. 2011. 172 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2011.

A presente dissertação trata da animação de bonecos à vista do público, com foco na atuação solo em cena. Parte-se de um campo de estudo delimitado nas quatro primeiras edições, entre os anos de 2007 e 2010, do Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis – FITAFloripa. Realizam-se primeiramente reflexões sobre as formas de didatismo no teatro de animação, as diferentes faixas etárias almejadas conforme o espetáculo, as transformações nas escolhas e usos de modalidades de animação, além da presença da direção no teatro de animação brasileiro. Ainda tendo como referência os dados quantitativos obtidos pela análise dos 72 espetáculos que compuseram a programação do FITAFloripa no período referido, detalham-se as características da atividade do solista e da animação de bonecos à vista do público no Brasil. Neste aprofundamento discutem-se as relações próprias do solo no teatro de animação e suas principais características, seguido de um levantamento histórico acerca das primeiras incursões brasileiras na animação à vista do público, com suas transformações e distintos modos de atuação encontrados na atualidade. Na última parte do trabalho analisam-se os espetáculos *O Incrível Ladrão de Calcinhas* e *O Princípio do Espanto*, a fim de aprofundar o estudo sobre a atuação solo e a animação de bonecos à vista do público. Ambos os espetáculos escolhidos na programação do FITAFloripa apresentam as duas formas de atuação com diferenças que permitem refletir melhor sobre os temas. Os itens aprofundados acerca dos dois espetáculos são a atividade do solista, a animação à vista do público, a direção e a dramaturgia.

**Palavras-Chave:** Teatro de Animação. Atuação Solo. Animação à Vista do Público. Bonecos. FITAFloripa.

## ABSTRACT

SOUZA, Alex de. **Alone, but in good company**: soloist performance and puppet manipulation visible to the audience. 2011. 172 pages. Thesis (MA Theatre) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Graduate Program in Theatre, Florianópolis, SC.

This thesis deals with “puppet manipulation visible to the audience”, focusing on soloist performance. The field of study is defined by the first four editions of the International Puppet Festival, in Florianópolis – FITAFloripa, during the years 2007 until 2010. First of all there are reflexions about different kinds of didacticism in Puppetry, the different age groups desired according to the play, the transformations in the choice and using of modalities of puppetry, and the presence of the direction in brazilian puppet plays. Still having as a reference the quantitative database got from the analysis of the 72 plays that composed the FITAFloripa programme during the period, the research go into the characteristics of the soloist performer activity and the puppet manipulation visible to the audience in Brazil. In this carefully examination it is discussed the relations between the soloist performance and the puppetry and its mains characteristics, followed by a historical research about the first brazilians experiences in the puppet manipulation visible to the audience, with its transformations and distinct ways of performance find in current plays. In the last part of this thesis the plays *O Incrível Ladrão de Calcinhas* and *O Princípio do Espanto* are analysed, in order to deepen the study about soloist performance and puppet manipulation visible to the audience. Both plays selected from the FITAFloripa programme present different kind of performance with differences that allows a best ponderation about the subjects. The items developed about the two plays are the soloist performer activity, the puppet manipulation visible to the audience, the direction and the dramaturgy.

**Keywords:** Puppetry. Soloist performance. Puppet manipulation visible to the audience. Puppets. FITAFloripa.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>1 FITANDO UM FESTIVAL</b> .....	<b>15</b>
1.1 DIDATISMO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO.....	19
1.2 ÂNIMA PARA TODAS AS IDADES .....	29
1.3 MESCLANDO MODALIDADES DE ANIMAÇÃO.....	34
1.4 DIREÇÃO DOS ESPETÁCULOS.....	39
<b>2 SÓ E ACOMPANHADO: SOLO E ANIMAÇÃO À VISTA DO PÚBLICO</b> .....	<b>46</b>
2.1 SOLISMO.....	46
2.1.1 Solismo no Teatro de Animação .....	49
2.1.2 Características dos Solos de Animação .....	50
2.2 ANIMAÇÃO À VISTA DO PÚBLICO .....	58
2.2.1 Primeiras Incursões Brasileiras .....	61
2.2.2 Modos de Atuação .....	68
<b>3 DOIS CASOS DE ATUAÇÃO SOLO COM ANIMAÇÃO À VISTA DO PÚBLICO:</b> <b><i>O INCRÍVEL LADRÃO DE CALCINHAS E O PRINCÍPIO DO ESPANTO</i></b> .....	<b>73</b>
3.1 A QUESTÃO DO SOLISMO.....	75
3.2 A QUESTÃO DA ANIMAÇÃO À VISTA.....	85
3.3 A QUESTÃO DA DIREÇÃO .....	96
3.4 A QUESTÃO DA DRAMATURGIA .....	104
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>112</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>115</b>
<b>APÊNDICES</b> .....	<b>121</b>
Apêndice 01 – Gráficos FITAFloripa .....	122
Apêndice 02 – Lista de Espetáculos FITAFloripa (2007 – 2010) .....	129
Apêndice 03 – Transcrição de Entrevista com Willian Sieverdt.....	132
Apêndice 04 – Transcrição de Entrevista com João Araújo .....	153
<b>ANEXOS</b> .....	<b>170</b>
Anexo A – Ficha Técnica de <i>O Incrível Ladrão de Calcinhas</i> .....	171
Anexo B – Ficha Técnica de <i>O Princípio do Espanto</i> .....	172
Anexo C – DVD 1 (Willian Sieverdt) .....	173
Anexo D – DVD 2 (João Araújo).....	174

## INTRODUÇÃO

Minhas primeiras referências marcantes no teatro de animação foram os espetáculos *Livres e Iguais* (Teatro Sim... Por Que Não?!!! / SC) e *El Titiritero de Banfield* (Sergio Mercúrio / Argentina). Ambos os espetáculos, cada um ao seu modo, exibem os animadores ao público. Isso me fez compreender desde o “início” que a presença do artista em cena junto ao boneco por ele animado é algo natural, afinal, eu sei que os objetos não se movem sozinhos e é preciso que haja alguém os movendo!

Por mais que a consciência cartesiana de um técnico em eletrônica (eu) persistisse na dualidade humano-vivo/objeto-morto, os artistas desses dois espetáculos me fizeram ir além, abstraindo os conceitos de quem age sobre quem, despertando um encantamento que fez de mim, anos mais tarde, um deles. O “bichinho do teatro” contagiou-me a ponto de me tornar ator, diretor, técnico e pesquisador de teatro de animação em suas variadas formas, inclusive de animação à vista do público.

A presente pesquisa provém de inquietações surgidas a partir da fruição de diversos espetáculos, de meus próprios trabalhos enquanto ator e diretor, e também de uma investigação anterior que resultou em uma monografia de graduação em Artes Cênicas<sup>1</sup>. Assim, foi possível perceber que o tema da animação à vista do público não era apenas um motivo para realizar uma pesquisa mas, sobretudo, a pesquisa era uma necessidade para compreender um tema diretamente ligado à minha prática. Meu trabalho artístico e mesmo meu modo de apreciar o teatro de animação é fortemente influenciado pelas múltiplas possibilidades do animador se apresentar em cena. O primeiro estudo realizado na graduação possibilitou uma importante compreensão geral sobre o tema, contudo, incitando a aprofundar mais alguns aspectos por conta de questionamentos ainda não respondidos naquele momento: a animação de bonecos à vista do público é de fato um modo de atuação recorrente na atualidade ou apenas uma impressão? Como a presença visível do animador é capaz de determinar ou ser determinada por outros segmentos do espetáculo, como a dramaturgia, a cenografia e as modalidades de animação? Os

---

<sup>1</sup> SOUZA, Alex de. **O que é aquilo atrás do boneco?!** Um estudo sobre a animação de bonecos à vista do público. 2007. 72 p. Monografia (Graduação em Artes Cênicas) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

modos de atuação dos animadores à vista do público interferem de que maneira no espetáculo?

Com tais questões, *a priori*, norteando a atual pesquisa, a escolha por um campo de estudo delimitado foi o ponto-chave para o desenvolvimento do trabalho. A observação de uma amostragem significativa de espetáculos em atividade no Brasil na atualidade foi realizada por meio da programação do Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis – FITAFloripa. Esse festival, consolidado hoje em suas cinco edições ocorridas anualmente entre 2007 e 2011, apresenta em seu histórico diversificados e numerosos trabalhos internacionais, nacionais e catarinenses. Além desses fatores, a proximidade pessoal com o evento e seus organizadores facilitou a obtenção de informações para a pesquisa. Para a obtenção de dados optou-se por analisar as quatro primeiras edições do FITAFloripa, que aconteceram entre os anos de 2007 e 2010, pois a 5ª edição do evento ocorreu recentemente.

De início foram levantadas informações sobre os setenta e dois espetáculos que compunham a programação do FITAFloripa nas edições selecionadas. Estas informações foram distribuídas em uma tabela, na qual constavam 34 categorias em relação a cada espetáculo e esta tabela foi transformada nos gráficos que constam nos Apêndices<sup>2</sup> deste trabalho. A partir de dados quantitativos foi possível visualizar com mais clareza e precisão o contexto em que o tema principal da pesquisa, a animação à vista do público, se encontra na amostragem provida pelo campo de observação.

Dentre os dados obtidos, um item despertou especial interesse: o espetáculo solo. Nos gráficos tornou-se proeminente a participação dessa forma de atuação, constando em quase um terço do total de espetáculos, sendo 78,3% deles com animação à vista do público. Estes números geraram questionamentos acerca da relação entre a atuação solo e a animação de bonecos à vista do público: há realmente uma relação entre as duas atividades ou seria coincidência? Quais as características de uma atuação solo com animação de bonecos à vista do público? Como a atuação solo pode influir ou ser influenciada pela animação de bonecos?

Refletir sobre a animação à vista do público e sobre o trabalho dos solistas no teatro de bonecos mostrou-se assim relevante, uma vez que as duas práticas são

---

<sup>2</sup> Cf. Apêndice 01, p. 123, no qual seguem as descrições de cada categoria criada para a obtenção dos dados quantitativos, seguido dos gráficos elaborados com esses dados.

recorrentes e foram encontrados poucos estudos específicos publicados a respeito. Assim, discutir as características de dois modos distintos de atuação pode vir a auxiliar artistas e pesquisadores que procuram aprofundar seus trabalhos.

Devido à complexidade do trabalho do ator solista que atua também animando bonecos é que se optou, nesta pesquisa, por estudar as duas práticas conjuntamente. A concomitância dessas formas de trabalho resulta em espetáculos singulares, mas que exibem de forma evidente a potencialidade do ator em cena.

Para realizar esta reflexão, alguns conceitos são desenvolvidos no decorrer da dissertação a fim de colaborar no entendimento do tema pesquisado. Seguindo a estrutura textual deste trabalho, encontra-se no primeiro capítulo o desenvolvimento de quatro itens diretamente relativos às informações obtidas no FITAFloripa.

O “Didatismo no Teatro de Animação” é tratado do ponto de vista da superação do tom didático encontrado com bastante frequência no teatro de animação brasileiro anterior à década de 1970. Contudo, o conceito de *didática* é problematizado conforme as distintas acepções de Pavis (2007), Koudela (1991) e Damis (1991), que elucidam diferentes vieses desse conceito (léxico teatral, pedagogia brechtiana e acepção pedagógica escolar). A discussão também se fundamenta aqui em informações históricas que perpassam as atividades da Sociedade Pestalozzi do Brasil e do Movimento Escolinhas de Arte do Brasil.

Ao tratar no item seguinte do texto sobre “*Ânima* para Todas as Idades”, realiza-se uma complementação ao item anterior, objetivando esclarecer que a ligação entre teatro de animação e público infantil teve grande força em determinado período, contudo, as crianças não são as únicas contempladas com essa arte. Partindo das informações do FITAFloripa e de informações obtidas em bibliografias que evidenciam a história do teatro de animação brasileiro, reflete-se sobre a amplitude e as especificidades das faixas etárias a quem se destinam os espetáculos.

Proponho a seguir uma reflexão sobre a mistura de “Modalidades de Animação”. O assunto baseia-se na observação dos espetáculos do FITAFloripa em contraponto às informações históricas coletadas em bibliografias (MAMULENGO, 1973; MAMULENGO, 1974; OBRY, 1956). O termo “modalidade de animação” é utilizado para referir-se aos diferentes modos de animação, como luva, fios, varas, entre outros, conforme será mais bem esclarecido no item correlato. Neste item

também são tratadas as modalidades conforme as acepções de homogeneidade, heterogeneidade (JURKOWSKI, 2000) e hibridismo (CANCLINI, 2003).

Encerrando o 1º capítulo, a discussão sobre a direção dos espetáculos é pautada na função do diretor enquanto artista responsável pela unidade poética da obra, atuando sobre o espetáculo, mas do ponto de vista do espectador. As reflexões têm como base principalmente as considerações de Meschke (1988) e Ribeiro (2009).

O segundo capítulo da pesquisa diminui a abrangência dentro do campo de observação determinado anteriormente para dois aspectos centrais: o trabalho do solista e do animador à vista do público.

Convém dizer que utilizo no decorrer do texto a palavra *solismo* para designar a atividade exercida pelo artista que realiza um trabalho solo, uma vez que em determinados momentos proponho-me a tratar não só do sujeito que executa tal atividade sozinho (o solista), mas da atividade em si em seus aspectos gerais. O termo não foi encontrado em dicionários ou textos formais, se tratando certamente de um neologismo. A opção por utilizar o sufixo “-ismo” agregado ao substantivo “solo” tem a intenção de mudar a classe gramatical do radical, proporcionando como resultado a proposta de definição de uma atividade própria, tal qual se entende o trabalho do solista. “Solo” é uma palavra advinda do italiano *solo*, que literalmente significa “só”. Bastante utilizado na música e na dança é um termo definido como “realizado, desempenhado, tocado, executado etc. por uma pessoa apenas” (HOUAISS, 2009 – verbete: <sup>2</sup>solo). Segundo Júlio Ribeiro, autor daquela que é considerada a primeira gramática brasileira da língua portuguesa na qual se encontra o uso do sufixo “-ismo”, o mesmo designa: “[...] a generalização do significado do substantivo primitivo, ex.: «Heroísmo, khristianismo [sic], materialismo, organismo, positivismo, transformismo».” (RIBEIRO, 1881, p. 155). Portanto, tal qual acontece com o termo *jornalismo* que se identifica com a atividade do *jornalista*, *ciclismo* e *iatismo* também são designações de atividades. Assim, *solismo* é aqui utilizado com a intenção de indicar a generalização ou ampliação da atividade do *solista*.

É importante também esclarecer que no decorrer do texto opto pela utilização do termo “atuação” para indicar de modo mais amplo a ação do artista cênico. Isso porque considero que os termos “interpretar” e “representar” nem sempre são

suficientes para designar a atividade dos artistas que estão na cena junto aos bonecos que animam. Segundo Ferracini (2010),

Portanto, a atuação se dá não através ou a partir de um centro de referência, mas pela força em aglutinar e movimentar esses elementos diferenciais circularmente, ao modo de uma espiral, que nunca toca o mesmo ponto em seu processo. Atuar é um processo de fluxo de repetição diferencial. O atuator (ator, dançarino ou performer) atua justamente nos espaços “entre” elementos, fazendo-os se relacionar e gerar uma máquina poética que se faz e refaz num *continuum* fluxo espiralado. Mesmo que consideremos que o ator interprete ou represente, que o dançarino dance e que o performer performe, todos eles atuam no espaço-tempo entre elementos cênicos na busca de gerar um possível território poético. Atuam pela ação mesmo de atuar, de modificar, de possibilitar, de experimentar. O ator atua *com* sua interpretação ou representação, assim como o dançarino atua *com* sua dança e o performer atua *com* sua performance. (FERRACINI *in* MOSTAÇO, 2010, p. 328-329).

Nos itens que tratam do *solismo* no segundo capítulo, utilizam-se as definições de Dip (2005) para compreender as características principais desse modo de atuação no teatro. As especificidades no teatro de animação são embasadas principalmente por Meschke (1988), Amaral (1996) e Beltrame (2006).

O estudo da animação à vista do público, ainda no mesmo capítulo, parte do conceito de Eco (1994) acerca do chamado *acordo ficcional*, que ajuda a compreender melhor as variadas formas de atuação do animador visível ao público. Tais “Modos de Atuação” são descritos ao fim do capítulo enquanto “Bonequeiro Neutro”, “Bonequeiro Atuante”, “Bonequeiro Duplo do Personagem” e “Bonequeiro Personagem Distinto”, logo após uma breve incursão pelas informações obtidas sobre o histórico da animação à vista do público no Brasil.

O terceiro e último capítulo traz dois casos de solistas que animam bonecos à vista do público como referências para estudos. Os espetáculos *O Incrível Ladrão de Calcinhas* (TRIP Teatro de Animação/SC) e *O Princípio do Espanto* (Morpheus Teatro/SP) possuem uma série de semelhanças: são espetáculos de solistas brasileiros, com animação de bonecos antropomorfos e à vista do público, estreados nos primeiros anos do século XXI e participantes do FITAFloripa. Contudo demonstram formas distintas nos modos como os animadores apresentam-se perante o público enquanto animam bonecos. Além das similaridades e distinções apontadas que contribuem para a análise teórica, ambas as obras foram escolhidas pelo afeto artístico que me despertam desde a primeira vez que os assisti.

A seleção desses dois trabalhos tem por objetivo aprofundar concretamente as especificidades da atuação do animador à vista do público, para exemplificar modos encontrados em diversos outros espetáculos. Como meio para alcançar este objetivo, recorre-se principalmente à análise videográfica e às entrevistas com os criadores-atores desses espetáculos. As entrevistas e as análises videográficas complementam mutuamente informações sobre o processo de criação e o resultado final das obras.

O capítulo é assim composto pelo desenvolvimento de reflexões acerca de quatro questões que se destacam nos processos de cada artista. “A Questão do *Solismo*”, da “Animação à Vista”, da “Direção” e da “Dramaturgia” engendram o desvelamento dos processos criativos de Willian Sieverdt e João Araújo, de acordo com suas declarações em entrevistas (SIEVERDT, 2011; ARAÚJO, 2011), confrontando com as análises dos espetáculos e com a base teórica desenvolvida em toda a dissertação.

Encerro o trabalho com algumas considerações acerca da pesquisa, relacionando as questões que inicialmente a motivaram com as reflexões alcançadas no processo da mesma.

## 1 FITANDO UM FESTIVAL

O teatro de animação brasileiro vive nos últimos cinquenta anos um processo de transformação e desenvolvimento significativo. No início do mesmo período observamos iniciativas que promoveram de alguma maneira um novo ponto de vista sobre o teatro de animação e que desembocaram efetivamente nos primeiros anos da década de 1970. Segundo Humberto Braga,

Parece que foi uma abertura de comportas de uma produção que já existia, mas estava reprimida, com pouca visibilidade. Na hora que isso abriu, que se deu oportunidade desses projetos todos, começou a aparecer nacionalmente. Agora, uma transformação visível que eu acho que ocorre na década de 70 [1970], é o de uma turma que não estava contente com o teatro de bonecos que acontecia até então e vinha com uma preocupação muito mais forte e houve uma renovação muito grande da linguagem do teatro de animação nessa ocasião (BRAGA, 2007b).

O descontentamento com as formas mais tradicionais de teatro de animação e com os modos prevalecentes de trabalho e criação nesse campo, conforme aponta Humberto Braga, é um dos fatores que provocaram a busca por outras possibilidades na poética dos espetáculos.

Na década de 1960 e talvez no início da década seguinte, esse processo de renovação ainda era incipiente; portanto, pouco visível e praticamente não registrado. Contudo, com a disseminação dessas propostas renovadoras, o teatro de animação brasileiro transformou-se com força e ímpeto.

O que entendemos hoje como propostas renovadoras do teatro de animação brasileiro, seguiu uma tendência mundial anterior. As mudanças ocorridas no Brasil e que foram mais evidentes na década de 1970, já ocorriam na Europa pelo menos duas décadas antes, conforme relata Henryk Jurkowski (2000). Nesse processo de transformações fica evidente que os artistas brasileiros tentavam encontrar outros caminhos com relação às poéticas de seus trabalhos. Para isso, paulatinamente superaram o uso de uma só modalidade e/ou técnica de animação em cada espetáculo; buscaram referências dramatúrgicas fora das adaptações de contos literários, além de fragmentar e desconstruir a dramaturgia; abandonaram a referência antropomorfa na construção das formas animadas; incluíram na cena o ator e os procedimentos cênicos até então ocultos para o público; miscigenaram diferentes formas de arte, entre outras mudanças.

Certamente, assim como ocorreu no continente europeu, tais renovações não invalidaram as formas mais tradicionais, que seguiram paralelamente seu desenvolvimento próprio até a atualidade. No entanto, é notável que a exigência por qualidade cresceu bastante com esta “concorrência” entre as distintas poéticas.

Os festivais específicos para o teatro de animação promovidos no Brasil tem um largo histórico na função de disseminar propostas e de provocar reflexões. Ganhando características distintas com o passar dos anos, esse espaço de encontro, de troca, de exibição e de aprendizado, tem sido primordial a diversos artistas há décadas.

O primeiro festival dedicado ao teatro de animação no Brasil de que se tem informação ocorreu no ano de 1958, no Rio de Janeiro. O 1º Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos e o 1º Congresso foram curiosamente promovidos pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais e não pelos próprios bonequeiros. De fato, nessa época os artistas que trabalhavam com teatro de animação tinham dificuldades para trocas de experiências e os contatos entre si eram menores, dadas as grandes distâncias brasileiras. Segundo Humberto Braga (2007a), nove grupos participaram desse festival.

Somente oito anos depois, em 1966, foi realizado um novo festival, denominado “I Festival de Marionetes e Fantoques do Rio de Janeiro”, conforme publicação da Revista Mamulengo nº 1: “Realizou-se no Teatro do Aterro do Flamengo. Teve o patrocínio do Governo Estadual e foi organizado por Clorys Daly e Cláudio Ferreira.” (MAMULENGO nº 1, 1973, p. 11). Esse festival contou com a participação de oito grupos, todos do Rio de Janeiro. Daly e Ferreira, fundadores do grupo “Circo de Marionetes do Palhaço Malmequer”, promoveram ainda a segunda e a terceira edições do festival, seguidamente nos anos de 1967 e 1968, ampliando não só o número de grupos, mas também a abrangência regional, levando trabalhos de Pernambuco, Paraíba, Bahia, São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul.

Após esses três últimos festivais uma nova lacuna se formou, até que em 1973 foi criada a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB – e o movimento titereteiro brasileiro começou a se organizar nacionalmente. Assim, em 1975 a ABTB promoveu o IV Festival de Teatro de Bonecos na cidade de Curitiba, continuando a contagem dos festivais organizados por Clorys Daly e Cláudio Ferreira, que foi também o primeiro presidente da associação.

A partir de então, a ABTB passou a promover festivais quase sempre anuais, agregando artistas de todo o Brasil. Ao todo, a associação promoveu treze festivais, revezando a cidade-sede a cada edição. Especialmente no início desse período, o evento foi de grande importância para os artistas brasileiros, pois além de ser um espaço de grande visibilidade para seus trabalhos, era também uma oportunidade de formação. Para Braga,

Os Festivais de Teatro de Bonecos brasileiros destacam-se no calendário cultural do país. São mais do que meros eventos pelo que representam na formação dos artistas e na oportunidade de acesso, dos artistas e do público, a espetáculos que se sobressaem no país e no mundo (BRAGA, 2007a, p. 262).

A possibilidade de assistir a espetáculos e trocar informações com grupos de regiões distantes, que realizavam trabalhos com estéticas distintas entre si, certamente foi um dos estímulos para a rápida e constante renovação do teatro de animação brasileiro. Contudo, na década de 1990 iniciou-se uma nova etapa com relação aos festivais no país. Segundo os professores Ana Maria Amaral e Valmor Beltrame,

Em meados de 1990 os festivais de teatro de bonecos proliferaram pelo país e há, em alguns deles, uma redefinição de objetivos: predomina o sentido de evento cultural com estreitos vínculos com o turismo em detrimento da noção de conagração, encontro, troca de ideias e espaço de formação para bonequeiros e público em geral. O Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela, Rio Grande do Sul, exemplifica essa nova postura, que se torna evidente na decisão de abrigar os grupos de teatro somente nos dias de suas apresentações. Os grupos se retiram do festival após a sua apresentação, contribuindo, desse modo, para reduzir os custos do evento. (AMARAL e BELTRAME, no prelo, p. 26).

Ao passo que alguns desses novos festivais trazem consigo um novo modelo questionável de realização, também suprem a lacuna deixada pelo fim dos festivais promovidos pela ABTB, que entrou em declínio e desde a década de 1990 não conseguiu mais realizar tal evento. Nos anos de 2006, 2008 e 2010 a Associação retomou os congressos nacionais, incluindo apresentações teatrais de grupos afiliados, contudo, esses últimos eventos não tiveram as mesmas características dos festivais anteriores.

A crítica levantada por Amaral e Beltrame quando afirmam que nesses festivais que proliferaram “predomina o sentido de evento cultural com estreitos

vínculos com o turismo”, faz-nos pensar no modo como se tem conseguido financiar tais eventos. Os festivais correntes hoje no Brasil, por mais que sejam estimulados e organizados por competentes profissionais da área do teatro de animação, são dependentes das leis de fomento, atreladas às políticas de mecenato de empresas privadas ou concorridos editais governamentais de estímulo à cultura. Assim, a definição de uma programação, a permanência de um grupo durante todo o período do festival, a seleção de trabalhos com grandes elencos ou mesmo a continuidade de um festival torna-se muitas vezes incerta até o último momento.

De todo modo, ainda que distintos dos primeiros festivais, os atuais não são menos importantes. A ampliação no número de festivais e a considerável participação de grupos internacionais possibilitam também a artistas e espectadores novos olhares para essa arte.

Em relação aos primeiros festivais ocorridos nos anos de 1960, temos na atualidade uma efervescência desses eventos, acontecendo com certa regularidade em diferentes regiões do país. Podemos contar hoje, por exemplo, com o Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte; Festival Espetacular de Teatro de Bonecos de Curitiba; Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela; Festival de Formas Animadas de Jaraguá do Sul; SESI Bonecos do Brasil/do Mundo (itinerante); Festival Internacional de Teatro de Objetos (itinerante); Festival de Teatro de Formas Animadas de Uberlândia; Festival de Bonecos de Cabo Frio – Bonecart; Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Brasília; e Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis – FITAFloripa. Estes festivais, cada um dentro de suas possibilidades, têm promovido nos últimos anos a visibilidade de diversos trabalhos, sejam eles internacionais ou nacionais, de larga experiência ou de iniciantes.

Dentre os festivais citados, o Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis – FITAFloripa será destacado deste ponto em diante da presente dissertação. Por meio dos setenta e dois espetáculos que formaram a programação desse evento em suas quatro primeiras edições, entre os anos de 2007 e 2010, serão discutidos a seguir quatro pontos de interesse nesta pesquisa: a superação do tom didático no teatro de animação; a diversificação do público; as modalidades praticadas e a presença do diretor. A escolha por este festival possibilita uma noção

quantitativa mais clara do perfil dos espetáculos em seu conjunto, a fim de produzir com esta amostragem numérica uma base para as posteriores reflexões<sup>3</sup>.

As mudanças no teatro de animação mencionadas anteriormente são perceptíveis ao confrontar os dados obtidos em livros e documentos relativos às décadas anteriores com aqueles obtidos na amostragem atual do festival escolhido. Assim, percebe-se que nas diversas áreas do teatro de animação, algumas causaram mais rupturas e inovações que outras. No entanto, de modo geral colaboraram conjuntamente no processo de transformações desta expressão artística.

Sublinhar estas principais mudanças é importante para que se possa entender mais claramente o contexto em que se desenvolve a atuação no teatro de bonecos brasileiro a partir do momento em que o ator entra também em cena, pois a animação à vista do público é procedimento que surge acompanhada de outras questões nesse processo.

A denotação das transformações ocorridas nestas áreas é abordada separadamente apenas para facilitar metodologicamente a sua compreensão, uma vez que todas se inter-relacionam na poética dos espetáculos. A escolha por estas áreas em especial visa fornecer informações para alicerçar as discussões sobre o solismo e a animação à vista do público.

## 1.1 DIDATISMO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

A veiculação de ensinamentos por meio da linguagem teatral é praticamente tão antiga quanto essa arte no ocidente, pretendendo já na Grécia Antiga, aliar o útil ao agradável com a finalidade de edificar o público (PAVIS, 2007 – verbete: teatro didático). Na Idade Média essa edificação do público esteve intimamente relacionada com uma doutrina religiosa moralizadora, conforme se constata nos autos medievais. Não cabe ao recorte desta pesquisa aprofundar a história e a variedade didática relacionada ao teatro, contudo é preciso esclarecer o que está se entendendo por teatro didático. Segundo Patrice Pavis,

---

<sup>3</sup> Nos Apêndices deste trabalho (página 122) constam os nomes dos espetáculos, além dos gráficos produzidos para obtenção dos dados numéricos utilizados nas reflexões do texto.

É didático todo teatro que visa instruir seu público, convidando-o a refletir sobre um problema, a entender uma situação ou a adotar certa atitude moral ou política. Na medida em que o teatro geralmente não apresenta uma ação gratuita e privada de sentido, um elemento de didatismo acompanha necessariamente todo trabalho teatral. O que varia é a clareza e a força da mensagem, o desejo de mudar o público e de subordinar a arte a um desígnio ético ou ideológico (PAVIS, 2007, p. 386 – verbete: teatro didático).

Portanto, é possível encontrar nas mais diversas manifestações teatrais alguma forma de ensinamento, instrução ou informação veiculada juntamente à linguagem teatral, mas como evidencia Pavis, o que as distingue é a clareza e a força da mensagem.

No Brasil, por exemplo, durante o período de colonização os missionários jesuítas utilizaram-se abertamente do teatro didático para catequizar. Além do teatro didático moralizador, temos como exemplos de teatros didáticos o *agit-prop* russo como um teatro político e as peças didáticas de Bertolt Brecht. Ambas as formas de teatro didático também tiveram seus correlatos no Brasil durante o século XX, especialmente no período de repressão militar<sup>4</sup>.

Sobre o teatro didático de Brecht, vale a pena citar alguns apontamentos de Ingrid Koudela a respeito:

Quando, em 1935, Brecht traduziu para o inglês o termo *Lehrstück*, escreveu: “The nearest English equivalent I can find is learning play”. A ênfase da didática recai sobre a atividade do sujeito – quanto a isso, a teoria da peça didática não deixa dúvida. A tradução mais correta para o português seria “peça de aprendizagem”, à medida que o termo “didático”, na acepção tradicional, implica “doar” conteúdos através de uma relação autoritária entre aquele que “detém” o conhecimento e aquele que é “ignorante”. A peça didática de Brecht propõe o exercício de uma “didática não depositária”, pela qual o aluno aprende por si próprio e verifica até onde caminhou com o conteúdo, em lugar de se ver confrontado de início com uma determinação do objetivo da aprendizagem.” (KOUDELA, 1991, p. 99-100).

Nesta citação é possível compreender porque muitas vezes o termo “teatro didático” torna-se confuso em relação ao trabalho de Brecht, por conta da escolha de uma palavra que, para nós, leva a outro entendimento. Segundo um escrito de Brecht citado por Koudela:

---

<sup>4</sup> Para mais informações sobre os distintos teatros didáticos, conferir: PAVIS, 2007 – verbete: teatro didático; GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2009 – verbete: didático.

“(...) a peça didática ensina quando se é atuante, não quando se é espectador (...) subjaz à peça didática a expectativa de que o atuante, ao realizar determinadas ações, ao assumir determinadas atitudes, repetir determinados gestos etc., seja influenciado socialmente”. (BRECHT *apud* KOUDELA, 1991, p. 04).

Desse modo, o didatismo de algumas peças específicas de Bertolt Brecht era utilizado por ele como forma de instruir socialmente, não ao público diretamente, mas aos atores. Compreendendo as peças didáticas de Brecht enquanto “peças de aprendizagem”, conforme situa Koudela, torna-se mais clara a pedagogia utilizada pelo autor alemão.

É importante aqui também esclarecer a diferença entre os termos “didático” e “pedagógico”, uma vez que o entendimento desta diferença auxilia na compreensão da discussão acerca do teatro didático. Nas palavras da educadora Olga Teixeira Damis (1991):

Pois, todo ensino, do ponto de vista de sua forma explícita, possui um conteúdo pedagógico implícito, um concepção de homem, de educação, de sociedade, que o fundamenta. Assim, por exemplo, um professor de literatura, além de transmitir um conteúdo específico sobre esta área do conhecimento humano, transmite também um conteúdo pedagógico implícito, veiculado através da forma explícita utilizada para ensinar. (p. 23).

Portanto, entende-se assim por extensão de sentido que, do mesmo modo como um professor de literatura lida com uma pedagogia implícita ao seu trabalho de ensinar conteúdos específicos, no teatro também encontraremos pedagogias atreladas aos saberes específicos do teatro. Estas pedagogias teatrais podem estar implícitas tanto no saber teatral (do ponto de vista de quem produz teatro), quanto na comunicação artística com o público. De todo modo, a pedagogia é sempre mais ampla que a didática.

De acordo com a educadora Magda Soares, citada por Damis:

Desde o seu primeiro momento, a Didática organizou-se como um corpo de doutrina, de prescrição. Lembre-se que COMÊNIO definiu sua ‘Didática Magna’ [no ano de 1657], que inaugurou a disciplina, como um artifício universal para ensinar tudo a todos. A partir daí, a Didática – em sua produção intelectual e em seu ensino – outra coisa não tem sido senão um conjunto de normas, recursos e procedimentos que devem (deveriam?) informar e orientar a atuação dos professores. (SOARES *apud* DAMIS, 1991, p. 21).

Enquanto a pedagogia pode ser considerada uma vivência por meio de uma prática social específica, a didática é um meio sistemático de transmissão de conteúdos, uma maneira de ensinar. Logo, o teatro didático pode ser um modo de transmitir conteúdos do próprio fazer teatral (como em Brecht) ou uma ferramenta didática para outros conteúdos.

No campo do teatro de animação pode-se encontrar espetáculos que estariam mais próximos do didatismo em diferentes níveis dentre os espetáculos que participaram das edições do FITAFloripa entre os anos de 2007 e 2010. Tomando a acepção de Pavis (2007) de que o teatro didático visa algum tipo de instrução ao seu público, encontram-se os espetáculos *O Patinho Feio* (G.A.T.S. – Jaraguá do Sul/SC), *João e o Pé de Feijão* (Turma do Papum – Florianópolis/SC), *O Flautista de Hamelin* (TRIP Teatro de Animação – Rio do Sul/SC) e *Flicts* (Camaleão Teatro de Bonecos – Porto Alegre/RS) como exemplos de trabalhos em que é percebida alguma intenção de levar adiante certos ensinamentos. Os quatro espetáculos foram construídos com base em literaturas homônimas e que tratam de questões como a rejeição (“O Patinho Feio”, de Hans Christian Andersen – 1843; assim como “Flicts”, de Ziraldo – 1969), a importância de cumprir acordos (*O Flautista de Hamelin*, versão dos irmãos Grimm – 1816) e de superação de dificuldades (“João e o Pé de Feijão”, versão de Benjamin Tabart – 1807). Os espetáculos *La Balsa de Los Muertos* (Compañia OANI – Valparaíso/Chile) e *Agora Pia* (Grupo Cachola no Caixote – Florianópolis/SC), também se mostram didáticos neste sentido, ao tratarem diretamente em suas dramaturgias de questões relativas à preservação da natureza. Em *Teatro, Que História é Essa?* (Cia. de Teatro Filhos da Lua – Curitiba/PR) o assunto tratado é a própria história do teatro.

Estes exemplos citados demonstram distintos níveis de didatismo que poderíamos chamar de implícito, pois se percebe que de maneira geral o principal objetivo desses trabalhos não é o de inculcar no público tais ensinamentos, mas de fazer refletir acerca dessas questões sem deixar de lado o primor artístico.

Apesar de não constar na programação do FITAFloripa trabalhos didáticos que objetivam um determinado ensinamento do currículo escolar (como geografia, história, literatura e saúde) utilizando o teatro como uma ferramenta, um meio para alcançar esse objetivo, focando mais o conteúdo curricular do que a linguagem artística, estes possuem um largo histórico junto ao teatro de animação no país.

No Brasil o teatro de animação esteve fortemente relacionado à pedagogia, especialmente entre as décadas de 1950 a 1970. Essa ligação ainda se mantém na atualidade, mas não com tanta predominância. A Sociedade Pestalozzi do Brasil<sup>5</sup>, instituição fundada em Minas Gerais no ano de 1945 pela psicóloga e pedagoga bielorrussa Helena Antipoff (1892 – 1974), certamente foi uma grande colaboradora para a disseminação do teatro de animação no meio escolar.

Dentre diversos nomes importantes que se relacionaram com a Sociedade Pestalozzi do Brasil encontra-se Maria Clara Machado (1921 – 2001), atriz, dramaturga, diretora e fundadora do Teatro Tablado, no Rio de Janeiro. Maria Clara destacou-se também por escrever peças teatrais para o público infantil, sendo que algumas delas foram escritas originalmente para teatro de bonecos. Em 1951 ela enviou à Editora Melhoramentos os escritos originais de um dos primeiros livros brasileiros dedicado ao teatro de animação, intitulado “Como Fazer Teatrinho de Bonecos”. Conforme foi citado por Gabriela Pellegrino Soares (2002), este livro recebeu um parecer da editora, de número 1.450/51, pelas mãos do educador e consultor editorial Manoel Bergström Lourenço Filho, que dizia:

A prática do teatrinho de bonecos, especialmente de fantoches, a ser praticada nas escolas e centros de recreação infantil, é hoje reconhecida como útil. Em nosso país, como em outros, começa a haver um movimento de difusão desse processo, de que têm sido feitos ensaios no Instituto Pestalozzi, no Rio de Janeiro e em escolas de Minas Gerais.

A A. [autora], que tem participado desse movimento, apresenta nestes originais um pequeno guia prático da especialidade, no qual fornece algumas notas relativas ao histórico e ao valor social do teatro de bonecos, sua classificação e normas de construção, inclusive quanto à feitura e pintura dos fantoches. Apresenta, em seguida, doze pequenas peças, de valor muito variável.

Muito embora se tivesse pedido apenas parecer, fizemos revisão até a pág. 30, pois embora a linguagem seja geralmente boa, no sentido de sua vivacidade e naturalidade, carece de emendas, para maior equilíbrio. Por outro lado, a A. copiou no texto corrente indicações sobre as ilustrações que propõe, e que são as de pequenos que estão juntos a estes originais.

O trabalho é bom, e creio que haverá interesse em editá-lo, em formato atraente e bem ilustrado.

A A. poderia, porém, reduzir as 12 peças de exemplificação apenas em 10, autorizando a Editora a fazer a escolha. 6/03/51. (LOURENÇO FILHO *apud* SOARES, 2002, p. 115 – nota de rodapé).

---

<sup>5</sup> “A Sociedade Pestalozzi do Brasil – SPB/Brasil é uma entidade civil de direito privado sem fins lucrativos, de âmbito nacional, tem por finalidade promover o estudo, assistência, educação e integração social da Pessoa Portadora de Necessidades Especiais (P.P.N.E.), preparo e aperfeiçoamento do pessoal especializado nessa área, bem como promover o intercâmbio entre associações e fundações congêneres, estimulando a fundação e o desenvolvimento de outras associações com os mesmos objetivos”. Texto retirado do sítio eletrônico oficial da entidade, conferir PESTALOZZI, 2010.

O parecer de Lourenço Filho, além de evidenciar as características do livro, revela a estreita ligação do teatro de bonecos com a educação já no início da década de 1950 e também a importância da Sociedade Pestalozzi nesse processo. Observa-se nesta obra de Maria Clara Machado que a maior ênfase reside na publicação de dramaturgia para o teatro de bonecos (mais especificamente de luvas), uma vez que o “pequeno guia prático” apresentado no início do livro é bastante generalizado e pouco profundo (MACHADO e VALLI, 1970).

Outra contribuição importante em relação à literatura especializada para teatro de animação foi produzida pela jornalista e escritora ucraniana Olga Obry<sup>6</sup>. Obry lecionou na Sociedade Pestalozzi do Brasil, para crianças com ou sem necessidades especiais, e ministrou cursos para professores. Seu livro “O Teatro na Escola”, de 1956<sup>7</sup>, além de evidenciar seu trabalho com o teatro didático, é outra publicação brasileira que explica e incentiva a criação de espetáculos de animação. A autora evidencia em detalhes e com propriedade os benefícios do teatro de animação na escola. Segundo suas palavras,

Desde há séculos, o *teatro escolar* é considerado como ótimo elemento de educação e ensino, tendo acentuada significação em certos casos de crianças e adolescentes *excepcionais*, retardados<sup>8</sup>, com deficiência de linguagem, ou *complexos* e problemas de desenvolvimento. O teatro, seja de fantoches, marionetes, sombras ou máscaras, pode ter resultados surpreendentes onde outros métodos tenham fracassado. (OBRY, 1956, p.16 – grifos da autora).

Nesse período, evidenciava-se na Sociedade Pestalozzi do Brasil a utilização das modalidades de bonecos de luva, bonecos de fios, bonecos de varas, teatro de sombras e de máscaras. Os trabalhos realizados nestas modalidades, especialmente com teatro de sombras, bonecos de varas e de fios, tiveram reconhecimento pelo público que acompanhava suas mostras mensais. Mesmo tendo como objetivo principal o uso do teatro de animação como ferramenta didática, Obry demonstra que essa linguagem possui força expressiva autônoma e, portanto, não estaria subjugada somente aos interesses educativos. Dessa maneira, afirma:

---

<sup>6</sup> Não há informações precisas sobre a vida de Olga Obry. Sabe-se que se naturalizou brasileira e escreveu em português os livros “Catarina do Brasil – a índia que descobriu a Europa. Ed. Atlântica, 1945”, “O Teatro na Escola. Ed. Melhoramentos, 1956” e em alemão “Grüner Purpur Brasiliens Erste Kaiserin Erzherzogin Leopoldine. Ed. Rohrer-verlag, 1958”. Não foi possível encontrar seu ano de nascimento e falecimento. (Cf. AMARAL, 1994; ESTANTE, 2011)

<sup>7</sup> Ano de catalogação na Biblioteca Nacional.

<sup>8</sup> Terminologias comuns à época, não necessariamente utilizadas de maneira pejorativa ou excludente.

Mas, o teatro de marionetes, com as suas figuras articuladas e bem caracterizadas, pode criar também o ambiente teatral, e não apenas um simulacro de teatro. Aproveitado como trabalho de laboratório, pode transcender os limites da mera especulação técnica, tornando-se um meio de expressão artística. (OBRY, 1956, p. 83)

Admitindo a seriedade com que se deveria tratar o teatro de animação, em seu tempo, preferia chamar esta linguagem de “teatro indireto”, conforme seu esclarecimento: “Preferimos esse termo à expressão comum de *teatro de bonecos*, pois este dá ideia de mera brincadeira; ora, podendo ser passatempo de criança, o teatro de figuras – e principalmente o de marionetes – é capaz de ser poderoso meio de educação e de expressão dramática.” (OBRY, 1956, p. 19 – grifo da autora).

O trabalho de Olga Obry e outros docentes da Sociedade Pestalozzi do Brasil nas mais diversas cidades brasileiras foi continuado por outros educadores, como revela a professora Elza Milward Dantas de Araújo, que em 1963 escreveu com suas duas irmãs o livro “Vale a Pena Fazer Teatrinho de Bonecos”. Esse livro foi destinado aos iniciantes no teatro de animação. Nele, a primeira autora cita seu contato com a Sociedade Pestalozzi e apresenta um prefácio escrito por Helena Antipoff.

Percebe-se nessa obra que as autoras tratam o teatro de animação mais como uma recreação ou ferramenta didática para o público infantil, do que propriamente como uma arte autônoma. Conforme escrevem,

O primeiro objetivo do teatrinho de bonecos, na escola ou no hospital, é a recreação. [...] É, justamente, através da recreação, que vamos alcançar o segundo objetivo – educar. Inúmeras oportunidades nos dá e nenhuma deve ser perdida, quer no que diz respeito à educação moral, quer na transmissão de conhecimentos (CARVALHO, MILWARD e ARAÚJO, 1963, p. 27).

Como meio de educação moral ou de transmissão de conhecimentos, essas autoras também evidenciam uma característica distinta do teatro de animação em relação a outras linguagens: a possibilidade de trabalhar as relações de alteridade com os objetos animados. Para essas autoras, o teatro de animação – ou indireto – é uma maneira de fazer com que os atores distanciem a personagem representada de si mesmos, facilitando a espontaneidade dos mais introvertidos e limitando a dos mais extrovertidos:

O teatro indireto, que é constituído pelo Teatro de Bonecos, Teatro de Sombra e Teatro de Máscaras, é também muito aceito pela recreação escolar, pelas muitas qualidades positivas que nele se encontram. Tem, sobre o teatro vivo, as vantagens de, não só estimular, oferecendo oportunidades às crianças mais tímidas (que têm vergonha de aparecer), como de evitar o estrelismo, naquelas crianças que, por serem realmente bem dotadas, precisam ver refreada sua excessiva vaidade (CARVALHO, MILWARD e ARAÚJO, 1963, p. 25).

Esse mesmo pensamento está presente na obra citada anteriormente de Olga Obry e é encontrado também em publicações mais recentes, como no livro “Fantoche & Cia.”, de Idalina Ladeira e Sarah Caldas – de 1993. Somando-se a esse aspecto do teatro de animação didático, considerado benéfico pelas autoras citadas, encontram-se outros como: “percepção visual, auditiva e tátil; percepção da sequência de fatos (noção espaço-temporal); coordenação de movimentos; expressão gestual, oral e plástica; criatividade; imaginação; memória; sociabilização; vocabulário” (LADEIRA e CALDAS, 1993, p. 14). Itens similares são encontrados nos livros de Maria Mazzetti (1973a; 1973b), denotando que mesmo durante e após um período de transformações na concepção de teatro de animação em contexto escolar, há certos pensamentos que se mantêm e ainda se disseminam tal qual na década de 1950, promovendo essa arte como ferramenta didática.

Além da contribuição da Sociedade Pestalozzi para com o teatro de bonecos aliado à educação, é imprescindível apontar também o Movimento Escolinhas de Arte do Brasil. Buscando uma renovação pedagógica no sistema de ensino brasileiro, o pernambucano Augusto Rodrigues (1913 – 1993), apoiado por Helena Antipoff e Anísio Teixeira, propõe novos métodos e processos de educação, baseados no pensamento do filósofo John Dewey (1858 – 1952) e no movimento da Escola Nova. Segundo Fabíola Cirimbelli Búrigo Costa,

Nascida de uma experiência em campo aberto, a Escolinha não teve data de fundação. Mais tarde, para efeitos de comemoração de seu nascimento, fixou-se a data de 8 de julho de 1948. Sem planejamento algum, a Escolinha inicia-se com Augusto [Rodrigues], Margaret Spencer (pintora americana que já havia tido experiência com crianças nos Estados Unidos) e Lúcia Alencastro Valentim (professora de arte da Fundação Osório), conseguindo permissão para trabalhar no corredor da Biblioteca Castro Alves [no Rio de Janeiro]. [...] No início, não era ideia criar uma escola de arte. Pretendiam apenas ver como se desenvolveriam algumas crianças diante da possibilidade de experimentar livremente as técnicas artísticas. (COSTA, 1990, p. 37).

Do seu início, no fim dos anos de 1940 no Rio de Janeiro, até meados da década de 1990, a Escolinha de Arte do Brasil ampliou-se e atingiu grande parte do

país, proliferando em instituições regionais, todas com o mesmo propósito: educar pela arte, com livre expressão.

O teatro de bonecos brasileiro sofreu influências diretas das atividades das Escolinhas de Arte, pois nessa trajetória encontra-se, por exemplo, a participação ativa dos argentinos Javier Villafañe, Ilo Krugli e Pedro Dominguez Turón. Na década de 1950 Villafañe viajou por todo o Brasil apresentando-se e realizando oficinas pelas Escolinhas de Arte. Na década seguinte, Krugli e Turón chegaram ao Brasil e começaram a lecionar na Escolinha de Arte do Rio de Janeiro, onde permaneceram por onze anos. Segundo Krugli, em entrevista publicada no portal eletrônico do Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude – CBTIJ,

Muita gente participou desse [curso]: foram alunas, Lúcia Coelho, que era professora do Bennet, Silvia Aderne e a irmã, Laís Aderne, a Cecília Conde. Teve gente do Museu do Inconsciente, que a Nise da Silveira enviou para fazer o curso e aí começamos também a tocar em outra realidade. Uma pessoa que para mim foi muito importante foi a Margarida Trindade, que era a mulher do poeta Solano Trindade. Enfim foi passando muita gente e sempre fazendo um trabalho com crianças e jovens (KRUGLI, 2002 – entrevista publicada em sítio eletrônico).

As pessoas citadas por Krugli certamente não foram lembradas ao acaso por ele, pois são nomes relevantes em suas áreas de atuação. Lúcia Coelho, por exemplo, é fundadora do Grupo Navegando, que nas décadas de 1970 e 1980 destacou-se no panorama do teatro de bonecos brasileiro; do mesmo modo, Silvia Aderne com o Grupo Hombú; Laís Aderne foi uma importante arte-educadora, motivadora da cultura especialmente em Goiás e Distrito Federal; Cecília Conde, por sua vez, é uma respeitável musicista que compunha para o teatro e realizou trabalhos em espetáculos de Ilo Krugli e Pedro Dominguez. Outros importantes nomes também tiveram passagem pela Escolinha de Arte do Brasil, na qualidade de professores: Hilton Carlos de Araújo, Oscar Fessler, Klaus Viana, Rubem Rocha Filho, Amir Haddad, Marilda Kobachuk e Yan Michalski <sup>9</sup>.

Convém salientar que as experiências didáticas promovidas com o teatro de animação nas Escolinhas de Arte diferem-se da maioria daquelas promovidas em escolas de ensino tradicional. Enquanto nas Escolinhas de Arte buscava-se a livre expressão do aluno para autoconhecimento e conhecimento de outros saberes, nas

---

<sup>9</sup> Informações encontradas em fragmento de entrevista de Noêmia Varela – uma das fundadoras da Escolinha de Arte do Recife – Conferir VARELA, 2010.

escolas tradicionais recorrentemente o teatro tornava-se apenas uma ferramenta mais atrativa para o ensino de saberes específicos de disciplinas curriculares.

Apoiado nesses pontos levantados, o teatro de animação no Brasil aparentemente começou um amplo processo de disseminação. As formas mais tradicionais e populares como o Mamulengo, Cassimiro Coco e João Redondo eram costumeiramente praticadas por artistas que passavam seu legado a discípulos que demonstrassem interesse e habilidade. Com a entrada do teatro de animação no contexto escolar, propiciou-se a qualquer pessoa ter contato com esse fazer artístico, estimulando aqueles que fossem mais interessados a continuar trabalhando e desenvolvendo a linguagem.

Talvez por essa capacidade exponencial de proliferação da linguagem por meio do cunho didático, o teatro de animação passou a ser diretamente associado à educação e às crianças. Vemos ainda na atualidade essa associação. Algumas vezes, o artista que trabalha com formas animadas é erroneamente tratado como um artista de menor habilidade, pois seu trabalho é comparado àquele feito por crianças como recreação em escolas, com uma suposta qualidade técnica inferior.

No caso de artistas profissionais que levam seus espetáculos para os ambientes escolares, percebe-se também certa confusão no que diz respeito à sua participação no processo de aprendizagem das crianças. Conforme o depoimento do ator-animador Willian Sieverdt, da TRIP Teatro de Animação – Rio do Sul/SC, ao discorrer sobre seus primeiros trabalhos com teatro de bonecos, ele relata:

Como eu trabalhava já exclusivamente dentro desse ambiente escolar, acabei montando também um espetáculo didático, digamos assim, de incentivo à leitura e a partir daí começou minha carreira de solista [em 1991]. Passei acho que uns dez anos trabalhando com espetáculos dentro de escolas, não todos de caráter didático, e chegou uma época que eu comecei a perceber que essa não era a função do teatro: ensinar, ir pra escola ensinar. Isso com o passar do tempo foi cada vez ficando mais claro que o que eu fazia era repetir uma informação que já era diariamente dada aos alunos, do tipo: "você tem que estudar, você tem que escovar os dentes, você tem que ler". Os alunos não assimilavam essa informação e os professores achavam então que o artista poderia suprir. Mas enfim, eu percebi que não era a função do artista. Que a função do artista não era de educar, mas de sensibilizar através da arte, através de apresentações que não tivessem a preocupação principal de ensinar, de passar uma informação, enfim, de ser didático. E descobri que a função do artista é sensibilizar e a do professor a de educar. E o aluno, se estiver mais sensibilizado, ele vai aprender com mais facilidade, então acho que aí é que a arte e a educação se completam e podem se ajudar. (SIEVERDT, 2011 – entrevista).

Sieverdt salienta muito bem a diferença existente entre o trabalho do professor e do artista, que podem ser complementares e não necessitam substituir um ao outro. *O Flautista de Hamelin* (dirigido por Sieverdt), conforme comentado anteriormente, pode ser considerado também como didático, porém em outra perspectiva. Ao invés de tentar impor informações, busca a reflexão do público pelas ações dos personagens sem deixar de priorizar o elemento artístico do espetáculo.

A partir dos anos de 1970, mudanças no panorama artístico brasileiro começaram a ampliar a visibilidade do teatro de animação em outros horizontes. O teatro feito com objetivo didático, como visto no relato acima, não deixou de existir, mas fortaleceram-se paralelamente as propostas que visam à ampliação e desenvolvimento da linguagem em si, tratada como arte ao nível de qualquer outra forma teatral.

## 1.2 ÂNIMA PARA TODAS AS IDADES

A noção de brinquedo infantil a que os bonecos remetem e a prática do teatro de animação vinculada à escola provavelmente fortaleceu a ideia de que essa arte é voltada prioritariamente ao público infantil. Essa discussão, contudo, não é recente e revela-se já na década de 1950, quando Olga Obry escreve: “O teatro de bonecos ainda é considerado em nossos meios educacionais como adequado apenas para as crianças pequenas, limitando-se, portanto, ao campo da recreação infantil. O mesmo não se dá, porém, em países de cultura teatral mais antiga.” (OBRY, 1956, p. 81).

A autora defende a importância dessa arte para as crianças, mas salienta que a mesma deve ser produzida por/para jovens e adultos. Na própria Sociedade Pestalozzi do Brasil foram produzidos trabalhos com o intento de aproximar também outras faixas etárias do teatro de animação. Segundo Obry, “Com essa intenção, desde a criação do teatro de marionetes na Sociedade Pestalozzi, incluímos no nosso programa a representação de peças clássicas e modernas para adolescentes e adultos.” (OBRY, 1956, p. 82).

Encontram-se também na década de 1950 algumas outras tentativas de espetáculos para o público adulto, promovidos pelo grupo Teatro Sacy em São

Paulo, dirigido por Antonieta Lex Leite – conhecida como Nieta Lex. Conforme Ana Maria Amaral (1994),

Os espetáculos de Nieta eram basicamente para crianças, mas em 1953 fez uma tentativa com o público adulto. Com Maria Duja Gross, Nelly Ribeiro Leite, Darcy Penteadado e Reynaldo Beirão montaram no TBC *O Pássaro de Fogo*, com música de Stravinsky; *O Irmão das Almas* e *O Maquinista* de Martins Pena; e a *Farsa Grottesca* de Aldous Huxley (p. 67).

É notável o entendimento de teatro feito para crianças até mesmo nas referências feitas ao teatro de animação, quase sempre no diminutivo. Livros com os títulos “Vale a pena fazer **teatrinho** de bonecos” (CARVALHO, MILWARD e ARAÚJO, 1963 – grifo meu), “Como fazer **teatrinho** de bonecos” (MACHADO e VALLI, 1970 – grifo meu) e “**Teatrinho** na sala de aula” (MAZZETTI, 1973b – grifo meu), dão a noção já em seus títulos de algo pequeno, talvez até mesmo de menor importância. É fato que grande parte dos espetáculos de bonecos tem proporções reduzidas, mas na atualidade esta diminuição do termo torna-se um tanto pejorativa para os artistas que exercem uma arte teatral tão completa quanto qualquer outra, seja de que tamanho for.

Segundo os estudos de Ana Maria Amaral e Valmor Beltrame, a ideia de que o teatro de animação seria destinado ao público infantil prevalece até a década de 1970. Fora do ambiente escolar, as manifestações de teatro de animação que não se enquadravam como infantis sofriam outra aceção estereotipada, classificando-se como manifestações folclóricas. Nas palavras de Amaral e Beltrame:

Nessa época predominavam duas ideias estereotipadas sobre o teatro de bonecos: a primeira, como linguagem artística destinada exclusivamente ao público infantil; a outra, como teatro popular-folclórico. A ideia de teatro exclusivo para crianças está relacionada com o boneco, ora como brinquedo, ora como instrumento didático e educativo capaz de propiciar o aprendizado de conteúdos ou estimular a fantasia. Já a concepção popular-folclórica é concebida com base nas referências do Mamulengo, vista como expressão em que predominam o cômico e a crítica social e política. O equívoco está em ver o teatro de bonecos apenas segundo estas duas concepções, deixando de perceber que, além disso, reúne produções que se diferenciam e não se enquadram nessas perspectivas. (AMARAL e BELTRAME, no prelo, p. 16).

Contudo, é especialmente na década de 1970 que se começa a perceber mudanças significativas nesse aspecto. Em 1974, a estreia do espetáculo *História de Lenços e Ventos*, dirigido por Ilo Krugli com o grupo Teatro Ventoforte, é

considerada um marco no teatro de animação brasileiro por diversos fatores; dentre eles uma nova forma de valorização do público infantil. Para Amaral e Beltrame,

*História de Lenços e Ventos* abandona características do "teatro didático", largamente utilizado na época e valoriza a encenação, o espetáculo. Propõe a valorização da imaginação, fantasia, onde dramaturgia e interpretação são pautadas pelo jogo. Ludicidade e poesia são elementos indispensáveis nesse novo tipo de encenação. (AMARAL e BELTRAME, no prelo, p. 15).

O espetáculo é voltado para crianças, mas não possui o caráter abertamente didático que se encontrava imbuído no teatro de animação. *História de Lenços e Ventos* recebeu diversas premiações de reconhecimento, como o Prêmio Molière de Incentivo ao Teatro Infantil (1976); Prêmio APCA pela Contribuição ao Teatro Infantil, Prêmio Mambembe e Prêmio SNT (1980); e Prêmio Governador do Estado – Melhor Espetáculo de Teatro Infantil (1986). Note-se que de cinco prêmios, três são específicos para teatro infantil – não necessariamente de bonecos – o que indica a sua distinção em relação a outros espetáculos voltados para esse público.

No ano de 1979, durante o Festival da ABTB em Ouro Preto/MG, encontra-se um segundo marco com relação ao público no teatro de animação brasileiro. A estreia do espetáculo *Cobra Norato*, do Grupo Giramundo, se destaca também por uma série de fatores como a plasticidade dos bonecos, trilha sonora, iluminação e por ser um trabalho voltado para o público adulto.

*Cobra Norato* não foi o único espetáculo brasileiro com essa característica em sua época, porém, se destaca pelo reconhecimento que obteve, nacional e internacionalmente, recebendo diversas premiações<sup>10</sup>. Nesse mesmo festival em Ouro Preto, são evidenciados pela Revista Mamulengo nº 8 (1979, p. 07) como espetáculos para público adulto: *Palomares*, do Grupo O Casulo/SP (1978); *Estruturas* (197\_), do Grupo Revisão/RJ; *Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão* (1979), da Cia. Dramática Brasileira/RJ; e *O cavaleiro do destino* (1978), do grupo Laborarte/MA.

Encontramos a partir de então uma significativa ampliação em número e em diversificação de público, não só na rua, mas em outros espaços e horários. Na década de 1980, destacam-se, por exemplo, trabalhos como do Grupo XPTO em São Paulo, que em seus primeiros espetáculos conseguiu alcançar com êxito o público jovem e adolescente. A elaboração de obras com dramaturgia fragmentada,

<sup>10</sup> Cf. MAMULENGO n. 9, 1980.

pautada essencialmente na imagem, no gesto e na sonoridade – influências da escola Bauhaus – sem pretensões de comunicar mensagens diretas ao público, certamente cativou essa faixa etária, que passou a acompanhar com mais interesse o teatro de animação brasileiro.

No final desta década e início da década seguinte, o Grupo Sobrevento (formado inicialmente por alunos de graduação em interpretação e direção teatral no Rio de Janeiro) também recebe destaque por associar de modo efetivo a relação entre o teatro de animação e o público universitário. Seu primeiro espetáculo, chamado *Ato Sem Palavras*, foi criado como um exercício acadêmico e utilizava em 1987 o texto homônimo do dramaturgo Samuel Beckett. O uso do texto de um dramaturgo internacionalmente renomado possivelmente foi um dos elementos que despertou o interesse do público acadêmico, pois até essa época, o procedimento mais comum era caracterizado pelas criações dramáticas coletivas dos grupos de teatro de animação. Nesse contexto universitário, não se pode deixar de citar também a inclusão de cadeiras voltadas ao teatro de animação nos currículos de cursos superiores de Artes Cênicas como elemento decisivo na disseminação dessa arte.

O uso de dramaturgias construídas a princípio para teatro de atores<sup>11</sup> e a ampliação de público que se atinge com essa possibilidade pode ser também verificada com relação ao grupo Pia Fraus, de São Paulo. O espetáculo *Flor de Obsessão*, que recorre a textos de Nelson Rodrigues, no ano de 1996 e *100 Shakespeare*, de 2006, partindo de textos de William Shakespeare, são obras que também exemplificam essa possibilidade dramática.

Desse modo, temos hoje diversas faixas etárias contempladas com espetáculos compromissados com os mais variados tipos de público. Temos a clássica diferenciação entre espetáculos direcionados ou para o público adulto ou para o público infantil, assim como os espetáculos de manifestações folclóricas, como o Mamulengo, o Boi-de-Mamão e seus congêneres. Há também grupos que dedicam trabalhos para apresentações em hospitais e asilos, alcançando um público impossibilitado de deslocar-se aos locais habituais de apresentação. Curiosamente encontra-se hoje no Brasil uma nova faixa etária como público-alvo: a chamada

---

<sup>11</sup> Recorre-se neste trabalho ao termo “teatro de atores” para indicar os espetáculos teatrais nos quais não se utilizam formas animadas, apenas atores em cena sem qualquer intuito de criar a ilusão de vida em objetos.

primeira infância, ou seja, dos 6 meses aos 6 anos de vida. Inclusive, no ano de 2010 ocorreu em São Bernardo do Campo/SP a 1ª Mostra Internacional de Teatro para Bebês, com a participação de um dos grupos mais significativos de teatro de animação brasileiro, o Grupo Sobrevento<sup>12</sup>.

Nas quatro edições do FITAFloripa, entre 2007 e 2010, observa-se que de 42 espetáculos da programação<sup>13</sup>, aproximadamente 58,3%, são classificados como livres em relação à faixa etária do público. Por sua vez, 22 espetáculos foram divulgados como para público jovem/adulto, o que resulta em aproximadamente 30,6% da programação total. Assim, os 11,1% restantes constam na programação como espetáculos direcionados apenas para o público infantil.

Estes dados demonstram no âmbito de amostragem selecionada desta pesquisa que ao invés de uma inversão do público-alvo do teatro de animação brasileiro, houve aparentemente um alargamento da faixa etária atingida, pois mais da metade dos trabalhos propõem-se a dialogar com quaisquer idades.

Com relação às especificidades criadas para o público infantil, é interessante ressaltar a opinião de Maria Lúcia de Souza Barros Pupo em artigo publicado originalmente na Revista do 5º Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau, no ano de 2001:

Na medida em que se autoproclama especificamente infantil ou infanto-juvenil, esse teatro vem quase sempre renunciando a cumprir um papel mais relevante, que possa distingui-lo do âmbito do simples *divertissement* promovido pela televisão, por exemplo. [...] Mais do que nunca, refletir sobre as funções do teatro, hoje, implica pensá-las enquanto polo distinto da padronização cultural que nos domina, e fazê-lo independentemente da faixa etária do público. Uma vez que todo esse quadro nos leva a constatar os efeitos perversos da destinação exclusiva de espetáculos teatrais para a infância, propomos a defesa de uma superação da especificidade do teatro infantil. Para tanto, seria necessária uma mudança no eixo de abordagem dos responsáveis pelo evento teatral. Ao invés de canalizar as preocupações em torno de uma formulação adequada a uma determinada idade, caberia, antes de mais nada, refletir sobre as peculiaridades de caráter propriamente artístico do teatro que se pretende fazer. (PUPO, 2001, p. 31).

Ao propor a superação de especificidades cada vez mais segmentárias dentro do teatro, a autora denota que acima de tudo é necessário a qualificação artística dos trabalhos, para evitar uma padronização cultural. Isso porque, para Pupo (2001), ao delimitar uma faixa etária específica como público-alvo, a maioria dos

---

<sup>12</sup> Informação retirada do sítio eletrônico do grupo, conferir SOBREVENTO, 2010.

<sup>13</sup> Cf. “Gráfico Geral FITAFloripa (2007 – 2010)” nos apêndices deste trabalho, na página 128.

espetáculos acaba por também limitar aspectos essenciais do teatro. Segundo a autora,

Afora, portanto, esses casos particulares, o que se pode verificar é que a especificidade da dramaturgia e da encenação infantis não vem lhe assegurando nível de qualidade enquanto criação artística. Subjaz às representações mentais do adulto produtor do discurso teatral a imagem de um jovem espectador marcado por uma espécie de indigência de caráter intelectual. Uma encenação pobre, um texto recheado de lugares-comuns ou uma interpretação incipiente são veiculados sem maiores constrangimentos, na medida em que têm apenas crianças como alvo. Através de um domínio precário dos pressupostos do gênero dramático por seus autores, os textos encenados oferecem um modelo pobre e cristalizado de conhecimento do ser humano. (PUPO, 2001, p. 31).

Sucumbindo à padronização cultural pela segmentação etária feita a partir de modelos errôneos de fases do desenvolvimento humano, o teatro perde enquanto forma de arte e o público conseqüentemente perde a oportunidade de fruição de obras verdadeiramente artísticas.

Os apontamentos da autora se referem de maneira geral ao teatro infantil por ela acompanhado, o que inclui também espetáculos de teatro de animação, o que nos serve aqui como alerta. Portanto, o entendimento de que o teatro de animação é próprio somente às crianças não contempla a multiplicidade que encontramos nos dias de hoje, pois se em 1956 Olga Obry já questionava esta acepção, na atualidade, com a considerável diversificação do público nesta arte, não há mais como reduzi-lo a um “teatrinho para os pequenos”.

### 1.3 MESCLANDO MODALIDADES DE ANIMAÇÃO

Neste trabalho opta-se por utilizar o termo “modalidade” para referir aos diversos modos de animar bonecos, formas ou objetos no teatro de animação. Isto porque se entende que denominar, por exemplo, a “luva”, os “fios”, as “varas” e outros como *técnicas*, pode tornar-se reducionista, uma vez que estas modalidades vão além da própria técnica e sua escolha implica diretamente na poética do espetáculo.

Ao analisar a programação do Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis é muitas vezes difícil generalizar a classificação das modalidades utilizadas nos espetáculos. Isso porque somente 8 dentre as 72 obras que formam a

programação das quatro edições do festival praticam uma única modalidade e não utilizam a atuação visível dos animadores. O restante dos trabalhos apresenta o uso de no mínimo duas modalidades em cena, sendo complexo criar algum tipo de classificação que possa abarcar variadas modalidades, técnicas de animação e de construção que se mesclam entre si e ainda somar a atuação visível ao público dos animadores.

A multiplicidade de modalidades encontradas nos espetáculos deste festival demonstra o rompimento com uma hegemonia fortemente presente no teatro de animação brasileiro até meados da década de 1970, na qual com raras exceções se utilizava mais de uma modalidade num mesmo espetáculo.

A questão da homogeneidade do teatro de animação é assunto discutido principalmente pelo estudioso Henryk Jurkowski (2000), que ao analisar o desenvolvimento do teatro de bonecos europeu no século XX explicita:

Esse teatro de bonecos homogêneo não é nada mais do que um teatro de bonecos não contaminado por outros meios de expressão. Ele possui todas as condições para desenvolver seu próprio estilo, sem medo de perder seu público. O público aceita a presença do boneco clássico, contrariamente a certos artistas (JURKOWSKI, 2000, p. 63 – tradução no prelo).

Entende-se, portanto, que a homogeneidade no teatro de bonecos privilegia o títere acima dos demais elementos constituintes da obra, tornando o espetáculo um todo indissociável em prol das ações do objeto animado. Dessa maneira, outros meios de expressão não poderiam ganhar destaque, pois assim se tornariam concorrentes em relação à animação dos bonecos, que perderiam sua hegemonia. Jurkowski também identifica que essa forma hegemônica é comum às manifestações artísticas mais tradicionais do teatro de animação.

Diferenciando-os das formas hegemônicas, Jurkowski (2000) propõe o conceito de heterogeneidade no teatro de animação para os espetáculos que, ao contrário, deixam-se contaminar por formas de expressão variadas. Desse modo, trabalhos que recorrem concomitantemente à animação de bonecos, recursos cinematográficos e atuação visível do animador poderiam ser considerados, por exemplo, como heterogêneos.

Segundo a acepção léxica do termo *heterogêneo* este significa: “1. composto de partes ou elementos de diferente natureza. 2. que não tem unidade, que não é uniforme” (HOUAISS, 2009 – verbete: heterogêneo). Nesta visão de algo formado

por distintos elementos e não necessariamente com unidade ou uniformidade, significaria que no caso de espetáculos heterogêneos as partes distintas são colocadas lado a lado, íntegras em suas estruturas originais, realizando uma espécie de soma. Esse processo pode ser metaforicamente compreendido a partir da ideia de mosaico, em que uma imagem é formada por diversos pedaços de diferentes cores/texturas que somadas lado-a-lado constituem uma só figura identificável pelo observador.

Seguindo este ponto de vista, o conceito de heterogeneidade não conseguiria abarcar espetáculos contemporâneos que fazem uso de diversas formas de expressão de tal modo que as mesclam e criam uma nova forma. Para estes casos o conceito de hibridação abordado por Néstor Garcia Canclini pode ser elucidativo:

*Parto de uma primeira definição: entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras (CANCLINI, 2003, p. XIX – grifo do autor).*

Relacionado ao teatro de animação, pode-se então compreender como um exemplo de forma híbrida o espetáculo *Don Juan, Memoria Amarga de Mi* (Companyia Pelmà nec/Espanha). Neste espetáculo, além da animação de bonecos, há também o animador-solista representando um personagem distinto daqueles que anima e o uso em dado momento de recursos audiovisuais. Especialmente a animação dos bonecos e a atuação do animador estão de tal forma relacionadas em cena que se torna difícil dissociá-las para uma análise. Percebem-se os elementos distintamente, mas eles estão mesclados e interdependentes, criando uma forma de expressão que não é mais puramente a atuação por meio da animação de um boneco e nem a atuação convencional de um ator que compõe um personagem com seu corpo. É um híbrido com relação à atuação.

Com estas definições, opta-se neste item do capítulo por tratar de homogeneização, heterogeneização e hibridação, relativas ao recorte nas modalidades praticadas nos espetáculos, ao invés de seguir o caminho mais amplo considerando todos os aspectos de um espetáculo. Neste viés, observa-se na história do teatro de animação brasileiro uma trajetória de importantes mudanças.

O livro publicado em 1956 por Olga Obry, “O Teatro na Escola”, traz capítulos que tratam separadamente as especificidades das modalidades de teatro de máscaras, marionetes, fantoches (bonecos de luva) e teatro de sombras. Contudo, o indício mais evidente desta separação fica por conta dos anexos do livro. Dentre as peças sugeridas pela autora, apenas uma propõe a junção de duas modalidades – máscaras e fantoches. A peça chama-se “Desculpe, Amigo!” e foi publicada em 1949 por Teresinha Éboli no Boletim Escola Rural, da Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais. Ainda assim, as modalidades não são exibidas ao mesmo tempo, conforme didascália da autora:

O primeiro ato é representado por gente mascarada, com exceção do Juquinha interpretado por um rapaz ou por uma moça (se não houver menino capaz de fazê-lo), que não usa máscara. No segundo ato, na cidade, as mesmas personagens [...] aparecem sob forma de fantoches, sendo manejados e sonorizados pelos mesmos intérpretes. As demais personagens, que não aparecem nos outros quadros, são também fantoches. [...] No último quadro, quando Juca e o Porquinho voltam para a sua rocinha, fecha-se o pano do palco dos fantoches e aparecem novamente na frente do palco os intérpretes do primeiro ato [...]. (ÉBOLI *apud* OBRY, 1956, p. 116).

Situação muito semelhante é encontrada no livro de Carvalho, Milward e Araújo (1963), em que há a primeira parte que discorre de maneira geral sobre o teatro de animação e a pedagogia, seguida da segunda parte onde são tratadas separadamente as modalidades, assim denominadas pelas autoras: fantoche, marionete, calunga<sup>14</sup> e macaquinho<sup>15</sup>.

Na terceira parte do livro são apresentados diversos pequenos textos como sugestões para se trabalhar o teatro de animação nas escolas. Estes textos estão separados conforme as modalidades acima citadas, e também há um grupo de seis peças denominadas como “mistas”. Contudo, o entendimento de mistura das autoras provê à cena a participação concomitante de atores – ditos vivos – com bonecos de uma só modalidade em cada peça. Desse modo, não são encontrados bonecos de

<sup>14</sup> “Chamaremos ‘Calunga’ o boneco montado nas costas da mão, em uma luva cujos dedos médios e indicador tenham sido retirados, e estes dedos do operador sirvam de pernas ao boneco”. (CARVALHO, MILWARD E ARAÚJO, 1963, p. 75). Contudo, o termo “Calunga” pode também ser a designação de “boneco” no Rio Grande do Norte ou as bonecas levadas pelas mulheres que dançam o maracatu pernambucano. (GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2009 – verbete: calunga).

<sup>15</sup> “O macaquinho figura como se estivesse sentado na palma da mão do operador, enquanto que a mão deste está realmente, dentro do títere, e a mão, sobre a qual o macaco se senta é falsa. Este boneco é também montado em uma luva, tendo a cabeça no dedo médio, os braços nos dedos indicador e anular e as pernas, nos dedos polegar e mínimo.” (CARVALHO, MILWARD E ARAÚJO, 1963, p. 86).

luva numa mesma cena em que estejam marionetes, ou quaisquer outras combinações. Mesmo quando se misturam bonecos e atores, estes últimos não animam bonecos. Os bonecos são animados, portanto, por outros atores que permanecem ocultos ao público.

Ao analisar a Revista Mamulengo nº 1, de 1973, no trecho que informa sobre os participantes dos festivais de teatro de animação ocorridos no Rio de Janeiro em 1966, 1967 e 1968, nota-se que ao lado de cada nome há uma indicação entre parêntesis informando a modalidade praticada. Assim, encontram-se basicamente quatro modalidades: fantoche, marionete, varas e máscara. Há também indicação de apresentações de mamulengo, diferenciado da denominação de fantoches, certamente por não ser um teatro feito apenas com bonecos de luva e ser de cunho popular. De todo modo, a modalidade de luva é predominante, sendo exceção a descrição de mais de uma modalidade relacionada ao mesmo grupo. Nestas exceções encontram-se “O teatro de Ilo e Pedro”, que utilizaram fantoches e varas em 1967, e “Virgínia Valli e seu Grupo”, que utilizaram varas, fantoches e máscaras, no ano seguinte.

Nos anos que se seguiram, o que dantes víamos como exceções, passaram a se tornar paulatinamente mais frequentes, não só misturando modalidades ainda dissociáveis num mesmo espetáculo, mas também criando imbricações entre elas.

Alguns exemplos importantes na diluição da homogeneidade de modalidades e mesmo de linguagens artísticas no teatro de animação brasileiro podem ser destacados. Em 1974, *Histórias de Lenços e Ventos*, do grupo Teatro Ventoforte, coloca em cena bonecos, objetos e atores contracenando juntos; Em 1984, o grupo XPTO, em São Paulo, aposta na interação de múltiplas linguagens artísticas, como o teatro de animação, dança, música, artes plásticas e a forte influência da Bauhaus e dos desenhos de Oscar Schlemmer, especialmente nos espetáculos *Buster Keaton Contra a Infecção Sentimental* (1984), *A Infecção Sentimental Contra-Ataca* (1985) e *Coquetel Clown* (1989); Já em 1992 o Grupo Sobrevento, à época sediado no Rio de Janeiro, utilizou três textos dramaturgicos de Samuel Beckett (Ato Sem Palavras I e II, Improviso de Ohio) para ir à cena com bonecos estando os animadores visíveis ao público.

Deste modo, além das mesclas entre modalidades dentro do campo do teatro de animação, observa-se uma tendência que vai mais além, alcançando ligações

com distintas artes (cinema, artes plásticas, dança, entre outros) e até mesmo com distintos campos de conhecimento como, por exemplo, a informática e a robótica.

Entretanto, mesmo com a superação da predominância da homogeneidade no teatro de animação brasileiro, isso não significa que essa forma foi substituída. Henryk Jurkowski observou na Europa algumas décadas antes um processo semelhante e comenta:

Aliás, engana-se quem imagina que o surgimento do teatro de bonecos com meios de expressão variados resultou do esgotamento do teatro de bonecos homogêneo. [...] Eles coexistem com o teatro de bonecos heterogêneo e os dois polarizam o interesse de diferentes artistas. O desenvolvimento das artes, a estilização plástica e gestual oferecem as condições de uma profunda transformação para o teatro de bonecos clássico (JURKOWSKI, 2000, p. 63 – tradução no prelo).

Essa convivência entre as formas mais antigas e as mais recentes no teatro de animação é claramente constatada em toda a programação do FITAFloripa. Em cada edição do festival a presença de trabalhos que poderiam ser considerados homogêneos, heterogêneos ou híbridos é notada e não se encontra qualquer tipo de distinção entre eles na programação, promovendo-os positivamente ou negativamente em relação uns aos outros.

#### 1.4 DIREÇÃO DOS ESPETÁCULOS

Função que ganhou crescente importância no teatro durante o século XX, a direção tem firmado cada vez mais sua presença no teatro de animação brasileiro. O fato que chama atenção nesse aspecto é a transformação que tem sofrido essa função, hoje assumidamente presente dentro do espetáculo, com peculiaridades que a caracterizam distintamente.

O termo “diretor teatral” no Brasil é geralmente entendido como sinônimo de “encenador”, que por sua vez é designado no Dicionário do Teatro Brasileiro como “o agente responsável pela montagem do espetáculo teatral, encarregado de orientar, coordenar e estimular os diferentes artistas e técnicos envolvidos na concepção, execução e exibição de uma representação diante de uma plateia” (GUINSBURG, FARIA e LIMA, p. 133 – verbete: encenador). Na sequência da

descrição do verbete *encenador* há a problemática algumas vezes encontrada que diferencia o encenador do diretor:

O termo *encenador* vem a ser a tradução direta do seu correspondente francês *metteur en scène*. Entretanto, junto aos práticos do teatro, à crítica especializada e ao público, o termo empregado mais frequentemente, entre nós, para expressar esse ofício, como foi descrito acima, é o de *diretor teatral*. Já se deparara com o problema Yan Michalski, ao explicitar as nuances sobre os termos *direção* e *encenação*, o primeiro sugerindo uma prática mais impositiva, autoritária e executiva, e o segundo deixando transparecer mais fortemente a ideia de uma obra de arte autônoma que privilegia seu foco criativo na linguagem estabelecida para a cena. (GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2009, p. 133 – grifos do autor – verbete: encenador).

No momento não serão tratadas estas nuances que distinguem diretor e encenador, pois é uma discussão que vai além da proposta desta pesquisa. Visa-se aqui discutir as mudanças significativas encontradas no teatro de animação brasileiro a partir do momento em que uma pessoa toma para si a responsabilidade de conduzir o espetáculo sob o ponto de vista do espectador, não importando se este é mais ou menos impositivo. No decorrer do texto opta-se por utilizar o termo “diretor” por ser esta a nomenclatura mais usual e também divulgada pelo FITAFloripa com relação aos espetáculos de sua programação.

Na bibliografia brasileira sobre o tema, o indício mais remoto encontrado está novamente no livro de Olga Obry, de 1956, que salienta a importância de um diretor no teatro de animação quando escreve: “Para o espetáculo realizar-se satisfatoriamente, um diretor de cena, colocado fora, em frente ao palco, deve dirigir todo o movimento, entradas, saídas, etc., durante os ensaios”. (OBRY, 1956, p. 90).

A autora certamente possuía propriedade no que dizia em seu livro, pois na segunda metade da década de 1940 exercia a função de diretora nos espetáculos que montava com alunos da Sociedade Pestalozzi do Brasil. Provavelmente exercia um papel de diretora-pedagoga, aliando ao mesmo tempo o ensino da prática teatral com o direcionamento da poética dos espetáculos. De todo modo, já se percebe aí um posicionamento do diretor “fora da cena”, observando o espetáculo do ponto de vista do espectador e orientando todos os movimentos no processo de montagem.

Esse procedimento, que destaca um responsável por avaliar a cena do ponto de vista do público ainda nos ensaios não era o mais recorrente na época, uma vez que a predominância entre os bonequeiros era conformada por artistas polivalentes. Além de exercer a função de direção, muitas vezes esses também atuavam,

confeccionavam as formas animadas, a cenografia e os figurinos, além de compor a sonoplastia e realizar a produção executiva. Assim, dificilmente o artista dispunha de um diretor que estivesse fora da cena, podendo contar apenas com sua experiência e com as reações do público para avaliar sua performance já no ato da apresentação.

Elisza Peressoni Ribeiro desenvolve um estudo específico acerca do papel do diretor no teatro de bonecos e aponta a relação entre o artista polivalente e o surgimento do diretor no teatro de bonecos como uma das renovações desta forma teatral da seguinte forma:

Dentre estas renovações surge a divisão de tarefas dentro da montagem. Essa divisão tem relação com a preocupação com a qualidade dos espetáculos tanto em relação à técnica quanto em relação às escolhas estéticas. Apenas uma pessoa encarregada de realizar várias funções não poderia mais dar conta de acumular todas as etapas de montagem de um espetáculo, uma vez que as exigências técnicas e estéticas crescem. (RIBEIRO, 2009, p. 19).

De acordo com Ribeiro, a busca pelo refinamento do espetáculo é um dos principais motivos que impulsionam as transformações no teatro de bonecos brasileiro, ocasionando mudanças nos modos de criação e de desenvolvimento artístico. Desse modo, a autora prossegue afirmando:

Surge o diretor que, apesar de realizar outras tarefas, como, por exemplo, a confecção dos bonecos, sai de cena para, de fora, observar e conduzir o espetáculo. Há, desta maneira, um rompimento fundamental em relação ao artista polivalente: apesar de o diretor ainda realizar outras funções ele não é mais ator-animador na peça teatral. Graças a isso ele pode dirigir com um olhar externo, mais crítico e mais exigente, no sentido de garantir a qualidade artística do espetáculo. (RIBEIRO, 2009, p.19).

O artista polivalente encontrado no teatro de animação brasileiro beneficia-se com o reduzido número de pessoas envolvidas no trabalho, o que viabiliza seu sustento com a arrecadação dos espetáculos. Constata-se que em alguns casos nos quais é evidenciado o trabalho específico de direção no espetáculo, há também o envolvimento de mais pessoas do mesmo grupo dividindo funções na montagem do trabalho, além do diretor executando mais de uma função.

Esta constatação é confirmada, por exemplo, no caso de Maria Mazzetti, que além de dirigir de 1963 a 1974 o Grupo Gibi no Rio de Janeiro, também escrevia os textos dramaturgicos dos espetáculos; ou no caso de Antônio Carlos Sena, que em

1962, se formou em direção teatral na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mas mesmo antes disso já ocupava a direção do Teatro Infantil de Marionetes – TIM, em Porto Alegre, também criando cenografias e atuando.

Outros nomes importantes de artistas que assumiram o papel de diretores no teatro de animação brasileiro devem ser citados como: Ana Maria Amaral (Grupo O Casulo/SP); Maria Luiza Lacerda (Grupo Revisão/RJ); Silvia Aderne (Grupo Hombú/RJ); Lúcia Coelho (Grupo Navegando/RJ); Ilo Krugli (Teatro Ventoforte/SP); Álvaro Apocalypse (Grupo Giramundo/MG); Fernando Augusto dos Santos (Mamulengo Só-Riso/PE); Tácito Borralho (Laborarte/MA); Hector Grillo (Grupo Galha Azul/SC); Manoel Kobachuk (Grupo Carreta/RJ), entre tantos outros que se multiplicam até a atualidade.

É interessante destacar também a marcante presença feminina assumindo a direção de espetáculos de teatro de animação brasileiros. Relembrando alguns nomes de mulheres diretoras podemos completar a lista anterior com os nomes de Olga Obry (Sociedade Pestalozzi do Brasil/RJ); Carmosina de Araújo (Teatrinho de Marionetes Monteiro Lobato/PE); Maria Clara Machado (Tablado/RJ); Maria Mazzetti (Teatro Gibi/RJ); Olga Romero (Grupo Merengue/PR); Olga Gomez (A Roda Teatro/BA); Mery Petty (Cia. Alma Livre/SC); entre outras.

Com estes exemplos citados, pode-se também verificar que houve, de fato, uma profusão quantitativa com relação a diretores no teatro de animação brasileiro, especialmente entre as décadas de 1970 e 1980. Esse fato corrobora com o pensamento de que se buscava um refinamento na qualidade dos trabalhos e que a crescente presença ativa dos diretores foi de grande valia nesse processo de transformações.

Em nossos dias é possível também notar uma nova peculiaridade com relação ao trabalho de direção de espetáculos de animação no Brasil. Até meados dos anos de 1980 e 1990, poucos diretores teatrais haviam incursionado pelo teatro de animação, como fizera Gianni Ratto ao dirigir na década de 1960 uma montagem do texto *Ubu Rei*, de Alfred Jarry e *O Retablo de Maese Pedro*, de Miguel de Cervantes. Contudo, especialmente nos últimos anos da década de 1990 e nestes primeiros do século XXI, talvez pelo estreitamento que vem ocorrendo no espaço entre distintas formas artísticas, não só diretores de teatro, mas também coreógrafos/encenadores de dança estão descobrindo e desenvolvendo novas possibilidades no espaço criado *entre* o diálogo de linguagens.

*Flor de Obsessão*, criado pelo grupo Pia Fraus (SP) em 1996, recorreu à direção de Francisco Medeiros – reconhecido diretor teatral que até essa oportunidade não tivera qualquer experiência com teatro de animação. Francisco Medeiros continuou trabalhando com o grupo Pia Fraus nos espetáculos *ÉoNoé, uma Cosmologia* (1998) e *O Malefício da Mariposa* (1998).

Os espetáculos *Sofia* (2004) e *A Sagração da Primavera* (2006) da O'ctus Cia. de Atos, assim como o espetáculo *Socorro* (Ronda Grupo, 2008), são trabalhos florianopolitanos em que suas diretoras/coreógrafas Vancilea Segtowich e Zilá Muniz (respectivamente) exploram as intersecções no diálogo entre a dança contemporânea e o teatro de animação.

Segundo as considerações de Beltrame e Silk (2009),

O trabalho do diretor de Teatro de Animação supõe conhecer a linguagem da animação, atentar para a relação entre o ator-manipulador e seu boneco ou objeto. Mas ele deve, antes de tudo, conhecer a arte do teatro, sendo esse certamente um dos principais problemas existentes na arte do teatro de bonecos no Brasil até a década de 1960. As especificidades da linguagem do teatro de animação constituem, sem dúvida, outro desafio ao papel do diretor nessa área (p. 03).

Assim, compreende-se que a direção no teatro de animação exige deste profissional um conhecimento ampliado, pois limitar-se apenas aos conhecimentos técnicos teatrais ou aos conhecimentos específicos de animação de bonecos pode incorrer em deficiências no espetáculo. O diretor sueco Michael Meschke reforça a ideia da especificidade da direção no teatro de bonecos em relação ao teatro de atores ao escrever:

A direção do teatro de bonecos é diferente da de atores? O diretor de teatro de bonecos tem, naturalmente, que definir sua forma de arte e estar consciente das propriedades específicas do teatro de bonecos, o que exige profundos conhecimentos de diferentes técnicas de representação. Para interpretar os movimentos tem de saber **o que se pode realizar** com a técnica escolhida e, também, **como se realiza**. O conhecimento técnico forma parte do abc do diretor de teatro de bonecos (MESCHKE, 1988, p. 73 – grifos do autor, tradução minha<sup>16</sup>).

---

<sup>16</sup> “¿Es diferente la dirección del teatro de títeres de la de actores? El director de teatro de títeres tiene, naturalmente, que definir su forma de arte y ser consciente de las propiedades específicas del teatro de títeres, lo que exige profundos conocimientos de diferentes técnicas de representación. Para interpretar los movimientos hay que saber **que puede realizarse** con la técnica elegida y, también, **como se realiza**. El conocimiento técnico forma parte del abc del director de teatro de títeres.”

No âmbito do FITAFloripa, observa-se que em todos os espetáculos há a indicação dos responsáveis pela direção das obras, o que evidencia a importância desta atividade nos espetáculos em circulação pelo Brasil na atualidade. Destes é interessante destacar três casos distintos: *O Velho Lobo do Mar* (TRIP Teatro de Animação – Rio do Sul/SC), *Filme Noir* (Cia. PeQuod – Rio de Janeiro/RJ) e *Socorro* (Ronda Grupo – Florianópolis/SC).

Em *O Velho Lobo do Mar* encontra-se a situação mais tradicional no teatro de bonecos brasileiro, em que Willian Sieverdt é o responsável pela criação, direção e atuação do espetáculo.

Já em *Filme Noir* a direção é assinada por Miguel Vellino que é também um experiente ator de teatro de animação, mas não faz parte do elenco deste espetáculo. Caracteriza-se assim uma segunda forma de atuação do diretor, na qual a experiência com teatro e com bonecos facilita alcançar um primor artístico.

No espetáculo *Socorro* a direção/concepção é assinada por Zilá Muniz, que possui larga experiência no campo da dança. Este trabalho é distinto dos demais citados por não se conformar propriamente como um espetáculo de animação, pois é uma tentativa declarada de realizar um diálogo aberto entre diferentes áreas. Livremente inspirado em um texto do dramaturgo Peter Handke, transita entre a dança contemporânea, o teatro de atores e o teatro de animação. Assim, como se verifica na ficha técnica da obra, a contribuição de outros profissionais especializados nas distintas áreas envolvidas foi essencial para a realização do espetáculo, contudo, sempre sob o ponto de vista de uma diretora vinda de outra área que não o teatro de animação.

Com a ampla participação dos diretores nos espetáculos de teatro de animação, temos visto a ampliação e diversificação nas poéticas e estéticas das obras, além da crescente exigência por qualidade. Cada vez mais se entende que não basta somente o virtuosismo dos atores que animam seus bonecos, nem a beleza plástica desses bonecos e cenários, tampouco só uma dramaturgia bem elaborada. É necessário alcançar a qualidade do conjunto. Assim, entende-se no âmbito desta pesquisa que a função do diretor não é apenas a de um observador privilegiado do espetáculo, com o poder de modificá-lo. A direção de um espetáculo pressupõe também autoria por parte do artista que pode desenvolver um conceito específico para a sua direção e gerar a confluência entre as distintas partes que compõem a obra.

O que se percebe no campo pesquisado do FITAFloripa é que há espaço para as diversas formas de atuação do diretor, sendo ele organizador de cena, criador conceitual do espetáculo ou mesmo artista polivalente capaz de atuar em múltiplas etapas do processo de encenação.

Neste capítulo foram destacados quatro aspectos do teatro de animação que sofreram mudanças consideráveis no Brasil nas últimas décadas. Certamente há diversos outros que poderiam ser mencionados e que merecem estudos específicos em outros trabalhos, tais como: a dramaturgia, a confecção dos bonecos, a sonoplastia, o espaço cênico e seus recursos, as micropoéticas dos grupos de teatro de animação, o teatro de máscaras, o teatro de sombras, a formação dos bonequeiros, entre outros.

Considerando que o principal recorte da pesquisa é o Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis – FITAFloripa, além dos aspectos já abordados, o solismo e a animação de bonecos à vista do público são itens que terão uma análise mais aprofundada no capítulo seguinte, pois suas recorrências destacaram-se nos dados obtidos do festival.

## 2 SÓ E ACOMPANHADO: SOLO E ANIMAÇÃO À VISTA DO PÚBLICO

Durante a etapa de análise dos dados obtidos nas quatro primeiras edições do Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis – FITAFloripa, primeiramente buscava-se confirmar, por amostragem de um festival, a hipótese de que a animação à vista do público era de fato recorrente na atualidade entre os espetáculos que circulam pelo país. Ao deparar com 70,8% (51 espetáculos) da programação<sup>17</sup> composta por obras que utilizam animação à vista do público, essa impressão foi confirmada.

Entre os dados levantados, o número de espetáculos solo também chamou a atenção, pois mais de um terço da programação (23 espetáculos - 31,9%) compõe-se desse tipo de trabalho. Assim, optou-se por tratar com mais profundidade neste capítulo estas duas especificidades, a fim de investigar as colaborações mútuas destas duas formas de trabalho frequentes no teatro de animação. Em princípio desconexas entre si, pois a animação à vista do público e o solo podem ocorrer independentemente um do outro, estas formas cênicas foram encontradas juntas em 18 espetáculos. Isso significa numericamente que do total de 72 espetáculos do festival, 25% deles apresentaram-se com solo e animação à vista, sendo que dos 51 espetáculos com animação à vista 35,3% eram solos e do total de 23 solos, 78,3% eram com animação à vista.

### 2.1 SOLISMO<sup>18</sup>

Para o entendimento de espetáculo solo, recorre-se à definição de Nerina Raquel Dip, que escreve:

O espetáculo solo é uma forma cênica representada por um único ator sobre o palco, embora esse ator assuma em certas ocasiões os papéis de dramaturgo e diretor. [...] O fato de ser interpretado por um único ator não significa que se trate de um monólogo. A expressão "monólogo" foi usada muitas vezes para designar de modo genérico, qualquer espetáculo interpretado somente por um ator, porém, espetáculo solo e monólogo não são sinônimos, mas dois formatos espetaculares diferentes. (DIP, 2005, p. 24)

---

<sup>17</sup> Cf. "Gráfico Geral FITAFloripa (2007 – 2010)" nos apêndices deste trabalho, na página 128.

<sup>18</sup> A escolha pelo termo "solismo" está justificada na introdução deste trabalho, na página 12.

Nesta pesquisa, considera-se como solista o artista que atua sozinho *em cena*, não importando a quantidade de pessoas envolvidas na concepção e/ou execução técnica do espetáculo. Seguindo a definição de Nerina Dip, é que se realizou a contagem de espetáculos solo no festival, pois de fato nem todos se caracterizavam como monólogos. De acordo com Dip,

O monólogo é uma estrutura linguística complexa que se caracteriza pelo fato de que sua realização é feita por uma voz só, que é a voz de uma personagem que não está em companhia de ninguém e elabora um discurso para si mesmo, discurso este que não está dirigido a um interlocutor específico. Pelo fato de não existir intercâmbio verbal, o discurso monológico funciona como um único marco de referência. (DIP, 2005, p. 25)

Portanto, neste contexto apresentado pela autora citada, dos 23 espetáculos solo participantes do festival, apenas *Hagënbeck* (Cia. Experimentus – Itajaí/SC) enquadra-se como um monólogo. Todos os demais trabalhos foram apresentados por um único artista em cena, mas esses atuaram com mais de um personagem, com bonecos e/ou com seus próprios corpos. Conforme explicita Dip,

O espetáculo solo se consubstancia em uma forma cênica que é levada por um ator só. Emprega o monólogo como uma das estratégias discursivas, mas o diálogo não está excluído. [...] Apesar de ter um ator só, nele aparecem várias personagens que por momentos monologam, mas também dialogam entre si ou se dirigem diretamente ao espectador. (DIP, 2005, p. 32-33)

Desse modo, compreende-se que todo monólogo é um solo, mas a afirmação contrária não é verdadeira, pois é possível realizar um solo não monológico. No teatro de atores, geralmente um espetáculo solo exige do artista um revezamento de personagens, pois há somente um corpo disponibilizado para a atuação. No teatro de bonecos essa condição tende a ser distinta, pois um só artista muitas vezes atua ao mesmo tempo com distintos personagens através dos objetos que anima, além é claro, do uso de seu próprio corpo para essa finalidade.

Uma consideração interessante levantada por Nerina Dip relaciona a atuação do solista com a função épica do narrador. Segundo a autora,

A presença de um só ator abre também a possibilidade de empregar outras ferramentas, ligadas à colocação precedente. Trata-se da função épica, que está vinculada à narração e à plateia. Quando o solo apresenta um relato em que intervêm várias personagens, elas são mostradas umas após as outras; mas é preciso que alguém costure esses retalhos, e a figura do

narrador é a que melhor se adéqua a isso (ainda que pareça uma ilusão, já que se trata de uma personagem a mais além das já referidas). Mas a figura do narrador, seja sob a pele do ator, ou atrás do véu de uma personagem, é uma ponte que vai do palco à plateia. A dimensão épica, além de didática, é também política, ou ao menos oferece essa possibilidade. (DIP, 2005, p. 78).

A possibilidade de o solista realizar uma função epicizante no espetáculo de teatro de animação é bastante clara nos casos em que o animador se coloca à vista do público. Mesmo que o ator não faça uma narração por meio de falas, sua presença visível a manipular bonecos pode situá-lo como narrador “físico” das ações destas formas animadas, uma vez que é ele quem conduz tais ações.

Em seu estudo, Paulo Balardim Borges (2008) faz uma analogia com as terminologias dos níveis narrativos indicados pelo crítico literário Gérard Genette, para relacionar o animador a certas funções literárias estruturalistas. Para Balardim, considerando como *extradiegético* o ator oculto ao público; *intradiegético* o ator visível ao espectador; *heterodiegético* o ator que não participa da história apresentada; e *homodiegético* o ator que de alguma maneira participa/interfere na história, ele relaciona quatro possibilidades combinatórias: “extradiegético-heterodiegético”, “extradiegético-homodiegético”, “intradiegético-homodiegético” e “intradiegético-heterodiegético”<sup>19</sup>. Portanto, além de cumprir a função de narrador, o animador pode realiza-la de distintas maneiras alcançando níveis diferenciados de narratividade.

Entre as poucas fontes encontradas no percurso desta pesquisa acerca do solismo no Brasil, o estudo de Ipojucan Pereira da Silva aponta para um viés interessante da história desta forma de atuação em nosso país. Segundo Silva,

Na história do teatro brasileiro, o espetáculo Solo encontrou seu campo mais fértil de expansão no teatro musicado, de fins de século XIX até as primeiras décadas do século XX, onde o Teatro de Revista, com a sua estrutura flexível de quadros recheados de músicas, danças, anedotas e alegorias, criticava e comentava os fatos mais relevantes do cotidiano, exprimindo os sentimentos e opiniões de praticamente todas as camadas da população. Os momentos com características do espetáculo Solo podiam ser encontrados nos números de cortina, onde um cantor ou ator sem depender de recursos cenográficos, entretinha a plateia preenchendo o tempo entre as trocas de cena; ou no histrionismo dos atores nos quadros cômicos, lançando mão dos mais variados artifícios satíricos para conseguir a atenção da plateia [...]; ou mesmo aparecer em qualquer outro ponto da Revista, pela possibilidade que o enredo descontínuo, semelhante a uma colcha de retalhos, propiciava à coexistência de estilos variados. (SILVA, 2008, p. 50-51).

<sup>19</sup> Cf. Balardim Borges (2008) para informações mais detalhadas sobre as estruturas narrativas relacionadas ao ator no teatro de animação.

Apesar de ser questionável a afirmação de que o Teatro de Revista brasileiro exprimia as opiniões de todas as camadas sociais, o autor faz bem em lembrar os chamados “números de cortina” como momentos de grande importância nessa forma teatral, muitas vezes realizados por solistas. Desse modo, tem-se a sensação de que a atividade do solista até o início do século XX era geralmente relegada à margem, surgindo em entremeios nas Revistas ou em números de feiras populares com menestréis, bonequeiros e artistas circenses. Contudo, na atualidade vemos uma abrangente expansão desta forma de trabalho, que vão desde *performances*, *stand-up comedy*, espetáculos teatrais convencionais à contação de histórias.

### 2.1.1 Solismo no Teatro de Animação

A presença de solistas no teatro de animação é de longa data, considerando que nos primórdios do *Bunraku* japonês a animação dos bonecos era feita por um só artista (KUSANO, 1993), ou a presença do “homem-palco” chinês no século XVIII (AMARAL, 1996). De acordo com Jurkowski, na Europa foi no século XX que os solos se popularizam, conforme relata:

Os solos são uma forma bastante difundida que se ligam, com toda evidência, aos espetáculos de variedades tão populares no século XIX. Eles foram retomados pelos grandes mestres da primeira metade do século XX como Podreca e Skupa. Os bonecos de variedades também fazem parte dos espetáculos de trupes itinerantes de atores que, após ter apresentado a peça principal, divertem o público com desfiles de bonecos, vedetes do circo e da cena. Os solistas de nossa época conservam este princípio para expor sua habilidade em imitar atletas, dançarinos e cantores, ou para representar curtos sainetes. Às vezes, retomam as marionetes da era vitoriana, como o esqueleto saindo de seu caixão e a ele voltando após se ter deslocado. Neste registro, Eric Bramail tornou-se célebre graças a seu Arlequim que, por sua vez, também dirige um Arlequim menor; o sumo da técnica. (JURKOWSKI, 2000, p. 37 – tradução no prelo).

Além desses solistas que usam seus bonecos para demonstrações de virtuosismo ou para realizar espetáculos de variedades remetendo a personalidades famosas, Jurkowski aponta em seu texto alguns artistas que, por meio do trabalho solo, trouxeram renovações importantes para o teatro de animação. Muitos deles, associando-se às vanguardas artísticas do século XX, buscaram superar a antropomorfização dos bonecos, a linearidade dramática e a mistificação da forma animada.

Ana Maria Amaral (1996) destaca em seu livro algumas páginas para tratar do que ela chama de “Os Grandes Solistas”. Note-se que até o século XIX e meados do século seguinte, as informações que temos sobre solos no teatro de animação referem-se quase sempre aos espetáculos e não aos artistas que os realizavam. Tanto Jurkowski quanto Amaral, pelo contrário, citam os artistas solistas como referência principal aos trabalhos. Ana Maria Amaral (1996), por exemplo, destaca como grandes solistas os alemães Albrecht Roser e Peter Waschinsky; os franceses Yves Joly e Jean Paul Hubert; o russo Sergei Obraztsov e o estadunidense Bruce Schwartz.

A dimensão do trabalho dos solistas no teatro de animação não se encerra apenas na atuação solitária do artista em cena, pois este pode também contar com a colaboração de outros profissionais que o auxiliam. Amaral e Beltrame, a respeito dos solistas, afirmam:

Nessa modalidade o bonequeiro atua sozinho no palco, dominando todos os elementos constituintes do espetáculo. Normalmente ele conta apenas com o apoio técnico para execução da iluminação e música/sons durante a apresentação do trabalho. Isso não significa que o processo de montagem descarte a colaboração de diversos profissionais se responsabilizando por aspectos técnicos da encenação. É comum o bonequeiro apoiar-se na colaboração de figurinista, de cenógrafo e até mesmo, às vezes, de confeccionador de bonecos (AMARAL e BELTRAME, p. 32 – no prelo).

Portanto, ao fazer referência ao trabalho solo nesta pesquisa trato do solismo em relação à cena, independentemente do artista recorrer a outros profissionais em seu processo de criação ou de apresentação. Essa forma de proceder, dividindo funções com outras pessoas fora do palco e apresentando-se sozinho não é unânime entre os bonequeiros brasileiros, sendo aparentemente mais profusa nas últimas duas décadas.

### 2.1.2 Características dos Solos de Animação

O solista no teatro de animação depara-se com alguns aspectos interessantes, tal como nos evidencia Michael Meschke:

Ele ou ela são, na maioria das vezes, autores de seus textos, criam as figuras, colocam em cena e atuam. O preço desta liberdade é a solidão, em união muitas vezes da insegurança social. A isso há que incluir as dificuldades para acessar ao grande público; o formato do solista é, de preferência, o da miniatura. Dentro desse quadro, o solista cria sua própria

estética. São as pessoas caracterizadamente individualistas as que se dedicam a isto? Pessoas que encontram maior satisfação em lutar sozinhas com os problemas do que dentro de um grupo? O decisivo é distinguir entre autoprojeção do artista e comunicação com o público. (MESCHKE, 1988, p. 33 – tradução minha<sup>20</sup>).

Meschke inicia tratando da polivalência no solismo como sendo uma possibilidade de liberdade para o artista, pois é compreensível que dominando todas as etapas do processo artístico o solista não necessite ceder a outrem com relação às suas escolhas. Contudo, essa liberdade apontada pelo autor é acompanhada pela solidão do trabalho. A figura do solista como um artista solitário, viajante sem destino certo e sem raízes é um tanto romântica, mas Meschke sublinha a “insegurança social” como algo bastante concreto na realidade dos solistas. Muitas vezes por não ter o suporte de um grupo de pessoas, o solista se depara com dificuldades diversas, que vão desde o auxílio na criação e execução do trabalho, até na resolução de questões burocráticas.

Michael Meschke inclui aí as dificuldades para acessar o grande público, pois sozinho, raramente o bonequeiro tem condições de realizar espetáculos que agreguem uma plateia numerosa, optando na maioria das vezes por trabalhar com a miniaturização – para facilitar a sua mobilidade. A questão da mobilidade para o solista é fundamental, uma vez que o artista, de modo geral, carrega consigo todo o material de que necessita para trabalhar. Nessas condições, o limite de materiais cênicos de que dispõe pode se tornar um limitador (pois não possui grandes recursos materiais para desenvolver esteticamente seu espetáculo) ou, do contrário, se tornar o impulso criativo para superar cenicamente a escassez material.

Para Ana Maria Amaral, o teatro de bonecos tradicional inglês *Punch and Judy* se desenvolve como ambulante pela questão econômica, tornando-se no século XIX um típico espetáculo solo. Em suas palavras:

A razão que fez de Punch um teatro ambulante foi unicamente econômica. E também por razões econômicas começaram a surgir bonequeiros que trabalhavam sozinhos. Com a mão direita mantinham em cena o protagonista central, sempre Punch, e com a mão esquerda faziam passar

---

<sup>20</sup> “El o ella son, las más de las veces, autores de sus textos, crean figuras, ponen en escena y actúan. El precio de esta libertad es la soledad, en unión muchas veces de la inseguridad social. A eso hay que añadir las dificultades para acceder al gran público, el formato del solista es, de preferencia, el de la miniatura. Dentro de ese marco, el solista crea su propia estética. ¿Son las personas caracterizadamente individualistas las que se dedican a esto? ¿Personas que encuentran mayor satisfacción en luchar solas con los problemas que dentro de un colectivo? Lo decisivo es distinguir entre autoproyección del artista y comunicación con el público.”

os personagens que com ele contracenavam. Se no século XVIII Punch apenas entrava e saía entre as longas cenas, quando muito interrompendo-as às vezes, agora no século XIX, por razões econômicas e técnicas, ele não deixava a cena nunca: ele era a cena. (AMARAL, 1996, p. 113).

Sendo então espetáculos solo, os *Punch* apresentados por distintos artistas certamente ganharam características comuns, devido às mesmas condições técnicas de que dispunham. É possível perceber certas semelhanças entre diferentes manifestações com a mesma base, como o *Pulcinella* italiano ou o *Don Cristóbal* espanhol. Michael Meschke aponta que a estética criada pelo bonequeiro solista está de certa forma condicionada aos aspectos técnicos, apesar das inúmeras diferenças que surgem por conta da criatividade individual de cada artista. Conforme situa mais adiante em seu texto:

Não há uma estética comum unitária para a riqueza imaginativa pessoal, as interpretações mutáveis e a variada visão do teatro que caracterizam a selva de solistas dentro do teatro de títeres. O quadro muda, além disso, constantemente com “convidados” ocasionais; os gêneros, as modas, flor de um dia, acontecimentos que não se repetem. O teatro recebe muitos impulsos renovadores dos solistas, mas apenas se se pode falar de uns poucos traços comuns fundamentais entre eles: a coincidência das possibilidades do movimento, o sentido da poesia, o valor da parcimônia da palavra, a exigência da precisão. (MESCHKE, 1988, p. 33 – tradução minha<sup>21</sup>).

Observando os espetáculos solo que estiveram no FITAFloripa entre 2007 e 2010 conclui-se que, de fato, Michael Meschke tem razão ao afirmar que não há uma estética unitária entre esses artistas. Alguns se aproximam pela confecção das formas animadas ou por recursos técnicos utilizados, outros pelas relações estabelecidas entre forma animada e animador ou forma animada e plateia. As maiores proximidades entre os espetáculos ainda ocorrem pelo uso de mesmas modalidades de animação e/ou tipo de espaço cênico. De todo modo, os traços comuns citados pelo autor são pertinentes. Certamente as coincidências nos movimentos, o sentido poético, a síntese na palavra e a precisão da animação

---

<sup>21</sup> “No hay estética común unitaria para la riqueza imaginativa personal las interpretaciones cambiantes y la variada visión del teatro que caracterizan a la jungla de solistas dentro del teatro de títeres. El cuadro cambia además constantemente con ‘invitados’ ocasionales; los géneros, las modas, flor de un día, acontecimientos que no se repiten. El teatro recibe muchos impulsos renovadores de los solistas, pero apenas si se puede hablar de unos pocos rasgos comunes fundamentales entre ellos: la conciencia de las posibilidades del movimiento, el sentido de la poesía, el valor de la parquedad de palabra, la exigencia de precisión.”

variam em grau entre os espetáculos, mas isso não significa que não estejam presentes e sejam percebidas como fundamentais nos trabalhos.

Meschke também tem razão ao afirmar que os solistas, muitas vezes, promovem impulsos renovadores no teatro de animação. Por exemplo, o espetáculo *Cuentos Pequeños* (Teatro Hugo & Inês – Peru), que desde 1986 é apresentado com cenas independentes dos solistas Hugo Suarez e Ines Pasic, motivou outros grupos como, por exemplo, a Cia. Santa Rodilla (Peru) e Gaia Teatro (Peru), a explorarem em seus trabalhos as possibilidades do próprio corpo dos atores para criar formas animadas. Em *STOP* (Mikropódium Family Puppet Theatre – Hungria) o solista Lénárt András desenvolveu novos mecanismos de animação mesclando varas e fios para manipular seus pequenos bonecos. Caso semelhante de inovação na forma de animar um boneco foi produzido por João Araújo em *O Princípio do Espanto* (Grupo Morpheus Teatro/SP), que desenvolveu uma embocadura para sustentar seu boneco de animação direta sobre balcão entre seus dentes. Em *Antologias* (Cia. Jordi Bertran – Espanha) um boneco de fios cria diversas formas com fumaça e bolhas de sabão. Estes trabalhos citados, entre outros, exemplificam a possibilidade de melhoria e aprofundamento técnico nos espetáculos de animação, devido muitas vezes à superação de um desafio proposto ao solista que necessita resolver sozinho alguma questão técnica para obter um resultado cênico.

Por muito tempo os bonequeiros foram descritos como artistas polivalentes que se responsabilizavam por todas as etapas de seus espetáculos, das primeiras ideias à desmontagem e transporte dos cenários e bonecos. Beltrame (2006) nos dá uma noção disso ao relatar:

O mais simples seria iniciar dizendo que o ator-animador é um artista que encena espetáculos expressando-se com bonecos. E na realização desse trabalho, normalmente, concebe o texto, ou seja, é dramaturgo; confecciona os bonecos, os objetos, o que lhe exige competências para esculpir, pintar, costurar e, assim, é escultor, pintor e figurinista; concebe e executa o cenário, e materiais de cena... é cenógrafo e adrecista; seleciona a trilha sonora e às vezes compõe músicas para o espetáculo... é músico; interpreta utilizando bonecos e objetos para representar e, atualmente, é comum extrapolar os limites da "tenda ou palquinho" tradicional dos bonecos e atuar numa relação direta com o público, ou seja, é ator; dirige o próprio espetáculo, é diretor; concebe a iluminação para o espetáculo, é iluminador; levanta os recursos financeiros e condições materiais para a realização do trabalho, além de divulgar e vender o espetáculo, é produtor; define o material gráfico tais como programa e cartaz, assim, também é artista gráfico (BELTRAME, 2006, p. 34).

A visão do bonequeiro enquanto artista polivalente, capaz de executar a maioria das distintas tarefas de uma montagem teatral, é compartilhada por artistas e estudiosos da área. Contudo, o professor e diretor Joan Baixas na Revista *Titereando* nº 58 (1996), ao responder às afirmações de Gonzalo Cañas sobre o assunto, salienta que a condição polivalente do artista é bastante delicada e não deve ser levada como uma norma. Em suas palavras:

Creio que quando os titereteiros praticaram e praticam essa polivalência radical, foi e continua sendo por limitações financeiras, mas o resultado dificilmente será interessante. O mais provável é que os conhecimentos deste pluralista sejam insuficientes em alguma das áreas que pretende abarcar e que esta limitação vá acabar com seu virtuosismo em outras disciplinas. Isso foi possível, talvez, nas formas tradicionais do teatro de títeres, quando as margens dos códigos utilizados eram claras e o artista se movia em um marco referencial conhecido por ele e pelo público, mas como fazê-lo em um momento em que todos os códigos (visuais, dramaturgicos, interpretativos e técnicos) estão em movimento? (BAIXAS, 1996, p. 07 – tradução minha<sup>22</sup>).

Portanto, para Baixas, a polivalência do artista no teatro de bonecos é entendida como uma condição delicada, que limita a qualidade da obra de acordo com os limites das aptidões do artista. Há certamente artistas com múltiplas aptidões bem desenvolvidas, que os garantem do planejamento à execução dos espetáculos, contudo, são exceções.

O espetáculo *As Aventuras de Benedito* (Mamulengo Jatobá – Rio Branco/AC) exemplifica a condição de artista polivalente, ao menos em cena. O espetáculo inicia com a entrada da empanada carregada aos ombros pelo bonequeiro que ao mesmo tempo toca três instrumentos (gaita de boca, pandeiro e zabumba). Ao posicionar a empanada no local da apresentação, o artista continua tocando instrumentos, cantando e animando um boneco, ainda por trás da empanada. O espetáculo decorre com todas as funções executadas apenas por este ator, que ao terminar vai embora do mesmo modo como chegou: levando cenário, bonecos e instrumentos sem depender de mais ninguém. Não se tem informações

---

<sup>22</sup> “Creo que cuando los titiriteros han practicado y practican ese pluriempleísmo radical, ha sido y sigue siendo por limitaciones financieras, pero el resultado difícilmente será interesante. Lo más fácil es que los conocimientos de este pluralista sean insuficientes en alguna de las áreas que pretende abarcar y que esta limitación dé al traste con su virtuosismo en otras disciplinas. Eso fue posible quizás en las formas tradicionales del teatro de títeres, cuando los márgenes de los códigos empleados eran claros y el artista se movía en un marco referencial conocido por él y por el público, pero ¿cómo hacerlo en un momento en que todos los códigos (visuales, dramaturgicos, interpretativos y técnicos) están en movimiento?”

sobre o nível de envolvimento do ator Éder Feitosa com relação às etapas de montagem do espetáculo, por isso salienta-se aqui apenas a sua polivalência em cena.

Este espetáculo tem como base o típico mamulengo do nordeste brasileiro, mas justamente o acúmulo de funções por parte do artista demonstra que se trata de uma variação dessa manifestação cultural do interior nordestino. Segundo Fernando Augusto dos Santos (1979) em pesquisa realizada em Pernambuco, notou-se que as manifestações de Mamulengo mais antigas no interior do estado eram produzidas por um grupo de pessoas (músicos e auxiliares de cena) liderados pelos chamados “mestres mamulengueiros”. Já nas cidades maiores, devido provavelmente à contenção de custos, o número de pessoas envolvidas numa apresentação de mamulengo reduziu-se consideravelmente, sendo apresentado até mesmo por solistas. De acordo com Fernando Augusto dos Santos,

Evidentemente coexistem estruturas diferentes, o que é notório na área urbana a ponto de se ter difundido a ideia de que o mamulengo é brincado apenas pelo mamulengueiro com um ajudante. De fato a grande maioria dos mamulengos que encontramos no Recife brinca dessa forma. O mamulengueiro abarcando as funções de autor, ator-manipulador, cantor e empresário, prescindindo de uma equipe, usando apenas um ou no máximo dois ajudantes que auxiliam nos bonecos ou tocam o bombo fazendo acompanhamento para as danças.

Esse procedimento firmou-se na década de 60 e início da atual, quando se difundiu principalmente através de Ginu (Januário de Oliveira) e seus filhos, o Capitão Anastácio e o Capitão Jatobá [...], que numa tentativa de simplificação do brinquedo, e pressionados pela falta de rentabilidade dos espetáculos que não permitia efetuar o pagamento de equipes numerosas, passaram a adotar esse sistema (SANTOS, 1979, p. 52).

Segundo a Revista Mamulengo nº 1, de 1973, durante o II Festival de Marionetes e Fantoques do Rio de Janeiro, que ocorreu no ano de 1967, houve a participação de apenas um solista: “Professor Serradinho – Mamulengo de Pernambuco”. Seguindo as programações dos festivais ulteriores divulgados pelas Revistas Mamulengo, percebe-se que a participação de solistas se tornou escassa nas décadas de 1970 e 1980, sendo o procedimento mais comum o trabalho com grupos numerosos. Nas palavras de Amaral e Beltrame,

Vale destacar que a redução do número de integrantes nos elencos é um fenômeno que também se registra em outras manifestações cênicas, além do teatro de bonecos. Percebe-se que, enquanto nos anos de 1970, período no qual era comum a prática da criação coletiva, os elencos eram numerosos; nos anos de 1990, período em que se consolida o teatro de

diretores, é justamente a época em que se evidencia a redução do número de integrantes nos elencos e a incidência de monólogos e bonequeiros solistas. (AMARAL e BELTRAME, p. 33 – no prelo).

De fato, os solos apresentados na programação do FITAFloripa entre 2007 e 2010 são todos espetáculos criados a partir da década de 1990, ratificando a afirmação dos autores acima. Willian Sieverdt, ao ser questionado sobre sua visão acerca da profusão do solismo responde:

É bastante usado, vou te citar um exemplo... no último ano... na última edição do festival de Charleville, em 2009, eu estive lá participando e os espetáculos que eu escolhi, que eu disse: “tais companhias eu não posso perder, porque já vi anteriormente e sei que é bom que é sucesso garantido”, independente de conhecer ou não o espetáculo que estava indo assistir, de 5 companhias pelo menos 3 eram solistas. E eu vi que eram espetáculos muito concorridos no próprio festival [...]. Enfim, tiveram outros que eu disse “eu vou porque são bons”, outros espetáculos que eu tive interesse em assistir e pra minha surpresa também eram de solistas, sem falar nos espetáculos de teatro de bonecos tradicional, os Pulcinella da vida, os Guignol, que tem sempre muitos grupos ou muitos artistas que apresentam esses teatros de bonecos populares e que na grande maioria é feito por solistas também: Salvatore Gatto, sei lá, outros italianos, franceses... Enfim, eu percebi que ainda é uma tendência muito contemporânea o trabalho de solistas. Companhias inglesas, holandesas, italianas, enfim de vários países eu tive a oportunidade de ver espetáculos de solistas e belíssimos espetáculos. (SIEVERDT, 2011 – entrevista)

Indagado sobre essa tendência no Brasil que Sieverdt diz perceber no panorama internacional exibido no Festival de Charleville-Mézières (França), ele responde:

Olha, no Brasil, de novos grupos, não saberia dizer, não. Sei que tem companhias que trabalham com solistas, pelo menos em cena, como a Cia. Gente Falante, de Porto Alegre, o Chico Simões, os mestres mamulengueiros que a grande maioria trabalha sozinha, mas são poucos. “O Menino do Dedo Verde”... mas não são muitos, não... O Morpheus, por exemplo, que tem “O Principio do Espanto”, ele agora está com dois novos espetáculos que não são mais de solistas. A Trip também, depois do último espetáculo já não é mais de solista... Então não é uma tendência, uma característica, não. (SIEVERDT, 2011 – entrevista)

Sieverdt observa que no Brasil são poucos os trabalhos solo mais recentes, se comparado à produção internacional à qual teve acesso no Festival de Charleville-Mézières. Realmente, observando a programação do FITAFloripa, nota-se que 16 dos 23 solos são brasileiros, mas a maioria deles está em cartaz há pelo menos 5 anos. Espetáculos como *Brincando de Bonecos* (Cia. Experimentus/SC), O

*Velho Lobo do Mar* (Cia. TRIP Teatro de Animação/SC) e *4 Contos para o Teatro de Bonecos* (Cia. Gente Falante/RS) estão em circulação há cerca de 15 anos. *Maria das Cores e Seus Amores* (Grupo Merengue) está em atividade há 21 anos. Isso também revela a tendência à longevidade dos espetáculos no teatro de animação, especialmente entre os solos. Devido à facilidade de mobilidade, que auxilia na circulação do trabalho e à dependência de apenas um artista em cena, os espetáculos solo têm mais chances de se manterem ativos no repertório do artista por mais tempo.

Contudo, a longa permanência em repertório pode criar dificuldades na criação de novos espetáculos, pois o artista ocupa grande parte de seu tempo com apresentações frequentes. Assim, cada artista organiza-se da forma que melhor lhe convém. Em casos como o da Cia. TRIP Teatro de Animação, Willian Sieverdt permaneceu 10 anos com o espetáculo *O Velho Lobo do Mar* até estrear seu espetáculo seguinte. Já o Grupo Morpheus Teatro, nos últimos 9 anos além de estrear *O Princípio do Espanto*, construiu três outros trabalhos<sup>23</sup>.

A respeito das tendências brasileiras com relação ao solismo, Amaral e Beltrame também comentam:

Vale destacar que, enquanto alguns solistas optam por, de certo modo, perpetuar formas de espetáculos populares de marionetistas europeus do século XIX (Paulinho [de Jesus], Cauê [Carvalho], [Rafael] Leiders, Augusto [Bonequeiro], Chico [Simões] e Waldeck [de Garanhuns]) os outros solistas incorporam as mudanças efetuadas no modo de encenar e atuam à vista do público animando bonecos, formas e objetos (AMARAL e BELTRAME, p. 33 – no prelo).

Assim, nota-se a multiplicidade do trabalho dos solistas, que contemporaneamente realizam trabalhos tradicionais e também inovadores, não só incluindo a animação à vista do público, mas também heterogeneizando e hibridando das mais variadas formas os espetáculos, criando assim os “impulsos renovadores” aos quais se referia Michael Meschke.

---

<sup>23</sup> Seria necessário um estudo mais aprofundado focado apenas neste item para identificar se a opinião de Sieverdt relata um fato ou uma impressão pessoal no que diz respeito à produção de solos de teatro de animação nos últimos anos. As informações dadas por Sieverdt foram coletadas em entrevista, para a qual não foi solicitado previamente ao entrevistado que fornecesse dados quantitativos concretos.

## 2.2 ANIMAÇÃO À VISTA DO PÚBLICO

Basicamente a animação à vista do público caracteriza-se pela situação na qual o artista apresenta-se perante o público ao mesmo tempo em que simula vida no objeto por ele animado. A animação à vista do público supõe um contraponto a uma animação feita com o ator escondido da visão do espectador.

De fato, na tradição ocidental do teatro de animação, o animador manteve-se por muito tempo escondido do olhar do público evitando concorrer com o objeto animado. Na tradição oriental a história é semelhante, exceto pelo fato de que no Japão, por exemplo, adotou-se a presença do animador muito antes, por volta do século XVI, quando nascia o *Ningyo Jôruri*<sup>24</sup> ou *Bunraku*. Por influência do *Bunraku* e pela busca de renovação do teatro, somente na década de 1950 encontra-se na Europa os traços mais significativos da animação à vista do público no ocidente (JURKOWSKI, 2000).

De início, segundo Jurkowski, a entrada do animador em cena suscitou discussões e dividiu os artistas, gerando grande polêmica. Contudo, o público europeu pareceu aceitar bem essa possibilidade no teatro de animação e gradualmente a animação à vista se disseminou e se desenvolveu nas poéticas dos espetáculos, como observamos nos exemplos brasileiros.

O modo como a animação à vista do público opera no espetáculo necessita estabelecer com o espectador um código comum para que se possa identificar a presença do ator em cena junto à forma por ele animada. Isso porque, em princípio e de modo geral, a animação de um objeto pretende criar um simulacro de vida, que já é o estabelecimento de um primeiro acordo entre palco e plateia: tal objeto naturalmente inanimado possuirá no espaço cênico, na duração do espetáculo, vida própria. Revelar o artista que cria tal simulacro seria, então, colocar em dúvida a veracidade desse código. Assim, é preciso também constituir neste acordo que a pessoa ali presente, responsável pela força motriz do objeto e suas conseqüentes ações, é parte do mundo ficcional que se está construindo.

A relação entre os fruidores e as obras ficcionais é tratada no campo da literatura por Umberto Eco, que estrutura da seguinte forma:

---

<sup>24</sup> Nome original deste gênero. O nome *Bunraku* passou a ser uma denominação mais popular desta arte a partir de 1872, em homenagem ao artista Uemura Bunrakuken (1737–1810), fundador da casa teatral *Bunraku-za*. Para mais informações conferir: Kusano, 1993; Giroux e Suzuki, 1991.

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *finje* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e  *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 1994, p. 81).

Seguindo estas considerações do autor, pode-se extrapolar o campo da literatura e compreender o espetáculo de animação também como uma obra de ficção a ser lida pelos espectadores. Nesse sentido, o acordo ficcional proposto por Eco é cabível à situação da animação de objetos naturalmente inanimados, uma vez que o público tem conhecimento prévio de que a vida demonstrada é somente um simulacro. Portanto, suspender temporariamente a descrença no *ânima* do objeto é, sem trocadilhos, vital para o espetáculo. Constituir o acordo ficcional é, então, estabelecer códigos para a leitura da obra, em que o artista “*finje* dizer a verdade” enquanto nós na plateia “*fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu”.

Acerca deste assunto, a diretora e professora Claire Heggen afirma:

Sem dúvida, nem o ator, nem o espectador são enganados. Quando se anima a uma marionete, todo mundo sabe que está sendo manipulada, seja à vista ou não. Eu creio que o prazer do espectador vem inclusive da dupla visão (duplo conhecimento), do jogo de ir-e-vir entre o que se mostra e o que se esconde. É a maneira de usar o objeto, de engajá-lo, que leve ao espectador a se iludir, a crer na ficção proposta. (HEGGEN, 2003, p. 58 – tradução minha<sup>25</sup>).

Fingir, nesse caso, é um modo de participar do jogo cênico que se constrói no palco e vai além, atingindo diretamente ao espectador. O “duplo conhecimento”, conforme as palavras de Heggen, fornece uma dualidade para que o público possa optar por crer na animação dos objetos inertes. Consciente ou não, de todo modo torna-se neste momento uma questão de escolha.

A presença do animador pode se tornar um elemento a dificultar a crença no inanimado, caso não se estabeleça também com ele um acordo ficcional. Não basta ao espectador fingir que a matéria inerte possui vida própria, se a presença de um ser vivo real o faz lembrar a cada movimento que é apenas uma simulação. O

---

<sup>25</sup> “Sin embargo, ni el actor, ni el espectador son engañados. Cuando se anima a una marioneta, todo el mundo sabe que está siendo manipulada, sea a la vista o no. Yo creo, que el placer del espectador viene incluso de la doble visión (doble conocimiento), del juego ir-venir entre lo que se muestra y lo que se esconde. Es la manera de emplear el objeto, de engancharlo, que lleve al espectador a ilusionarse, a creer en la ficción propuesta”.

acordo deve abranger então tudo aquilo que for disponibilizado ao público. Segundo Rafael Curci:

Frequentemente se escutam frases tais como “todo objeto bem manipulado neutraliza a presença do titereteiro” ou “o titereteiro sempre tem de estar olhando para o seu títere para não distrair a atenção”. A neutralidade é, acredito, uma atitude sugerida ao espectador, uma proposta de fazer a plateia cúmplice de um ato de copresença, aceita muitas vezes por simples convenção e outras por persistência. (CURCI, 2002, p. 19 – tradução minha<sup>26</sup>).

Portanto, segundo o autor, mesmo que o animador procure minimizar sua presença atuando com a maior neutralidade possível, é necessário atentar para o fato de que ele está ali e a plateia sabe disso. O animador faz parte do espetáculo e sua visibilidade pode ser resolvida cenicamente por meio de uma convenção.

Umberto Eco continua seu texto apontando outro fator importante no acordo ficcional:

Quando entramos no bosque da ficção, temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que lobo fala; mas, quando o lobo come Chapeuzinho Vermelho, pensamos que ela morreu (e essa convicção é vital para o extraordinário prazer que o leitor experimenta com sua ressurreição). Imaginamos o lobo peludo e com orelhas pontudas, mais ou menos como os lobos que encontramos nos bosques de verdade, e achamos muito natural que Chapeuzinho Vermelho se comporte como uma menina e sua mãe como uma adulta preocupada e responsável. Por quê? Porque isso é o que acontece no mundo de nossa experiência, um mundo que daqui para frente passaremos a chamar, sem muitos compromissos ontológicos, de *mundo real*.

O que estou dizendo parece óbvio, mas não o é se nos ativermos a nosso dogma de suspensão da descrença. Pareceria que, ao lermos uma obra de ficção, suspendemos nossa descrença em relação a algumas coisas e não a outras. (ECO, 1994, p. 83).

A relação com elementos de *realidade* é de fato muito importante quando se estabelece o acordo ficcional. Por mais que se aceite os “fingimentos” apresentados pela obra, se ela não contiver ao menos traços de coisas reconhecíveis pelo público, certamente perderá sua força de credibilidade. Nossos próprios sonhos, por mais inacreditáveis que sejam, são carregados de traços do que chamamos realidade.

---

<sup>26</sup> “A menudo se escuchan frases tales como “todo objeto bien manipulado neutraliza la presencia del titiritero” o “el titiritero siempre tiene que estar mirando a su títere para no distraer la atención”. La neutralidad o lo neutro es, creo, una actitud sugerida hacia el espectador, una propuesta de hacer cómplice a la audiencia de un acto de co-presencia aceptada muchas veces por simple convención y otras por persistencia.”

Os aspectos de realidade apresentados pela obra artística promovem as referências para que o espectador consiga continuar percorrendo os caminhos propostos pela ficção. É comum assistirmos espetáculos em que bonecos fazem tudo o que lhes é possível fazer, mas ao passar muito tempo sem estabelecer referências com os limites humanos, perdem o interesse. A questão apontada por Eco de que “suspendemos nossa descrença em relação a algumas coisas e não a outras”, ocorre porque as fronteiras entre o ficcional e o real são bastante ambíguas. Não há um limite de realidade numa vida ficcional, tampouco um limite de ficção numa vida real. Nas palavras de Eco,

E, assim, temos de admitir que, para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real. Em outras palavras, precisamos adotar o mundo real como pano de fundo. Isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real. Não existe nenhuma regra relativa ao número de elementos ficcionais aceitáveis numa obra. (ECO, 1994, p. 89).

Assim, a presença visível do animador, quando bem estruturada dentro da obra ficcional, pode se tornar uma grande oportunidade de criar intersecções entre o supostamente real e o imaginário. Um ser vivo com a capacidade de representar um ser fictício ao mesmo tempo em que faz com que um objeto inanimado simule vida própria torna-se uma complexa ponte entre a ficção e a realidade.

Dentro do recorte da pesquisa, foram encontrados diferentes modos de utilizar a animação à vista, variando as maneiras de apresentar o animador, ou seja, variando seus modos de atuação. Para compreender melhor a situação que encontramos na atualidade no que concerne a este tema, vê-se a necessidade de primeiramente, esclarecer como a animação à vista tem se desenvolvido nas últimas décadas no Brasil.

### 2.2.1 Primeiras Incursões Brasileiras

O teatro de bonecos tradicional, tanto na Europa quanto no Brasil<sup>27</sup>, geralmente objetiva a simulação de vida nos objetos animados de modo mais

---

<sup>27</sup> Refiro-me às poéticas de espetáculos de animação que se tornaram tradicionais ao atravessar gerações seguindo uma mesma estrutura que se mantém, tal como os *Pupi Siciliani* e *Pulcinella* italianos, o *Petrushka* russo, o *Don Cristóbal* espanhol, o *Dom Roberto* português, o *Guignol* francês, o *Kasperl* alemão ou o Mamulengo, o João Redondo e o Cassimiro Coco brasileiros.

eficiente possível. Para tanto, eliminar a real fonte motora dos títeres (o animador) das vistas do público sempre pareceu elementar para alcançar tal objetivo. No Brasil, observa-se com maior frequência mudanças nesse aspecto no início da década de 1970. Contudo, antes disso já despontavam algumas iniciativas que buscavam incluir o animador em cena.

No livro de Olga Obry, “O Teatro na Escola”, encontra-se de maneira geral, indicações de que o teatro de bonecos deveria preferencialmente ser feito com o animador oculto, como consta no seguinte trecho: “O operador [animador] deve estar colocado em situação tal que veja o seu personagem, sem ser visto pela platéia”. (OBRY, 1956, p. 39 – grifo meu). Com relação ao espaço de apresentação, o ocultamento do animador é recomendado: “Será bem melhor, também, que o palco possa ser armado próximo a uma porta para que os operadores possam entrar e sair sem serem observados pela platéia.” (OBRY, 1956, p. 68 – grifo meu). Também em relação à cenografia, um texto dramaturgico publicado neste livro já indica o ocultamento dos animadores: “Cena – Oficina de sapateiro. Gaiolas penduradas, cada uma contendo um pássaro, colocadas de maneira que o operador possa manobrá-los, sem ser visto. O avô [representado por uma pessoa], sentado à banca, óculos na testa, sapato na mão.” (OBRY, 1956, p. 212 – grifo meu). A preocupação com o exibicionismo dos alunos-artistas é reforçada quando a autora afirma: “O teatro de marionetes exclui o elemento de exibicionismo, bastante perigoso no adolescente, pois manejadores e vocalistas ficam escondidos nos bastidores” (OBRY, 1956, p. 83 – grifo meu).

É interessante perceber que o “elemento de exibicionismo, bastante perigoso no adolescente” apontado por Obry, já foi tratado por diversos autores que sugerem resolver o problema com base no teatro de animação, em distintos períodos. Henrich von Kleist (1997), no início do século XIX, menciona a marionete como referência de sintetismo, objetividade e não afetação dos movimentos, eliminando assim qualquer caráter exibicionista. Edward Gordon Craig com a teoria da “supermarionete” e Vsevolod Meyerhold com o desenvolvimento da biomecânica também buscaram nos princípios técnicos do teatro de bonecos referências para eliminar o exibicionismo, a afetação e a imprecisão do teatro (NUNES, 2006). Assim, o teatro de bonecos enquanto referência para uma atuação sintética, objetiva, capaz de eliminar os excessos exibicionistas foi tão importante para o teatro de vanguarda europeu, quanto para o teatro feito em salas de aula no Brasil.

Estes trechos citados de Obry demonstram um contexto do teatro de bonecos ligado à escola, como já foi discutido no capítulo anterior. Contudo, eles nos dão uma noção da visão recorrente à época. A autora também revela em algumas passagens que a animação à vista não é desconhecida no Brasil na década de 1950. Por exemplo, ela demonstra conhecer o teatro *Bunraku* e sua característica de animação à vista ao descrever o que chama de “marionete de teclado”, ou o que poderíamos chamar de bonecos com mecanismos de movimento:

*O marionete de teclado é um boneco articulado, que o manejador segura por uma haste, que lhe sustenta a cabeça. O movimento se faz por meio de um sistema de teclas, que dirigem cordéis trespassados por dentro da roupa do boneco, e amarrados nos braços, pernas, etc. essa manipulação pode ser executada de baixo – como no fantoche de varetas (sistema europeu), ou de trás (sistema japonês), sem que o manejador fique escondido das vistas do público. De fato, no teatro de figuras japonês, chamado “jôruri” [ou *Bunraku*], os marionetes de teclado são manejados por marionetistas muito hábeis, que usam trajes escuros, e, às vezes, capuchos pretos para simbolizar sua invisibilidade (OBRY, 1956, p. 20-21 – grifo meu).*

A autora, de origem europeia, certamente teve acesso mais fácil a essa forma de teatro de animação do que brasileiros contemporâneos seus, mas o fato de ter publicado seu livro no Brasil mencionando a possibilidade de animar bonecos à vista do público revela que esta possibilidade cênica não era totalmente desconhecida.

Obry, que em outros trechos recomenda o ocultamento dos animadores, também aceita a possibilidade da animação à vista, quando elenco e público forem formados por crianças:

*Na frente pode haver cortina de boca de cena, que abra ao meio, e um biombo ou cortinas para esconder os manejadores. Se forem crianças que representem para outras crianças, nem precisaremos disso: deixemos ao seu gosto a brincadeira e tenhamos confiança na imaginação infantil. (OBRY, 1956, p.53)*

Nota-se aqui a sugestão de que a presença visível dos animadores pode ser diluída na imaginação do público infantil. Provavelmente, para a autora o público adulto teria mais dificuldades de deixar-se levar pela cena sem considerar os aspectos técnicos visíveis.

Na década seguinte, 1960, encontram-se traços significativos da visibilidade do animador em cena no trabalho de Ilo Krugli e Pedro Dominguez. Em entrevista concedida por Krugli à Fanny Abramovich na Revista Mamulengo nº 12, de 1984, ele

indica duas fases em seu trabalho a respeito da entrada do ator em cena com bonecos e objetos:

‘A primeira, quando tínhamos o Teatro do Ilo e do Pedro, que existiu, aqui no Brasil, entre 1961 e 1964... Compreendíamos o fascínio que o teatro de bonecos tinha para o público... Mas, houve sempre, muita e muita gente que pedia para assistir o espetáculo por detrás [sic], dentro do palco, vendo a movimentação dos atores... Uma vez, ainda em Cuzco, no Peru, mais ou menos em 1960, fizemos um espetáculo inteirinho de costas para o público... Eles nos assistiam fazendo, correndo, enquanto os bonecos, agiam de costas para eles... Na Escolinha de Arte do Brasil, trabalhávamos em módulos... Para correr dum para outro módulo, o ator tinha que passar com o boneco... (já era uma experiência com atores à vista)’ (KRUGLI *apud* ABRAMOVICH, 1984, p. 12).

A primeira etapa relatada por Krugli revela o animador estimulado pela curiosidade do público em ver os procedimentos do espetáculo e da necessidade, em dado momento, dos bonequeiros terem de trocar de espaço cênico. A opção poética pela animação à vista viria na etapa seguinte, no início da década de 1970:

‘A segunda etapa, começa em 1972, quando encenei a ‘História do barquinho’, no Rio [de Janeiro], depois no Chile... Existia a projeção do ator para o boneco e para o objeto além de haver mais uma expressão do ator, isto tudo acontecendo simultaneamente... Foi toda uma pesquisa de linguagem... Foi um caminho de felicidade e de libertação minhas... Uma vivência duplamente rica: mexer com o boneco e se expressar através do rosto, do corpo... Ir se desdobrando...’ (KRUGLI *apud* ABRAMOVICH, p. 12)

Essa segunda etapa continuou se desenvolvendo e de forma mais evidente surgiu a relação entre boneco e bonequeiro em cena, com o espetáculo *História de Lenços e Ventos*, que estreou no ano de 1974, com o Teatro Ventoforte. Ainda segundo Krugli,

‘Em ‘Lenços e Ventos’, isto aparece de modo bem mais claro... A animação era simultânea... O objeto se expressava enquanto o ator colocava um distanciamento crítico sobre o que o boneco fazia... Ou ao contrário, um comentário sensível, sobre o que o boneco fazia ou dizia... O ator comentando, agindo com distanciamento crítico, mas de qualquer forma, se expressando...’ (KRUGLI *apud* ABRAMOVICH, p. 13).

*Histórias de Lenços e Ventos* marca não só a visibilidade do animador, mas principalmente a sua atuação diferenciada “comentando, agindo... expressando”, como relata Krugli. A força cênica obtida com a atuação “direta” do animador concomitante à sua atuação “indireta” por meio de bonecos e objetos foi um importante ganho para o teatro de animação brasileiro que buscava se renovar

nesse período. Conclui-se isso graças a grande difusão que a animação à vista alcançou especialmente nessa época. Além do Grupo Ventoforte, espetáculos de projeção nacional como *A Gaiola de Avatsiú* (Grupo Hombú/RJ, 1977); *Tá na Hora, Tá na Hora* (Grupo Navegando/RJ, 1978); *Sonhos de um Coração Brejeiro Naufragado de Ilusão* (Cia. Dramática Brasileira/RJ, 1978) e *No Planalto Sul Tropical do Sol* (Grupo Galha Azul/SC, 1978), para citar alguns, foram certamente influenciadores. Estes espetáculos exemplificam a presença do ator em cena junto ao boneco por ele animado como uma opção poética, um modo de proceder e não uma casualidade.

Cabe dizer que a maioria destes espetáculos teve forte ligação com Ilo Krugli e Pedro Dominguez. Silvia Aderne e Lúcia Coelho, respectivamente fundadoras dos grupos Hombú e Navegando, foram alunas de Krugli e Dominguez na Escolinha de Artes do Brasil e também atuaram com eles no grupo Teatro do Ilo e do Pedro na década de 1960. O espetáculo *Sonhos de um Coração Brejeiro Naufragado de Ilusão* foi dirigido por Krugli. A influência internacional no teatro de animação brasileiro fica evidente nesses exemplos, pois além de Krugli e Dominguez serem oriundos da Argentina, o diretor do Grupo Galha Azul, Hector Grillo, também o era.

Diferentemente da noção que temos hoje de animação à vista – de que é uma forma aceitável e comum de atuação – no primeiro período de utilização esse modo de atuar ainda causava estranheza e polêmicas entre artistas. Na Revista Mamulengo de nº 8, editada em 1979, após terem sido listados os grupos que se apresentaram no VIII Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos da ABTB ocorrido naquele mesmo ano na cidade de Ouro Preto/MG, encontra-se o seguinte texto:

Outra observação que pode ser feita a respeito da mostra, é a grande variedade de propostas que foram apresentadas, seja quanto ao conteúdo, aspectos formais ou à utilização de mais de uma linguagem cênica, integradas num mesmo espetáculo.

De repente, o tradicional conceito que proíbe a convivência pacífica de elementos diferentes – ‘Ator é ator, boneco é boneco’ etc. – readquire grandes proporções e se transforma num dos pontos de destaque nos questionamentos gerados por todos os espetáculos. (MAMULENGO 8, 1979, p. 7 – grifo meu).

Nota-se nesta citação que na época colocar um ator dividindo a cena com bonecos não só era inovador, mas também ousava romper certas regras do tradicionalismo no teatro de animação. Destacam-se na sequência do texto as divergências entre as opiniões dos artistas participantes do festival:

As opiniões divergiram: - uns em defesa da 'pureza' do boneco, sem misturas de espécie alguma; - outros, reivindicando uma integração maior: Boneco/Ator/Cinema e outros elementos; - o ator, criticado pelo quase desprezo transmitido à animação do boneco, quando o manipula ou contracena com o mesmo; - o bonequeiro, também criticado por uma atitude de defesa estéril e, em alguns casos, radical, cada vez que vê o ator e boneco contracenando. (MAMULENGO 8, 1979, p. 8).

Por fim, encerra-se o assunto no texto com um questionamento:

Seria realmente um elemento agente castrador do outro? Tal discussão é assunto de premente interesse para o bonequeiro brasileiro que sente necessidade de definir, com mais clareza e consciência, os limites e fronteiras de sua arte. (MAMULENGO 8, 1979, p. 8).

Essas discussões tiveram continuidade nos anos seguintes e durante o Festival da ABTB de 1983, em São Luís do Maranhão, o Teatro Ventoforte apresentou o espetáculo *Estou Fazendo uma Flor*, com Ilo Krugli, Osvaldo Gabrieli e outros atores e músicos, no Theatro Arthur Azevedo. Nessa ocasião o espetáculo chamou a atenção especialmente de Jacques Felix (1923 – 2006), então Secretário Geral da União Internacional da Marionete – UNIMA. As impressões causadas por esse espetáculo motivaram Felix a escrever um pequeno texto posteriormente publicado na Revista Mamulengo número 12, de 1984, que traz algumas provocações e indagações a respeito do uso indiscriminado da animação à vista. Felix assim escreve:

Assistimos pois, a espetáculos híbridos onde o boneco tem apenas um pequeno espaço e constantemente é apenas uma figuração. E o público? – Pois bem, os que decidiram por este gênero de espetáculo, assistem a uma peça de teatro e nem sempre um bom teatro. O espectador assim frustrado se faz então esta pergunta: - Porque as marionetes desaparecem no momento em que se reclama sobre elas todas as coisas? Complexo de marionetista que lamenta não ser tratado de comediante? Ou simplesmente que o marionetista da década de 80 não é mais um verdadeiro manipulador, um verdadeiro animador ou não tem mais imaginação? (FELIX, 1984, p. 58).

Ao fazer este comentário, Jacques Felix certamente faz uma crítica não só os espetáculos brasileiros, mas também aos europeus que tinham a animação à vista do público mais sedimentada. Sua preocupação, ao que parece, estava no risco do teatro de bonecos se tornar uma arte de pouca qualidade ou até de desaparecer com a entrada cada vez mais singular do ator em cena. Percebe-se na fala de Felix que, no mínimo, desde a década de 1980 já se colocava em pauta no teatro de

animação as discussões sobre heterogeneização e hibridação de linguagens artísticas. As indagações de Jacques Felix apontam para questões semelhantes que encontramos na atualidade acerca do teatro contemporâneo.

Na mesma entrevista de Ilo Krugli à Fanny Abramovich citada anteriormente, percebemos sua postura diante desse tipo de provocação de Jacques Felix, quando Krugli diz:

Claro, que o que é importante, quando se faz teatro, é contar e fazer uma história... Fundamental, é o desenvolvimento do conflito! Seja, com ideias românticas, mágicas, etc... Quando um personagem é coroado, tem que ser coroado, quando morre, deve morrer... Quando joga um boneco no chão, é porque alguém jogou realmente um boneco no chão, ou jogou alguém no chão, ou alguém semelhante a nós, foi maltratado, pisado, humilhado, jogado no chão... Veja o 'Papel' no 'Lenços e Ventos', que é um boneco, quando é destruído, queimado, é porque muita gente foi destruída, foi queimada... Nós estávamos, naquele momento dado, sendo mortos pela repressão, pela impotência, todos os dias... (KRUGLI *apud* ABRAMOVICH, 1984, p. 13).

Percebe-se que na visão de Krugli o boneco não é apenas uma figuração com um pequeno espaço de expressão no espetáculo, embora o boneco esteja inteiramente a serviço do espetáculo e do ator. Este ponto de vista, provavelmente, era compartilhado pelos outros grupos que sofreram as influências diretas do trabalho de Krugli, mas cabe ressaltar que nem todas as influências da animação à vista admitidas no Brasil provinham dele. Como o próprio Ilo Krugli comenta,

Várias pessoas e grupos brasileiros, por influência direta ou através das informações das notícias que chegam da Europa, através de revistas ou livros, começaram também a trabalhar com o boneco ao vivo, ou seja, com o ator aparecendo junto... Não o ator, o brincante, como eu prefiro chamar... Aliás, como se chama também em francês (*jouer*) ou em inglês (*player*), ou seja, gente que está brincando (e/ou representando... a palavra é a mesma). (KRUGLI *apud* ABRAMOVICH, 1984, p. 14).

A influência europeia no teatro de animação brasileiro ainda era bastante evidente na época, embora diversos artistas buscassem uma identidade própria em sua arte. O abandono de dramaturgias tradicionais para teatro de bonecos e adaptações de contos literários europeus deu lugar principalmente às criações coletivas com temáticas regionais, as quais buscavam utilizar todos os recursos disponíveis em cena, especialmente o ator.

Da efervescência dos anos de 1970 e 1980 até os dias atuais, evidencia-se que a animação à vista do público desenvolveu características próprias, superando

seu uso apenas como recurso cênico. Encontram-se bem estabelecidos distintas formas de apresentar o ator em cena junto ao boneco por ele animado e esses modos de atuação podem ser determinantes no espetáculo.

### 2.2.2 Modos de Atuação

Dentre os 51 espetáculos da programação do FITAFloripa que apresentam cenas nas quais predominam a animação à vista do público foi possível perceber com clareza diferentes modos de atuar por parte dos animadores. Alguns se fizeram presentes em cena buscando neutralidade, sem se envolverem com o plano representacional dos bonecos ou com o público. Outros assumiram a condição de atores que animam bonecos interagindo com os mesmos. Há também aqueles que animam um determinado personagem em forma de boneco ao passo que representam o mesmo personagem em si próprio. Distinto dos demais modos encontrou-se, inclusive, espetáculos em que o animador representa um personagem distinto daquele animado por ele em forma de boneco, sem necessariamente assumir que o personagem do ator é o manipulador do objeto.

#### a) Bonequeiro Neutro

De maneira geral, o bonequeiro que busca a neutralidade em cena procura ser uma figura imparcial dentro da maior abrangência de aspectos possíveis. Ele não se configura como um personagem; não interage diretamente com qualquer personagem; evita trazer para si o foco de atenção do espectador; ou seja, ele está presente em cena, mas procura não ser percebido. Conforme Felisberto S. Costa,

A neutralidade apresenta variados estados de compreensão, fundamentada em princípios comuns, e o que é neutro para um pode não sê-lo para outro. Neste sentido, a neutralidade se torna pessoal (quanto à utilização dos princípios), dado que 'não há padrão único' (COSTA, 2005, p. 34).

Neste aspecto, os espetáculos *O Contra-Regra*, *O Ratinho e a Lua*, *Caminho da Roça*, *Em Concerto*, *Flicts*, *A Caixa*, *Filme Noir*, *Homem Voa?*, *Livres e Iguais* e *O Patinho Feio* podem conformar-se como exemplos de trabalhos em que a presença visível do ator busca a neutralidade com relação à cena.

Mesmo entre estes, há diferenças no uso de recursos para obter essa relativa neutralidade. Em *O Contra-Regra*, *Em Concerto*, *Filme Noir* e *Livres e Iguais*, os atores cobrem-se inteiramente de negro, inclusive as cabeças com capuzes, a fim

de dissimular seus corpos no fundo do espaço cênico, de mesma cor, que não recebe luz. Nos quatro espetáculos citados, há animação direta dos bonecos e sem os recursos de iluminação de cortina de luz ou luz negra. Assim, mesmo sendo uma tentativa de apagar da visão do público a presença dos atores, consegue-se no máximo atenuar sua visibilidade, pois em todos estes casos ainda é possível delinear as silhuetas dos animadores e perceber sua presença.

Além de utilizar o vestuário para buscar a neutralização dos bonequeiros, a atuação deles também contribui, por meio da economia e precisão de movimentos, do olhar direcionado para a ação do boneco, do cuidado para não cobrir o boneco com o próprio corpo e evitando qualquer “ruído” que possa chamar a atenção do público.

A segunda forma encontrada para buscar a neutralidade dos animadores, presente nos espetáculos *O Ratinho e a Lua*, *Caminho da Roça*, *Flicts*, *A Caixa*, *Homem Voa?* e *O Patinho Feio*, não tenta esconder inteiramente os bonequeiros. Nestes espetáculos os figurinos de cores escuras evitam chamar a atenção do público cobrindo quase totalmente os corpos dos animadores. Contudo, os rostos – e, em alguns casos as mãos – não são cobertos. Percebe-se aí que para tornar-se o mais neutro possível em relação à cena, o animador necessita de um apuro maior na atuação, expressando-se minimamente com seu corpo e delegando aos bonecos a maior eficiência de expressão.

Estas duas maneiras de apresentar o animador como “neutro” em cena possuem a vantagem de não necessitar de aparatos técnicos de alto custo para eliminar a presença dos atores no caso de animarem diretamente os bonecos ou de afastá-los dos títeres para ficarem em local resguardado. Além disso, este meio revela ao público os procedimentos da animação, possibilitando ampliar as leituras do espetáculo para além das ações das formas animadas.

Mesmo que o animador neutralize-se em relação à cena protagonizada pelos bonecos, ocupando-se unicamente na tarefa de prover movimentos a estes, sua presença não é irrelevante e pode suscitar questionamentos por parte do público quando mal executada. Este modo de atuar não se conforma em um padrão único, contudo, pode revelar certos princípios comuns que tornam a neutralidade mais eficiente, tais como: “um corpo simétrico, centrado, focalizado, integrado, energizado, um corpo relaxado e envolvido em ser e não em fazer.” (ELDREDGE *apud* CAVALCANTE, 2008, p. 67).

Este é, portanto, um modo de atuação do animador que exige consciência e treinamento por parte do artista, para que consiga realizar com eficácia movimentos nas formas animadas que direcionem o olhar do espectador apenas para os objetos e não para o animador.

#### b) Bonequeiro Atuante

O Bonequeiro ou Animador Atuante é aquele que representa a si próprio, em princípio sem personagens, ao mesmo tempo em que anima o boneco e representa por meio dele (MESCHKE, 1988). A característica mais comum nesta forma de apresentação é a criação de um contraponto da figura humana que controla assumidamente o boneco, realçando a relação de dependência e criando conflitos dramáticos.

Representando a si próprio, o bonequeiro ganha a possibilidade de interagir diretamente com o boneco, explorando a dicotomia real-ilusória do personagem que representa por meio do objeto. O animador cria um contraponto interessante interagindo com o boneco, pois oferece ao público um parâmetro de “vida”, que inevitavelmente é tomado como referência para o boneco.

Contudo, a noção de que o Animador Atuante não representa personagens é questionável, pois não se sabe ao certo até que ponto ele de fato apresenta ao público um possível “personagem-animador” ao invés de sua própria personalidade cotidiana.

Entre os espetáculos selecionados nesta parte da pesquisa encontram-se como possíveis exemplos nesta condição: *O Princípio do Espanto*, *As Aventuras de uma Viúva Alucinada*, *Cidade Azul*, *Bichos do Brasil*, *2 Números*, *Encantadores de Histórias*, *Teatro Que História é Essa?* e *Senhor dos Sonhos*.

Analisando estes espetáculos, percebe-se que este modo de atuar está no limiar entre a busca pela neutralidade e a atuação assumida do ator em seu próprio corpo. Nestes casos, figurinos e iluminação no máximo abrandam a visibilidade, mas não escondem os animadores. O modo de atuar é presumivelmente mais complexo, uma vez que a coparticipação dos animadores nas ações ou falas do espetáculo exige um apurado conhecimento de técnicas de animação e de atuação teatral simultaneamente.

### c) Bonequeiro Duplo do Personagem

O animador na situação de Duplo do Personagem coloca o artista numa situação de atuação na qual há uma duplicação do personagem apresentado pelo boneco. Nesta situação encontram-se os espetáculos *O Incrível Ladrão de Calcinhas* e *Hagënbeck*.

No primeiro exemplo o figurino e a fala inicial do animador perante o público, ainda antes de começar a manipular os bonecos, denotam que ele representa um dos personagens, o Detetive Bill Flecha. Deste modo, o bonequeiro representa um personagem que conta uma história ocorrida no passado e esta história é apresentada pelas ações dos bonecos, que agem sob o seu comando. Por haver um só bonequeiro que anima todos os personagens-bonecos, entende-se que a história apresentada é contada sob o ponto de vista do Detetive.

O espetáculo transita também pelo modo “neutro”, uma vez que durante a animação dos bonecos, o ator poucas vezes interfere na cena, dissimulado por trás do cenário, auxiliado pela iluminação. Contudo, é possível vê-lo na maior parte do espetáculo, mantendo-se a leitura de que o ator representa o personagem do detetive, duplicado no boneco.

Em *Hagënbeck*, construído a partir do conto “Comunicado para a Academia” de Franz Kafka, o animador representa um símio que aprendeu a se comportar e agir como um ser humano. Esse personagem representado pelo artista anima concomitantemente em alguns momentos um boneco que representa o mesmo personagem, mas em seu passado, durante o processo de transformação relatado durante a peça.

Essa forma de apresentar o bonequeiro à vista do público como um duplo do personagem pode confundir o espectador, caso as convenções e transições dos personagens entre os diferentes corpos não fiquem claras e precisas. Quando bem estruturado, este modo proporciona ao espetáculo possibilidades muito ricas de apreensão do personagem, que desta forma pode ser visto pelo público sob vários ângulos, criando dicotomias espaço-temporais.

### d) Bonequeiro Personagem Distinto

Esta possibilidade do animador perante o público caracteriza-se essencialmente pelo fato de que o ator representa em si um personagem que é distinto daquele outro, representado também por ele, mas por meio do boneco. Os espetáculos *Uma Noite em Claro*; *Só Serei Flor Quando Tu Flores*; *Don Juan*, *Memória Amarga de Mi* e *O Menino do Dedo Verde*, exploram basicamente duas formas deste modo de atuação.

Nos dois primeiros espetáculos citados, o elenco caracteriza-se como determinado personagem reconhecível ao público (um mordomo no primeiro e três costureiras no segundo), que justifica sua presença naquele ambiente sugerido pela cenografia e pela proximidade com o personagem-boneco. Contudo, nos dois casos, os personagens representados pouco participam nas ações desenvolvidas pelos bonecos. Os conflitos e as soluções de cena são efetuados pelos bonecos e não pelos animadores, que eventualmente colocam-se na função de *deus ex-machina*.

Os dois últimos exemplos mostram também os animadores representando personagens distintos dos bonecos por eles animados, mas de tal forma que eles interagem diretamente entre si. Em *Don Juan* o animador representa com seu corpo durante todo o espetáculo o personagem que coprotagoniza a peça ao mesmo tempo em que atua com diferentes personagens por meio de bonecos por ele animados. Com quase todos os bonecos o animador interage diretamente dialogando com eles. Em *O Menino do Dedo Verde*, o animador se configura como um narrador da história contada, desdobrando-se na representação dos personagens-bonecos e também em personagens representados com seu próprio corpo. Além dos múltiplos personagens representados, há também interação direta entre eles.

Assim como em todos os demais modos de atuação do animador à vista do público encontrados no âmbito do FITAFloripa, este exige do artista conhecimento de técnicas específicas para que se consiga realizar a contento o seu trabalho. Contudo, parece este ser o modo mais complexo, uma vez que representar dois (ou mais) personagens totalmente distintos ao mesmo tempo exige uma capacidade de dissociação motora e intelectual<sup>28</sup> mais apurada do que nas formas anteriores.

---

<sup>28</sup> A dissociação motora aqui diz respeito à capacidade do ator em realizar movimentos distintos com diferentes partes de seu corpo, dando a sensação de que são partes de diferentes corpos. A dissociação intelectual refere-se, neste trabalho, à construção de duas ou mais personalidades distintas pelo mesmo ator, quase ao mesmo tempo. Um exemplo de dissociação intelectual são os diálogos de ventríloquos com seus bonecos.

### **3 DOIS CASOS DE ATUAÇÃO SOLO COM ANIMAÇÃO À VISTA DO PÚBLICO: O INCRÍVEL LADRÃO DE CALCINHAS E O PRINCÍPIO DO ESPANTO**

Para melhor compreender as possíveis implicações da animação à vista do público em um espetáculo no que concerne à atuação do animador, neste capítulo serão analisados dois espetáculos que possuem dois pontos em comum: o solismo e a animação de bonecos à vista do público. Considerando a complexidade do trabalho do ator solista que atua também animando bonecos é que se optou nesta pesquisa por analisar esse tipo de espetáculo. Conforme tratado anteriormente, tanto a animação à vista do público quanto a atuação solo propiciam características interessantes às poéticas teatrais. A junção destas duas formas de trabalho resulta em obras bastante peculiares, mas que demonstram claramente a potencialidade do ator em cena.

Assim, foram escolhidos para esta análise os espetáculos *O Princípio do Espanto* (Morpheus Teatro/SP) e *O Incrível Ladrão de Calcinhas* (TRIP Teatro de Animação/SC), que participaram do FITAFloripa nas edições de 2007 e 2008, respectivamente. Ambos assemelham-se por serem espetáculos brasileiros, com animação de bonecos antropomorfos e à vista do público, apresentados por solistas experientes no teatro de animação e que estrearam na primeira década do século XXI mantendo-se em atividade até o presente.

Contudo, mesmo possuindo aspectos em comum, os criadores destes espetáculos desenvolveram trabalhos com poéticas bastante distintas. Como se tornaria demasiado amplo abordar todas as partes constituintes dos espetáculos que despertam interesse pelos modos como foram trabalhados, neste capítulo a ênfase está no trabalho de atuação dos artistas. Este é o ponto comum pelo qual se concentram as discussões sobre o trabalho dos solistas, o uso da animação à vista do público, a direção dos espetáculos e a dramaturgia em ambos os casos.

*O Incrível Ladrão de Calcinhas* é um dos três espetáculos em atividade no repertório da Companhia TRIP Teatro de Animação, sediada na cidade de Rio do Sul/SC. Sua estreia aconteceu no ano de 2005 e desde então participou de muitos festivais. Já foi apresentado em quase todas as capitais do país, além de diversas outras cidades. Conforme a sinopse do espetáculo, este se caracteriza como:

Uma história de detetives baseada no estilo do Cine Noir, caracterizado por filmes tipo "B" das décadas de 40 e 50, onde a falta de caráter e o crime são as marcas mais presentes.

O escritório do Detetive Bill Flecha é procurado por Srta. Velda, uma "mulher-fatal" que tem sua "peça íntima" roubada e pagará qualquer quantia para tê-la de volta. O que parecia um crime banal dá origem a uma série de outros crimes violentos, onde todos são suspeitos até que se prove o contrário, ou até que seus corpos sejam encontrados em algum beco escuro.

Inspirado na vida e obra de Dashiell Hammett, considerado o pai da literatura policial moderna, o espetáculo utiliza uma técnica de construção de bonecos pouco conhecida no Brasil, a partir de modelos desenvolvidos por Hansjürgen Fettig em seu livro "Rod-Puppets & Table-Top Puppets" (Standing Figures). A cenografia foi inspirada no "Expressionismo Alemão", movimento artístico que contribuiu para o surgimento do Cine Noir. (TRIP, 2011 – informação retirada de sítio eletrônico).

O espetáculo é direcionado para o público adulto, com duração de 55 minutos, apresentado pelo ator Willian Sieverdt (que assina também a concepção do trabalho), apoiado por uma operadora de som e luz e um contrarregista, em palco à italiana. Este ator solista representa um dos personagens do enredo (o Detetive Bill Flecha), e atua animando sete personagens-bonecos de manipulação direta sobre balcão estando à vista do público, fazendo trocas de cenários durante o espetáculo.

*O Princípio do Espanto* é o primeiro trabalho do grupo paulistano Morpheus Teatro, que atualmente possui quatro espetáculos em seu repertório. Estreado em 2002, este trabalho já circulou por diversas cidades brasileiras, assim como pela América Latina, Europa e Ásia. De acordo com o texto publicado no sítio eletrônico do grupo,

Em "*O Princípio do Espanto*", João Araújo iniciou uma pesquisa prática que se mostrou muitíssimo interessante, com o seu boneco Robertinho. Ao utilizar sua boca para obter o controle da cabeça, no intuito de deixar suas mãos livres para comandar mãos e pés da figura, chegou à questão que se tornaria então vital para a concepção da dramaturgia do espetáculo: Ao utilizar a sua boca para a animação da cabeça do personagem, criou uma imagem muito rica que, por sua concepção física, o remeteu à imagem poética do "sopro divino". É o momento mágico em que o criador assopra a vida para dentro da criatura, citado na Bíblia. Esta relação, assim, acabaria por criar e determinar a relação base entre criador / criatura (manipulador / boneco), e que encontrou, ainda, em trechos do poema "*Elegias de Duíno*", de Rainer Maria Rilke, a direta ressonância com a obra e, por assim dizer, o caminho poético da concepção (MORPHEUS, 2011).

Assim, partindo do modo de manipular o boneco, o ator João Araújo, que também assina a concepção do espetáculo, construiu uma obra voltada para jovens e adultos, apresentada em palco à italiana, com duração de 55 minutos, tendo o auxílio de um operador de som e luz. Enquanto solista em cena, o ator anima

apenas um boneco antropomorfo, de animação direta e à vista do público sobre balcão.

Rapidamente apresentadas as principais características dos espetáculos, vejamos a seguir algumas questões relacionadas com os modos de atuação encontrados nesses trabalhos.

### 3.1 A QUESTÃO DO SOLISMO

Como atuar sozinho em um espetáculo? Esta é uma questão que provavelmente é levantada pelos artistas que por algum motivo optam pelo solismo. Conforme visto no segundo capítulo desta pesquisa, a quantidade de solistas é significativa entre os bonequeiros, mas não há uma hegemonia na forma de trabalho, sendo bastante variado o uso de técnicas, modalidades de animação, recursos cênicos e dramaturgias.

Nota-se isso entre os espetáculos *O Incrível Ladrão de Calcinhas* e *O Princípio do Espanto* que, embora partindo do mesmo questionamento, alcançaram resultados bastante distintos em cena. Observando as informações sobre o processo de criação de cada obra, encontra-se a diferença já nas motivações iniciais que levaram os artistas a escolher por atuarem como solistas.

No espetáculo *O Incrível Ladrão de Calcinhas*, segundo declaração do ator Willian Sieverdt, não houve um questionamento inicial sobre o construir em formato de solo, pois isso já fazia parte de sua trajetória de trabalhos:

Só pensei que precisava montar um novo espetáculo. Não pensei que precisava ter mais uma pessoa para montar o espetáculo. Porque já era minha trajetória como solista. E eu imaginava inclusive que eu teria a possibilidade de operar o som e luz do espetáculo também. Eu queria realmente ser um solista (SIEVERDT, 2011 – entrevista).

Para Willian Sieverdt, atuar sozinho com seus bonecos era o caminho mais natural, pois fazia parte de sua rotina desde 1991. Em seus espetáculos anteriores ao *Incrível Ladrão de Calcinhas*, Sieverdt recorria a outras pessoas para auxiliá-lo em relação a questões técnicas no processo de montagem, como a confecção de cenografia e bonecos ou a criação de sonoplastia. Esses espetáculos anteriores foram todos na modalidade de bonecos de luva, com ocultamento do ator por uma

empanada, necessitando de poucos equipamentos que poderiam ser facilmente deslocados pelo próprio artista, tal qual acontece com seu trabalho *O Velho Lobo do Mar*.

Mas a partir de *O Incrível Ladrão de Calcinhas*, mesmo atuando sozinho em cena, ele começou a agregar outras pessoas à Companhia TRIP Teatro de Animação, pois o espetáculo exige uma estrutura muito maior do que o ator poderia carregar ou operar sozinho<sup>29</sup>. Conforme seu depoimento:

Mas continuei trabalhando como solista até a estreia de *O Incrível Ladrão de Calcinhas*. Foi então que a Tati, minha companheira, que é também formada em teatro, em artes cênicas na FURB [Fundação Universidade Regional de Blumenau]... , ela começou a fazer parte do grupo e entrou pra assumir a parte técnica do espetáculo. Ainda solista em cena, mas já não era um grupo de uma pessoa só, já era um grupo de duas pessoas. (SIEVERDT, 2011 - entrevista).

Portanto, para Willian o desafio não estava exatamente em atuar sozinho em cena, mas em descobrir *como* atuar sozinho em uma estrutura de espetáculo totalmente nova para ele.

No espetáculo *O Princípio do Espanto*, o ator João Araújo revela que a opção por trabalhar como solista se deu por outra razão, pois ao contrário de Sieverdt, nunca havia trabalhado sozinho antes e até mesmo tentou iniciar o trabalho com outras pessoas em cena:

É, eu já tentei trabalhar assim no formato de trios, com três pessoas movimentando um boneco, que é como usualmente a gente vê por aí nesses bonecos de balcão, com 3 pessoas ou com 2 pessoas. Eu tentei, mas acho que não tinha maturidade na época para desenvolver um trabalho, acabou não acontecendo. Depois como eu já estava trabalhando na Cia. Truks e lá tem um ritmo de trabalho muito bom, a gente trabalhava quase todo dia da semana, quase todo dia tinha trabalho. Então eu estava muito quente nesse termo de manipulação, estava treinando, mas queria fazer alguma coisa que fosse uma pesquisa desse meu jeito de ver o boneco. Comecei com ele, desenvolvendo sozinho, como que paralelamente (ARAÚJO, 2011 - entrevista).

A tentativa, em princípio frustrada, de inicialmente trabalhar com mais pessoas motivou-o a buscar sozinho uma determinada forma de atuação distinta daquela que fazia na Cia. Truks, optando assim pelo trabalho solo. Logo, descobrir

---

<sup>29</sup> Cf. Anexo A, p. 172 – Ficha Técnica completa do espetáculo.

como atuar sozinho pela primeira vez também foi bastante desafiador para João Araújo.

Tal qual Sieverdt em *O Incrível Ladrão de Calcinhas*, Araújo teve a colaboração de outras pessoas durante o processo de criação do espetáculo, assim como na parte de operação técnica durante suas apresentações<sup>30</sup>. Mesmo assim, o Grupo Morpheus Teatro era formado nessa ocasião, apenas por ele.

Não sendo um caso isolado, é curioso notar como nos dois exemplos os artistas denominaram a entidade ou empresa que agregaria os seus espetáculos como “Companhia” ou “Grupo”, mesmo que eles estivessem oficialmente trabalhando sozinhos, eventualmente recorrendo a serviços de terceiros.

Segundo a definição do Dicionário do Teatro Brasileiro, “Companhia Teatral” refere-se a: “Associação de pessoas, grupo organizado reunido em torno do objetivo de fazer teatro, cujas origens remontam ao início dos tempos modernos” (GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2009, p. 99 – verbete: companhia teatral). Partindo desta definição, presumir-se-ia que uma companhia teatral fosse composta por mais de uma pessoa com o objetivo comum de realizar seus espetáculos. Conforme a declaração de Sieverdt, ele sempre contou com a colaboração direta de outras pessoas em seu trabalho, mas até a montagem de *O Incrível Ladrão de Calcinhas* apenas ele integrava oficialmente a sua Companhia.

No caso de Araújo, conforme o mesmo dicionário, encontra-se a seguinte definição para o termo “Grupos Teatrais”:

[...] caracterizam-se como equipes de criação teatral que se organizavam em cooperativas de produção, o que acaba determinando a autoria comum do projeto estético e a tendência à coletivização dos processos criativos, pois “o grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho” (GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2009, p. 162 – verbete: grupos teatrais).

O chamado “teatro de grupo” tem presença marcante no Brasil, especialmente nas décadas de 1970 e 1980, também entre os grupos de teatro de animação. Há estudos específicos sobre o tema<sup>31</sup>, contudo, não cabe aqui aprofundar essa questão, deixando-a apenas sublinhada. As nomenclaturas utilizadas por solistas em relação ao seu registro legal, suas relações hierárquicas

---

<sup>30</sup> Cf. Anexo B, p. 173 – Ficha Técnica completa do espetáculo.

<sup>31</sup> Cf. Referências Complementares: FERNANDES, 2000; FERNANDES, 2001; OLIVEIRA, 2005.

internas, suas organizações financeiras e até mesmo as poéticas das obras realizadas podem render ótimas discussões em outras direções.

No que concerne aos dois exemplos tratados aqui, destacam-se também as vantagens apontadas pelos dois artistas em relação ao trabalho solo. Para Willian Sieverdt,

A primeira delas sem dúvida nenhuma é a praticidade que isso te dá de poder resolver sozinho, de não ter que esperar por outras pessoas, a questão econômica também é outro fator dominante, muito importante nesse aspecto, que viabiliza a sustentabilidade de um grupo, quanto menos bocas... e o teatro de bonecos também se torna uma possibilidade nesse sentido, de poder com uma mala cheia de personagens uma pessoa só pra apresentar espetáculos e se garantir sozinho em cena, o que pra um espetáculo de teatro tradicional já é um pouco mais delicado. [...] Não é por uma questão de necessidade ou de não ter a oportunidade de ter pessoas próximas que poderia agregar ao trabalho, mas por uma questão de gosto pessoal de deixar um grupo enxuto é mais fácil de lidar, tudo acaba sendo mais fácil. (SIEVERDT, 2011 - entrevista).

Assim, vemos nesta citação o apontamento de três principais fatores vantajosos no solismo: o prático, o econômico e o de mobilidade.

Trabalhando sozinho o artista pode prescindir de demoradas negociações com outras pessoas no que diz respeito ao modo de trabalho, assim como as decisões de ordem prática, como agendamento de ensaios e apresentações. O fator econômico é evidente, pois conforme a própria citação de Sieverdt, com menos pessoas envolvidas, maior é o rendimento. A fácil mobilidade dos espetáculos de teatro de animação costuma ser recorrente entre os solistas, que muitas vezes carregam em uma ou duas malas tudo aquilo de que necessitam para apresentar-se. Junto aos poucos e pequenos elementos cenográficos, os bonequeiros podem carregar consigo dezenas de personagens, atuando com alguns destes até simultaneamente.

Ao final da sua fala, Willian Sieverdt comenta que no teatro por ele denominado de “tradicional”, ou seja, o teatro realizado por atores sem o uso de formas animadas, a possibilidade de um único ator em cena é mais delicada. Provavelmente ele se refere à diferença no modo de atuação que se coloca a um artista que dispõe de apenas um corpo – o seu próprio – para representar mais de um personagem. Conforme tratado no capítulo anterior desta pesquisa, quando o artista não recorre ao monólogo, a atuação com múltiplos personagens no espetáculo solo depende de um revezamento entre estes no corpo do ator, o que

pode não ser necessário quando o ator utiliza bonecos ou objetos que simultaneamente representam distintos personagens.

Sendo esta diferença mais complexa no teatro de atores, não significa que seja impossível. O trabalho do italiano Dario Fo exemplifica um modo bem sucedido de se trabalhar múltiplos personagens em um solo, pois muitos de seus espetáculos são assim configurados. Um texto seu encenado no Brasil pelo ator Julio Adrião, *A Descoberta das Américas*, é outro exemplo, assim descrito por Melize Zanoni em uma das cenas:

Em *A descoberta das Américas*, para citar alguns de diversos exemplos, Julio Adrião faz Johan Padam abrir a porta da casa de sua “namorada-bruxa” e, enquanto os inquisidores entram para levá-la, ele diz: “O que é isso?!!! Como vocês entram assim?”, ao mesmo tempo que se coloca ele mesmo no corpo de sua namorada que grita e, uma de suas mãos, personificando os inquisidores, a puxa pelos cabelos em uma situação hilária (ZANONI, 2008, p. 71-72 – grifo meu).

Neste exemplo citado, o ator dissocia uma parte de seu corpo que passa a representar o segundo personagem concomitantemente ao primeiro, da “namorada-bruxa”. Contudo, mesmo não utilizando um objeto animado para representar o segundo personagem, o ator utiliza um recurso primordial aos bonequeiros, especialmente os bonequeiros-solistas que necessitam separar os movimentos de suas mãos (e/ou outras partes do corpo) para animar diferentes partes ou distintos bonecos: a dissociação<sup>32</sup>.

Além dos fatores objetivamente vantajosos apontados por Sieverdt, João Araújo também comenta sobre a experiência subjetiva de estar sozinho em cena, com a oportunidade de conduzir um encontro entre o público e o seu trabalho:

Então quando a gente está naquela sala eu sinto que tem esse encontro, que na verdade não é o meu encontro com as pessoas, é o encontro de nós todos com isso que é o teatro, com esse evento que é o teatro, essa cerimônia, que é tão antiga... O que eu tentei muito fazer nesse espetáculo é não atrapalhar esse encontro, não trazer coisas demais como que para encher o silêncio. Aí pra uma pessoa sozinho ser o condutor desse encontro, é uma experiência muito interessante. Pra todo ator é um presente ter a oportunidade de fazer isso. É um momento de se ver, muito grande, de se ver no seu trabalho, o que você está desenvolvendo, porque não tem muito como se esconder (ARAÚJO, 2011 - entrevista).

---

<sup>32</sup> O conceito de *dissociação* no teatro de animação possui interpretações variadas que, segundo Cavalcante (2008), pode dizer respeito ao uso independente e simultâneo das distintas partes do corpo (concepção física do termo), à capacidade do ator em elaborar e representar mais de um personagem concomitantemente (concepção psicológica), ou mesmo à condição do animador que é simultaneamente protagonista e observador da atuação podendo assim dissociar-se em dois planos (o seu próprio e o do objeto animado).

João Araújo considera um privilégio para o ator a possibilidade de estar sozinho em cena, pois a resposta do público é totalmente direcionada a ele, o que acaba por refletir diretamente o resultado de seu trabalho. Desse modo, o ator consegue ter uma noção mais clara daquilo que está efetivamente transmitindo ao seu público. De seu ponto de vista, o ator não está no palco para impor uma mensagem, mas para participar de um completo processo de comunicação. Em suas palavras:

E eu quando vou me apresentar, torço pra que eu consiga participar bem daquilo, pra que eu consiga não passar as etapas das coisas, não passar por cima das reações das pessoas. Ele vai cada vez criando mais corpo durante a peça, deixar isso acontecer, não deixar as minhas ideias, as minhas necessidade de "ah, eu quero que funcione isso...". Às vezes dá errado... Não deixar essas coisas que vão acontecendo atrapalharem. Sinto que é uma experiência muito forte enquanto profissional, de quem está buscando apresentar esse tipo de trabalho, de expressão (ARAÚJO, 2011 - entrevista).

Portanto, a experiência de solista é, para ele, uma forma mais intensa para aprender a lidar com a relação existente entre artista e público.

Contudo, o trabalho solo não é feito apenas de vantagens. De acordo com Araújo, o solista tem a vantagem de ter maior domínio sobre o espetáculo, mas isso também exige esforço e dedicação redobrados.

Então assim, nesse sentido tem esse lado bom, eu gosto de ter o controle no trabalho, agora tem bastante dificuldade, porque trabalhar sozinho é difícil você, por exemplo, dizer: "ah, eu vou ensaiar a peça inteira". Cara, é um esforço incrível! E eu, logo no começo desse trabalho eu percebi que era muito difícil sozinho, ficar lá trabalhando, trabalhando, trabalhando... Eu sempre fui me juntando a pessoas que me ajudaram a ter essa energia. (ARAÚJO, 2011 - entrevista)

Na tentativa de trabalhar totalmente sozinho, João Araújo buscou recursos como o uso de espelho e câmera de vídeo para autoavaliar seu trabalho. Conforme relata,

Mas quando eu peguei com a boca, perdeu completamente a referência. Então o boneco se mexia num bloco só. Então eu fui aprendendo como movimentar esse boneco, muito com a ajuda da câmera. No princípio foi eu e a câmera. Eu gostaria de usar o espelho, usava o espelho, mas não conseguia usar porque eu estava com a boca aqui [na cabeça do boneco], então se eu olhava, mexia a imagem. Então foi só com a câmera, bastante a câmera. (ARAÚJO, 2011 - entrevista).

Especificamente em seu trabalho, João Araújo notou a impossibilidade de utilizar o reflexo do espelho em tempo real devido à postura que precisa manter para movimentar o boneco usando sua boca. O menor movimento de sua cabeça provoca consequentemente um movimento no boneco, conforme se pode observar na imagem abaixo.



Figura 01 – Cena de *O Princípio do Espanto*  
Fonte: Foto de Eneas Lopes

O uso da gravação em câmera de vídeo parece, em princípio, a melhor solução para este caso, mas também oferece as suas dificuldades. De acordo com a declaração de Araújo:

É um trabalho exaustivo, às vezes você não consegue... Faz, para, faz para... Então a tua energia fica bem mexida, difícil ter energia de se soltar, fazer coisas com o boneco por causa dessa análise o tempo inteiro. Mas isso foi uma época... O que me ajudou também foram essas pessoas de fora, como o Henrique [Sitchin] que me falou várias coisas, e isso era como um diretor que não estava ali presente o tempo inteiro, mas estava vendo, acompanhando a obra apresentada. (ARAÚJO, 2011 - entrevista).

Nesse momento do processo, o ator solista admitiu que a dificuldade em trabalhar inteiramente sozinho deveria ser superada com o auxílio de outros profissionais. O mesmo aconteceu com Willian Sieverdt em *O Incrível Ladrão de Calcinhas*, conforme suas palavras:

Pensei então em usar o vídeo como recurso pra me autodirigir, filma, vai lá analisa, e tal. E eu vi que isso era um ritmo que eu levaria mais de 10 anos pra dirigir o espetáculo assim. Porque o tempo de arrumar a câmera, de posicionar, de fazer a cena e aí para, vai lá, rebobina a fita, leva pra assistir na TV, vê que esse movimento deu errado e tem que voltar todo esse processo pra corrigir uma virada de um boneco. Então era um processo muito lento e custoso e muito cansativo também. Então decidi fazer isso na frente do espelho, pra ver até que ponto então eu poderia... Mas aí era uma coisa de ou eu faço uma coisa ou eu faço outra porque o olhar... E aí teve um momento então que eu me rendi, vou precisar de uma pessoa que enxergue de fora e que possa fazer essa direção de cena. (SIEVERDT, 2011 - entrevista).

Assim, nos casos exemplificados, os artistas resolveram abrir mão do total controle do espetáculo, dividindo suas funções com outras pessoas (mesmo que eventualmente) para superar a dificuldade de observarem a si próprios no processo de criação de cenas. As questões relativas propriamente à direção dos espetáculos serão abordadas mais adiante.

Algumas vezes, o que inicialmente se mostra como uma dificuldade pode se tornar um motivo de superação para o ator, que cria uma distinção em relação ao seu trabalho. Em *O Princípio do Espanto*, o modo como o ator anima o boneco utilizando a própria boca para suspendê-lo e movimentá-lo é resultado disso. Um pequeno extensor (vide Figura 02 adiante) onde se encaixam seus dentes foi um modo simples para solucionar o problema de sozinho, movimentar um boneco de aproximadamente 50 centímetros, com animação direta sobre balcão.



Figura 02 – Cena de *O Princípio do Espanto*. Na parte posterior da cabeça do boneco o extensor para embocadura do ator.

Fonte: Foto de Eneas Lopes

Contudo, apenas o suporte desenvolvido por Araújo não solucionaria toda a animação do boneco, pois era preciso ainda descobrir como utilizar esse recurso. Questionado sobre a dificuldade de trabalhar sozinho na animação do boneco, Araújo responde:

Eu sinto uma facilidade enorme, assim, ao mesmo tempo em que o boneco fica limitado - porque tem menos pessoas, não tem mais gente manipulando, tem só eu - essa limitação vai te conduzindo pra forma como o boneco se mexe, pra forma como o personagem pode se movimentar naquele espaço ali. [...] São várias coisas ao mesmo tempo, mas dentro dessa pessoa aqui. Com mais pessoas, isso é mais complicado, porque tem todos esses fatores externos, só que... Todas essas pessoas, que às vezes é difícil a comunicação, precisa de muito treino. (ARAÚJO, 2011 - entrevista).

A fala de Araújo revela que o ator solista trabalha em um registro de limitações diferente de um grupo de atores que animam o mesmo boneco simultaneamente. Enquanto a dupla, ou trio, de animadores necessita ampliar sua escuta trabalhando em conjunto, o ator solista necessita descobrir o que lhe é viável fazer utilizando as partes disponíveis de seu corpo em função da animação do objeto.

Willian Sieverdt comenta em sua fala sobre as dificuldades de limitação, mas também salienta a possibilidade de superação neste desafio:

Tem dificuldades no ponto de vista de que as produções ficam um pouco limitadas, tem uma hora que só dois braços não conseguem ir além daquilo. Porém esse limite de até onde eu consigo ir sozinho, eu aprendi por experiência própria, que isso vai muito além do que a gente pensa normalmente: "ah eu sozinho não vou conseguir fazer isso, não vou conseguir trabalhar com 3, 4 bonecos num espetáculo". Então a gente acaba descobrindo se for a fundo, ver que como solista da pra ir muito longe. E um espetáculo pode ser sim tão marcante e impressionante para o público feito por um solista ou por uma companhia de 10 pessoas. Então eu acho que as vantagens ainda são muito mais significativas que as desvantagens. (SIEVERDT, 2011 - entrevista).

No caso de Sieverdt, vemos que ele superou a mesma dificuldade de Araújo ao se deparar com a animação de um boneco antropomorfo de manipulação direta sobre balcão. Contudo a solução encontrada foi totalmente diferente. Os bonecos de *O Incrível Ladrão de Calcinhas* são construídos com um mecanismo especial que possibilita sua sustentação sobre as próprias pernas apoiadas no balcão, liberando-os do contato com o animador quando necessário. Além de ficarem em pé sozinhos,

alguns de seus movimentos de cabeça e braços também podem ser paralisados em sustentação. Por exemplo, se um boneco é colocado em pé no bar, olhando para o lado com um dos braços apoiado no balcão, ele permanece nessa posição até que o animador o mova novamente, dando a impressão de que o boneco sustenta a ação de estar parado observando algo. Utilizando este recurso na construção dos bonecos, Willian consegue sozinho animar sete personagens diferentes em seu espetáculo. Na imagem da Figura 03 a seguir, encontra-se uma cena com quatro bonecos animados pelo solista. No instante da fotografia, Sieverdt movimenta apenas o boneco da esquerda (Srta. Velda, que está cantando em seu *show* no bar), enquanto os demais sustentam a ação de observar/admirar a cantora permanecendo imóveis. No decorrer da cena o animador reveza alguns movimentos com os bonecos que assistem à cantora.



Figura 03 – Cena de *O Incrível Ladrão...* Quatro bonecos são animados pelo solista na mesma cena. Fonte: Foto de Evelyn Prodöhl Hansen.

Assim, vê-se que apenas a escolha por trabalhar como solista implica em diversas outras questões relativas aos espetáculos, demonstrando que a atuação dos animadores é de fato afetada por essas escolhas.

### 3.2 A QUESTÃO DA ANIMAÇÃO À VISTA

O uso da animação de bonecos à vista do público é demonstrado por duas formas interessantes e distintas em *O Incrível Ladrão de Calcinhas* e *O Princípio do Espanto*. É provável que ambos os artistas tenham se questionado em determinado momento: como se relacionar com o boneco animado perante o público? As escolhas feitas por Willian Sieverdt e João Araújo com relação à animação à vista do público em seus espetáculos seguiram determinações próprias a cada processo de montagem, de acordo com as convenções por eles criadas para estabelecer o acordo ficcional com os seus espectadores.

No caso de João Araújo, segundo sua declaração em entrevista, a animação à vista do público surgiu como uma consequência do processo que desenvolvia enquanto solista e à solução técnica que desenvolveu para animar sozinho seu boneco. Em suas palavras, Araújo explicita a razão de animar à vista do público em *O Princípio do Espanto*:

Foi uma consequência do tipo de interação que eu tinha com o boneco nesse primeiro tempo de pesquisa com ele, que surgiu essa imagem, que eu controlava ele. E uma coisa que eu não podia deixar de ver era esse cara grandão e esse boneco pequenininho, que tentava olhar o que tinha, mas como esse grandão estava tão colado nele, ele não conseguia ver de tão próximo que estava. Então ele mexia, se virava... Isso não teve como não conduzir a linha de dramaturgia da peça, essa presença tão grande que todo mundo está vendo ali, menos o personagem. Isso pra gente foi muito forte, ver como isso atraía as pessoas. Esse boneco que as pessoas começam a se cativar, ele nunca sabe o que todo mundo está vendo. Isso pra gente foi... A gente percebeu que era muito forte. (ARAÚJO, 2011 - entrevista).

Consciente de que não conseguiria eliminar a presença visível do animador, pois ao animar a cabeça do boneco com a sua boca o ator se obriga a ficar muito próximo do títere, Araújo assumiu sua presença em cena e fez dessa relação entre o ator e o boneco o mote principal do espetáculo.

Willian Sieverdt também se deparou com a animação à vista do público em *O Incrível Ladrão de Calcinhas* como uma consequência do processo desenvolvido para a criação do espetáculo, motivado especialmente pela técnica de construção de seus bonecos. De acordo com suas declarações, seu espetáculo originou-se da ideia proposta pelo título, que o fez desenvolver algumas etapas processuais

consequentes, tais como: pesquisa inicial sobre o tema do espetáculo, criação do roteiro de ações e definição de cenas. Segundo Sieverdt,

Estando o roteiro definido só então é que eu fui definir que tipo de boneco eu construiria. Aí que eu fui definir com que tipo de boneco, com que tipo de construção de boneco eu vou conseguir sozinho apresentar esse espetáculo [...]. Agora partindo desse tipo de manipulação, que seria de manipulação de mesa com o manipulador à vista, eu tinha que fazer o cenário, a cenografia... (SIEVERDT, 2011 - entrevista).

Desse modo, percebe-se claramente que a presença do ator em cena decorreu de um processo em que as escolhas do criador do espetáculo apontaram para essa forma de atuação, o que criou uma coerência interna na poética da obra.

Em ambos os exemplos aqui tratados, vemos que a animação dos bonecos à vista do público não foi o ponto de partida dos espetáculos, contudo, a escolha por trazer o ator à cena junto aos bonecos se tornou determinante em diversos aspectos. Observa-se também que os dois artistas tiveram que encontrar soluções para desafios semelhantes, alcançando resultados parecidos em alguns aspectos e distintos em outros.

O primeiro aspecto de semelhança entre *O Incrível Ladrão de Calcinhas* e *O Princípio do Espanto* fica por conta dos figurinos dos atores. Sieverdt e Araújo usam trajes sociais masculinos (sapatos, calças, camisas, terno/sobretudo e chapéus) escuros, o que diminui a atração visual sobre eles, sem que sejam totalmente ignorados. Estes figurinos, por si, sugerem ao espectador certo *status*, dizem algo com relação à figura presente em cena que manipula um boneco. Em outras palavras, informam ao público que aquela pessoa é “alguém”, diferentemente do que ocorre na tradição oriental do *Bunraku*, em que os atores vestem-se de modo a informar que representam a “ausência”<sup>33</sup>.

Nas imagens da Figura 04 é possível observar melhor os figurinos dos atores dos dois espetáculos.

---

<sup>33</sup> Segundo Giroux e Suzuki (1991): “... apenas uma roupa e um capuz inteiramente negros são utilizados pelos manipuladores auxiliares, com a cor preta, no caso, representando a ‘ausência’.” (p. 82). De acordo com Souza (2005), “... o papel de sombra do ator-manipulador é relacionado com as palavras ausência, invisibilidade e inexistência...” (p.54).



Figura 04 – À esquerda, figurino de Willian Sieverdt. À direita, figurino de João Araújo.  
Fonte: 27H, 2011 (sítio eletrônico); PRINCÍPIO, 2006 (Imagem extraída de vídeo).

Sobre a escolha do seu figurino, Araújo diz:

É aquele terno preto, ele é desenhado, ele serve como um fundo pra esse boneco que tem essa cor branca, calça mais clara, então o fundo preto vai deixar ele em destaque, embora você continue vendo que tem alguma coisa ali, aquele desenho preto atrás diferente. Então ele é feito pra ser neutro, mas também pra estar ali. Eu também poderia colocar uma roupa que aparecesse menos ainda, como um veludo, mas não, eu preferi que aparecesse ali. Eu acho importante que as pessoas vejam que tem uma força por detrás daquele personagem, que ele não percebe, que todo mundo vê o tempo inteiro, mas ele não percebe. Então eu acho que o terno ajudou nisso. (ARAÚJO, 2011 - entrevista).

Na concepção de Araújo, o figurino desempenha uma dupla função, caracterizando a figura do manipulador como uma entidade claramente distinta do boneco, ao passo que serve como um fundo contrastante para evidenciar melhor o próprio títere. Desse modo, é no trabalho de atuação do animador que se encontra a chave para o direcionamento do olhar do espectador, ora percebendo mais o boneco, ora percebendo mais o animador. A escolha de um figurino que possibilita esconder e também revelar o ator é condizente com a dramaturgia, pois a relação entre a presença e a não-presença do animador é determinante na tomada de consciência do personagem-boneco de sua condição de manipulado.

Willian Sieverdt segue em um caminho muito próximo a João Araújo nesse aspecto, tanto na escolha visual quanto funcional de seu figurino. Ao comentar sobre

os elementos que necessitaram de mais atenção na construção do espetáculo por serem para ele novidades em seu trabalho, Sieverdt relata:

E eu também tinha a ideia de que eu vou estar visível em cena, mas eu não vou me vestir com uma roupa preta e tampar o meu rosto pra me neutralizar. Eu não gostava dessa ideia e não acreditava que isso me neutralizaria. Então eu pensei: eu vou facilitar essa neutralização a partir de um figurino escuro, trabalhar um fundo que seja escuro também, trabalhar uma iluminação que não ilumine o meu rosto que é a única parte visível, trabalhar uma luz que já corte um pouco... Vou trabalhar de chapéu, porque isso tudo, o figurino, a estética, já estava dentro da estética do espetáculo o figurino preto, suspensório, camisa, calça social, sapato, isso tudo estava muito conectado com a estética do espetáculo, então estava autorizado a fazer isso, inclusive o chapéu, trabalhando com a cabeça um pouco mais baixa e tentando trabalhar com a questão da neutralidade do corpo, então eu tinha essa consciência de que eu precisava. (SIEVERDT, 2011 - entrevista).

Neste trecho citado, é possível perceber que uma vez determinado o uso da animação à vista, o ator buscou uma maneira de integrar-se de fato ao espetáculo, ao invés de criar um código que representasse sua ausência, mesmo quando visível. Também nota-se que o figurino alia-se à iluminação e à cenografia no intuito de neutralizar o ator em relação à cena. Nesse sentido, os códigos estabelecidos pelos atores de *O Incrível Ladrão de Calcinhas* e *O Princípio do Espanto* para que o público os compreendesse como parte integrante do espetáculo mostram possibilidades distintas dentro da animação à vista do público.

No espetáculo de Willian Sieverdt, encontramos dois códigos bastante claros: o Bonequeiro Duplo do Personagem e o Bonequeiro Neutro. Ao iniciar o espetáculo mostrando-se parcialmente ao público, trajando o figurino anteriormente citado e portando um jornal em mãos, o animador profere a seguinte fala: “Ainda jovem tive que fazer uma escolha muito difícil: qual caminho seguir? O do bem ou o do mal? Não fiz a escolha e me tornei um detetive particular. Esse aí atrás do jornal sou eu.” (INCRÍVEL, 2005). Enquanto fala, o ator desloca-se para trás do cenário e evidencia um boneco que usa um traje correspondente ao do animador e também segura um jornal em suas mãos. Esse início deixa claro para o espectador que animador e boneco representam o mesmo personagem – detetive Bill Flecha. Portanto, a presença do ator durante todo o espetáculo é compreensível, uma vez que a história representada é contada do ponto de vista do personagem-detetive, seja ele um boneco ou um ser humano. Assim, para Sieverdt, é estabelecido um código comum, um acordo entre espetáculo e plateia. Em suas palavras:

Seria na verdade, assim mais tecnicamente falando, de estabelecer um código, isso também é uma coisa que eu aprendi lá com os Titiriteros de Binéfar. Eu estabeleço um código ali no início do espetáculo de que: o manipulador ele na verdade tá contando uma história, que pelo que parece é a história dele mesmo, então é por isso que ele está ali. E eu me apresentando já no início do espetáculo, eu demonstro, eu estabeleço um código de que eu vou estar presente na cena o tempo todo e se o boneco precisar de mim, eu estou ali, o público sabe também que eu estou ali. [...] Eu me intrometo na cena, eu vou causar um estranhamento, mas o que esse cara tá fazendo aí? Ele não era só um manipulador, não era só um mal necessário que a gente acaba aceitando e respeitando? [...] Pode ser encarado como uma justificativa, uma desculpa, mas na verdade estou estabelecendo um código de que na verdade o código é a justificativa de que esse cara tá ali porque tá contando uma história. (SIEVERDT, 2011 - entrevista).

Esse código ou acordo ficcional criado é posto já no início do espetáculo, contudo, na maior parte do tempo o animador atua buscando o máximo de neutralidade que lhe é possível. Conforme tratado no capítulo anterior, a neutralidade jamais é absoluta, sendo relativizada conforme o contexto. No caso do espetáculo de Sieverdt, além de figurino, iluminação e cenografia colaborando com a neutralização do ator em relação à cena, sua atuação também é fundamental para conseguir direcionar o olhar do espectador para o foco de ação desejado.



Figura 05 – Cena ao final de *O Incrível Ladrão de Calcinhas*  
 Fonte: Foto de Evelyn Prodöhl Hansen

A imagem da Figura 05 ajuda a compreender a afirmação de que figurino, cenografia, iluminação e atuação contribuem conjuntamente na neutralidade do ator. É possível distinguir nesta imagem a presença do animador, contudo a cor do

figurino dissimula-se ao fundo negro do cenário, além do chapéu esconder-lhe quase totalmente o rosto. Os objetos de cena sobre o balcão ajudam a encobrir mais da metade do corpo do animador. A iluminação que provém da própria estrutura de cenário pouco atinge o corpo do ator, assim, seus movimentos precisos e comedidos também não ganham destaque. O trabalho de atuação passa principalmente pela consciência corporal do artista e do domínio técnico da linguagem da animação. Como exemplo apontado por Sieverdt:

E eu desenvolvi uma consciência muito forte nisso, de saber que se eu estou com dois bonecos nas mãos e um fala e outro fala, não deveria nem movimentar a [minha] cabeça pra direcionar o olhar, deveria até manter a cabeça parada e trabalhar só de canto de olho se eu precisasse realmente olhar, de modo que eliminasse mesmo ao máximo os meus movimentos. (SIEVERDT, 2011 - entrevista).

Assim, a neutralidade do animador torna-se não só um modo de atuação, um código estabelecido para o entendimento do espetáculo, mas também uma técnica fundamental para o ator conseguir evidenciar as ações mais importantes nos momentos certos. Sieverdt relata sobre quando teve uma resposta do efeito desta sua neutralização em relação à cena:

Acho que todos estes aspectos contribuíram pra que eu tivesse um resultado positivo nessa neutralidade e tive uma prova disso, muito real que foi uma apresentação feita aqui no SESC Prainha em Florianópolis, há muitos anos atrás, onde na penúltima cena do espetáculo, quase no final do espetáculo, uma criança no colo da mãe na primeira fila fala em voz alta e leva um susto no final do espetáculo e diz assim: “mãe, tem um homem atrás do boneco, olha lá mãe!”. E ela se assustou com isso, tem um homem de preto atrás do boneco... (SIEVERDT, 2011 - entrevista).

Considerando que a criança teve consciência da presença do ator somente próximo do fim do espetáculo, significa que até aquele momento tudo o que acontecia em cena tornou-se mais importante para este espectador do que a figura visível do animador. Esse fato demonstra que o objetivo do animador em tornar-se neutro em relação à cena foi de algum modo alcançado.

Este uso da neutralização do animador também ocorre em *O Princípio do Espanto*. João Araújo está do início ao fim do espetáculo presente e visível em cena, juntamente ao boneco por ele animado, contudo, com pequenos e precisos movimentos é capaz de chamar ou desviar de si as atenções do público. O resultado o ator também percebe na resposta do público, conforme relata:

Aí assim, quando a gente se apresenta, as pessoas sempre me veem muito. Na primeira estou praticamente só eu, pego o boneco, e é interessante ver como aos poucos eu vou deixando de ser importante e ele vai ganhando o espaço dele até causar a ilusão de: "puxa, esqueci que você estava lá". Aí às vezes me falam isso "esqueci que você estava lá". Porque dá esse primeiro impacto, você vê essa pessoa mexendo o boneco, pode causar até certa frustração de "eu estou vendo uma pessoa lá mexendo ele..." de início um pouco de frustração. Mas aos poucos a maneira como ele se mexe é tão... Não digo sensual... Mas envolve tanto a atenção de quem está vendo que daí esquece que a pessoa está ali. Às vezes até no mesmo foco de luz eu estou aparecendo. (ARAÚJO, 2011 - entrevista).

O que a princípio é dado como um acordo ficcional entre artista e espectador, acertando os códigos de leitura do espetáculo para que se aceite o objeto animado como um "ser vivo" e o animador como "um mal necessário", torna-se uma espécie de ofuscamento, pois tal acordo não é sempre mantido conscientemente durante todo o espetáculo. O que se percebe de fato é que conforme os movimentos do boneco se tornam mais interessantes do que os movimentos do ator, este último é ofuscado e "esquecido". Entretanto, Araújo realiza em determinados momentos de seu espetáculo a ação de levantar a aba de seu chapéu e olhar em direção ao público, o que lhe ilumina o rosto e evidencia sua presença ali. Este gesto torna a lembrar momentaneamente ao espectador que a vida do boneco é uma convenção, pois o ator ali presente é o verdadeiro responsável por esta impressão. Evidenciando-se enquanto animador, Araújo evidencia concomitantemente a natureza inerte do boneco, rompendo com a ilusão do público para em seguida reconquistá-la.

A Figura 06 apresenta dois destes momentos, que ocorrem no espetáculo antes do personagem-boneco perceber que é manipulado por um ser até então invisível para ele. O público, no entanto, é levado nestes momentos a ter consciência da condição de manipulado, à qual o boneco está submetido.



Figura 06 – Duas cenas de *O Princípio do Espanto*  
 Fonte: Fotos de Leonardo Lara

Este movimento de ruptura de ilusão por meio da evidência da materialidade inanimada do boneco é conhecido pelo conceito de opalização. Henryk Jurkowski trata originalmente deste conceito em algumas de suas publicações e Felisberto Costa o esclarece do seguinte modo:

Quando analisa o teatro de objetos, embora não se restrinja a ele, Jurkowski propõe para a ruptura decorrente do ato de manipulação o conceito de opalização. O autor evidencia a relação entre o movimento, o promotor da criação do personagem, e a natureza do objeto. Quando o primeiro domina inteiramente um objeto, nasce o personagem, constituindo-se a cena. Porém, quando a natureza do objeto prepondera, ressalta-se o seu caráter material. Objeto e personagem formam um amálgama, congregando a sua identidade e a do personagem. Às vezes, essa unidade rompe-se por um curto espaço, para ser recuperada depois de um momento. Essa síncope temporal dá à luz ao que Jurkowski denomina opalização. Tomando-se o conceito no sentido físico, o movimento seria a luz que incide sobre o mineral proporcionando o cintilar de reflexos matizados e cores vivas. Na ausência daquela, a pedra conserva sua coloração leitosa azulada original. (COSTA, 2000, p. 28).

Desse modo entende-se que a opalização é um efeito que ocorre na dicotomia entre a forma material e o caráter de personagem que o boneco possui. Tal personagem vivificado no objeto animado pode ser concebido dentro de uma noção de vida autônoma que é rompida ao evidenciar a sua condição objetual. Exemplificando em outros termos: um boneco construído com papel, apresentado ao espectador com ações que imitam o universo humano em muitos de seus aspectos

(repertório de movimentos, simulação de funções biológicas, resposta à gravidade, entre outros), em dado momento, ao deparar-se com uma tesoura reage como se tivesse encontrado seu inimigo natural e mais poderoso. Tal personagem provavelmente não reagiria dessa maneira se continuasse a seguir as características da realidade humana, pois uma tesoura não costuma representar um perigo tão alarmante para uma pessoa quanto representa para uma folha de papel. A reação aqui usada como exemplo realiza essa ruptura com um universo construído pelos movimentos e ações do personagem, que o caracterizam como um ser humano até certo ponto. Contudo, no momento em que esse universo é desconstruído por causa das relações propostas pela materialidade em si dos objetos em cena, ocorre o efeito de opalização, pela alternância entre a compreensão do caráter e da materialidade do personagem.

Tal como ocorre com a pedra opala que muda sua coloração conforme a luz que incide sobre ela, vê-se nos espetáculos *O Princípio do Espanto* e *O Incrível Ladrão de Calcinhas* as alternâncias entre caracteres personificativos e materiais dos objetos animados, conforme as ações executadas pelos animadores sobre/com eles. Willian Sieverdt revela que em certo momento durante a montagem de seu espetáculo percebeu que seguia em demasia a realidade humana e escolheu conscientemente em quais momentos recorrer à opalização:

Uma vez eu fui questionar o Nini: eu sinto às vezes que o espetáculo é todo muito realista e eu sinto falta de que aconteçam mais coisas que explorem esse lado fantástico do boneco. [...] Então ele disse que mais interessante do que ter muito disso é ter poucas vezes, mas muito bem colocado pra quebrar essa ilusão da realidade, porque aí esse movimento ganha uma força especial e aí o espetáculo tem esse ganho. Então eu tive essas duas preocupações, a minha intromissão e essas situações fantásticas que eu poderia utilizar. E sem dúvida nenhuma, dentro do espetáculo, os momentos mais fortes do espetáculo, não digo nem os mais engraçados ou os mais surpreendentes ou emocionantes, mas os mais fortes são exatamente os momentos em que o boneco perde a cabeça, que o boneco flutua, que é nessa hora que o público delira porque quebra aquela realidade que a gente estava se acostumando. (SIEVERDT, 2011 - entrevista).

Na fala de Sieverdt encontra-se o que é bastante evidente ao assistir o espetáculo. Muitos dos momentos que mais chamam a atenção são as rupturas daquela realidade convencional pactuada entre artista e espectador. Em alguns casos, a opalização ocorre pela presença evidenciada do animador em cena. As

evidenciações dos atores nas cenas dos espetáculos pesquisados acontecem de maneiras distintas, mas bem colocadas no contexto dos trabalhos.

Em *O Incrível Ladrão...*, conforme tratado anteriormente, o animador atua como duplo de um dos personagens animados. Essa situação o favorece no sentido de possibilitar a ruptura com o universo estabelecido pelos personagens-bonecos, mas sem necessariamente romper com o universo espetacular estabelecido pela obra como um todo. É o que acontece durante uma cena em que o personagem-boneco Bill Flecha está em seu quarto, procura por algo em sua roupa e em seguida o animador oferece-lhe um cigarro e o põe na boca do boneco. Esta ação do animador evidencia a limitação material do boneco, que teria dificuldades técnicas em realmente pegar um cigarro em seu bolso e acendê-lo.

É, de certo ponto de vista, um momento de opalização, uma vez que o animador é quem resolve a questão intrometendo-se no universo do boneco evidenciando a convenção de vida estabelecida. Ao mesmo tempo, há um acordo ficcional preexistente que identifica o animador como um duplo do personagem-boneco. Portanto, a ação de pegar um cigarro e acendê-lo, seja ela executada pelo ator ou pelo boneco tem o mesmo sentido, uma vez que será descrita da mesma forma: Bill Flecha pega um cigarro e o acende. Processo semelhante ocorre na cena evidenciada pela Figura 07, na qual o ator entrega um revólver ao boneco, fazendo entender que o personagem Bill Flecha pegou sua arma antes de sair em missão.



Figura 07 – Cena de *O Incrível Ladrão...* O animador entrega um revólver para o boneco.  
Fonte: INCRÍVEL, 2005 (Imagem extraída de vídeo).

Considerando que animador e objeto animado de fato dividem a cena, é necessário e importante que se determine claramente qual o momento e o espaço de cada um. Nesse aspecto, os dois espetáculos tratados neste capítulo demonstram precisão e clareza nas escolhas dos momentos de participação direta dos animadores. Conforme Sieverdt,

Isso sempre foi uma preocupação minha que eu tinha no início, de qual a medida certa dessas intromissões aí que o ator, que o manipulador... Não o manipulador, mas o personagem que está manipulando, porque não era eu que estava manipulando, mas sim aquele personagem que faz a leitura no início... pra não perder a oportunidade de colocar em cena, que eu achava muito interessante fazer esse metateatro aí, mas pra que isso não fique também uma coisa forçada. (SIEVERDT, 2011 - entrevista).

É interessante destacar na fala de Willian Sieverdt sua compreensão de que as intromissões realizadas no universo ficcional dos bonecos não eram feitas pela “figura do manipulador” ou pela “figura do ator Willian Sieverdt”, mas pelo personagem representado por ele, o Detetive Bill Flecha, que age como um narrador metaficcional.

*O Princípio do Espanto* apresenta as rupturas com o universo do boneco de modo que cria gradualmente um espaço de ação para a figura do animador. O início do espetáculo mostra ao público um boneco inerte que começa a ser animado por um homem. Esse homem tem total controle sobre o boneco, leva-o para outra mesa ao centro do espaço cênico e, conforme o boneco passa a se mover e agir, o público perde o interesse na figura do homem, criando então um acordo ficcional que vincula a presença deste.

No entanto, a partir do momento em que esse acordo se estabelece e o público não tem mais necessidade de justificar a presença do ator em cena, Araújo passa a gradualmente intervir nesse universo constituído pelas ações do boneco. Assim, quando nos acostumamos a ignorar o animador, este passa a se fazer mais e mais presente, interferindo de tal modo que o desvelar de sua ação de manipular o boneco revela-se como tema principal do espetáculo.

A revelação daquilo que estava oculto é surpreendente tanto para o espectador quanto o é para o personagem-boneco. Nas palavras de Araújo (2011): “Então ele vai construindo uma coisa forte no boneco que quando você vê, você está

pensando que tem mesmo uma pessoa ali, é outra pessoa, tem essa pessoa aqui [o boneco] e essa pessoa aqui [o manipulador]”.

Animando um boneco à vista do público, o animador (especialmente o solista) tem a oportunidade de ampliar a gama de possibilidades de relações dos bonecos, pois ele torna-se também um ser ficcional em contato com o universo estabelecido pelo títere. João Araújo confirma o enriquecimento de seu espetáculo a partir do momento em que tomou consciência de que ele próprio é parte da obra:

Antigamente o jogo era somente entre ele e a plateia, entre ele e a situação. Aqui começou esse jogo entre eu e ele. Então é, eu já não estou mais sozinho em cena, eu tenho o meu parceiro. E ele também, ele ganha um mundo de coisas a pesquisar aqui em mim, vai encontrar curiosidades... Então fazer ele me olhar, se sentir olhado... Porque é um objeto, mas de um ponto de vista ele está me vendo. Desse ponto de vista dele aqui ele está me observando. Então se eu tenho essa sensação de que ele está me observando, muda um pouco a qualidade da gente, da nossa relação aqui. Se eu começo a me sentir acompanhado aqui, é diferente de estar fazendo sozinho. Isso me ajudou muito, mudou muito essa relação com o boneco, quando eu comecei a ficar acompanhado com ele, a fazer ele me olhar, a manter esse pequenininho... (ARAÚJO, 2011 - entrevista).

Tomar consciência de seu papel na cena também lhe propiciou descobrir a participação “viva” do boneco, o que constituiu uma relação bastante íntima entre animador e boneco animado.

Conforme o relato de Araújo, a sensação de ser correspondido pelo olhar do boneco provocou uma mudança de atitude e, conseqüentemente, alterou seu modo de atuar. Ao invés de ser um animador atuando *por meio* do boneco, como se este fosse uma ferramenta de trabalho, ele passou a atuar *com* o boneco, considerando-o um parceiro de cena.

### 3.3 A QUESTÃO DA DIREÇÃO

Como dirigir um espetáculo solo com animação à vista do público? Willian Sieverdt e João Araújo principiaram seus trabalhos acreditando na possibilidade deles próprios dominarem diretamente a maior parte dos setores dos espetáculos, inclusive a direção. Isso porque ambos, antes de tudo, foram os *criadores* gerais de seus espetáculos.

Nesse sentido, enquanto criadores eles se encontram mais próximos da definição de *encenador*, conforme tratado no Capítulo 1 desta pesquisa, uma vez que se responsabilizaram inteiramente por todas as questões relativas à cena, promovendo a unidade de suas obras. Contudo, neste item de discussão os dois artistas serão tratados como “criadores”, pois assim são autodenominados em suas fichas técnicas, o que evita confusões entre os termos “encenador” e “diretor”.

Já foi tratado anteriormente das dificuldades que cada criador teve ao tentar, sozinho, dirigir as cenas de seu espetáculo. A tarefa de verificar a cena do ponto de vista do espectador por meio de espelhos ou gravações de vídeo tornou-se contraproducente. A desconcentração do ator ao se olhar no espelho ou a demora no processo de gravação e exibição do vídeo os atrapalhou muito. O uso de espelhos para que o ator se veja enquanto atua é um recurso no processo de montagem que limita o artista em alguns aspectos, mas também pode auxiliá-lo. Por meio da imagem refletida instantaneamente, o animador tem a possibilidade de ter uma clara noção da imagem que provoca ao espectador e da visualidade dos movimentos que produz com os bonecos. Mesmo os atores não solistas e/ou com direção de cena podem recorrer ao espelho, uma vez que este lhes oferece um ponto de vista distinto daquele que vislumbram por trás dos bonecos. Em contrapartida, contar apenas com a imagem do espelho não é suficiente, pois além de tirar o animador de seu foco de atenção principal, a imagem refletida não é capaz de estabelecer um diálogo com o ator, auxiliando-o na direção.

Sieverdt e Araújo renderam-se assim ao auxílio de outros artistas que colaboraram com a chamada “direção de cena”. De acordo com Patrice Pavis, a direção de cena implica:

Organização material do espetáculo pelo diretor de cena ou diretor de palco antes, durante e após a apresentação. Antes do advento da encenação, no século XIX, o trabalho cênico era concebido como sendo a única atividade extra-literária e o diretor de cena organizava as tarefas práticas [...]. Após a conscientização da necessidade do controle global dos meios artísticos, o diretor de cena cindiu-se em encenador e diretor de cena no sentido atual de responsável pelo palco, principalmente quanto ao som, à luz e à contra-regragem (a direção geral de cena consiste em coordenar as diversas responsabilidades). (PAVIS, 2007, p. 99-100 – verbete: direção de cena).

Tomando em conta a consideração de Pavis ao afirmar que a função do diretor de cena cindiu-se à do encenador após o século XIX, pode-se compreender

porque o primeiro impulso de Sieverdt e de Araújo foi o de não desvincular a direção de cena de seus papéis enquanto criadores. Conforme a declaração de Willian Sieverdt,

Minha função como diretor geral, foi manter a unidade de pensamento com toda essa turma, essa galera, esse pessoal envolvido no espetáculo, toda essa equipe. Porque a pessoa que fez o figurino não conheceu a pessoa que fez a trilha sonora, que não conheceu quem construiu o mecanismo dos bonecos, que não conheceu... Então o meu trabalho como diretor geral era manter essa unidade. Eu achava que como diretor geral eu também dirigiria o espetáculo, dirigiria a cena. Comecei acreditando que eu poderia fazer isso normalmente, aí vi que não tinha como. (SIEVERDT, 2011 - entrevista).

Percebe-se no depoimento de Sieverdt que ele já possuía desde o início consciência de que não trabalharia sozinho no processo de montagem de seu solo. De acordo com as informações da ficha técnica do espetáculo, ao todo foram 15 pessoas envolvidas diretamente<sup>34</sup>, todas coordenadas pelo criador, ou diretor geral, da obra. Sieverdt delegou as tarefas técnicas que considerou serem mais bem executadas por outros profissionais, crendo de início que a direção de cena não necessitaria de alguém “de fora”. Sua competência em dirigir espetáculos teatrais não é aqui questionada, o que se discute é a dificuldade encontrada em realizar tal tarefa ao mesmo tempo em que atua sozinho. Sieverdt poderia ter insistido na autodireção, contudo, preferiu privilegiar o espetáculo. Em suas palavras:

E aí teve um momento então que eu me rendi, vou precisar de uma pessoa que enxergue de fora e que possa fazer essa direção de cena. O que eu me acostumei a chamar de direção de cena, que é: já tá tudo pronto, tudo definido, o roteiro de ações, partitura de ações, tudo isso tá definido, alguém vem pra dar aquela lapidada final e propor cortes naquilo que não tá dizendo nada. Então eu convidei o Marcelo de Souza, que é aluno aqui na UDESC também, com quem eu já tinha uma boa relação e que eu sabia que tinha um conhecimento muito interessante sobre o Filme *Noir* e ele matou a charada, em alguns ensaios ele conseguiu dar aquela lapidada final, ele promoveu muitos cortes, o que foi muito bom e consegui fazer. (SIEVERDT, 2011 - entrevista).

A participação de Marcelo F. de Souza na direção de cena, conforme diz Sieverdt, ocorreu na etapa final do processo de montagem. Os cortes nos excessos e a lapidação final das cenas certamente promoveram um bom acabamento de todo o material que havia sido construído no processo de montagem. A opção de dirigir

---

<sup>34</sup> Cf. Anexo A, p. 172 – Ficha Técnica completa do espetáculo.

as cenas apenas no final do processo funcionou bem neste caso, uma vez que a montagem seguiu um processo de etapas bastante definido de acordo com um projeto inicial. Desse modo, o criador já havia lapidado em partes o espetáculo a cada etapa do processo, tornando a direção de cena o polimento final.

O processo de montagem de João Araújo não foi de início tão sistemático quanto o de Willian Sieverdt, mas mesmo assim ele contou com a colaboração de outras pessoas no desenvolvimento da obra, conforme relata:

O que me ajudou também foram essas pessoas de fora, como o Henrique [Sitchin] que me falou várias coisas, e isso era como um diretor que não estava ali presente o tempo inteiro, mas estava vendo, acompanhando a obra apresentada. Esse olhar dele me deu muitas coisas, muitas referências, saber o que o outro estava achando daquilo que eu via por dentro, você vê outra história por dentro. (ARAÚJO, 2011 - entrevista).

Nessa fase Araújo fazia demonstrações de seu trabalho para pessoas próximas, obtendo assim um retorno para avaliar o andamento da montagem. Desse modo, supria a falta de uma direção de cena com os múltiplos pontos de vista daqueles que o assistiam. Mesmo assim, esse processo não foi a melhor maneira de dar continuidade ao trabalho. Segundo Araújo,

E eu, logo no começo desse trabalho eu percebi que era muito difícil sozinho, ficar lá trabalhando, trabalhando, trabalhando... Eu sempre fui me juntando a pessoas que me ajudaram a ter essa energia. A pessoa que mais me ajudou nesse sentido foi o Luiz Andrade. Ele é ator, diretor, formado pela UNICAMP. Ele dirigiu *O Princípio Do Espanto*, acho que entre o ano de 2004 e 2007. E ele me deu uma coisa muito importante, é como se ele fosse o meu bonequeiro, é como se ele me ajudasse a eu me conduzir, conduzindo o boneco. Então pra mim, abriu uma nova etapa. Porque antes era só o boneco, eu quase que me anulava mesmo estando ali à vista, mas ele começou a me movimentar, como eu deveria me aproximar, me afastar do boneco... Ele continuou aqui o boneco, mas como eu sendo independente dessa vida aqui. Porque eu estava ali o tempo inteiro, então eu tinha que ter a minha atenção não só nele, mas nesse aqui também, nessa imagem aqui [o manipulador]. (ARAÚJO, 2011 - entrevista).

Na fala de Araújo é ressaltada a importância da direção enquanto função exclusiva no processo de montagem, responsável pelo ponto de vista de fora da cena. Olga Obry, na metade do século XX, já apontava para isso ao escrever: “Para o espetáculo realizar-se satisfatoriamente, um diretor de cena, colocado fora, em frente ao palco, deve dirigir todo o movimento, entradas, saídas, etc., durante os ensaios”. (OBRY, 1956, p. 90). No caso de Araújo, o diretor de cena direcionou tanto

o boneco quanto o ator, proporcionando a este último maior proximidade e liberdade para com o boneco animado por ele.

Ainda seguindo com as declarações de João Araújo, pode-se perceber a substancial diferença de se dirigir um espetáculo estando “dentro” ou “fora” dele:

O boneco, no começo ele era muito assim, eu ia fazendo coisas com ele, vendo a movimentação, assim, por detrás. Aí o diretor te ajuda a entender essa imagem que está aparecendo ali na frente. A câmera também... Essa imagem que eu estou vendo aqui por trás, eu vou aprendendo como ela é ali pela frente. Mas chegou uma época que eu vi que eu estava distante, eu estava muito distante. Era como que... Eu não estava envolvido... (ARAÚJO, 2011 - entrevista).

A percepção de envolvimento entre ator e boneco por ele animado é distinta da percepção que o espectador tem de envolvimento desses dois. Para João Araújo, o constante contato físico com o boneco gerava uma percepção que o fazia crer estar o tempo todo envolvido com o títere. Com as indicações do diretor e a própria visualização de si por meio de gravação em vídeo, Araújo pôde notar que estar próximo não é o suficiente para estar envolvido. Por menor que seja, existe sempre uma distância física e poética entre o animador e o boneco animado (Figura 08). Cabe ao ator procurar minimizar essa distância para tornar único o espetáculo, ao invés de exibir ao mesmo tempo um espetáculo do ator e outro do boneco. Essa complexa tarefa certamente torna-se mais simples com o auxílio de uma boa direção.



Figura 08 – Cena de *O Princípio do Espanto*. Momento em que o boneco tenta se libertar do manipulador. Fonte: Foto de Leonardo Lara.

Para Willian Sieverdt, que desenvolveu de modo um pouco distinto a relação de direção em *O Incrível Ladrão...*, percebe-se que a direção geral foi desde o início bastante presente e objetiva. Conforme Sieverdt,

Eu sempre tenho em mente a seguinte ideia que não importa o ponto de partida de um espetáculo, o que importa é respeitar os passos seguintes. Então você pode partir de um texto, você pode partir de um boneco, você pode partir de uma técnica, pode partir de um título, o importante é que o ponto de partida, ele começa a te limitar as possibilidades, então dali pra frente, já não tenho todas as possibilidades, eu tenho um caminho que me dá ainda 3 opções, então cada um desses são outros, e a gente tem que respeitar isso pra manter a unidade, que é a coerência. (SIEVERDT, 2011 - entrevista).

A unidade da obra esteve a todo o momento sob sua responsabilidade, o que é bastante nítido ao assistir o trabalho, pois de fato tudo o que está em cena converge para o próprio espetáculo – seja por complementação, oposição ou adição entre os elementos. Por mais que figurinos, cenografia, iluminação, bonecos e sonoplastia tenham sido elaborados por artistas tão díspares, não se ressaltam os traços de um ou outro, pois tudo está em função do mesmo espetáculo. Para alcançar com mais facilidade esse patamar, Sieverdt revela:

Então eu consegui através dessa estética [a dos filmes *Noir*] que foi uma coisa que deu todo o norte, que norteou toda a produção do espetáculo e foi uma lição muito importante pros outros espetáculos também, a importância da estética do espetáculo que a estética é o que dá, que mantém a unidade entre todos os elementos. Então eu não corro o risco de fazer um figurino a partir de uma ideia tal e quando vai ver é um figurino barroco de uma época que nem havia existido ainda, ou enfim... A estética foi a grande sacada. (SIEVERDT, 2011 - entrevista).

Além do criador (diretor geral) enquanto figura centralizadora de decisões a respeito do espetáculo, a referência estética é indicada por Sieverdt como elemento fundamental na construção do espetáculo. Esse apontamento de fato faz sentido, pois mesmo que o diretor geral esteja em constante diálogo com os diversos artistas que produzem partes da obra, é necessária uma referência comum a todos para que falem a “mesma língua” a todo o momento.

Essa referência estética da obra é notável no espetáculo de Sieverdt como um todo. Mesmo que tenha a cenografia inspirada no expressionismo alemão e bonecos com traços bastante figurativos, não há um choque visual destes elementos com a proposta estética dos filmes *Noir*. O figurativismo dos bonecos e a estética

expressionista da cenografia neste espetáculo foram de certa forma, imbuídos pela estética *Noir*. Como é possível conferir na Figura 09, os elementos cenográficos são desalinhados e fora de proporção, enquanto os bonecos têm traços e detalhes próximos do humano.



Figura 09 – Cena de *O Incrível Ladrão...* Secretária Srta. Type no escritório de Bill Flecha.  
Fonte: Foto de Luara Monteiro

A participação dos diretores também se fez importante no momento de criar condições técnicas para que os atores pudessem atuar com seus bonecos da melhor maneira possível. Para Araújo,

Depois o contato com o Luiz foi bem mais profundo. Eu sentia isso, que a peça teria que ser como uma música, ter uma movimentação completamente desenhada, que eu soubesse a cada momento qual seria o desenho daquela ação, onde eu teria que ir, saber o tempo que isso teria que acontecer, todas essas variações de tempo. A gente foi tentando fazer isso em todo o espetáculo, o que a gente costuma chamar de partitura. Fazer essa partitura da movimentação do espetáculo e com o Luiz a gente conseguiu fazer isso, um primeiro esboço disso. Esse refinamento da partitura eu sinto que vem com os anos de trabalho, não dá pra ter assim só com o treinamento, com o ensaio, é um trabalho que vai se desenvolvendo ao longo dos anos. Construímos esse esboço que foi super bom pra improviso, porque aí você tem a ação, sabe o que tem que fazer e de repente acontece alguma coisa na sala que você pode interagir com aquilo e depois voltar pra aquele trilho, aquele caminho que você construiu. Então teve um ganho enorme nesse trabalho de partituração da peça. (ARAÚJO, 2011 - entrevista).

A partituração do espetáculo, segundo Araújo, foi o fundamento criado juntamente com o diretor que possibilitou o contínuo desenvolvimento da obra, sem que esta perdesse suas características. A criação de partituras de movimento do ator e do boneco torna-se o resultado palpável do trabalho conjunto entre animador e diretor. Isso porque a criação dos movimentos feita pelo ator e a seleção feita pelo diretor dos movimentos que têm maior importância, resulta naquilo que o espectador vai focar a maior parte de sua atenção: a ação cênica. É no desenvolvimento de ações bem escolhidas e executadas que se enriquece o espetáculo. A atuação do animador com e sem bonecos necessita sempre de ações bem desenvolvidas.

Para esclarecer o uso do termo “partitura” no contexto teatral, recorre-se às palavras de Caroline Holanda Cavalcante:

Ao nos remetermos ao termo partitura, em geral a ideia que surge num primeiro instante é a noção de partitura musical: um sistema de notação através do qual é possível registrar e reproduzir uma obra musical. No teatro, entretanto, partitura não implica necessariamente registro, mas refere-se a um instrumento de criação do ator e/ou encenador para a construção de um esquema objetivo e diretivo, delineando pontos de apoio e referências para o desenvolvimento de seu trabalho, que são ao mesmo tempo físicos e emocionais. (CAVALCANTE, 2008, p. 117).

A citação de Cavalcante está em acordo com a declaração de Araújo, no que se refere à conceituação de partitura no teatro, pois ambos a entendem como instrumento de criação que provê referências físicas e emocionais para o ator. Enquanto ferramenta de trabalho, a partitura teatral evidencia-se fortemente a partir dos trabalhos dos encenadores do século XX, variando o alcance da partitura desde somente os movimentos dos atores até a encenação como um todo<sup>35</sup>.

Segundo Sieverdt, para alcançar o nível de atuação ideal é preciso cumprir bem o trabalho de partituração, mas não basta só executar bem tecnicamente as ações:

Você tem que primeiro cumprir bem esse trabalho pra poder relaxar e se entregar. Primeiro, como te falei no início, como esse espetáculo é muito técnico, tem essa coisa de eu vou pegar um boneco, tem que ir exatamente ali porque se eu dou uma batidinha no boneco ele já treme, já mata a cena, então o primeiro passo era resolver tecnicamente. Eu sabia que o boneco tinha que vir daqui até ali então como vou resolver isso tecnicamente, como é que eu vou soltar, pra onde vai a minha mão, aonde vai a outra como é que vai estar meu corpo, vou ter que dar um passo para o lado, não vou

---

<sup>35</sup> Para maiores informações sobre o conceito de partitura, conferir os trabalhos de CAVALCANTE, 2008 e SIEDLER, 2003.

ter... Então depois de resolver isso tecnicamente aí é que eu pude trabalhar a emoção desses personagens. Então por isso que esse espetáculo levou tanto tempo pra ficar pronto, porque como era uma técnica que eu não dominava, eu tive que primeiro dominar a técnica pra depois botar emoção e depois poder... Aí é claro que um pouco das emoções já ia sendo construída junto, mas tecnicamente tu não consegues relaxar pra deixar fluir outras energias. (SIEVERDT, 2011 - entrevista).

No caso de Sieverdt, a partituração dos movimentos ocorreu sem o auxílio do diretor de cena, pois grande parte das ações havia sido previstas em etapas anteriores, como na criação do roteiro. Contudo, entre o planejamento e a execução das ações, o desenvolvimento das emoções, teve seus contornos definitivos com o trabalho de quem avaliava a cena do ponto de vista da plateia. Assim, o processo de partituração completou-se nos aspectos físicos e emocionais com a participação da direção de cena.

### 3.4 A QUESTÃO DA DRAMATURGIA

Como trabalhar a dramaturgia de um solo com animação à vista?

Mesmo em espetáculos tradicionais com animador oculto, a dramaturgia no teatro de bonecos já possui a peculiaridade de ser construída para um objeto que intermedia a relação entre o ator e o público. Segundo Felisberto Sabino da Costa (2000, p. 24):

É na mediação do objeto interposto entre ator e público que reside o fator determinante dessa dramaturgia. Contudo, não é somente a interposição do objeto que determina a sua especificidade, mas também o jogo cênico com ele estabelecido no tripé constituído pelo ator-animador, o objeto e o público.

Nesse jogo cênico, percebe-se então que o conceito de dramaturgia torna-se mais amplo, pois segue além dos diálogos literários criados por um dramaturgo, alcançando inclusive as imagens resultantes na cena. Portanto, compreendida como a tessitura de ações que compõem o espetáculo, pode-se entender, conforme as proposições de Costa:

Como signo visual, o objeto torna-se protagonista, estabelecendo uma relação dinâmica com o ator e a plateia. O dramaturgo deve ter em conta esse procedimento, uma vez que a prática da animação se estrutura segundo esse princípio. A sua dramaturgia aproxima-se do ofício do

roteirista, no sentido em que trabalhar dramaturgicamente o objeto animado assemelha-se à dinâmica visual empregada na criação cinematográfica. [...] Ao pensar a escritura enfocando a sua dinâmica visual, a palavra não é negligenciada, mas conjugada a outros elementos sonoro-visuais, compondo de forma sintônica, o universo diegético e estrutural da obra. (COSTA, 2000, p. 45).

Desse modo, para sintetizar a questão, recorre-se ainda aos dizeres de Patrice Pavis, que afirma:

Em resumo, a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica. (PAVIS, 2007, p. 114 – verbete: dramaturgia).

Seguindo estas considerações de Pavis (2007) e Costa (2000), é que foram analisados alguns aspectos das dramaturgias de *O Incrível Ladrão de Calcinhas* e de *O Princípio do Espanto*.

O espetáculo de Willian Sieverdt é inspirado na vida e obra de Dashiell Hammett (considerado o pai da literatura policial moderna), assim como nos filmes do estilo *Cine Noir* e também no expressionismo alemão. De forma muitas vezes satírica, a dramaturgia do espetáculo utiliza-se dos tipos comuns ao *Cine Noir* para desenvolver sua trama, exibindo dois modos de apresentar o animador à vista do público, conforme tratado anteriormente: *o animador como duplo do personagem-boneco* e *o animador neutro* na cena.

A palavra é componente essencial na dramaturgia deste trabalho, aliada às ações e ao contexto visual de todo o espetáculo. O enredo trata do roubo de uma calcinha, ocorrido de maneira misteriosa. Um detetive é contratado para solucionar o caso, mas durante sua investigação, um garçom que possui informações é morto. As suspeitas recaem sobre o detetive, que é levado a acreditar que o culpado é o contrabandista amante da vítima do roubo inicial. Estando o contrabandista preso, a vítima do roubo, uma mulher muito sensual, não espera que o detetive tenha solucionado verdadeiramente o caso, descobrindo que o roubo nunca acontecera. Tudo havia sido um plano da mulher, que com a ajuda do garçom, simulou o roubo da própria calcinha, para que o detetive culpasse o amante contrabandista por roubo e assassinato, podendo assim assumir os negócios de seu amante contrabandista.

O enredo, por si, não traz muitas inovações, uma vez que utiliza a mesma dinâmica dos conhecidos filmes que o inspiraram. A dramaturgia complementada

pela cena é que provoca o maior interesse pelo espetáculo, pois o torna metateatral, deslocando um dos personagens que conta um fato passado em tempo presente, representando-os com bonecos.

Sieverdt relata como se deu o processo até chegar à escrita do texto dramaturgico:

Isso foi criado a partir daquela ideia original que eu tinha e a partir de todas as informações que eu tinha da pesquisa. Foi aí que eu criei primeiro um roteiro de cena, então, o que era o roteiro central. [...] E um dado interessante nesse processo é que o texto mesmo foi a penúltima etapa do projeto que foi dividido em 8 ou 9 etapas e o texto foi a penúltima etapa. (SIEVERDT, 2011 - entrevista).

Assim, percebe-se que o artista seguiu uma lógica de construção do texto dramático inversa ao que se faz mais comumente. Essa forma de trabalho, partindo de uma roteirização das principais ações, seguida por algumas etapas de criação, culminou na escrita das palavras proferidas pelos personagens. Apesar de não ser um procedimento novo, parece ser ainda pouco explorado. Conforme Sieverdt, dois foram os motivos para trabalhar dessa maneira:

[...] primeiro pra não correr o risco de escrever coisas que não precisavam e depois porque eu acreditava, assim, numa visão às vezes um pouco "viagem", eu acreditava que lá no final do processo, já habituado com os personagens, com suas características já bem definidas... os personagens já tinham voz, então já tinham situações de texto que iam surgindo naturalmente e é nisso que eu realmente acreditava, acreditava que os bonecos me dariam, que os personagens é que me dariam o texto, quase naturalmente. E a hora que eu realmente sentei pra escrever o texto final foi muito fácil. Foi muito fácil porque já estava quase tudo definido, todas as ações já estavam definidas, então eu precisava realmente botar no texto pra desenvolver determinadas ideias e passar adiante determinados conceitos e situações que as cenas por si só não resolviam. Mas como eu tentei montar o espetáculo ao máximo sem texto, eu consegui também desenvolver... Tanto é que tem algumas cenas no espetáculo que não tem texto nenhum e eu queria manter isso por achar que o teatro de bonecos, e sempre acreditei nisso, que o visual era mais forte que o literal. A ação pra mim sempre foi mais importante que o texto e tentei manter isso mesmo consciente que eu não conseguiria escapar de ter texto no espetáculo, mas a ideia de ter texto também me motivava porque acho que um texto bem colocado, bem pontuado, ele só acrescenta, não vai prejudicar.

Portanto, para ser objetivo sem desperdiçar-se na escrita no texto e para promover a ação mais do que a verbosidade, Willian Sieverdt optou por esta ordem nas etapas de trabalho.

Atuando enquanto duplo do personagem-boneco, Sieverdt proporciona uma relação de complementaridade entre personagem-ator e personagem-boneco, possibilitando a dissociação de planos ficcionais entre ambos. No caso do espetáculo em questão, a partir do momento em que o personagem-ator apresenta-se como narrador em primeira pessoa de fatos sucedidos em sua vida, cria-se um plano temporal presente, representado por ele e um plano temporal passado, representado pelo seu duplo e todos os demais bonecos. O enredo, que *a priori* poderia não apresentar qualquer distinção qualitativa de outros similares, ganha a possibilidade de despertar no espectador outro interesse. Talvez não um interesse pelos fatos descritos, mas pelo modo como estes fatos são contados. Personagem-ator e personagem-boneco estão presentes no mesmo lugar, ao mesmo tempo (ambos estão no teatro, no momento mesmo da apresentação), contudo, com o recurso da metateatralidade, os duplos do personagem estão em espaços-tempo distintos, mas indissociavelmente ligados um ao outro sob o olhar do espectador.

Acerca deste fenômeno, escreve Costa:

No que diz respeito ao signo interposto entre o ator-manipulador e público, utilizando-se tamanhos diferenciados de personagens e objetos, os efeitos cênicos daí decorrentes proporcionam conflitos dramáticos visuais. Ator e boneco, ao representarem o mesmo personagem, criam inúmeras possibilidades fantasmáticas conflituais. (COSTA, 2000, p. 45).

Ou seja, os conflitos internos do enredo inspirado no *Cine Noir* representados pelos bonecos, somados às “possibilidades fantasmáticas conflituais”, conforme a acepção de Felisberto Costa, provocam o espectador, de certa maneira confundindo-o e desafiando-o a localizar o mesmo personagem em distintos lugares e tempos, engendrando a totalidade dramatúrgica do espetáculo.

Apesar de inicialmente o animador justificar-se em cena como um duplo de personagem, a partir do momento em que começa a animar os bonecos sua presença é atenuada e dissimulada pelo figurino, cenário e iluminação. O público consegue perceber a presença de um corpo humano, vivo e atuante, contudo, por meio de técnicas de atuação o artista converge as atenções dos espectadores para os bonecos. Desse modo é que Sieverdt consegue manter-se neutro em relação ao desenvolvimento das ações dramáticas da cena.

Contudo, mesmo que o ator esteja neutro em relação à cena, este meio de animação não é o mesmo que manter o animador oculto. Por mais que sua

presença passe despercebida, sua figura está potencialmente visível, passível de leitura no contexto geral da cena. O espectador pode, a qualquer momento, desvincular sua atenção para com os bonecos e buscar vínculos com o animador. Portanto, mesmo neutro, o animador visível pode interferir na dramaturgia do espetáculo. Em *O Incrível Ladrão...*, se em dado momento o público optar por seguir o animador ao invés dos bonecos, poderá encontrar outras leituras do espetáculo, sem necessariamente perder-se do mesmo. Ao focar a atenção no animador, pode-se seguir uma linha dramática do espetáculo paralela àquela desenvolvida pelos bonecos em suas aventuras em busca de uma peça íntima roubada e encontrar um personagem que revive suas memórias realizando-as novamente através de objetos animados, tal qual uma criança ao brincar.

João Araújo em *O Princípio do Espanto*, também iniciou com o desafio de criar um espetáculo a partir da animação solo de um boneco de manipulação direta. Contudo, em relação à dramaturgia seguiu por um viés distinto, partindo das limitações encontradas para desenvolver seu processo criativo. Nesse processo, deparou-se com a criação dramática, que está pautada nas ações do animador com seu boneco, sendo que a palavra só é utilizada em dois momentos, com voz gravada.

Segundo seu relato, inicialmente a dramaturgia do espetáculo apresentava problemas:

Primeiro foi uma performance com algumas ceninhas, e as pessoas foram vendo e me falando: "Nossa, é incrível como ele começa a se mexer, você assim tão próximo dele...". E começaram a me falar da dramaturgia: "é, mas a dramaturgia, ela... não tem, né... a gente acha legal, bonito o efeito, mas precisa ter uma história... que relação vocês têm?". Aos pouquinhos eu fui ouvindo as pessoas, quem me falou muito foi o Sergio Mercúrio. Ele logo no começo me falou de algumas coisas decisivas que não podiam acontecer e depois o Henrique [Sitchin]... O Henrique praticamente veio com o a dramaturgia da peça depois pra mim. Ele tinha uns *insights*: "já sei, começa você soprando o boneco, você dá vida pra ele...". Ele falava empolgadíssimo e eu me perguntava: será? Eu ia e testava, daí o que ficava bom junto com a plateia que eu sentia que rolava, aí ia ficando. (ARAÚJO, 2011 - entrevista).

A construção dramática nesse caso não ocorreu de maneira tão sistemática quanto no espetáculo de Sieverdt, seguindo outros caminhos. A elaboração de ações e a criação de sentido ao uni-las se deu de modo mais

sinuoso, dependendo de observações das pessoas que acompanharam o processo de criação.

Pode-se compreender o enredo da seguinte maneira: A figura do Homem, representada pelo boneco a princípio inerte em cena, ganha metaforicamente um “sopro de vida” e passa a ser regido pelo animador, que representa uma “realidade espiritual superior”, como um anjo. Quando o boneco encontra o livro deixado pelo animador e começa a lê-lo, é impedido de continuar e levado para outro lugar. Nesse novo espaço, curioso, segue descobrindo as coisas ao seu redor até encontrar a si próprio num espelho. Seu ímpeto narcisista é deslocado sempre que o animador intervém em sua realidade, trazendo ou retirando objetos. Ao relacionar-se com esses outros objetos, o boneco gradativamente vai percebendo que não está só, que existe algo que está além de sua compreensão imediata. Desta maneira, vai configurando o seu mundo movido pela curiosidade e pela desilusão das coisas que simplesmente desaparecem (as caixas de música, uma companheira). Sua compreensão é transformada quando de fato vê o animador. No início com pavor, trava um duro embate desejando livrar-se deste ser que altera o decurso de sua vida. Conseguindo o consentimento do animador em separar-se dele, ele desfalece. Antes que o animador se desprenda totalmente, muda de ideia e o chama de volta. Assim, o espanto que iniciara como medo, transforma-se em maravilhamento ao tocar as mãos e o rosto do animador, reconhecendo no outro a si próprio. Levado de volta para o lugar inicial, o boneco reencontra o livro e lhe é permitido ler. Na leitura da 1ª Elegia de Duíno, compreende então sua existência.

As características essenciais deste espetáculo estão intrinsecamente ligadas ao modo de *bonequeiro atuante* que Araújo assume na obra. Ele assume sua presença em cena e relaciona-se com o boneco na condição de provedor da força motriz que anima este objeto. O *bonequeiro atuante* cria assim uma relação metateatral com o boneco, pois não só sua presença, mas sua condição de atuação revela o procedimento teatral do espetáculo e esse é o próprio tema de *O Princípio do Espanto*.

Partindo de duas premissas – animar sozinho um boneco e à vista do público – João Araújo pôde desenvolver a dramaturgia de seu espetáculo, relacionando a imagem cênica que criara com outras referências transversais. No momento em que o ator se percebeu manipulando uma “vida”, sem que esta pudesse perceber o que acontecia atrás de si, a referência da obra de Rainer Maria Rilke, *As Elegias de*

*Duíno*, passou a complementar e dar mais conteúdo simbólico à dramaturgia do espetáculo. De acordo com seu relato:

No começo eram ceninhas, eu fazia ceninhas com cada objeto, mas elas não tinham uma ligação. E aos poucos, quando eu fui tentar dar uma ligação pra isso, esse poema que eu estava lendo na época também, ele começou a fazer muito sentido. Porque ele fala muito disso, ele fala do Princípio do Espanto - o nome da peça vem do poema - ele fala de se espantar com a beleza, como se fossem anjos. Isso que ele não consegue dar nome, que é tão grande, que a gente não consegue definir, ele chama de anjos, chama de beleza... Então eu sentia que isso tinha muita relação com a peça. Não o termo "beleza" em si, que é um termo que o Rilke utiliza, mas esse termo de anjo já me interessava muito. Como alguém que está acompanhando... Eu via essa relação do bonequeiro que está observando o boneco, mas como se ele estivesse num outro plano. Então é possível essa relação com o boneco, como também é possível os dois estarem num mesmo plano, que é isso que a gente tenta nessa peça também. Primeiro tem essa relação de planos diferentes, depois aos poucos vai ficando cada vez mais claro que esse é um, esse é outro e eles se encontram. E esse encontro é como se fosse o encontro com isso que a gente não consegue dar forma, acho que é um pouco a metáfora do que a gente põe no Espanto. (ARAÚJO, 2011 - entrevista).

Portanto, as referências das quais Araújo se serviu para construir o boneco, elaborar cenas com objetos e até mesmo o modo de animação à vista do público, aliadas à referência do poema, promoveu a ligação que faltava entre distintos elementos para formar o espetáculo como um todo único.

Agregando assim distintas referências, percebe-se no espetáculo da Cia. Morpheus a tendência dramatúrgica indicada por Osvaldo Gabrieli:

Cada vez mais vem se consolidando uma nova dramaturgia que deixa de lado as palavras e compõe seu vocabulário através de gestos e imagens. Esta dramaturgia busca aproximar-se mais de uma comunicação sensorial do que racional. Ao provocar sentidos, deixa-se de lado a compreensão semântica para entrar no caminho de uma vivência mais abstrata e subjetiva. [...] Na dramaturgia das imagens e gestos, o leque de pontos de vista do transmissor (encenador, ator, *performer*) e de acordo com a capacidade do receptor para decodificar esta vivência poderíamos chamá-la de "emissão gestáltica". O emissor imprime seus gestos, compõe suas imagens "subjetivas" e o receptor as decodifica, complementa e articula de acordo com a livre interpretação e associação dos fatos. (GABRIELI *in* BELTRAME, 2008, p. 63).

Desse modo, a relação criada entre as partes constituintes do espetáculo, inclusive o público, formam uma única tessitura imbricada, na qual a alteração na disposição de um elemento pode conformar a alteração de outros em algum nível. Nesse caso, torna-se difícil realizar qualquer afirmação que leve a crer que uma

escolha seja mais primordial que outra. Mesmo assim, caso o ator venha a alterar o modo de atuação, este fato pode acarretar em mudanças que transfigurarão totalmente o espetáculo.

Tratar aqui destas quatro questões acerca dos espetáculos destacados da programação do FITAFloripa, absolutamente não encerra as possibilidades de estudo dos mesmos. Cada uma das questões tratadas podem abrir outros caminhos de aprofundamento, assim como as questões não exploradas no percurso deste trabalho. As reflexões feitas até aqui respondem a algumas das questões levantadas, ao mesmo tempo em que possibilitam novas questões a serem formuladas e a continuação do processo de pesquisa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer de um processo de pesquisa o pesquisador depara-se muitas vezes com mais perguntas do que respostas e por mais que se tente encontrar certezas, cada resposta gera novas dúvidas. Assim, o pesquisador tem uma tarefa hercúlea ao tentar decapitar suas questões e, tal como na Hidra de Lerna, ver assim surgirem mais duas dúvidas a cada resposta encontrada<sup>36</sup>.

Na pesquisa apresentada neste trabalho, vislumbraram-se algumas possibilidades de respostas às questões referidas na introdução. Primeiramente, em relação à animação de bonecos à vista do público, percebeu-se que é um modo de atuação consideravelmente presente na atualidade. Ao menos no que concerne à amostragem provida pelas quatro primeiras edições do Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis - FITAFloripa. Mesmo considerando que muitos dos espetáculos presentes neste festival também circulam pelo restante do país e pelo exterior, é importante ter a clareza de que se trata ainda de uma amostra, uma pequena parte do todo. Portanto, obtendo informações de outros festivais, chegaríamos à mesma conclusão?

É perceptível que nos dois espetáculos estudados mais detalhadamente a presença visível do animador é capaz de ser determinante em segmentos do espetáculo como a dramaturgia, cenografia e modalidades de animação, assim como a visibilidade do artista também pode ser determinada por tais segmentos. Desse modo, compreende-se que não cabe discutir qual deles é o fator primordial ou mais importante ao espetáculo. Todos têm atribuições próprias ao mesmo tempo em que são interdependentes dentro da obra, portanto, é uma questão de escolha de cada artista o item a ter mais ênfase ou por qual deles iniciar seu trabalho.

Conforme visto no corpo da dissertação, há distintos modos de atuação dos animadores à vista do público, sendo que cada um deles propicia diferentes características ao espetáculo. Assistir a um trabalho no qual o animador procura neutralidade é, sem dúvida, diferente de assistir a um animador que também representa com seu corpo um personagem. Certamente as leituras proporcionadas ao espectador seguem propostas próprias a cada modo de atuação e cabe ao artista

---

<sup>36</sup> Segundo a mitologia grega, um dos doze trabalhos de Hércules consistia em matar a Hidra de Lerna, um monstro com corpo de dragão e nove cabeças de serpente que, ao serem cortadas, faziam surgir outras duas cabeças em seu lugar.

desempenhar sua função da maneira que melhor se ajuste à obra. Assim, persiste também a questão: há como definir uma separação entre a atuação de atores e de bonecos nos espetáculos?

Também é possível concluir com a pesquisa que a atividade do solista e do ator visível no teatro de animação podem ser totalmente independentes, contudo a junção de ambas evidencia a complexidade no trabalho de atuação. Isso porque é no ator que se concentram os princípios da atuação solo e da animação à vista do público. Embora nem todas as características de atuação solo com animação à vista sirvam também para atuações em conjunto, algumas delas podem ser destacadas como comuns: a polivalência dos artistas (variando em grau conforme a atividade); a noção de síntese (de palavras e de movimentos); a longevidade em repertório (há espetáculos como *Livres e Iguais*, *Histórias da Carrocinha*, *Cuentos Pequeños* e *Bonecrônicas*, que não se configuram como solos e são igualmente longevos); a função da direção de cena; o desenvolvimento das diversas formas de dissociação; além do aprofundamento técnico e da presença paralela de formas mais tradicionais e mais inovadoras de espetáculos.

Do mesmo modo como a animação à vista do público pode ser determinante ou determinada pelo espetáculo, a atuação solo possui a mesma característica, conforme foi possível constatar durante a pesquisa. A escolha por atuarem sozinhos, nos dois casos estudados, foi o fundamento de ambos os espetáculos. Partindo desta decisão, os artistas depararam-se com dificuldades semelhantes que foram superadas com soluções distintas. Infinitas outras possibilidades se abrem para todos aqueles que optam pela atuação solo, pela animação à vista do público ou pelas duas coisas.

Restam sempre mais perguntas do que respostas. O que a princípio é angustiante para um pesquisador que gostaria do resultado inverso, revela-se como um motivo para seguir adiante. É no movimento espiral do conhecimento que o Ser se desenvolve, pois “o ciclo não se fecha e segue um passo além a cada volta”. Retornando ao início desta caminhada de pesquisa no Programa de Mestrado, encerro esta dissertação com as palavras de Leonardo Boff:

**Todo ponto de vista é a vista de um ponto.**

Ler significa reler e compreender, interpretar. Cada um lê com os olhos que tem. E interpreta a partir de onde os pés pisam.

Todo ponto de vista é a vista de um ponto. Para entender como alguém lê, é necessário saber como são seus olhos e qual é sua visão de mundo. Isso faz da leitura sempre uma releitura.

A cabeça pensa a partir de onde os pés pisam. Para compreender, é essencial conhecer o lugar social de quem olha. Vale dizer: como alguém vive, com quem convive, que experiências tem, em que trabalha, que desejos alimenta, como assume os dramas da vida e da morte e que esperanças o animam. Isso faz da compreensão sempre uma interpretação.

Sendo assim, fica evidente que cada leitor é co-autor. Porque cada um lê e relê com os olhos que tem. Porque compreende e interpreta a partir do mundo que habita. (BOFF, 1998, p. 09).

Assim reli e interpretei as informações que pude obter, com o desejo de que sejam para os leitores deste trabalho motivos para encontrarem novas respostas e seguirem perguntando.

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRÁFICAS:

ABRAMOVICH, Fanny. Entrevista com Ilo Krugli especial para Revista Mamulengo. **Revista Mamulengo**, Curitiba, v.1, n. 12, p. 11-14, 1984.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Bonecos no Brasil e em São Paulo de 1940 a 1980**. São Paulo: COM-ARTE, 1994.

\_\_\_\_\_. **Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos**. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

AMARAL, Ana Maria; BELTRAME, Valmor. **Teatro de Bonecos no Brasil**. No Prelo.

BAIXAS, Joan. Joan Baixas Rebate a Gonzalo Cañas. **Titireando – boletín informativo de la union internacional de la marioneta**, Espanha, ano XI, n. 58, p. 07, 1996.

BALARDIM BORGES, Paulo César. **A estética metaficcional do teatro de animação gaúcho contemporâneo**. 2008. 129p. (Dissertação de Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

BELTRAME, Valmor. Marionetista, Manipulador, Ator-Animador e Outras Nomenclaturas. **Revista do 8º e 9º FENATIB**, Blumenau, SC, p. 34-36, ago. 2006.

BELTRAME, Valmor; SILK, Lucrécia M. C. D.G. A direção de espetáculos no Teatro de Animação no Brasil. **DAPesquisa – Revista do Centro de Artes da UDESC**. V. 4, nº 1, ano 7, p. 01-06, 2010. Disponível em *pdf* em: <<http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/index.html>>.

BOFF, Leonardo. **A Águia e a Galinha**. Petrópolis: Vozes, 1998.

BRAGA, Humberto Ferreira. Aspectos da História Recente do Teatro de Animação no Brasil. In: **Móin-Móin 4 – Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas: Teatro de Formas Animadas Contemporâneo**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 3, v.4, p.12-32, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Entrevista com Humberto Braga**. Jaraguá do Sul/SC, 05 de Outubro de 2007. Entrevista concedida ao Grupo de Pesquisa Transformações na Poética da Linguagem do Teatro de Animação. 2007b. No prelo.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad.: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CARVALHO, Vera M.; MILWARD, Léa F. P.; ARAÚJO, Elza M. D. **Vale a Pena Fazer Teatrinho de Bonecos**. Guanabara: [s.n], 1963.

CAVALCANTE, Caroline Maria Holanda. **A Interpretação com o Objeto**: Reflexões sobre o trabalho do ator-animador. 2008. 134 p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

COSTA, Fabíola Cirimbelli Búrigo,. **Escolinha de Arte de Florianópolis**: 25 anos de atividade arte-educativa . Florianópolis: FCC, 1990.

COSTA, Felisberto Sabino da. **A Poética do Ser e Não Ser**: Procedimentos dramaturgicos do teatro de animação. 2000. 246 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. A Máscara e a Formação do Ator. In: **Móin-Móin 1 – Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas**: O Ator no Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 1, v.1, p. 25-51, 2005.

CURCI, Rafael. Titiritero a la Vista. **Titireando – boletín informativo de la union internacional de la marioneta**, Espanha, ano XV, n. 83/84, p. 18-19, 2002.

DAMIS, Olga Teixeira. Didática: suas relações, seus pressupostos. In: VEIGA, Ilma Passos Alencastro (coord.). **Repensando a Didática**. 6ª ed. Campinas: Papyrus, 1991. p. 13-24.

DIP, Nerina Raquel. **Espetáculo Solo, Fragmentação da noção de Grupos e a Contemporaneidade**. 2005. 137 p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2005.

ECO, Umberto – **Seis passeios pelos bosques da ficção** – São Paulo, Cia das Letras, 1994.

FELIX, Jacques. Somos Ainda Marionetistas? **Revista Mamulengo**, Curitiba, v.1, n. 12, p. 58, 1984.

FERRACINI, Renato. Nem Interpretar, Nem Representar. Atuar. In: MOSTAÇO, Edécio (org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010. p. 309-332.

GABRIELI, Osvaldo. Uma Dramaturgia Sem Palavras. In: BELTRAME, Valmor (org.). **Teatro de bonecos**: Distintos olhares sobre teoria e prática. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2008. p. 61-66.

GIROUX, Sakae M.; SUZUKI, Tae. **Bunraku: Um teatro de bonecos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GUINSBURG, Jacó (coord.); FARIA, João Roberto (coord.); LIMA, Mariângela Alves de (coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HEGGEN, Claire. La Infinita Paciencia del Objeto. **E Pur Si Muove**. Charleville-Mézières: Union Internacional de la Marionette. n. 2, p. 55-58, 2003.

JURKOWSKI, Henryk. **Métamorphoses**: La Marionnette au XX Siécle. Trad.: Eliane Lisboa, Kátia Arruda, Gisele Lamb, Paulo Balardim. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 2000. Tradução no prelo.

KLEIST, Heinrich von. **Sobre o teatro de marionetes**. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht**: Um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 1991.

KUSANO, Darci. **Os teatros Bunraku e Kabuki**: Uma visada barroca. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LADEIRA, Idalina; CALDAS, Sarah P. S. **Fantoche & Cia**. 2ª Ed. São Paulo: Scipione, 1993.

MACHADO, Maria Clara; VALLI, Virginia. **Como fazer teatrinho de bonecos**. Rio de Janeiro: AGIR, 1970.

MAMULENGO. **Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos nº 1**. Rio de Janeiro: ABTB. v 1, nº 1, 1973.

\_\_\_\_\_. **Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos nº 2**. Rio de Janeiro: ABTB. v 1, nº 2, 1974.

\_\_\_\_\_. **Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos nº 8**, Belo Horizonte: ABTB. V1, nº 8, 1979.

\_\_\_\_\_. **Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos nº 9**, Belo Horizonte: ABTB. V1, nº 9, 1980.

\_\_\_\_\_. **Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos nº 12**, Curitiba: ABTB. V1, nº 12, 1984.

MAZZETTI, Maria Aparecida. **Fantoches**: humor, festa, poesia. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1973a.

\_\_\_\_\_. **Teatrinho na sala de aula**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1973b.

MESCHKE, Michael. **¡Una estética para el teatro de títeres!** Bizkaia: Gráficas Arratia, 1988.

NUNES, Sandra Meyer. **As Metáforas do Corpomídia em Cena**: Repensando as ações físicas no trabalho do ator. 2006. 199 p. Tese. (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.

OBRY, Olga. **O Teatro na Escola**. São Paulo: Melhoramentos, 1956.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Fronteiras Etárias – O Teatro: da demarcação à abertura. **Revista do 5º Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau**. Blumenau, n. 5, 2001.

RIBEIRO, Elisza Peressoni. **O Papel do Diretor no Teatro de Bonecos**. Monografia – CEART/UDESC. Florianópolis, 2009.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. **Mamulengo**: o teatro de bonecos popular do nordeste. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

SILVA, Ipojucan Pereira da. **O Teatro Essencial de Denise Stoklos**: Caminhos para um sistema pessoal de atuação. 2008. 132 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

SOARES, Gabriela Pellegrino. **Semear Horizontes**: leituras literárias na formação da infância, Argentina e Brasil (1915-1954). 2002. 346 p. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

SOUZA, Marco. **O Kuruma Ningyo e o corpo no teatro de animação japonês**. São Paulo: Annablume, 2005.

VALLI, Virgínia. Conselhos a um Titiriteiro Mambembe. **Revista Mamulengo**, Curitiba, PR, v.1, n. 2, p. 29-31, 1974.

ZANONI, Melize. **Dario Fo no Brasil**: A relação gestualidade – palavra nas cenas de *A Descoberta das Américas* de Julio Adrião e *Il Primo Miracolo* de Roberto Birindelli. 2008. 181 p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

#### MEIO ELETRÔNICO:

27H Ininterruptas do TeaTro. **Willian Sieverdt no final do espetáculo "O incrível ladrão de calcinhas"**. [S.l.: s.n.], 2011. Disponível em: <[http://27hteatro.blogspot.com/2010/03/blog-post\\_29.html](http://27hteatro.blogspot.com/2010/03/blog-post_29.html)>

ESTANTE Virtual. **Olga Obry na Estante Virtual**. Termo de busca: Olga Obry. [S.l.: s. n.], 2011. Disponível em : <<http://www.estantevirtual.com.br/qau/olga-obry>>

HOUAISS. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Versão monousuário 3.0. [S.l.]: Objetiva, 2009.

KRUGLI, Ilo. **Entrevistas**: Ilo Krugli. [S.l.]: CEBTIJ – Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude, 2002. Disponível em: <[http://www.cbtij.org.br/arquivo\\_aberto/entrevistas/ilokrugli.htm](http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/entrevistas/ilokrugli.htm)>

RIBEIRO, Julio. **Grammatica Portugueza**. São Paulo: Typographia de Jorge Seckler, 1881. Disponível em *pdf* em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=200079](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=200079)>.

VARELA, Noêmia. **Fragmento de Entrevista de Noêmia Varela**. [S.l.:s.n.], 2010. Disponível em: <<http://www.ihcarus.hpg.com.br/capitulo10.html>>.

PESTALOZZI do Brasil, Sociedade. **Quem Somos**. [S.l.:s.n.], 2010. Disponível em: <[http://pestalozzidobrasil.org.br/portal/modules/mastop\\_publish/?tac=Quem\\_somos](http://pestalozzidobrasil.org.br/portal/modules/mastop_publish/?tac=Quem_somos)>

SOBREVENTO, Grupo. **Notícias**. [S.l.: s.n.], 2010. Disponível em: <<http://www.sobrevento.com.br/noticias.htm#4>>.

MORPHEUS Teatro. **O Princípio do Espanto**. [S.l.: s.n.], 2010. Disponível em: <<http://www.morpheusteatro.com.br/espetaculos/ver/3>>

TRIP Teatro de Animação. **O Incrível Ladrão de Calcinhas**. [S.l.: s.n.], 2010. Disponível em: <<http://www.tripteatro.com.br/index.php?pg=espetaculo>>

#### AUDIOVISUAIS:

INCRÍVEL Ladrão de Calcinhas, O. Trip Teatro de Animação. Rio do Sul: 2005. Concepção: Willian Sieverdt. Apresentação gravada no Ponto de Cultura Anima Bonecos. 1 DVD. 55 min.

PRINCÍPIO do Espanto, O. Cia. Morpheus Teatro 12. Rio do Sul: 2006. Apresentação gravada no Ponto de Cultura Anima Bonecos. 1 DVD. 55 min.

#### ENTREVISTAS:

ARAÚJO, João da Silva. **Entrevista com João Araújo – Morpheus Teatro**. São Paulo/SP, 19 de janeiro de 2011. Entrevista gravada em vídeo digital formato *mpeg*, com 1h43min de duração, concedida a Alex de Souza. 2011.

SIEVERDT, Willian Walter. **Entrevista com Willian Sieverdt – TRIP Teatro de Animação**. Florianópolis/SC, 12 de janeiro de 2011. Entrevista gravada em vídeo digital formato *mpeg*, com 1h20min de duração, concedida a Alex de Souza. 2011.

#### COMPLEMENTARES:

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith; GEWANDSZNAJDER, Fernando. **O método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa**. 2. ed. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 1999.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.

\_\_\_\_\_. **O que é história cultural?** 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais: anos 70**. Campinas: Unicamp, 2000.

\_\_\_\_\_. **Teatro de grupo**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.

FITAFLOLIPA. **Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis**. Programação. 2007.

\_\_\_\_\_. **Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis**. Programação. 2008.

\_\_\_\_\_. **Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis**. Programação. 2009.

\_\_\_\_\_. **Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis**. Programação. 2010a.

FITAFLOLIPA. **Festival Internacional de Teatro de Animação**. Florianópolis, 2010b. Disponível em: <<http://www.fitafloripa.com.br/index.html>>

OLIVEIRA, Valéria Maria de. **Reflexões sobre a noção de teatro de grupo**. 2005. 107 p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2005.

SOUZA, Alex de. **O que é aquilo atrás do boneco?!** Um estudo sobre a animação de bonecos à vista do público. 2007. 72 p. Monografia (Graduação em Artes Cênicas) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2007.

PIA Fraus. **Repertório**. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.piafraus.com.br/>>

RONDA Grupo de Dança e Teatro. **Socorro**. Florianópolis, 2010. Disponível em: <<http://rondagrupo.blogspot.com/>>

ROSA, Maria V. F. P. Couto; ARNOLDI, Marlene A. G. Colombo. **A Entrevista na pesquisa qualitativa: mecanismos para validação dos resultados**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

XPTO, Grupo. **XPTO 25 Anos**. [S.l.:s.n.], 2010. Disponível em: <<http://www.xptobrasil.com>>

## **APÊNDICES**

Apêndice 01 – Gráficos FITAFloripa

Apêndice 02 – Entrevista com Willian Sieverdt (O Incrível Ladrão de Calcinhas – TRIP Teatro de Animação)

Apêndice 03 – Entrevista com João Araújo (O Princípio do Espanto – Morpheus Teatro)

Apêndice 04 – Lista nominal dos espetáculos participantes do FITAFloripa entre 2007 e 2010, com respectivos nomes dos grupos e ano de participação

## Apêndice 01 – Gráficos FITAFloripa

Os gráficos a seguir foram produzidos a partir da coleta de dados dos espetáculos que participaram do Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis entre os anos de 2007 e 2010. Estes dados foram obtidos por meio de divulgação impressa e página eletrônica do evento, além de gravações em vídeo dos espetáculos, gentilmente cedidas pela organização do Festival.

O primeiro gráfico, intitulado “Gráfico Geral FITAFloripa (2007-2010)”, apresenta os dados quantitativos obtidos com os 72 espetáculos que compuseram a programação do evento nas quatro primeiras edições. O “Gráfico Animação à Vista FITAFloripa (2007-2010)” demonstra os dados referentes apenas aos 51 espetáculos que apresentam animação à vista do público, com o intuito de verificar as proporções das mesmas categorias gerais aplicadas ao modo de atuação em destaque.

As categorias utilizadas para analisar cada espetáculo foram divididas em blocos de acordo com as afinidades entre si, apenas para melhor clareza na leitura dos dados. Abaixo uma rápida descrição de cada categoria:

- Bloco 1: Números gerais do festival.

Espetáculos: Indica a quantidade total de espetáculos nas quatro primeiras edições do Festival.

Ano 2007 / 2008 / 2009 /2010: Exibe a quantidade total de espetáculos somente na edição do ano indicado

Repetições: Mostra a quantidade de espetáculos que voltaram a participar em diferentes edições.

- Bloco 2: Origem dos espetáculos. Usa-se aqui a mesma divisão proposta pelo evento, classificando os trabalhos em três categorias.

Catarinenses: Informa quantos espetáculos são originários de Santa Catarina, no âmbito das quatro edições do Festival.

Nacionais: Indica a quantidade total, entre 2007 e 2010, de espetáculos brasileiros com origem em outros estados.

Internacionais: Denota o número de espetáculos que não são brasileiros, participantes nas quatro edições do Festival.

- Bloco 3: Indicação de público. Neste bloco dividem-se os espetáculos nas três categorias propostas no material de divulgação do evento.

Infantil: Espetáculos voltados preferencialmente para crianças até 12 anos, segundo as indicações expressas no material de divulgação do Festival de todas as edições.

Jovem/Adulto: Número total de espetáculos divulgados pelo Festival como próprios para público a partir de 12 anos e adultos.

Livre: Trabalhos indicados na divulgação do Festival como livres para qualquer faixa etária de público.

- Bloco 4: Participação dos atores. Neste bloco estão os dados encontrados a respeito de quatro tópicos referentes à participação dos atores nos espetáculos do Festival.

À Vista: Expressa o total de espetáculos, em todas as quatro edições, em que os artistas animaram bonecos, formas abstratas, silhuetas de sombras ou objetos utilitários, em algum momento do trabalho.

Solo: Nesta categoria, considerou-se solista o artista que atuou sozinho em cena durante todo o espetáculo, desconsiderando possíveis auxiliares, técnicos (iluminadores, sonoplastas, etc.) ou contrarregas.

Atores: Categoria que indica a presença de atores em cena, sem que estes estivessem também animando bonecos, objetos, etc.

Texto: Exibe a quantidade total de espetáculos que utilizaram textos literários (dramáticos ou não) enunciados pelos artistas.

- Bloco 5: Locais de apresentação. Foram agrupadas neste bloco as duas principais possibilidades de espaços de apresentação presentes no Festival.

Teatro: Informa quantos espetáculos foram apresentados em casas teatrais. Neste caso, todos os espaços configuram-se com palco à italiana.

Rua/Alternativo: Indicados nesta categoria todos os espetáculos nas quatro edições do Festival que se apresentaram na rua ou em espaços alternativos, tais como hospitais, escolas, supermercados e afins.

- Bloco 6: Tipo de objeto animado. Foram divididos em quatro categorias distintas os tipos de objetos animados nos espetáculos.

Bonecos: Espetáculos que utilizaram bonecos, aqui entendidos como objetos criados para fim teatral, seja pela sua confecção inicial (como os bonecos de luva tradicionais), ou pela junção de objetos manufaturados que conformam geralmente uma forma humana ou animal (como uma forma humana feita pela junção de peças de sucata).

Máscaras: Quando se deparou com o uso de máscaras nos espetáculos, foram eles incluídos nesta categoria.

Sombras: Esta categoria indica as obras que recorreram à projeção de luz e sombra de modo a caracterizar imagens animadas nos espetáculos.

Objetos: Foram incluídos nesta categoria os espetáculos que desenvolveram a animação de objetos utilitários (objetos manufaturados que são a princípio construídos para uso não teatral). Excetuaram-se os trabalhos que antropomorfizaram ou zoomorfizaram tais objetos, por exemplo, adicionando gravuras ou juntando diversos objetos – o que os configuraria na categoria de Bonecos.

- Bloco 7: Modalidades de animação. Dividido em sete categorias este bloco apresenta o conjunto das diferentes modalidades de animação encontradas no festival.

Direta: Classificados assim os espetáculos em que o contato entre animador e boneco é direto, pela parte externa do títere. Neste caso foram incluídos também os que possuem extensores curtos, pois se entende que são suportes e não necessariamente varas que possam deslocar o eixo de movimento entre o animador e a parte animada do boneco.

Luva: Nesta categoria foram incluídos os trabalhos que desenvolveram a animação de luva, ou seja, o contato entre o animador e o boneco é feito diretamente pelo interior deste último, sendo a mão do animador ao mesmo tempo estrutura e fonte motora dos movimentos.

Varas: Espetáculos em que foi identificado o uso de varas rígidas para que o animador movimente o boneco foram dispostos nesta categoria. Neste caso, o comprimento das varas distancia o boneco do animador e altera o eixo de movimento entre as partes. Não foram separados os espetáculos em que os animadores se posicionam diferentemente em relação aos bonecos – por baixo, por trás ou por cima.

Figura Plana: Inseridos aqui os trabalhos nos quais houve o uso de figuras bidimensionais como forma animada. As silhuetas que geram sombras foram também incluídas nesta categoria, apesar de a imagem final apresentada ao público ser na maioria das vezes somente a sombra de seu contorno e não a própria figura.

Corpo do Ator: Nesta categoria estão os espetáculos em que a forma animada foi criada diretamente com partes expostas do corpo do animador, como seus pés e mãos.

Fios: Esta categoria inclui os espetáculos que utilizaram marionetes, ou seja, quando a animação foi realizada por meio de fios.

- Bloco 8: Espaço cênico de animação. As categorias deste bloco dizem respeito ao espaço cênico utilizado nos espetáculos para a animação de bonecos, objetos, formas abstratas, etc.

Balcão: Nesta categoria estão os trabalhos em que os bonecos, formas ou objetos foram animados sobre suportes altos que lhes deram referência de chão, sem ser o próprio chão do palco.

Empanada: Incluíram-se nesta categoria os espetáculos que utilizaram como espaço de representação a chamada empanada (tenda, barraca) ou estrutura similar, geralmente para as modalidades de luva ou varas.

Tablado: Categoria que se refere a espetáculos com situação inversa à do balcão, pois o suporte foi criado para que o animador e não o boneco tivesse uma base distinta do chão do palco, como eventualmente ocorre na animação de marionetes.

Aéreo: Constam nesta categoria os espetáculos que não necessitaram de uma base que provesse uma referência de chão para os bonecos, formas ou objetos, pois estes “flutuaram” pelo espaço cênico.

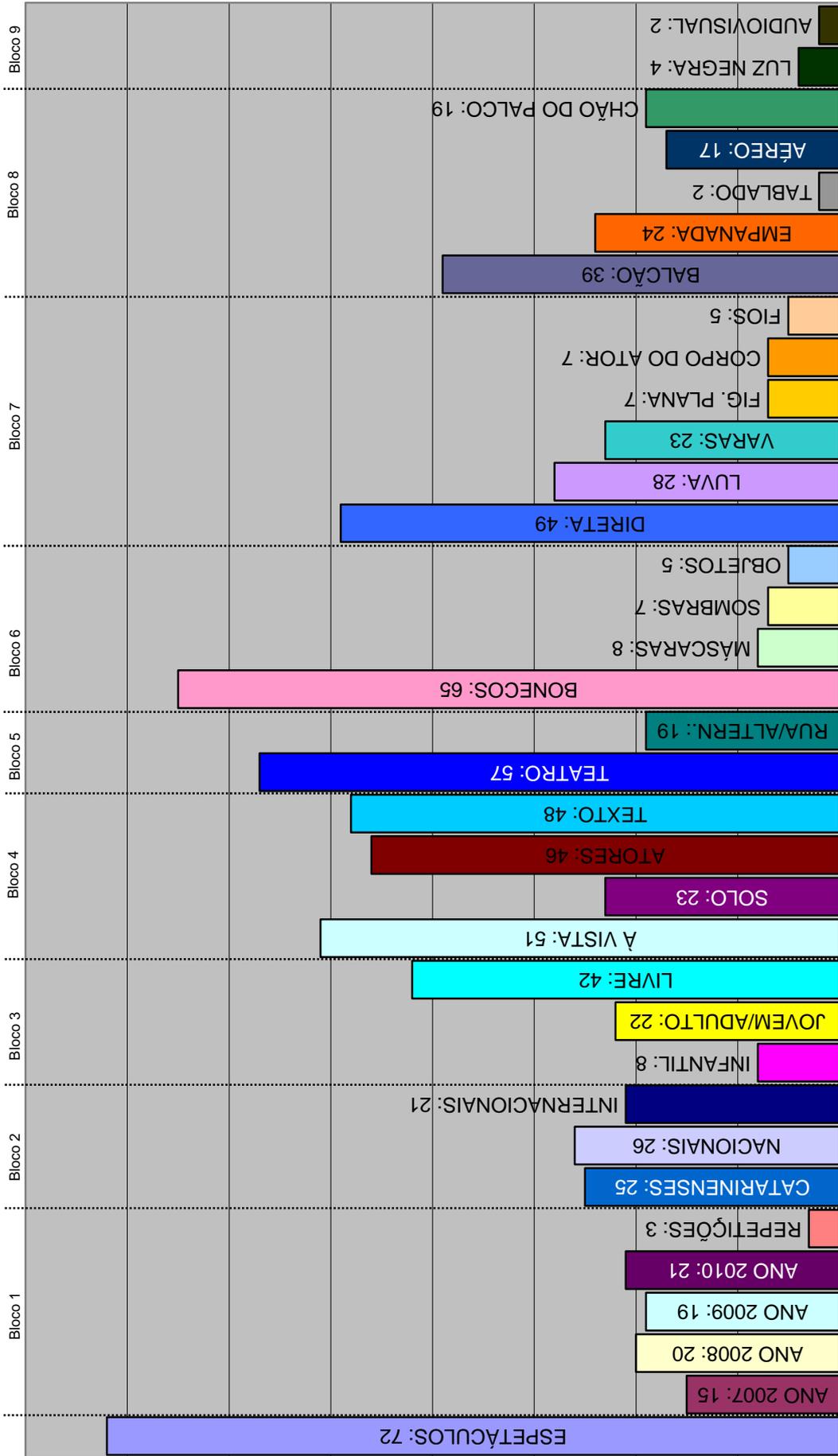
Chão do Palco: Nesta categoria estão as obras em que a referência de solo é o próprio chão do palco ou área de apresentação.

- Bloco 9: Recursos técnicos especiais. Foram agrupados neste bloco os dois tipos de recursos técnicos especiais encontrados em espetáculos do Festival.

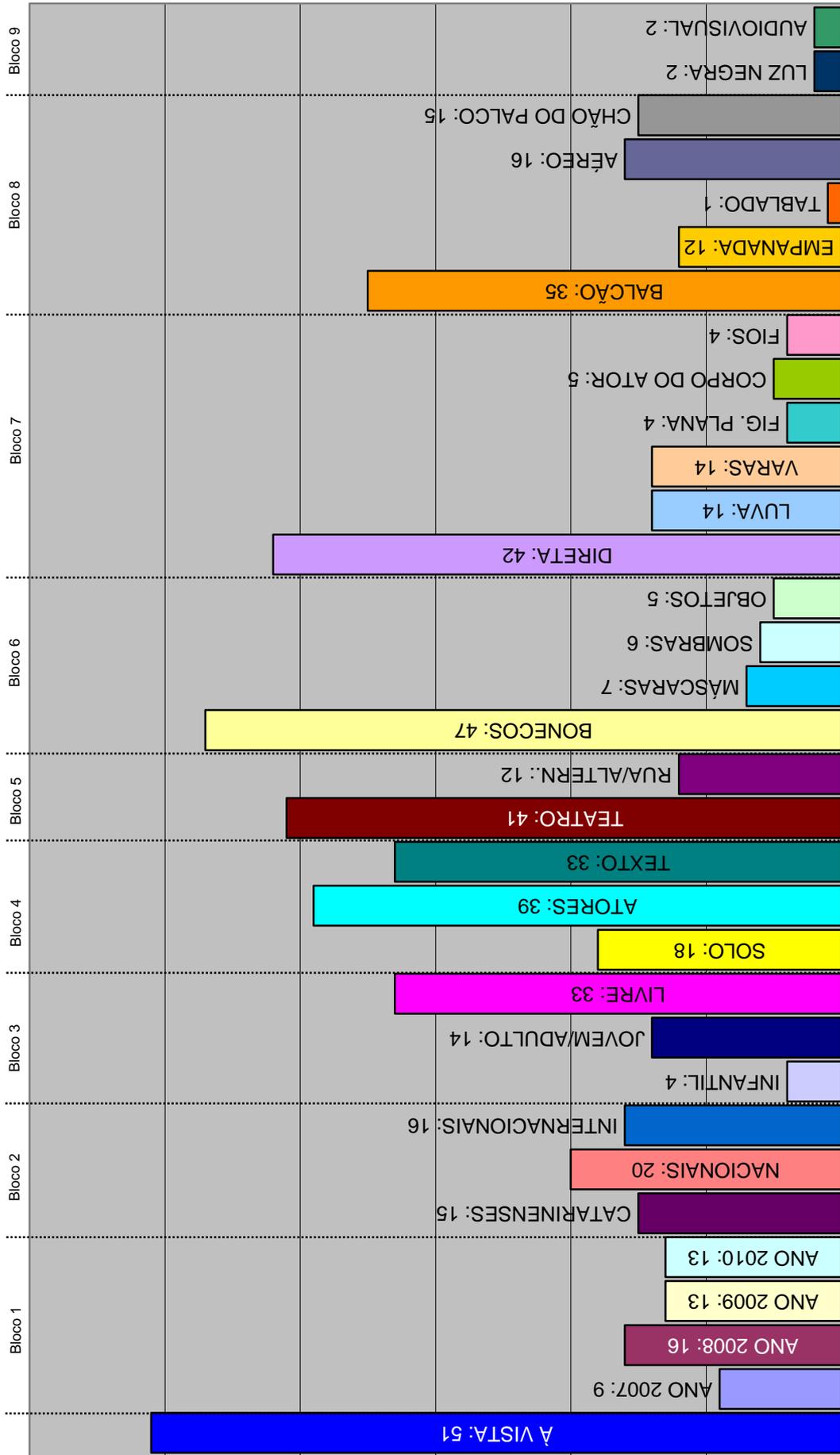
Luz Negra: Indica o total de espetáculos que utilizaram o recurso da chamada “luz negra”, ou luz de emissão Ultra Violeta – A (UV-A). Este recurso de iluminação é usado para destacar objetos e figurinos de cores intensas e anular completamente a cor negra.

Audiovisual: Categoria que demonstra a quantidade de trabalhos que usaram recursos de audiovisual, como por exemplo, projeção de vídeos.

**Gráfico Geral FITAFloripa (2007 - 2010)**



**Gráfico Animação à Vista FITAFloripa (2007 - 2010)**



## Apêndice 02 – Lista de Espetáculos FITAFloripa (2007 – 2010)

Lista nominal dos espetáculos participantes do FITAFloripa entre 2007 e 2010, com respectivos nomes dos grupos e ano de participação.

- 🎭 *2 Números* (Teatro Portátil/RJ) – 2008;
- 🎭 *4 Contos para Teatro de Bonecos* (Cia. Gente Falante/RS) – 2007;
- 🎭 *A Caixa* (Cia. Mútua Teatro & Animação/SC) – 2008;
- 🎭 *À Direita de Deus Pai* (Co-Letivo da UDESC/SC) – 2008;
- 🎭 *A Farsa do Panelada* (Co-Letivo da UDESC/SC) – 2009;
- 🎭 *A Salamanka do Jarau* (Cia. Teatro Lumbra/RS) – 2010;
- 🎭 *Agora Pia* (Grupo Teatral Cachola no Caixote/SC) – 2008;
- 🎭 *Antologias* (Cia. Jordi Bertran/Espanha) – 2009;
- 🎭 *As Aventuras de Benedito* (Mamulengo Jatobá/AC) – 2010;
- 🎭 *As Aventuras de uma Viúva Alucinada* (Grupo Mundaréu/PR) – 2010;
- 🎭 *Bichos do Brasil* (Pia Fraus/SP) – 2009;
- 🎭 *Bistouri* (Tof Théâtre/Bélgica) – 2008;
- 🎭 *Bonecrônicas* (Anima Sonho/RS) – 2009;
- 🎭 *Brincando de Bonecos* (Cia. Experimentus Teatrais/SC) – 2007;
- 🎭 *Caminho da Roça* (Trupe Popular Parrua/SC) – 2010;
- 🎭 *Cidade Azul* (Cia. Truks/SP) – 2010;
- 🎭 *Circus - A Nova Turnê* (Cia. Circo de Bonecos/SP) – 2009;
- 🎭 *Convocadores de Estrelas* (Seres de Luz Teatro/SP) – 2009;
- 🎭 *Cuentos Pequeños* (Teatro Hugo & Inês/Peru) – 2009;
- 🎭 *(Des)esperando* (Núcleo #2/SP) – 2009;
- 🎭 *Don Juan, Memoria Amarga de Mi* (Companyia Pelmanec / Espanha) – 2010;
- 🎭 *El Avaro* (Tábola Rassa/Espanha) – 2007;
- 🎭 *El Titiritero de Banfield* (Sergio Mercurio/Argentina) – 2007;
- 🎭 *El Último Heredero* (Compañia Viaje Inmovil/Chile) – 2010;
- 🎭 *Eleontina* (Teatro Jabuti/SC) – 2007;
- 🎭 *Em Concerto* (Contadores de Estórias/RJ) – 2009;
- 🎭 *Encantadores de Histórias* (Caixa do Elefante Teatro de Bonecos/RS) – 2008;
- 🎭 *Filme Noir* (Cia. Pequod Teatro de Animação/RJ) – 2008;

- 🎭 *Flicts* (Camaleão Teatro de Bonecos/RS) – 2009;
- 🎭 *Hagénbeck* (Cia. Experimentus Teatrais/SC) – 2009;
- 🎭 *Histórias da Carrocinha* (Caixa do Elefante Teatro de Bonecos/RS) – 2008;
- 🎭 *Homem Voa?* (Catibrum Teatro de Bonecos/MG) – 2008;
- 🎭 *Houdini's Suitcase* (Pickled Image/Reino Unido) – 2007;
- 🎭 *João e o Pé de Feijão* (Turma do Papum/SC) – 2007;
- 🎭 *Juan Romeo y Julieta María* (El Chonchón Teatro de Muñecos / Argentina / Chile) – 2008;
- 🎭 *La Fin des Terres* (Cie. Philippe Genty/França) – 2008;
- 🎭 *La Balsa de los Muertos* (Compañía OANI/Chile) – 2010;
- 🎭 *Le Polichineur de Tiroirs* (La Compagnie des Chemins de Terre/Bélgica) – 2010;
- 🎭 *LIFE.Stories* (Marc Schnittger Figuren Theatre / Alemanha) – 2010;
- 🎭 *Livres e Iguais* (Teatro Sim... Por Que Não?!/SC) – 2008;
- 🎭 *Los Bufos de la Matiné* (El Chonchón Teatro de Muñecos/Argentina/Chile) – 2008;
- 🎭 *Los Funestos Esponsales de Don Cristóbal* (Pelele Marionettes / França / Espanha) – 2010;
- 🎭 *Manologías* (Cia. La Santa Rodilla/Perú) – 2007;
- 🎭 *Maria das Cores e seus Amores* (Grupo Merengue/PR) – 2010;
- 🎭 *Nona Strega* (Bando Néon/SC) – 2009;
- 🎭 *O Senhor dos Sonhos* (Cia. Truks/SP) – 2007;
- 🎭 *O Contra- Regra* (Cirquinho do Revirado/SC) – 2008;
- 🎭 *O Flautista de Hamelin* (TRIP Teatro de Animação/SC) – 2010;
- 🎭 *O Incrível Ladrão de Calcinhas* (TRIP Teatro de Animação/SC) – 2008;
- 🎭 *O Menino do Dedo Verde* (Cia. Experimentus Teatrais/SC) – 2007;
- 🎭 *O Menino Maluquinho* (Cia. Andante/SC) – 2009;
- 🎭 *O Misterioso Sumiço do Boi-de-Mamão* (Articulação Cultural/SC) – 2010;
- 🎭 *O Patinho Feio* (G.A.T.S./SC) – 2007;
- 🎭 *O Princípio do Espanto* (Cia. Teatro Morpheus/SP) – 2007;
- 🎭 *O Ratinho e a Lua* (Asterion Teatro/SP) – 2008;
- 🎭 *O Romance do Vaqueiro Benedito* (Mamulengo Presepada/DF) – 2007 e 2010;
- 🎭 *O Sonho de Natanael* (Cirquinho do Revirado/SC) – 2007 e 2009;

- 👤 *O Velho Lobo do Mar* (TRIP Teatro de Animação/SC) – 2008 e 2010;
- 👤 *Orlando Furioso* (Grupo Sobrevento/SP) – 2010;
- 👤 *Passagé Désembroîté* (Les Apostrophés/França) – 2009;
- 👤 *Pépé e Stella* (Gioco Vita/Itália) – 2009;
- 👤 *¿Por qué el Conejo Tiene las Orejas Largas?* (Compañia de Teatro de Muñecos Periplos / Chile) – 2010;
- 👤 *Richard, Le Polichineur d'Ecritoire* (La Compagnie des Chemins de Terre / Bélgica) – 2010;
- 👤 *Só Serei Flor Quando Tu Flores* (Cia. Cênica Espiral/SC) – 2009;
- 👤 *Socorro* (Ronda Grupo de Dança e Teatro/SC) – 2009;
- 👤 *Sonho Infantil* (Só Rindo Teatro e Bonecos/RS) – 2008;
- 👤 *Sonhos* (Grupo Pesquisa Teatro Novo/SC) – 2007.
- 👤 *STOP* (Mikropódium Family Puppet Theatre/Hungria) – 2008;
- 👤 *Teatro, Que História é Essa?* (Cia. Teatro Filhos da Lua/PR) – 2008;
- 👤 *Tem Xente uma Feis* (Cia. Alma Livre/SC) – 2010;
- 👤 *Uma Noite em Claro* (Cia. Odelê/SP) – 2009;
- 👤 *Women's White Shirts* (Grupo (E)xperiência Subterrânea/SC) – 2010.

### Apêndice 03 – Transcrição de Entrevista com Willian Sieverdt (O Incrível Ladrão de Calcinhas – TRIP Teatro de Animação)<sup>37</sup>

**Alex:** Willian, eu vou te pedir para que a gente comece a nossa conversa pedindo para que fales um pouco da tua trajetória no teatro, como foi que começaste, quando começaste, como se desenvolveu teu trabalho até o estagio atual.

**Willian:** Certo. Olha, eu entrei num grupo de teatro amador na minha cidade, Rio do Sul, quando eu tinha 12 anos de idade. Dos 12 aos 16, durante 4 anos eu fiz parte desse grupo, no fim de uma maneira bastante regular participei de montagens de espetáculos como ator. Era um grupo todo ele formado por adolescentes na sua maioria de 12 a 15, 16 anos, essa era a faixa etária do grupo. Um grupo que tinha um trabalho bastante interessante e cheguei inclusive a ganhar um premio com 15 anos, se não me engano, um premio estadual de melhor ator no festival estadual. E por conta de eu estar dentro desse ambiente teatral pintou uma oportunidade de fazer alguns trabalhos paralelos de animação de festas, uma coisa que nos pediam muito. Isso coincidiu com a passagem de um grupo de Florianópolis, não me recordo o nome, mas eu lembro que a Margaret Westphal, que é aqui da cidade, ela estava envolvida com o trabalho desse grupo e esse grupo passou por Rio do Sul se apresentando não me lembro se ela estava no elenco ou se estava acompanhando o grupo, mas ela é a pessoa que... E trabalhava com bonecos muito simples de luva, todos construídos em tecido e aí me passou pela cabeça: porque não montar um espetáculo completo de bonecos? Minha mãe sempre, ela não é costureira profissional, mas sempre costurou muito em casa pros filhos, enfim, pra família, então eu pedi a partir daqueles modelos de bonecos que me explicaram como se fazia e minha mãe construiu alguns bonecos e nós montamos varias esquetes, varias pequenas historias e um repertório de talvez 5 histórias de 5 minutos cada uma com o proposito de fazer animação de festas de aniversário. E fomos pra uma festa, aquilo fez um sucesso enorme. Naquela mesma festa já nos convidaram pra outra e pra outra e pra outra... E a gente começou a fazer essas apresentações. Logo depois disso eu lembro que teve uma greve de professores a nível estadual ou municipal e algum professor que havia nos assistido numa festa de aniversario nos convidou se nós poderíamos montar um pequeno espetáculo contando o drama dos professores e apresentar lá no piquete de greve. Fizemos e foi super legal o resultado. Aí teve uma greve de bancários o pessoal do movimento dos bancários nos convidou também. Nós fomos, lembro depois teve uma campanha politica na cidade que um partido foi lá e nos convidou também pra apresentar teatro dentro dos comícios e a depois disso teve então um pedido da prefeitura municipal de Rio do Sul pra montarmos um espetáculo pedagógico sobre prevenção às caries. Então que montamos um espetáculo um pouco mais elaborado, eu e o Marcos Luciano Moraes, eu e ele começamos juntos no teatro de bonecos, então ele também era ator. Nós nos juntamos pra desenvolver esse trabalho. E esse espetáculo deu muito certo, a gente começou a apresentar nas escolas e eu vi que tinha uma solicitação muito

---

<sup>37</sup> Entrevista realizada no dia 12 de janeiro de 2011, nas dependências da Biblioteca Central da UDESC, Campus Itacorubi – Florianópolis/SC. Entrevista gravada em vídeo digital formato *mpeg*, com 1h20min de duração. Transcrição íntegra com correções autorizadas pelo entrevistado.

grande por esses espetáculos, foi quando então tomamos a decisão tanto eu quanto ele, que éramos ligados ao que então se chamava Casa do Teatro em Rio do Sul, era um ambiente teatral mantido pela prefeitura e nós éramos funcionários da prefeitura à disposição da casa do teatro. Então teve essa questão que também me facilitou muito no início que foi nessa época de 15, 16 anos conseguir meu primeiro emprego dentro do teatro, estar disponível para fazer teatro. Então, alguns anos depois, quando eu já tinha 18 anos foi quando eu tomei essa decisão tanto eu quanto ele de nos desligarmos dessa Casa do Teatro e passarmos a viver das apresentações desse espetáculo que nós tínhamos na época. Fizemos isso durante um ano apresentando em escolas, principalmente, ou quase que exclusivamente em escolas. A gente via que era economicamente viável e artisticamente interessante também porque nos realizava essa coisa de estar apresentando com frequência e viajando e ganhando um dinheirinho com isso. Mas depois de um ano trabalhando juntos nós nos separamos, porque ele tinha outros planos e a partir disso eu montei um espetáculo como solista, espetáculo chamado "O Duelo da Sabedoria". Como eu trabalhava já exclusivamente dentro desse ambiente escolar, acabei montando também um espetáculo didático, digamos assim, de incentivo à leitura e a partir daí começou minha carreira de solista [no ano de 1991]. Passei acho que uns dez anos trabalhando com espetáculos dentro de escolas, não todos de caráter didático, e chegou uma época que eu comecei a perceber que essa não era a função do teatro: ensinar, ir pra escola ensinar. Isso com o passar do tempo foi cada vez ficando mais claro que o que eu fazia era repetir uma informação que já era diariamente dada aos alunos, do tipo: "vocês tem que estudar, vocês tem que escovar os dentes, vocês tem que ler". Os alunos não assimilavam essa informação e os professores achavam então que o artista poderia suprir. Mas enfim, eu percebi que não era a função do artista. Que a função do artista não era de educar, mas de sensibilizar através da arte, através de apresentações que não tivessem a preocupação principal de ensinar, de passar uma informação, enfim, de ser didático. E descobri que a função do artista é sensibilizar e a do professor a de educar. E o aluno, se estiver mais sensibilizado, ele vai aprender com mais facilidade, então acho que aí é que a arte e a educação se completam e podem se ajudar. Hoje em dia eu tenho pavor de espetáculos didáticos, então, isso também eu aprendi com a vida. E depois de um tempo eu passei a montar outros espetáculos como autos de natal, *O Velho Lobo do Mar* um espetáculo já bastante antigo e já tá completando 15 anos, enfim... Mas continuei trabalhando como solista até a estreia de *O Incrível Ladrão de Calcinhas*. Foi então que a Tati, minha companheira, que é também formada em teatro, em artes cênicas na FURB [Fundação Universidade Regional de Blumenau] de Blumenau, ela começou a fazer parte do grupo e entrou pra assumir a parte técnica do espetáculo. Ainda solista em cena, mas já não era um grupo de uma pessoa só, já era um grupo de duas pessoas. Depois disso, nós montamos o Flautista de Hamelin, então aí convidamos mais uma pessoa, enfim, o grupo começou a crescer. Então hoje nós somos 3, nem cresceu tanto assim, mas somos 3 pessoas no grupo, mas ainda carrego comigo essa coisa do solista por varias questões. A primeira delas sem dúvida nenhuma é a praticidade que isso te dá de poder resolver sozinho, de não ter que esperar por outras pessoas, a questão econômica também é um fator dominante, muito importante nesse aspecto, que viabiliza a sustentabilidade de um grupo, quanto menos bocas... e o teatro de bonecos também se torna uma possibilidade nesse sentido, de poder com uma mala cheia de personagens uma pessoa

só pra apresentar espetáculos e se garantir sozinho em cena, o que pra um espetáculo de teatro tradicional já é um pouco mais delicado. E às vezes penso também que esse meu espírito aventureiro que eu tenho desde muito pequeno que eu sonhava em ser caminhoneiro pra poder viver viajando pra lá e pra cá depois acabei encontrando no teatro de bonecos essa mesma possibilidade ainda com mais prazer, então não sei também se... Mas eu nunca tive... Não é por uma questão de necessidade ou de não ter a oportunidade de ter pessoas próximas que poderia agregar ao trabalho, mas por uma questão de gosto pessoal de deixar um grupo enxuto é mais fácil de lidar, tudo acaba sendo mais fácil.

**W:** Ah, e só pra terminar isso agora o nosso próximo projeto deve ser a montagem do Kasperle onde eu devo estar sozinho em cena.

**A:** Tu falaste desse grupo que passou por Rio do Sul com Margarett Westphal, te lembra em que ano foi isso?

**W:** Isso deve ter sido em 87 ou 88, era um espetáculo que falava sobre prevenção às drogas e era assim uma pessoa... Lembro que o ator principal, a pessoa mais envolvida nesse trabalho ele era um ex-dependente químico que tinha esse trabalho também como uma bandeira de... "olha o que eu passei e não passem por isso também". Tinha uma coisa assim... E talvez por conta desse tipo de experiência didática também por um lado pode ter me levado um pouco por esse caminho. Logo após isso, quando eu comecei a ter esse interesse por teatro de bonecos também coincidiu de o Nini e do Nazareno irem a Rio do Sul pra ministrar uma oficina através da UDESC, acredito que era através da UDESC.

**A:** Nazareno Pereira?

**W:** É o Nazareno do Teatro Sim, Por Que Não?! Uma oficina de teatro, e a gente fez uma opção da montagem de um boi de mamão lá em Rio do Sul. Então essa oficina era em 4 etapas e aconteceram a duas primeiras e depois o projeto acabou não indo adiante. Então nós ficamos muito nas duas primeiras etapas que eram voltadas exclusivamente pra confecção de bonecos. Mas esse contato com o Nini, naquela ocasião já, e com o Nazareno que traziam consigo uma relação do teatro de animação, esse contato foi pra mim ainda mais motivador, nesse sentido de estar cada vez mais inserido nesse universo do teatro de bonecos

**A:** Lembra o ano mais ou menos?

**W:** Isso deve ter sido em 88, 89, por aí... 90 talvez. Eu lembro que foi um pouco antes do Collor ser eleito, então aí dá pra ter uma base. Acho que foi no período que estava rolando a campanha eleitoral. Lembro de uma discussão que a gente teve ali naquela época de escolher em quem votar, no Collor ou...

**A:** Deve ter sido por 89

**W:** Deve ter sido por aí.

**A:** Esse outro espetáculo que comentaste "O Duelo da Sabedoria" foi teu primeiro espetáculo solo?

**W:** Sim, meu primeiro solo.

**A:** De bonecos?

**W:** Sim de bonecos.

**A:** Isso também saberia o ano?

**W:** Ele estreou em 91.

**A:** E esses espetáculos anteriores que fazias com o...

**W:** Luciano.

**A:** Com o Luciano. Já era com esse grupo chamado Trip?

**W:** Não, a gente chamava primeiro pelo nome de Cia. dos Bonecos. A Companhia teve esse nome por um tempo e depois que a gente separou ainda continuou um tempo com esse nome e depois eu mudei por questão de... Enfim, não gostava do nome. Não funcionava. Eu fiz umas viagens pra Espanha e chegava lá Cia dos Bonecos aí olhavam pra mim e "cadê o outro"? "Dos" é dois em espanhol e esperavam sempre que tinham dois.

**A:** E quando falas desse caráter didático no teatro de bonecos, exatamente como tu entendes esse didatismo no teatro de bonecos? Refere-se a que?

**W:** Pra mim é quando ele tem como objetivo principal querer ensinar alguma coisa, querer passar alguma moral, sobretudo alguma moral de uma maneira explícita e não nas entrelinhas como pode estar em qualquer espetáculo que tenha preocupação artística em primeiro lugar, então eu vejo dessa maneira. Eu acho que o teatro didático ele é muito interessante quando ele é feito dentro da escola pelos alunos ou motivado pelos professores onde os próprios alunos se tornam agentes dessa informação didática através do teatro. Isso pra mim é extremamente interessante. Mas como artista profissional eu acho que realmente o artista acaba cumprindo uma função que não é dele deixando a função dele que é tão importante de lado.

**A:** A partir desse espetáculo de 91, “O Duelo da Sabedoria”, começaste a trabalhar como solista em cena, mas tu que confeccionavas os bonecos, que montava a empanada?

**W:** Não...

**A:** Dependias de outras pessoas também?

**W:** Eu nunca confeccionei bonecos na minha vida. Nunca fiz um único boneco na minha vida que tenha sido usado em cena. Tive umas experiências de oficinas aqui e ali, mas eu não tenho essas habilidades, reconheço isso. Então no início, nesses primeiros espetáculos, minha mãe que sempre fez os bonecos, até “O Duelo da Sabedoria” minha mãe era a bonequeira que fazia tudo. Todos os bonecos, todos os figurinos, que me ajudava a confeccionar os panos pra empanada, cenário, então era tudo com ela. E aí também tinham muitos problemas esses bonecos, porque eles eram figuras... o rosto desses bonecos era pintado, não eram tridimensionais, perdiam muito quando o boneco ficava de lado e tal. Aí também nesses contatos com o Nini, naquela época, foi quando comecei a... Deixei um pouco essa coisa intuitiva e comecei a ir um pouco mais adiante na pesquisa. Disse: "tem que ser tridimensional, mas por que tem que ser tridimensional..." Comecei a entender isso melhor. A partir disso então nas outras montagens que veio pra frente comecei a chamar outras pessoas e essa equipe de produção começou a aumentar. Então o que minha mãe fazia sozinha em termos de produção, *O Incrível Ladrão de Calcinhas*, por exemplo, chegou a uma equipe de quase 20 pessoas envolvidas na produção deste espetáculo. Então eu tenho como lema, ou como pensamento de que o importante é o resultado final, aquilo que chega ao público e não o processo. Tem muito disso do bonequeiro que se vangloria porque foi ele que fez tudo sozinho – “eu que construí o boneco, eu que fiz a trilha sonora” - isso tem o seu valor por um lado, mas para o público isso não conta, o que conta é resultado final, é o nível de acabamento, é a estética, toda a produção e acredito e tem gente que faça... Acredito não, tenho certeza que tem gente que faz isso melhor do que eu, então que venham participar desse processo pra que o resultado final seja o melhor possível.

**A:** Além dessas primeiras influências que tiveste com o teatro de bonecos lá em Rio do Sul mesmo, depois que começaste a levar adiante teu próprio trabalho, que outras influências tu tiveste?

**W:** A minha primeira grande influência foi ainda na época que eu apresentava “O Duelo da Sabedoria”, isso foi no começo de 93, eu fui pra Canela, fui para o Festival de Canela. Eu era bastante metido, então uns dois meses antes do Festival de Canela em 93 e fui me apresentar em Porto Alegre e fui fazer uma visita ao Antônio Senna que era então o presidente da AGTB, responsável pelo festival de canela. Bati na porta dele, levei meus bonecos - "sou bonequeiro, assim, assim, assim... gostaria muito de ir ao festival" - e ele gentilmente conseguiu um espaço pra eu me apresentar dentro do festival numa mostra paralela, dentro de uma escola, mas de poder estar lá, ganhar hospedagem, poder estar junto, e aquilo pra mim foi fascinante, poder ir já como o primeiro

festival, como o festival de Canela, naquela época com tantos grupos, com tantos grupos internacionais, com aquela união, aquela festa, aquele clima que havia antigamente no Festival de Canela, hoje em dia já é um pouco diferenciado. Mas aquilo também me tocou muito de uma maneira positiva. Então a partir dali eu estabeleci outros contatos com outras pessoas, eu consegui adquirir algum tipo de material, já conseguia ver um pouco mais os horizontes enquanto possibilidades de técnicas. Voltei no ano seguinte aí já não mais na programação, mas fui pra uma pousada e acompanhei o festival e comecei a conhecer outros bonequeiros e foi-se criando uma rede de relacionamento em que muitos desses contatos lá de 93, mantenho até hoje. Se tornaram grandes amigos como é a grande família dos bonequeiros aqui no Brasil. Aí em 94 eu dei um passo ainda mais ousado que foi ir pra Charleville, para o festival na França. Aí lá então foi mais um choque, tão grande quanto o de Canela, porque o festival é realmente muito grande e foi uma experiência pessoal e profissional maravilhosa, porque eu tinha 20 anos, foi minha primeira viagem pra fora do país e logo pra um festival como esse, então foi fantástico.

**A:** Levou espetáculo também?

**W:** Não, fui só... Levei o duelo da sabedoria, mas como era um espetáculo com muito texto... Depois do festival eu fui pra Portugal e consegui fazer algumas apresentações em Portugal. E aí eu vi que realmente é possível viver desta arte, que é uma arte que parece viável. Tradicionalmente sempre foi difícil viver de arte no país, naquela época, 18 anos atrás, era infinitamente mais difícil do que é hoje. Se hoje é difícil, naquela época era mais difícil ainda, mas é possível.

**A:** Antes tinhas comentado de algumas facilidades de se trabalhar como solista: facilidade econômica, facilidade em precisar marcar ensaios, de não chocar agendas, tudo isso. Tem dificuldades também de trabalhar sozinho?

**W:** Tem dificuldades no ponto de vista de que as produções ficam um pouco limitadas, tem uma hora que só dois braços, não conseguem ir além daquilo. Porém esse limite de até onde eu consigo ir sozinho, eu aprendi por experiência própria, que isso vai muito além do que a gente pensa normalmente: "ah, eu sozinho não vou conseguir fazer isso, não vou conseguir trabalhar com três, quatro bonecos num espetáculo". Então a gente acaba descobrindo se for a fundo, ver que como solista dá pra ir muito longe. E um espetáculo pode ser sim tão marcante e impressionante para o público feito por um solista ou por uma companhia de dez pessoas. Então eu acho que as vantagens ainda são muito mais significativas que as desvantagens.

**A:** Pelas tuas andanças, pelo teu conhecimento dos espetáculos brasileiros e internacionais, como vês atualmente o uso desse recurso ou dessa opção pelo trabalho solo, é bastante usado? Já foi mais, foi menos?

**W:** É bastante usado, vou te citar um exemplo... no último ano... na última edição do festival de Charleville, em 2009, eu estive lá participando e os espetáculos que eu escolhi, que eu disse: “tais companhias eu não posso perder, porque já vi anteriormente e sei que é bom que é sucesso garantido”, independente de conhecer ou não o espetáculo que estava indo assistir, de cinco companhias, pelo menos três eram solistas. E eu vi que eram espetáculos muito concorridos no próprio festival da Cia. Stuffed Puppet, que é uma companhia holandesa, tem um brasileiro que já teve aqui, o Dudu Paiva, que já esteve aqui no Brasil, que é um trabalho solista também interessante. Enfim, tiveram outros que eu disse “eu vou porque são bons”, outros espetáculos que eu tive interesse em assistir e pra minha surpresa também eram de solistas, sem falar nos espetáculos de teatro de bonecos tradicionais, os Pulcinella da vida, os Guignol, que tem sempre muitos grupos ou muitos artistas que apresentam esses teatros de bonecos populares e que na grande maioria é feito por solistas também: Salvatore Gatto, sei lá, outros italianos, franceses... Enfim, eu percebi que ainda é uma tendência muito contemporânea o trabalho de solistas. Companhias inglesas, holandesas, italianas, enfim de vários países eu tive a oportunidade de ver espetáculos de solistas e belíssimos espetáculos.

**A:** E isso no Brasil, como está?

**W:** Olha, no Brasil, de novos grupos, não saberia dizer, não. Sei que tem companhias que trabalham com solistas, pelo menos em cena, como a Cia. Gente Falante, de Porto Alegre, o Chico Simões, os mestres mamulengueiros que grande maioria trabalha sozinho, mas são poucos. “O Menino do Dedo Verde”... mas não são muitos, não... O Morpheus, por exemplo, que tem “O Principio do Espanto”, ele agora está com dois novos espetáculos que não são mais de solistas. A Trip também, depois com o último espetáculo já não é mais de solista... Então não é uma tendência, uma característica, não.

**A:** E sobre *O Incrível Ladrão de Calcinhas*, qual foi tua principal motivação pra trabalhar como solista nesse espetáculo?

**W:** Não foi nem uma motivação que me fez trabalhar como solista. Que eu já vinha trabalhando numa trajetória como solista, então eu já trabalhava sozinho, precisava montar um novo espetáculo e eu não pensei... Só pensei que precisava montar um novo espetáculo. Não pensei que precisava ter mais uma pessoa para montar o espetáculo. Porque já era minha trajetória como solista. E eu imaginava inclusive que eu teria a possibilidade de operar o som e luz do espetáculo também. Eu queria realmente ser um solista. Mas aí eu via que isso realmente complicaria a minha atuação se eu tivesse que cuidar dessa parte técnica. Então a Tati que já era uma pessoa próxima, de teatro, acabou assumindo essa função de operar som e luz.

**A:** Em *O Incrível Ladrão de Calcinhas*, são 9 personagens?

**W:** São 7 personagens e desses 7, 6 falam, 6 tem texto, então eu faço 6 vezes ao vivo e diferentes no espetáculo.

**A:** E isso incluindo também os ratinhos?

**W:** Não, eu digo personagens humanas, aí tem outros figurantes...

**A:** Que também são manipuláveis, que tem um trabalho de animação.

**W:** Sim...

**A:** E pra ti como foi... que eu só conheço *O Velho Lobo do Mar*, os anteriores eu não conheci, mas no *Velho Lobo do Mar* trabalhas com um boneco que é o velho e a baleia ou tubarão...?

**W:** É uma baleia, tem um tubarão que vem com a barbatana e vários pequenos seres.

**A:** Mas a maior parte do tempo a manipulação é do velho, então é um personagem e sempre outro elemento. E como foi essa mudança de trabalhar com poucos bonecos pra *O Incrível Ladrão de Calcinhas* que vai trabalhar com 7, com vozes...

**W:** Foi tudo muito radical assim, foi uma... Na verdade eu acabei sendo muito ousado, não sei se essa era a minha intenção, mas durante o processo eu até me questionei em alguns momentos, se eu não estava indo além da conta nessa pretensão, digamos assim, de montar um espetáculo daquele porte. A mudança foi tão radical que um espetáculo eu levo numa mochila e o outro são 400kg de equipamento que tem que viajar de caminhão. Um é um espetáculo de luva, com empanada onde eu ficava completamente isolado, visivelmente isolado do público e o outro eu ficava à vista. Então teve uma coisa de eu perder esses vícios de ficar rebolando, falando, fazendo caretas, isso foi um processo complicado. Então foi uma mudança extremamente radical de um espetáculo de pequeno porte com uma técnica pra outro espetáculo de grande porte com outra técnica de construção, de manipulação, de envolvimento de produção, pra outro tipo de público, pra outro tipo de ambiente, então foi realmente da água para o vinho. E foi um processo bastante longo também, por conta de todas essas dificuldades o espetáculo teve um processo de montagem de 3 anos. Foi um ano e meio só de produção, claro que com algumas atividades paralelas, mas um ano e meio trabalhando na produção e depois mais um ano e meio de ensaio. Então durante esses 3 anos quando virava de um ano pro outro que entrava nas férias, ficava me perguntando: "virou o ano e eu não consegui estreiar o espetáculo". Aí no outro ano: "virou de novo o ano e eu não consegui estreiar o espetáculo". Na terceira virada eu já estava desesperado: "meu deus do céu será que nunca vou conseguir?". Era um sonho tão grande que parecia estar tão próximo, mas ao mesmo tempo por uma questão de ser uma técnica que eu não dominava, de ser um espetáculo extremamente técnico de movimentação, de tudo muito preciso, muito equilíbrio, muito... Não era um espetáculo que eu

poderia estreá-lo sem alcançar uma condição técnica mínima de manipulação, isso sem falar na interpretação depois, de todo o resto da energia, mas enfim, ao longo desse tempo acabou sendo possível.

**A:** Como surgiu *O Incrível Ladrão de Calcinhas*?

**W:** O ponto de partida foi o título, por incrível que pareça. Eu tinha esse título na cabeça "O Incrível Ladrão de Calcinhas" e nossa, isso dá um espetáculo de teatro de bonecos. Eu tinha esse título e esse foi o ponto de partida, aí eu comecei a partir desse título, eu comecei a criar um roteiro, pensando: "O Incrível Ladrão de Calcinhas... esse é um título que ia fazer sucesso... mas incrível ladrão, isso quer dizer é uma história de um roubo... O roubo de uma calcinha... Então tem que ter um varal, tem que ter uma calcinha, essa calcinha tem que ter uma dona, mas quem é a dona dessa calcinha, porque alguém rouba a calcinha dela? Ah, porque ela é a mulher mais gostosona daquela vila, eu imaginava uma vila. Ah, mas alguém vai ter que desvendar esse mistério, ela chama o delegado. Mas quem roubou a calcinha? Será que pode ter sido o delegado?". Aí eu entrei nessa que todo mundo poderia ser o suspeito do crime. Então eu pensava que a partir daí já tem um delegado tem que ter mais suspeitos então nesse crime. "Que tal então uma cozinheira nessa história? Super gorda, enorme, ela pendura a calcinha dela, aquela coisa gigantesca que ninguém rouba. Quem sabe se não foi ela, por inveja e foi lá e roubou a calcinha dela? Pode ser, pode não ser... Mas quem mais? Uma alguma pessoa improvável... Um padre, né? Um padre jamais... Então vamos botar um padre na história. Mas o padre, ninguém ia desconfiar do padre, a não ser que ele seja sonâmbulo e aí de repente até ele passa a desconfiar dele mesmo". Aí eu fui criando um roteiro que era de personagens e situações. Essa ideia, o título, isso talvez tenha surgido... O tempo de produção, ou seja, agora eu vou montar o espetáculo, talvez essa ideia já vinha matutando 5 anos antes disso, antes de realmente... Aí teve uma ocasião que eu estava na Espanha, em contato com o grupo Los Titiriteros de Binéfar, eu estava passando uma temporada com eles, inclusive ajudando eles, foi outra experiência muito rica nessa minha trajetória e eu contei essa história pra eles: "olha tenho uma história, o título é tal e o que eu criei até agora é isso". E ele disse: "a tua história é interessante, mas o que falta é criares uma estética desse espetáculo, dar uma estética porque parece que tá pegando elementos aqui, ali e ali, mas nem sempre esses elementos tem uma unidade. E aí o espetáculo fica confuso, ou a ideia fica confusa". Então ele me sugeriu, o Paco, diretor desta companhia, me sugeriu que eu desse uma pesquisada sobre o "Cine Negro", *Cine Noir*, histórias de detetive da década de 40 a 60, porque se eu utilizasse essa estética, talvez isso me auxiliaria nesse espetáculo. Aí depois de um tempo eu disse: "vou montar esse espetáculo e vou começar do zero então, eu tenho título, do zero não, vou começar do ponto de partida que é o título. Tenho o título, então vou pesquisar agora o Cine Noir pra ver se eu consigo o quero". E comecei a pesquisar o Cine Noir, fiz uma pesquisa muito rica pra mim e para o trabalho e me interessei muito por essa estética, li vários livros, vi muitos filmes, pesquisei muita coisa na internet e descobri o que era a estética que ele imaginava e descobri que aí dentro dessa estética do Cine Noir eu tinha todas as minhas respostas, eu tinha todos os personagens típicos do Cine Noir, eu tinha todas as ambientações do Cine Noir, eu tinha o figurino do

Cine Noir, eu tinha trilha sonora do Cine Noir, eu tinha a ideia, o ambiente, a atmosfera do Cine Noir... então eu comecei a fazer uma adaptação dos personagens. Então tem uma calcinha, tem que ter uma gostosona. A gostosona é a loira fatal que é uma personagem dos mais característicos do Cine Noir, a mulher gostosona, normalmente loira, que usa da sua sensualidade pra conseguir o que quer, ponto. Tem o delegado, mas o Cine Noir tem sempre o delegado, só que o delegado nunca se sabe se ele é realmente do bem, se ele é do mal, se ele é corrupto, ele é um cara geralmente corrupto. Então tem o delegado. Mas o padre, o padre não cabe na história Noir, mas o padre é o cara que a gente vai, a gente se abre, a gente se confessa. Aí entrou a figura do barman, que é típico e o barman também é o cara que fica lá ouvindo, escutando, então ele é um padre também nessas características. Mas no Cine Noir a figura central é o detetive. Então vamos botar um detetive. Mas aí eu pensei, eu já tenho.... Tem que ter um gangster também, que é o namorado da gostosona, ou... enfim, geralmente o gangster é que namora com a gostosona e geralmente ela tá com ele por interesse também. Mas o detetive... já tem um cara supostamente do bem que é o delegado e outro supostamente do mal que é o gangster. Aí eu fui pesquisar sobre o detetive no Cine Noir e ele é aquela figura que se relaciona com os bandidos, mas os bandidos não dão tanto crédito por achar que ele é do lado da polícia e se relaciona com a polícia, mas a polícia não dá tanto crédito por achar que ele tá do lado... Então é um cara que tá sempre no meio do caminho, que se relaciona com os dois lados, mas... Enfim, aí a cozinheira virou a secretária do detetive e por aí foi. Então eu consegui através dessa estética que foi uma coisa que deu todo o norte, que norteou toda a produção do espetáculo e foi uma lição muito importante pros outros espetáculos também, a importância da estética do espetáculo que a estética é o que dá, que mantém a unidade entre todos os elementos. Então eu não corro o risco de fazer um figurino a partir de uma ideia tal e quando vai ver é um figurino barroco de uma época que nem havia existido ainda, ou enfim... A estética foi a grande sacada.

**A:** Então no *O Incrível Ladrão de Calcinhas* tu assinas como criação, direção e manipulação. E como é que foi pra conseguir organizar todo esse universo, porque acabou se tornando um espetáculo totalmente diferente dos anteriores com muito mais gente envolvida, com muito mais elementos envolvidos e tu mesmo coordenaste toda essa gente, todos esses elementos?

**W:** Exato. Minha função, como diretor geral, foi manter a unidade de pensamento com toda essa turma, essa galera, esse pessoal envolvido no espetáculo, toda essa equipe. Porque a pessoa que fez o figurino não conheceu a pessoa que fez a trilha sonora, que não conheceu quem construiu o mecanismo dos bonecos, que não conheceu... Então no meu trabalho como diretor geral era manter essa unidade. Eu achava que como diretor geral eu também dirigiria o espetáculo, dirigiria a cena. Comecei acreditando que eu poderia fazer isso normalmente, vi que não tinha como. Pensei então em usar o vídeo como recurso pra me autodirigir, filma, vai lá analisa, e tal. E eu vi que isso era um ritmo que eu levaria mais de dez anos pra dirigir o espetáculo assim. Porque o tempo de arrumar a câmera, de posicionar, de fazer a cena e aí para, vai lá, rebobina a fita, leva pra assistir na TV, vê que esse movimento deu errado e tem que voltar todo esse processo pra corrigir uma virada de um boneco. Então era um processo muito lento e custoso e muito cansativo também. Então decidi fazer

isso na frente do espelho, pra ver até que ponto então eu poderia... Mas aí era uma coisa de ou eu faço uma coisa ou eu faço outra porque o olhar... E aí teve um momento então que eu me rendi, vou precisar de uma pessoa que enxergue de fora e que possa fazer essa direção de cena. O que eu me acostumei a chamar de direção de cena, que é: já tá tudo pronto, tudo definido, o roteiro de ações, partitura de ações, tudo isso tá definido, alguém vem pra dar aquela lapidada final e propor cortes naquilo que não tá dizendo nada. Então eu convidei o Marcelo de Souza, que é aluno aqui na UDESC também, com quem eu já tinha uma boa relação e que eu sabia que tinha um conhecimento muito interessante sobre o filme Noir e ele matou a charada. Em alguns ensaios ele conseguiu dar aquela lapidada final, ele promoveu muitos cortes, o que foi muito bom e consegui fazer. Mas o processo de montagem foi muito interessante também, porque eu montei um projeto a partir da pesquisa, ou antes até de iniciar a pesquisa eu montei um projeto onde eu defini todas as etapas de montagem. Então a primeira etapa era a pesquisa, e eu não tinha como pular etapas, então a partir da pesquisa a segunda etapa era criar um roteiro com todas aquelas informações. Então era um roteiro do espetáculo, a partir daquelas ações, definir as cenas. Estando o roteiro definido só então é que eu fui definir que tipo de boneco eu construiria. Aí que eu fui definir com que tipo de boneco, com que tipo de construção de boneco eu vou conseguir sozinho apresentar esse espetáculo que tem sete personagens, que tem tantos ambientes, que tem tantos cenários, e tal e tal e tal. E aí eu cheguei nessa técnica de construção que eu já tinha conhecimento, acabei conhecendo lá na Europa, havia comprado um livro que ensinava a desenvolver essa técnica de construção de bonecos que se sustentam por conta própria na mesa e com esse boneco eu posso sim sozinho trabalhar com quatro bonecos em cena, porque enquanto o boneco tá parado, ele pode estar parado desenvolvendo alguma ação. Ele não precisa simplesmente estar parado esperando o manipulador. Ele pode estar parado olhando pela janela, ele tá olhando pela janela e desenvolvendo uma ação. Ele pode estar olhando pros outros personagens em cena e estar desenvolvendo ainda uma ação. Então, opa, isso é possível, então construí os bonecos. Agora partindo desse tipo de manipulação, que seria de manipulação de mesa com o manipulador à vista, eu tinha que fazer o cenário, a cenografia, desenvolver a cenografia. Mas a cenografia tem que respeitar essa técnica de manipulação e as minhas possibilidades de entrar em cena, de sair de cena, então como é que isso se dá? Então comecei a pesquisar as várias possibilidades e aí o Paulo Nazareno que foi o cenógrafo, na verdade foi o construtor da cenografia, que entendia muito bem da coisa... também tive a sorte de ter uma equipe de pessoas extremamente talentosas, sabe, umas com nem tanta experiência mas extremamente talentosas que felizmente muitas vezes até numa própria descoberta ocasional resolvia problemas que pareciam sem solução.

**A:** E com relação à animação à vista, então essa tua presença em cena veio por conta do tipo de boneco...

**W:** Veio de uma necessidade que... Eu não disse: "ah eu quero agora montar um espetáculo de bonecos de mesa". Quero agora montar um espetáculo, cujo título será "O Incrível Ladrão de Calcinhas". Eu sempre tenho em mente a seguinte ideia que não importa o ponto de partida de um

espetáculo, o que importa é respeitar os passos seguintes. Então você pode partir de um texto, você pode partir de um boneco, você pode partir de uma técnica, pode partir de um título, o importante é que o ponto de partida, ele começa a te limitar as possibilidades, então dali pra frente, já não tenho todas as possibilidades, eu tenho um caminho que me dá ainda 3 opções, então cada um desses são outros, e a gente tem que respeitar isso pra manter a unidade, que é a coerência.

**A:** Tinhas falado antes desse desafio que foi passar do *Velho Lobo do Mar* que é um tipo de espetáculo para *O Incrível Ladrão de Calcinhas* que virou quase tudo de cabeça pra baixo. Com relação a, por exemplo, essa questão de ter um treinamento pra esse novo espetáculo, teve a necessidade disso? Como se desenvolveu?

**W:** Teve, primeiro foi um treinamento estabelecido por mim mesmo que era o de tentar me neutralizar, porque com *O Velho Lobo do Mar* que era um espetáculo que eu apresentava muito, ainda hoje eu dia eu apresento muito, eu realmente... eu me solto muito atrás da empanada, então eu realmente rebolo demais, faço mil e uma caretas, fico fazendo um texto que não existe porque o espetáculo é sem texto, fico falando... Porque eu tinha essa liberdade e assim era mais gostoso fazer, me divertindo realmente, eu já não poderia me conter. E eu também tinha a ideia de que eu vou estar visível em cena, mas eu não vou me vestir com uma roupa preta e tampar o meu rosto pra me neutralizar. Eu não gostava dessa ideia e não acreditava que isso me neutralizaria. Então eu pensei: eu vou facilitar essa neutralização a partir de um figurino escuro, trabalhar um fundo que seja escuro também, trabalhar uma iluminação que não ilumine o meu rosto que é a única parte visível, trabalhar uma luz que já corte um pouco... Vou trabalhar de chapéu. Porque isso tudo, o figurino, a estética, já estava dentro da estética do espetáculo o figurino preto, suspensório, camisa, calça social, sapato, isso tudo estava muito conectado com a estética do espetáculo. Então estava autorizado a fazer isso, inclusive o chapéu, trabalhando com a cabeça um pouco mais baixa e tentando trabalhar com a questão da neutralidade do corpo, então eu tinha essa consciência de que eu precisava. Então o próprio nível de consciência já me fazia buscar isso nos exercícios durante todo o processo de ensaios. E eu desenvolvi uma consciência muito forte nisso, de saber que se eu estou com 2 bonecos na mão e um fala e outro fala, não deveria nem movimentar a cabeça pra direcionar o olhar. Deveria até manter a cabeça parada e trabalhar só de canto de olho se eu precisasse realmente olhar, de modo que eliminasse mesmo ao máximo os meus movimentos. E eu tive uma... enfim, acho que todos esses aspectos contribuíram pra que eu tivesse um resultado positivo nessa neutralidade e tive uma prova disso, muito real que foi uma apresentação feita aqui no SESC Prainha em Florianópolis, há muito anos atrás, onde na penúltima cena do espetáculo, quase no final do espetáculo, uma criança no colo da mãe na primeira fila fala em voz alta e leva um susto no final do espetáculo e diz assim: "mãe, tem um homem atrás do boneco, olha lá mãe!". E ela se assustou com isso, tem um homem de preto atrás do boneco...

**A:** Eu estava nessa apresentação

**W:** Tu estavas nessa apresentação? E foi assim, aquilo causou um riso na hora, e depois eu fiquei: "que pena que ela percebeu, mas por outro lado que legal que foi até aquele momento sem se dar conta de que tinha outra pessoa". Ou seja não sei também qual foi... Talvez tenha sido até num momento onde eu interajo com o boneco, que tem um ou dois momentos pontuais que eu interajo com o boneco, não lembro exatamente, talvez tenha sido num momento desses que ela se deu conta e isso ali pra mim valeu todo o esforço.

**A:** Se eu não me engano foi naquele momento final mesmo, que a Srta. Velda já foi descoberta...

**W:** Eu acho que foi... Enfim, foi aqui em Floripa, que bom que tu estavas lá, porque eu não estava mentindo...

**A:** E fisicamente, teve uma diferença muito grande também entre trabalhar atrás de uma empanada e trabalhar com um balcão com bonecos de manipulação direta?

**W:** Teve porque essa neutralidade, essa pouca movimentação me exigiu uma postura física muito específica, a qual eu não estava habituado. Foi feito também um trabalho específico de manipulação que foi um profissional de dança e de educação física acompanhar um ensaio pra ver as necessidades que eu tinha de movimentação ali e de fazer as correções posturais e estabelecer uma série de exercícios pra que essa postura ficasse cômoda e fortalecesse a musculatura exigida durante o espetáculo. Então foi feito um trabalho físico específico por um profissional que foi fundamental também, porque, sobretudo porque é muito comum relaxar e trabalhar com a coluna arqueada e isso em 15 minutos não estava mais aguentando de dor e ensaios que duravam horas diárias, então realmente sem esse trabalho... Poderia até ser possível, mas isso poderia inclusive trazer consequências sérias alguns anos depois. Mas foi feito esse trabalho específico, assim como foi feito outro trabalho específico também pela questão das vozes, porque eu também vinha de um espetáculo onde eu não trabalhava com vozes, apesar de ter outras experiências como "O Duelo da Sabedoria" que eu fazia várias vozes diferentes, então também teve um trabalho para descobrir as vozes dos personagens e de como fazer esse registro físico no meu corpo pra poder emitir esse tipo de voz. Então de que maneira essa voz é produzida, qual é a postura da caixa torácica ou da cabeça ou se a boca, sabe... Um personagem por exemplo, ele é raivoso, então ele fala como um cão raivoso, então ele fala com os dentes cerrados - então esse é o registro físico. Outro já fala com a boca bem aberta pra dar outro tipo de... Então como... A questão é essa, é descobrir a voz, fazer o registro físico, treinar, além de exercícios de respiração porque... E de técnicas também, tipo... Se tiver 2 personagens dialogando, cada um com sua voz, técnicas de, por exemplo, nunca respirar entre a troca de uma voz e outra, então deixar pra respirar depois, porque senão tu evidencias que tá puxando a voz pra começar... Então umas pequenas técnicas que me foram passadas também, mas foram feitos esses dois trabalhos específicos, sim, nesta mudança de trabalhos, questão postural e vocal.

**A:** Tudo isso imagino que tenha sido bastante determinante na hora também de encontrar esse ponto de interpretação de cada personagem, não?

**W:** Sim, fundamental também, porque à medida que... Você tem que primeiro cumprir bem esse trabalho pra poder relaxar e se entregar. Primeiro, como te falei no início, como esse espetáculo é muito técnico, tem essa coisa de eu vou pegar um boneco, tem que ir exatamente ali porque se eu der uma batidinha no boneco ele já treme, já mata a cena, então o primeiro passo era resolver tecnicamente. Eu sabia que o boneco tinha que vir daqui até ali então como vou resolver isso tecnicamente, como é que eu vou soltar, pra onde vai a minha mão, onde vai a outra como é que vai estar meu corpo, vou ter que dar um passo para o lado, não vou ter... Então depois de resolver isso tecnicamente aí é que eu pude trabalhar a emoção desses personagens. Então por isso que esse espetáculo levou tanto tempo pra ficar pronto, porque como era uma técnica que eu não dominava, eu tive que primeiro dominar a técnica pra depois botar emoção e depois poder... Aí é claro que um pouco das emoções já ia sendo construída junto, mas tecnicamente tu não consegues relaxar pra deixar fluir outras energias.

**A:** E outra coisa que também dá pra perceber bem claramente no espetáculo é que os personagens são bastante diferentes entre si. Eles têm diferenças de intensidades, de ritmos principalmente. Por exemplo, uma fala entre a Srta. Velda e a Srta. Type, elas tem ritmos completamente diferentes, uma é mais hierática, ela domina o lugar onde ela esta... A outra fala rapidinho... Como é esse trabalho de interpretação também, um treinamento técnico, mas de conseguir dissociar a relação entre os personagens?

**W:** Eu acho que isso vem com o treino, não tem como ser diferente. Isso vem com o treino, vem com um bom trabalho de leitura de texto, de mesa mesmo, de você ir embarcando no texto depois do texto estar 100% definido, isso é um trabalho também muito legal feito com o Marcelo de Souza que foi sentar e definir. Porque às vezes a pausa ou a respiração mal colocada na frase, perdia toda a energia da frase, então foi assim que eu aprendi que marcar no texto onde vai ser a respiração, onde vai ser a ênfase, então a dissociação vem muito disso, sabe. E de treino, de saber quando mexe, onde é que tá o foco e... Sei lá, acho que esse processo só vindo do treino e da consciência de conhecer esse princípio e de como coloca-lo em prática, e pratica-lo. Depois disso vem um processo que é natural, depois de um tempo, não tem mais mistério, é assim e pronto.

**A:** Tinhas falado antes também que nessas etapas do processo, em uma das etapas teve a construção das ações, da partitura das ações. Como foi criado isso?

**W:** Isso foi criado a partir daquela ideia original que eu tinha e a partir de todas as informações que eu tinha da pesquisa. Foi aí que eu criei primeiro um roteiro de cena, então, o que era o roteiro central. Uma mulher fatal tem sua peça íntima roubada e vai contratar o escritório do detetive pra descobrir quem foi. Isso acaba dando origem a outros crimes, porque isso é um crime muito banal.

Mas isso na verdade era o ponto de partida pra outros crimes que envolviam mortes e tal, e aí ia agregando os personagens necessários pra completar essa trama. E um dado interessante nesse processo é que o texto mesmo foi a penúltima etapa do projeto que foi dividido em 8 ou 9 etapas e o texto foi a penúltima etapa. Ou seja, fiz a pesquisa, defini o roteiro e as cenas, construí os bonecos, construí os cenários, construí os figurinos, fiz a iluminação, teve mais alguma coisa no meio, foi feita a direção do espetáculo, não aquela de direção de cena a ultima, mas foi feito um processo de direção e só então é que eu escrevi o texto. Por dois motivos, primeiro pra não correr o risco de escrever coisas que não precisavam e depois porque eu acreditava, assim, numa visão às vezes um pouco "viagem", eu acreditava que lá no final do processo, já habituado com os personagens, com suas características já bem definidas, os personagens já tinham voz, então já tinham situações de texto que iam surgindo naturalmente e é nisso que eu realmente acreditava, acreditava que os bonecos me dariam, que os personagens é que me dariam o texto, quase naturalmente. E a hora que eu realmente sentei pra escrever o texto final foi muito fácil, foi muito fácil porque já estava quase tudo definido, todas as ações já estavam definidas, então eu precisava realmente botar no texto pra desenvolver determinadas ideias e passar adiante determinados conceitos e situações que as cenas por si só não resolviam. Mas como eu tentei montar o espetáculo ao máximo sem texto, eu consegui também desenvolver... Tanto é que tem algumas cenas no espetáculo que não tem texto nenhum e eu queria manter isso por achar que o teatro de bonecos, e sempre acreditei nisso, que o visual era mais forte que o literal. A ação pra mim sempre foi mais importante que o texto e tentei manter isso mesmo consciente que eu não conseguiria escapar de ter texto no espetáculo, mas a ideia de ter texto também me motivava porque acho que um texto bem colocado, bem pontuado, ele só acrescenta, não vai prejudicar.

**A:** Então nesse caso a escolha propriamente das ações e dos gestos desses bonecos veio por esse caminho mesmo, já tinha um roteiro bem estruturado, tinha um caminho, já sabia mais ou menos o que iria acontecer...

**W:** Exato, então eu sabia... Engraçado, porque depois do roteiro pronto, eu definia as cenas. Então eu sabia que na primeira cena o detetive estaria no escritório que chegaria a mulher fatal e que ia contrata-lo para descobrir quem que roubou a calcinha, que ia tentar envolve-lo num drama, porque eu já sabia que ela era namorada de um gangster que tinha um contrabando, que também era outra coisa muito característica no Cine Noir, que tinha um galpão lá no porto onde ele guardava o contrabando todo dele e que no fundo o que ela queria era inventar um crime fictício pra que o detetive, indo atrás do ladrão da calcinha chegasse no namorado dela, no contrabando, prendesse ele e ela acabaria ficando com toda a grana, com todo o patrimônio do namorado pra ela, então a grande trama era essa.

**A:** E outra coisa também, que na verdade eu quero até tirar essa duvida contigo. Porque na minha leitura do espetáculo, naquele inicio ali, que tem só a luz da lanterna passando pelo cenário, aí mostra o roubo da calcinha, a sombra da mão, todo aquele inicio mais contextualizando aquele

ambiente sombrio, bucólico... E aí tu entras em cena, não aparece visivelmente bem pra plateia, mas da pra perceber que é um ator que tá ali com um figurino, com um chapéu, com um figurino que é condizente com aquele ambiente ali e tu falas em primeira pessoa... já não lembro o trechinho do texto, mas diz que é o detetive...

**W:** "... quando era jovem, não sabia bem qual o caminho a seguir, o do bem ou do mal...". Aí eu já deixo bem clara essa característica do detetive, que não sabia qual caminho escolher se o caminho do bem ou o caminho do mal, então resolveu ser detetive. Já que não sei pra onde vou, então vou ser detetive que vai pelo caminho do meio, transitando entre um e outro. Mas é, ali eu falo em primeira pessoa, me coloco no papel de detetive e é meio como se eu tivesse contando a historia. Isso aí acaba sendo quase como uma desculpa pra eu estar em cena, para o publico me aceitar em cena...

**A:** Então foi essa a intenção mesmo, de encontrar uma justificativa?

**W:** Seria na verdade, assim mais tecnicamente falando, de estabelecer um código, isso também é uma coisa que eu aprendi também lá com os Titiriteros de Binéfar. Eu estabeleço um código ali no inicio do espetáculo de que: o manipulador ele na verdade tá contando uma história, que pelo que parece é a história dele mesmo, então é por isso que ele está ali. E eu me apresentando já no início do espetáculo, eu demonstro, eu estabeleço um código de que eu vou estar presente na cena o tempo todo e se o boneco precisar de mim, eu estou ali, o público sabe também que eu estou ali. Que é diferente de eu estar ali tentando fazer de conta que eu não estou ali desde o inicio do espetáculo, aí eu estabeleço outro tipo de código, de que eu não estou ali, e aí esse lado meio de espetáculo... Eu me intrometo na cena, eu vou causar um estranhamento, "mas o que esse cara tá fazendo aí?". Ele não era só um manipulador, não era só um mal necessário que a gente acaba aceitando e respeitando? Então também tem um pouco disso de... Pode ser encarado como uma justificativa, uma desculpa, mas na verdade estou estabelecendo um código de que na verdade o código é a justificativa de que esse cara tá ali porque tá contando uma história. Que às vezes eu me pergunto se eu não deveria voltar no final também pra fazer um desfecho, sabe? Mas o final termina de contar a historia que eu estava contando e aí está.

**A:** A leitura que eu tenho do espetáculo é bem essa mesmo, que o ator que está ali se apresentando enquanto personagem vai contar uma historia de algo que já aconteceu, porque ele diz: era uma manhã chuvosa... Com as páginas quentes do jornal...

**W:** "Era uma noite fria e chuvosa de outono, enquanto as folhas caíam lá fora eu procurava algo quente nas paginas policiais"... ali estava o quente da vida dele...

**A:** Aí no meio dessa fala tu vais para a parte de trás do cenário e comesas a manipular o boneco...

**W:** E outra é que eu também não apareço para o público nessa hora, eu dou esse texto atrás do jornal por outra característica do Cine Noir que é a narrativa em *off*. Então eu não queria mostrar... Não sou eu que estou narrando, é uma narrativa em *off*, sou eu mas estou em *off*, isso também me permite depois de continuar em alguns momentos do espetáculo fazendo essa narrativa. Tanto é que eu saio dessa personagem e vou para o boneco e a narrativa em *off* é que faz a ligação entre uma coisa e outra, entre um universo com o outro.

**A:** E também é interessante que toda essa história, está sendo contada pelo ponto de vista do detetive... Que se fosse o *barman* contando essa história talvez essa história fosse diferente. Mas como é o próprio detetive que já estabeleceu antes, que conta esse ponto de vista ali.

**W:** Que também é outra característica do Cine Noir, que tem esse personagem em *off*, geralmente é o detetive, nem sempre, mas geralmente é ele.

**A:** Isso eu também percebo que te ajuda em alguns momentos que tem essa necessidade técnica que o boneco não consegue suprir, como por exemplo, acender um fósforo, tem a cena que ele está fumando no quarto dele que se não me engano ele procura um fósforo, não encontra e ele pede para o manipulador.

**W:** É, eu dou o cigarro e tem um momento no bar também que sempre acontece e que eu acabei incorporando porque quando ele vai acender o fósforo pra acender o cigarro ele vai apagar e teve um dia já lá no início das apresentações que o fósforo começou a queimar muito rápido e a chama ficou grande e ele não conseguia apagar com o movimento. Eu vi a chama chegando perto da mão do boneco e nada... E foi muito natural, o boneco olhou pra mim e aí eu soprei e aquilo causou uma reação muito interessante na plateia. E eu como buscava alguns momentos muito pontuais pra fazer essa intromissão que não só lá no final e acabei incorporando. Digo: "opa, aqui pode ser um bom momento pra ter isso", acho que são 3 ou 4 momentos no espetáculo.

**A:** Se não me engano são 3: um dele fumando no quarto, esse outro momento no bar e o momento final em que ele diz: "só tem uma pessoa que pode te salvar".

**W:** Não, tem mais um momento que é a hora que ele vai descer do elevador... Desce de escada rolante e depois ela desce de elevador no mesmo lugar. E tem uma frase que a Srta. Type diz antes, que coisas estranhas andam acontecendo, então ele olha, olha pra baixo e diz: "não se pode confiar em ninguém - aí ele olha pra mim - e nem mesmo em si próprio." E cai no buraco.

**A:** E aí fica interessante isso porque não é só aquele momento inicial, mas têm esses pequenos momentos durante o espetáculo...

**W:** Isso sempre foi uma preocupação minha que eu tinha no início, de qual a medida certa dessas intromissões aí que o ator, que o manipulador... Não o manipulador, mas o personagem que está manipulando, porque não era eu que estava manipulando, mas sim aquele personagem que faz a leitura no início... pra não perder a oportunidade de colocar em cena, que eu achava muito interessante fazer esse metateatro aí, mas pra que isso não fique também uma coisa forçada. Outra preocupação também nesse sentido é, fiz os bonecos, a cenografia não, os bonecos eram e são bastante realistas, então minha preocupação... Uma vez eu fui questionar o Nini: eu sinto às vezes que o espetáculo é todo muito realista e eu sinto falta de que aconteçam mais coisas que explorem esse lado fantástico do boneco. E o Nini me disse que não, tá bom assim, o importante não é ter o tempo todo esse tipo de situação, o legal é agir realisticamente ou naturalmente, fazer o público crer que isso ali é uma coisa real, natural e de repente tu quebras com isso, que é o boneco levitando, que é o boneco perdendo a cabeça, ou caindo no buraco, nesse tipo... Então ele disse que mais interessante do que ter muito disso é ter poucas vezes, mas muito bem colocado pra quebrar essa ilusão da realidade, porque aí esse movimento ganha uma força especial e aí o espetáculo tem esse ganho. Então eu tive essas duas preocupações, a minha intromissão e essas situações fantásticas que eu poderia utilizar. E sem dúvida nenhuma, dentro do espetáculo, os momentos mais fortes do espetáculo, não digo nem os mais engraçados ou os mais surpreendentes ou emocionantes, mas os mais fortes são exatamente os momentos em que o boneco perde a cabeça, que o boneco flutua, que é nessa hora que o público delira porque quebra aquela realidade que a gente estava se acostumando.

**A:** Estavas falando dessa característica desses bonecos serem mais realistas e dentro de uma cenografia que é inspirada no expressionismo. Como tu vê essa relação entre esse ambiente que é totalmente assimétrico e os bonecos que tendem mais a um realismo?

**W:** Dentro da pesquisa que foi feita sobre o Cine Noir, a gente acabou chegando numa informação de que o movimento artístico "expressionismo alemão" tinha sido fundamental no surgimento do Cine Noir, porque eram pessoas que estavam ligadas a esse movimento artístico que desse movimento começaram a surgir filmes também, então a partir desse movimento artístico, desses filmes... eu comecei a pesquisar também os filmes do expressionismo alemão, aí cheguei a filmes como "O Gabinete do Dr. Caligari" por exemplo, que são atores, de pele e osso, talvez com uma maquiagem mais fugindo do realismo, mas a cenografia completamente desconstruída. O cara senta no banquinho, o banquinho tem 2 metros de altura. Aí eu vi que funciona dessa maneira. Os bonecos nos traços faciais, não são... de alguns não são tão realistas. Eu queria que eles tivessem saído um pouco mais forçados, assim, sobretudo facial, mas foi uma coisa de que eles foram sendo assim, pareciam que não... Então depois de prontos eu disse: eles poderiam ter sido um pouco mais forçados ainda, mas não, foi assim, agora vai ser assim. Então acabou dando certo dessa maneira, não sei se eles fossem de outra maneira, talvez pudesse ter sido ainda melhor, talvez ainda tivesse reforçado algumas características que deveriam sim ser reforçadas no espetáculo, mas aí talvez eu nunca tenha resposta pra essa pergunta. Mas eu acho que não entraram em choque, não chegou a

criar um choque ali entre cenografia e bonecos. Tu como público pode talvez me responder melhor isso.

**A:** Particularmente eu também acho que não criou choque. Quando estavas comentando dessa característica mais realista dos bonecos é que fui me dar conta que parece que se fosse seguir uma tendência, ou faria cenografia e bonecos mais expressionistas ou o contrário, faria cenografia também realista como os bonecos. Mas é interessante também colocar coisas um pouco mais em contraste e acho que dentro dessa característica que ficou no geral do espetáculo, fechou muito bem, porque realmente não ficou conflitante.

**W:** É, talvez ficasse mais conflitante se tivesse parte da cenografia realista e parte desconstruída, então... Sempre tem um elemento assim da sorte, às vezes as coisas acabam dando certo, se não por acaso, mas talvez pela força da mentalização e do desejo que dê certo, um pouquinho de sorte também sempre vai bem.

**A:** Bom, do que eu realmente precisava saber mais...

**W:** Ah, tem outra característica, me deixa só citar mais uma coisa, que também me ajuda nessa neutralidade é o conceito de iluminação do espetáculo, porque tinha outra informação... outra característica forte do Cine Noir, que a iluminação cria às vezes áreas iluminadas e escuras dentro da mesma cena. Então no cinema a gente via isso, que o cara tá iluminado aqui, mas lá atrás tá tudo escuro que às vezes tu vias um vulto passar, então tinha... Aí eu pensei que poderia ser interessante um conceito de que a iluminação partisse de dentro da própria cenografia, que não fossem utilizados refletores, que não tivesse essa necessidade explícita. Aí a gente trabalhou com esse princípio, então, por exemplo, no beco, ao invés de ter um refletor, não, tem um postezinho do beco, tem a luz que sai da janela, tem o abajur no quarto, então a gente tentou partir desse princípio. E essa iluminação saindo de dentro da cena ela também ajuda a não iluminar quem está fora da mesa, no caso o manipulador. Então depois eu acabei achando que foi um conceito assim, muito feliz, que funcionou muito bem, porque esse tipo de iluminação também criava pontos de luz, já que não era uma luz de longe, que aí ia ficar feio, que ia marcar muito. Então essa luz aqui pertinho não, ela vai iluminar aqui assim, não vai vazar e aqui assim já não ilumina que chega... E aí assim, passamos a usar a luz também de fora quando tem disponível por dois motivos: um para reforçar a iluminação em salas grandes, porque às vezes só a nossa luz ela fica um pouco aquém do necessária. E outra por uma questão de segurança, porque como é uma iluminação muito complexa, cheia de fiozinhos aqui e ali, eventualmente pode queimar uma lâmpada, ou soltar um fio, desconectar alguma coisa, então a gente tem essa luz externa que pode garantir o espetáculo até o final sem comprometer a qualidade.

**A:** Então é possível apresentar o espetáculo sem iluminação externa?

**W:** É possível e na maioria das vezes a gente faz isso. Na verdade a gente leva só um refletor que é pra aquele pino ou contraluz na hora da leitura do jornal. O resto tem toda a iluminação dentro da própria cenografia. Ah, e tem um giroflex que a gente coloca no chão, para o carro da polícia. E aí durante esse processo de 3 anos que eu assumi a coisa da estética Noir, aí teve um momento que eu voltei pra Espanha e aí fui mostrar o resultado em fotos e vídeos pro Paco, o espetáculo ainda não tinha estreado, ele olhou as fotos, disse: “que legal, tá maravilhoso, eu vejo unidade e tal... Mas eu sinto falta de uma coisa aqui, esse espetáculo tem que ir mais para o submundo... Porque tu não usas a parte de baixo de uma mesa dessas? Tem um prédio aqui na cidade, vai lá pra baixo nesse prédio, vai para o esgoto dessa cidade, lá pro submundo mesmo, aproveita que já tem a mesa...”. Bom quem sabe, não me custa nada abrir um cenário, abrir uma mesa e quem sabe botar algum elemento ali em baixo e criar mais um ambiente que seja pra usar rapidinho, pra uma transição de cenário pra outro e ganhamos mais um cenário, mais um “oh” do público, que agente ganha, e mais um ponto a favor pra manter o público acordado. Porque um espetáculo de 1 hora ele tem que manter surpresas pra que o público se mantenha atento, pra que não caia... É uma questão de... E acabou dando um efeito super bacana, e acaba dando uma das características do espetáculo que quando o público entra, como os estrados estão todos montados no palco a gente quer manter a surpresa, então por isso que se não tem cortina, o público entra no escuro, que deve ser o que tu deves ter passado no SESC Prainha... Tem várias vantagens, porque já entra no clima, que é outro ambiente, outra atmosfera, uma coisa meio de submundo, outra que tem a história do detetive com a lanterna procurando alguma coisa, que já entra no contexto, mas principalmente não vão ver os cenários todos. Então quando começa o espetáculo acende a luz só aqui, mesmo que vaze um pouquinho de luz, mas o foco de atenção tá ali, então a pessoa até pode olhar, mas vai olhar o que está iluminado, e assim por diante mantendo a surpresa. Mesmo quando todo mundo acha que já viu tudo abre lá embaixo, daqui a pouco gira o cenário e por trás tem mais um...

**A:** No lado direito ao fundo...

**W:** Um quarto lá no alto, que cria uma surpresa agradável... “Opa, tá lá em cima agora, agora tá lá embaixo, agora eu já vi tudo, não, agora tem um atrás”...

**A:** E como é a tua dinâmica pra transitar entre esses espaços do cenário?

**W:** Isso era uma preocupação de como não criar um buraco ali, então eu tenho que ser muito ágil, com poucos passos marcados e suficientes. Tu deves ter visto que tem um trilho lá atrás, que comentaste de uma foto que te mandei, então naquele trilho tem um carrinho que ele circula por trás das mesas aí ele vai, tem as 3 mesas na frente então ele circula atrás dessas 3 mesas. O trilho é pra que ele ande no caminho que tem que andar, pra não fazer barulho, no caso de chão de madeira ele desliza sem barulho, e porque eu tenho 7 bonecos que eu preciso uma hora aqui, outra hora lá, às vezes eu termino a cena aqui com um boneco, descarto esse boneco e só vou voltar a usar lá na outra mesa. Então eu descartei e já tenho um lugar próprio pra guardar o boneco, uma hora que vou

pra mesa, só dou um empurrãozinho no carrinho e o carinho chega lá antes que eu. Então eu já tenho todos eles atrás de mim pra onde eu sei que é só me virar pra pegar. Então isso me facilitou muito na dinâmica, aí é questão de direção, de como preencher esses espaços, com um texto, ou com uma musica, ou já iluminando o próximo cenário, porque ali enquanto o publico vai se deslumbrando com o cenário é o tempo de eu chegar até a mesa e preparar tudo pra começar.

**A:** Tem alguém que te ajuda ali atrás?

**W:** Não, não tem ninguém que me ajuda. É sou eu ali e a Tati lá na frente e nós dois nos viramos. Quando a gente vai fazer uma turnê de muitas apresentações, a gente leva uma terceira pessoa que nos ajuda na montagem e na desmontagem, que é um processo mais trabalhoso, pelo menos 3 horas de montagem puxada e 2 horas de desmontagem. Com todo o acondicionamento do material, não é que seja um material frágil, mas sempre penso em como vou usar daqui a 10 anos, daqui a 20 anos... Os bonecos passam por uma manutenção, senão anual, mas a cada dois anos pelo menos são todos eles abertos, são trocados os elásticos internos, que isso com o tempo ele vai perdendo... Então existe também uma manutenção pra que não aconteça nenhuma tragédia em cena, que até hoje não aconteceu, nada que não pudesse ser superado.

**A:** Então de minha parte por hoje é isso, se tiveres mais alguma coisa...

**W:** Então beleza, depois avaliando isso aí, se tiveres mais alguma outra dúvida que venha a surgir, me escreva.

## Apêndice 04 – Transcrição de Entrevista com João Araújo (O Princípio do Espanto – Morpheus Teatro) <sup>38</sup>

**Alex:** João, tu poderias falar rapidamente como tem sido a tua trajetória no teatro? Como começaste e como chegaste ao teatro de bonecos? Ou se já começou no teatro de bonecos e chegou no “O Princípio do Espanto”... Como foi esse caminho?

**João:** Eu comecei acho que foi quando estava na escola, no ginásio ainda e encontrei um professor de língua portuguesa, que adorava teatro, vivia dando teatro nas aulas dele. Daí ele me levou pra um grupo amador no colégio São Luís, eu tinha 15 anos, todos eram adultos, só tinham eu e uma amiga com essa idade de 15 anos. Então foi lá que começamos, com teatro, sem bonecos, com atores. Aí começou o meu encanto com teatro. Isso durou uns dois anos, quase dois anos. Depois eu tive um afastamento, acho que pela adolescência, larguei completamente, e fui redescobrir o teatro depois aos 23, 24... Ia fazer cursinho pra tentar entrar numa faculdade, não sabia o que ia fazer... Tinha que fazer o cursinho pra tentar fazer alguma coisa. No primeiro dia de cursinho, encontrei duas garotas que estavam precisando... Elas eram de um grupo de teatro de bonecos e estavam precisando de uma pessoa pra trabalhar. E a gente, na conversa do grupo, a gente falou - no cursinho ainda: "ah, acho artes cênicas ou história...". Acho que por ter dito isso elas me convidaram pra ver um ensaio deles, uma das pessoas ia sair do grupo, ia pra Unicamp, e aí eu fui assistir o ensaio e era esse tipo de boneco já, boneco de balcão.

**A:** E qual era o grupo?

**J:** O grupo a gente chamava de Cia. Daisy Nery, que era de uma artista plástica lá de Curitiba, a Daisy Nery. Já era esse tipo de boneco, então foi o primeiro grupo que eu entrei e puxa, fiquei completamente apaixonado quando eu vi. O tipo de boneco, com três pessoas manipulando um boneco... Os bonecos lindos, adorei. E fui entrando cada vez mais para o grupo. Entrei, fui trabalhando com eles e fui deixando todos os outros planos de cursinho, de faculdade, tudo isso fugiu da minha cabeça, ficou só esse plano do teatro de bonecos. Comecei aos poucos vendo isso como uma profissão. Fui, acho, que desenvolvendo certa inteligência pra transformar isso no meu trabalho, esse convívio de grupo. Depois entrei na Cia. Truks, quando entrei na Cia. Truks, puxa, foi como que a entrada no teatro de animação mesmo, porque é um grupo super sério, um grupo disciplinado, grupo q tem metodologia de trabalho, de criação. Eu fiquei 4 anos trabalhando na Cia. Truks, então lá eu aprendi muito disso que hoje eu desenvolvo sozinho com bonecos no meu grupo, Morpheus.

**A:** Em que ano foi esse trabalho com o grupo... [...] Cia. Daisy Nery?

---

<sup>38</sup> Entrevista realizada no dia 19 de janeiro de 2011, na residência do entrevistado – São Paulo/SP. Entrevista gravada em vídeo digital formato *mpeg*, com 1h45min de duração. Transcrição com cortes de falas não relacionadas à entrevista e correções autorizadas pelo entrevistado. Comentários entre colchetes descrevem ações relevantes do entrevistado ou demonstrações com bonecos.

**J:** Olha, eu não estou bem certo, eu acho que foi em 97, 98... Porque no ano 2000 eu entrei na Cia. Truks e fiquei lá até 2004. Mas já em 2002 eu fui começando o "O Princípio do Espanto", paralelamente com a Truks.

**A:** No Princípio do Espanto, o que te motivou a trabalhar como solista?

**J:** Eu acho que foi a necessidade de desenvolver esse tipo de... A gente chama hoje de pesquisa, mas pesquisa é um nome muito abrangente... Essa vontade de experimentar, de ver se era possível fazer... Desenvolver essa... Porque eu assistia aos espetáculos de teatro de bonecos e eu via que boneco expressivo, que legal, mas parece que o boneco não está vivo, o que acontece? Eu tinha certa inteligência pra aquele tipo de coisa, pra movimentação, pra pulsação do boneco, mas eu não sabia fazer também, eu sabia olhar e ver que alguma coisa estava errada, mas eu também não sabia fazer. Então quando eu pegava os bonecos ainda caía nessas mesmas coisas. Daí com esse boneco, o Robertinho, que é o do "O Princípio do Espanto" eu fui aprendendo muitas coisas, fui treinando. Principalmente porque foi um tipo de jeito de pegar no boneco que era novo pra mim, eu já tinha o costume de pegar ele com a mão, de fazer o olhar aqui... Mas quando eu peguei com a boca, perdeu completamente a referência. Então o boneco se mexia num bloco só. Então eu fui aprendendo como movimentar esse boneco, muito com a ajuda da câmera. No princípio foi eu e a câmera. Eu gostaria de usar o espelho, usava o espelho, mas não conseguia usar porque eu estava com a boca aqui [na cabeça do boneco], então se eu olhava, mexia a imagem. Então foi só com a câmera, bastante a câmera. Então aos poucos vendo... Eu não acreditava que poderia fazer assim, um boneco de balcão com a boca, eu já tinha visto o Abel, do Seres de Luz, ele tem um boneco grandão que ele pega com a boca, meio corpo é o boneco e as pernas são as pernas do Abel. Eu achei fantástico aquilo e fiquei pensando: será que pode fazer isso no balcão? Eu comecei a fazer e puxa vida, foi incrível, a tentativa e depois quando eu comecei a ver no vídeo: "opa, nossa, parece que o boneco fez isso!". E quando eu vi que começou a dar ilusão, foi fantástico. As pessoas que assistiam também, a Roberta, que na época a gente trabalhava um pouco juntos no Morpheus, ela era minha namorada, ela me falava: "olha, agora mexeu, agora fez isso...". Isso foi me dando força, ver que é possível fazer. Depois desses primeiros seis meses que eu passei no quarto, pesquisando sozinho, aí comecei a tentar transformar aquilo em algo que desse pra mostrar pras pessoas. Primeiro foi uma performance com algumas ceninhas, e as pessoas foram vendo e me falando: "Nossa, é incrível como ele começa a se mexer, você assim tão próximo dele...". E começaram a me falar da dramaturgia: "é, mas a dramaturgia, ela... não tem, né... a gente acha legal, bonito o efeito, mas precisa ter uma história... que relação vocês têm?". Aos pouquinhos eu fui ouvindo as pessoas, quem me falou muito foi o Sergio Mercúrio. Ele logo no começo me falou de algumas coisas decisivas que não podiam acontecer e depois o Henrique... O Henrique praticamente veio com o a dramaturgia da peça depois pra mim. Ele tinha uns *insights*: "já sei, começa você soprando o boneco, você dá vida pra ele...". Ele falava empolgadíssimo e eu me perguntava "será?". Eu ia e testava, daí o que ficava bom junto com a plateia que eu sentia que rolava aí ia ficando.

**A:** E nesse processo tens ideia de quantas pessoas te auxiliaram e em quais momentos? Por exemplo, teve esse momento com o Sergio Mercúrio e com o Henrique Sitchin com relação à dramaturgia. A construção do boneco teve mais alguém ajudando também ou construíste sozinho?

**J:** A construção do boneco, ela vem do que eu aprendi na Cia. Truks, ela é uma estrutura muito parecida. Posso te mostrar aqui com o Robertinho... [exibe o boneco enquanto fala]. A estrutura do boneco é praticamente igual ao que eu fazia na Cia. Truks, que o Henrique desenvolveu lá. Tem tirinhas de persiana que fazem as articulações, que são umas tirinhas de tecido de algodão. Com a diferença que o tronco é rígido, o que eu fiz aqui é rígido. Ele não dobra como o nosso tronco. Na Cia. Truks, eles eram de espuma e com tirinhas aqui [no tronco], então dobram e são bem expressivos, podem torcer. Como eu sou um solista, pra mim ficaria muito difícil ter mais uma articulação aqui [no tronco], então eu fiz rígido pra que eu conseguisse com um toque aqui apenas [parte posterior do quadril] movimentar o corpo dele. Ou seja, eu tenho o controle de um ponto aqui, eu tenho controle lá da cintura até os ombros.

**A:** Esse controle atrás dele fica próximo do que seria a lombar?

**J:** É, na verdade ele fica no meio das costas, mas pode ser em qualquer lugar. Isso aqui é como um quadrado de madeira. Fiz só com ripinhas de madeira, ele é rígido. De maneira que eu consigo por um ponto movimentar. Às vezes eu pego aqui [mais abaixo - e demonstra movimentos diversos]. Aqui no pescoço uma tira de persiana, e esse pegador aqui [na cabeça], acho que é a maior mudança, que faz com que eu consiga ter minhas mãos livres. Então o local aqui da cabeça foi estudado. Eu já tinha feito aqui [mais abaixo], já tinha feito aqui [mais acima]. Então eu tentei encontrar um lugar onde só de segurar o boneco conseguisse olhar na linha do horizonte dele, tivesse o olhar reto, pra que eu pudesse ter controle. Ou seja, só de estar com a minha boca [demonstra o apoio na boca], sem ter que mexer pra ele poder olhar na linha desse "neutro". Os pés, como você sozinho, você precisa que as partes estejam mais fixas. Por exemplo, o pé ele tem peso, ele tem parafusos e chumbinhos nas pontas. Então quando eu mexo, ele fica um pouco parado. Se fosse um pé só de espuma, por exemplo, seria difícil manter esse peso aqui no chão, então isso também é uma diferença. Lá na Truks, os pés que a gente usava eles são bem articulados, porque tem sempre uma pessoa lá pra dar um movimento no pé. Então eu não poderia ficar o tempo inteiro com as minhas mãos ali, eu tive que fazer esses pesos aí. As mãos têm peso também. Ela é construída de um jeito que fica naturalmente nessa posição [diagonal em relação ao corpo], ela nem fica assim [paralela ao corpo] e nem fica assim [transversal ao corpo]. O que quebraria um pouco a ilusão dele, ele fica sempre assim nessa diagonal. Esse é o jeito que essa tirinha de persiana é presa na madeira do braço. Ao invés de se presa de um lado só, ou na frente, ela é presa na diagonal, fica assim.

**A:** De todo jeito, o boneco foi construído para ser manipulado por uma pessoa só?

**J:** Isso. Ele já tinha sido construído antes pra outras coisas. Eu tentei fazer ele com outras pessoas... Já fiz outra pecinha pequena com ele, de contação de história... Mas pra esse trabalho que eu fui

tentando desenvolver com ele, dessa embocadura aqui, teve que se transformar pra poder servir a isso que agente estava tentando fazer junto. Por exemplo, de um ponto só que eu seguro ele, parece que ele está se sustentando. Se eu for soltando ele, o joelho automaticamente dobra, então tem um trabalho no joelho que evita que se trave o joelho. O joelho nunca trava, se eu soltar, ele sempre se solta, sempre vai pra baixo, nunca trava aqui. Esse buraquinho [atrás da cabeça, abaixo do suporte para a boca] eu coloquei como um pegador, se tivesse um pegador aqui seria mais uma coisa que poderia atrapalhar na movimentação como eu estou muito próximo, também seria mais um peso pra cabeça, então fiz um buraquinho que faz o serviço de pegador. Às vezes eu estou aqui e tenho que trocar com a mão [demonstra a troca].

**A:** Quanto pesa o boneco?

**J:** Olha, posso pesar lá depois, eu não tenho ideia. Devem ser uns dois quilos... [...]

**A:** Tu dizias que antes tinhas tentado trabalhar também com mais uma pessoa pra manipulação dele?

**J:** É, eu já tentei trabalhar assim no formato de trios, com três pessoas movimentando um boneco, que é como usualmente a gente vê por aí nesses bonecos de balcão, com 3 pessoas ou com 2 pessoas. Eu tentei, mas acho que não tinha maturidade na época de desenvolver um trabalho, acabou não acontecendo. Depois como eu já estava trabalhando na Cia. Truks e lá tem um ritmo de trabalho muito bom, a gente trabalhava quase todo dia da semana, quase todo dia tinha trabalho. Então eu estava muito quente nesse termo de manipulação, estava treinando, mas queria fazer alguma coisa que fosse uma pesquisa desse meu jeito de ver o boneco. Comecei com ele, desenvolvendo sozinho, como que paralelamente.

**A:** E nesse contexto, onde tu trabalhavas num grupo que trabalha com bastante gente em cena, geralmente. Ao menos nos espetáculos que eu assisti sempre tem bastante gente em cena e também num outro ritmo, numa outra pesquisa... E depois trabalhando sozinho com esse boneco - e claro até construir o espetáculo o espetáculo "O Princípio do Espanto" que tem outro ritmo, tem outro ambiente, é pra outro público, não necessariamente o mesmo público que a Truks costuma trabalhar... Como foi pra ti essa mudança de estar num contexto e ir para esse outro contexto trabalhando sozinho?

**J:** Ah, é uma experiência muito boa, porque nesse espetáculo eu sinto muito o encontro com as pessoas. Porque ele não é um espetáculo barulhento, eu não falo, então como estou em silêncio, consigo ouvir muito as pessoas, eu ouço a reação da plateia, eu ouço os barulhos da sala... Então quando a gente está naquela sala eu sinto que tem esse encontro, que na verdade não é o meu encontro com as pessoas, é o encontro de nós todos com isso que é o teatro. Com esse evento que é o teatro, essa cerimônia, que é tão antiga... O que eu tentei muito fazer nesse espetáculo é não atrapalhar esse encontro, não trazer coisas demais como que para encher o silêncio. Aí pra uma pessoa sozinha ser o condutor desse encontro, é uma experiência muito interessante. Pra todo ator é um presente ter a oportunidade de fazer isso. É um momento de se ver, muito grande, de se ver no

seu trabalho, o que você está desenvolvendo, porque não tem muito como se esconder. E também é muito bonito, porque você se mostra, mas não é nada que eu sinta que seja invasivo, que chegue e... Que eu tenha que ficar completamente nu no sentido depreciativo, de mostrar algo... Não, às vezes é muito simples, às vezes é simplesmente chegar lá e ouvir aquele momento, ouvir as pessoas como elas estão reagindo. Tem certa coisa que eu desenvolvi pra fazer naquele espaço e tentar fazer aquilo da maneira mais simples possível, que não interfira... Porque as pessoas não foram lá pra me ver, elas foram lá pra ver esse encontro, ver elas mesmas, ver uma série de coisas e não o João. E eu quando vou me apresentar, torço pra que eu consiga participar bem daquilo, pra que eu consiga não passar as etapas das coisas, não passar por cima das reações das pessoas. Ele vai cada vez criando mais corpo durante a peça, deixar isso acontecer, não deixar as minhas ideias, as minhas necessidade de: "ah, eu quero que funcione isso...". Às vezes dá errado... Não deixar essas coisas que vão acontecendo atrapalharem. Sinto que é uma experiência muito forte enquanto profissional, de quem está buscando apresentar esse tipo de trabalho, expressão.

**A:** E trabalhando sozinho, sentes que tem algum tipo de dificuldade que não terias se estivesse trabalhando com mais gente? E o contrário também... Sentes que tens mais facilidades que não terias se estivesses trabalhando com mais gente?

**J:** Eu sinto uma facilidade enorme, assim, ao mesmo tempo em que o boneco fica limitado - porque tem menos pessoas, não tem mais gente manipulando, tem só eu - essa limitação vai te conduzindo pra forma como o boneco se mexe, pra forma como o personagem pode se movimentar naquele espaço ali. A minha tensão que vai... Estou ligado no foco aqui, mas tem um pé que está ali atrás, tem uma mão que está compondo aqui... Tem o tempo do movimento... São várias coisas ao mesmo tempo, mas dentro dessa pessoa aqui. Com mais pessoas, isso é mais complicado, porque tem todos esses fatores externos, só que... Todas essas pessoas, que às vezes é difícil a comunicação, precisa de muito treino. Na Truks a gente ensaiava exaustivamente pra conseguir fazer aqueles bonecos andarem, fazerem as ações, porque são três pessoas assistindo aquele mesmo boneco, tentando se comunicar entre elas e o boneco ele acaba virando o canal de comunicação entre elas. Todas vão assistindo a imagem desse boneco, você não pode sair fora daquela imagem se você é uma parte do boneco. Então assim, nesse sentido tem esse lado bom, eu gosto de ter o controle no trabalho, agora tem bastante dificuldade, porque trabalhar sozinho é difícil você, por exemplo, dizer: "ah, eu vou ensaiar a peça inteira". Cara é um esforço incrível! E eu, logo no começo desse trabalho eu percebi que era muito difícil sozinho, ficar lá trabalhando, trabalhando, trabalhando... Eu sempre fui me juntando a pessoas que me ajudaram a ter essa energia. A pessoa que mais me ajudou nesse sentido foi o Luiz Andrade. Ele é ator, diretor, formado pela Unicamp. Ele dirigiu "O Princípio Do Espanto", acho que entre o ano de 2004 e 2007. E ele me deu uma coisa muito importante, é como se ele fosse o meu bonequeiro, é como se ele me ajudasse a eu me conduzir, conduzindo o boneco. Então pra mim, abriu uma nova etapa. Porque antes era só o boneco, eu quase que me anulava mesmo estando ali à vista, mas ele começou a me movimentar, como eu deveria me aproximar, me afastar do boneco... Ele continuou aqui o boneco, mas como eu sendo independente dessa vida aqui.

Porque eu estava ali o tempo inteiro, então eu tinha que ter a minha atenção não só nele, mas nesse aqui também, nessa imagem aqui [o manipulador]

**A:** Poderias falar um pouco também de como foi esse processo de direção, que tinhas me dito que no início autodirigia com gravação da câmera e depois com o Luiz Andrade que começou a dirigir o todo... Como isso desenrolou?

**J:** Olha, no começo foi a câmera, então improvisava as cenas com o boneco, geralmente era o boneco com algum objeto. Porque um boneco sozinho eu sentia que não encontrava muito pra onde ir com ele sozinho.

**J:** ... Então se ele interagia com o boneco era quase como se eu tivesse outra pessoa ali pra contracenar, se ele interagia com um objetinho, um pequeno objeto. Comecei a experimentar com objetos, isso foi me dando muitas relações e via na câmera. Fazia a cena e via na câmera... É um trabalho exaustivo, às vezes você não consegue... Faz, para, faz para... Então a tua energia fica bem mexida, difícil ter energia de se soltar, fazer coisas com o boneco por causa dessa análise o tempo inteiro. Mas isso foi uma época... O que me ajudou também foram essas pessoas de fora, como o Henrique [Sitchin], que me falou várias coisas, e isso era como um diretor que não estava ali presente o tempo inteiro, mas estava vendo acompanhando a obra apresentada. Esse olhar dele me deu muitas coisas, muitas referências, saber o que o outro estava achando daquilo que eu via por dentro, você vê outra história por dentro. Depois o contato com o Luiz foi bem mais profundo. Eu sentia isso, que a peça teria que ser como uma música, ter uma movimentação completamente desenhada, que eu soubesse a cada momento qual seria o desenho daquela ação, onde eu teria que ir, saber o tempo que isso teria que acontecer, todas essas variações de tempo. A gente foi tentando fazer isso em todo o espetáculo, o que a gente costuma chamar de partitura. Fazer essa partitura da movimentação do espetáculo e com o Luiz a gente conseguiu fazer isso, um primeiro esboço disso. Esse refinamento da partitura eu sinto que vem com os anos de trabalho, não dá pra ter assim só com o treinamento, com o ensaio, é um trabalho que vai se desenvolvendo ao longo dos anos. Construímos esse esboço que foi super bom pra improviso, porque aí você tem a ação, sabe o que tem que fazer e de repente acontece alguma coisa na sala que você pode interagir com aquilo e depois voltar pra aquele trilho, aquilo caminho que você construiu. Então teve um ganho enorme nesse trabalho de partituração da peça. E o Luiz me fazia muito me colocar em cena. Eu estar mais presente, embora em muitos momentos o foco de atenção seja o Robertinho. Praticamente acho que 90% do foco da atenção da peça estão no boneco, mas mesmo assim eu tinha que estar ali, porque se eu não estivesse ali eu ia chamar mais atenção ainda. Então eu tinha que fazer parte realmente daquela imagem, me desenvolver como outro personagem. E a gente fez esse trabalho juntos, eu acho que isso foi pra mim um ganho incrível, acho que sozinho eu nunca faria uma coisa assim.

**A:** No caso do “O Princípio do Espanto”, a animação à vista veio como uma decorrência de estares trabalhando sozinho ou também foi uma opção de querer trabalhar à vista e de querer trabalhar sozinho?

**J:** Foi uma consequência do tipo de interação que eu tinha com o boneco nesse primeiro tempo de pesquisa com ele, que surgiu essa imagem, que eu controlava ele. E uma coisa que eu não podia deixar de ver era esse cara grandão e esse boneco pequenininho, que tentava olhar o que tinha, mas como esse grandão estava tão colado nele, ele não conseguia ver de tão próximo que estava. Então ele mexia, se virava... Isso não teve como não conduzir a linha de dramaturgia da peça, essa presença tão grande que todo mundo está vendo ali, menos o personagem. Isso pra gente foi muito forte, ver como isso atraía as pessoas. Esse boneco que as pessoas começam a se cativar, ele nunca sabe o que todo mundo está vendo. Isso pra gente foi... A gente percebeu que era muito forte.

**A:** E em que momento entrou, por exemplo, o poema de Rainer Rilke?

**J:** O poema entrou quando a peça começou a perder a característica... No começo eram ceninhas, eu fazia ceninhas com cada objeto, mas elas não tinham uma ligação. E aos poucos, quando eu fui tentar dar uma ligação pra isso, esse poema que eu estava lendo na época também, ele começou a fazer muito sentido. Porque ele fala muito disso, ele fala do princípio do espanto - o nome da peça vem do poema - ele fala de se espantar com a beleza, como se fossem anjos. Isso que ele não consegue dar nome, que é tão grande, que a gente não consegue definir, ele chama de anjos, chama de beleza... Então eu sentia que isso tinha muita relação com a peça. Não o termo "beleza" em si, que é um termo que o Rilke utiliza, mas esse termo de anjo já me interessava muito. Como alguém que está acompanhando... Eu via essa relação do bonequeiro que está observando o boneco, mas como se ele estivesse num outro plano. Então é possível essa relação com o boneco, como também é possível os dois estarem num mesmo plano, que é isso que a gente tenta nessa peça também. Primeiro tem essa relação de planos diferentes, depois aos poucos vai ficando cada vez mais claro que esse é um, esse é outro e eles se encontram. E esse encontro é como se fosse o encontro com isso que a gente não consegue dar forma, acho que é um pouco a metáfora do que a gente põe no Espanto.

**A:** O espetáculo já circulou por muitos lugares, não? Ele já passou por onde?

**J:** Nossa, já passou em muitos lugares... Puxa! Aqui no Brasil a gente já foi pra muitos estados, eu já apresentei bastante em SP, não muito, incrível, mas eu acho que em SP é o lugar que apresento menos, mas já apresentei pelo interior através de alguns projetos como o PROAC, o Caravana FUNARTE e em muitos festivais. Os festivais foram que me lançaram nesse trabalho. Primeiro eu me apresentei aqui... Esse espetáculo ele nasceu também junto com o Centro de Estudos e Práticas de Teatro de Animação, você já ouviu falar? Que é um projeto que o Henrique e a Cia. Truks eles coordenam. Então nasceu nessa época também, então minhas primeiras apresentações foram lá. Era muito diferente a peça do que é hoje. Já apresentei muitas vezes lá nesse espaço. Também em festivais... Acho que a minha primeira apresentação fora de SP foi em Curitiba e lá o Nini [Valmor Beltrame] me assistiu.

**A:** Isso foi em que ano?

**J:** Eu acho que foi em 2003. Não sei se foi em 2003 ou 2002, agora não me lembro de qual o certo... Mas o Nini me assistiu lá e o Nini me ajudou muito a dar uma engrenada nesse trabalho. Ele me indicou pra outros festivais, ele falou sobre o meu trabalho, então isso impulsiona muito uma pessoa que está fazendo um trabalho, uma pessoa desconhecida, que vai fazer um trabalho sozinho de uma coisa que está experimentando... Então são muitas dúvidas e ao mesmo tempo muita vontade... Com esses aliados assim... Eu sempre tive muitos aliados. Digo assim, muitos benfeitores que me ajudaram muito. O Henrique foi um deles, o Nini que me ajudou muito nas apresentações por aí, a Sassá [Maria de Fátima de Souza Moretti]...

**A:** Fora do Brasil também já foram muitas apresentações?

**J:** O Willian [Sieverdt]. O Willian foi convidado pra participar no Vietnã, no festival lá e me convidou pra ir junto com ele. Puxa, foi o máximo! Foi muito legal ir pro Vietnã. A gente ficou lá pouco mais de uma semana, quase duas semanas, apresentando e conhecendo o Vietnã. É uma relação incrível, na apresentação, na montagem com os técnicos, uma coisa louca porque é uma língua tão distante da nossa e você conseguir se comunicar com essas pessoas. Tinha sempre um tradutor que falava inglês, mas a nossa tradutora lá não sabia termos técnicos como foco, corte de luz, corredor... Coisas que a gente usa no trabalho de afinação de luz. Então a comunicação foi incrível, como que vamos falar sem poder falar? Foi incrível, conseguir montar e o pessoal lá super querendo que a coisa acontecesse...

**A:** E por essas tuas caminhadas e apresentações pelo Brasil todo, fora as participações em festivais, qual a tua impressão tanto sobre a animação à vista, a recorrência disso nesses outros espetáculos que tu assistes também e o trabalho de solista?

**J:** Tá bom, vamos com calma, se eu esquecer alguma parte você me lembra. Primeiro essa parte sobre a animação à vista. Uma vez eu vi uma coisa muito bonita. Uma senhora veio falar comigo muito emocionada. Ela falou pra mim: "o que eu mais gostei é que você olha pra ele como se ele fosse gente". Nossa, eu gostei muito daquilo, dela ter falado isso. Porque nessa minha pesquisa com o boneco eu tentei muito relacionar esse boneco com alguém que eu tivesse uma relação afetiva. Uma época foi o meu cachorro, o Juca, que agora está morando com meus pais, mas ele morava aqui com a gente. E eu tenho um carinho muito grande com esse cachorro. E eu sentia a mesma coisa com ele, porque o boneco, eu gosto que ele tenha esse instinto, como se fosse um bicho. E eu sentia uma relação muito parecida, como se estivesse olhando ele fazer as coisas... E depois isso foi mudando, quando eu tive o Samuel, aí começou a ser quase como um filho, antes eu não tinha essa referência, agora é como se fosse uma pessoinha, um filhinho seu. Depois de um tempo também acho que o que mais ficou forte é como se fosse eu mesmo, como se fosse eu olhando para algumas partes minhas, mais inocentes, que estejam em perigo, tentando cuidar de uma alminha... Aí assim, quando a gente se apresenta, as pessoas sempre me veem muito. Na primeira estou praticamente só eu, pego o boneco, e é interessante ver como aos poucos eu vou deixando de ser importante e ele vai ganhando o espaço dele até causar a ilusão de: "puxa, esqueci que você estava lá". Aí às vezes

me falam isso "esqueci que você estava lá". Porque dá esse primeiro impacto, você vê essa pessoa mexendo o boneco, pode causar até certa frustração de "eu estou vendo uma pessoa lá mexendo ele...", de início um pouco de frustração. Mas aos poucos a maneira como ele se mexe é tão... Não digo sensual... Mas envolve tanto a atenção de quem está vendo que daí esquece que a pessoa está ali. Às vezes até no mesmo foco de luz eu estou aparecendo. Bom, isso sobre a animação à vista...

**A:** Mas aproveitando ainda nisso... E nos trabalhos dos outros, o que tu encontras, o que ainda vês em outros trabalhos com animação à vista que te chamam a atenção?

**J:** Ah, tem muitos trabalhos que eu gosto. O trabalho que me fez fazer teatro de bonecos e gostar tanto disso, que eu acho que nem falei ali na minha "gênese" de quando comecei... Mas eu não podia deixar isso de fora... Foi quando eu vi a peça do Dondoro, sabe, aquele japonês, o Dondoro Theater... Que faleceu agora... Eu assisti a essa peça acho que em 99 ou 98, uma coisa assim... Ou 97, nesses anos aí, bem no meu comecinho. Puxa, eu nunca tive um estado daquele num teatro. Eu fiquei como se estivesse rezando. Como se estivesse num encontro com deus, não dá pra dar nome. Mas era um momento muito especial, o silêncio da peça, a forma como ele se mexia, tudo muito intencional e claro. Embora tenha todo aquele traço da cultura do espetáculo, que seja oriental, que seja um pouco distante... Bem distante pra gente, mas mesmo assim, a maneira como ele se mexia, os bonecos se mexiam e ele ali o tempo inteiro. Nossa, aquilo pra mim teve um impacto tremendo e eu via que ele estava presente o tempo inteiro ali, mas ao mesmo tempo eu conseguia ver o boneco. O boneco me chamava muito à atenção, ele não roubava do boneco, ele fortalecia mais ainda o boneco. Então, ver aquele espetáculo foi incrível e eu consegui assistir esse espetáculo 10 anos depois. Continuava incrível, do mesmo jeito. Sabe, eu consegui ver mais detalhes ainda, mas a presença dele continuava incrível. Um jeito que ele tinha de mexer a cintura do boneco, que era presa na cintura dele. O tempo, o ritmo das ações, era de ficar louco com aquele espetáculo. Isso me motivou muito a procurar esse tipo... Embora não seja oriental, por exemplo, o Robertinho é branco, muitos dos nossos bonecos são brancos, que eu aprendi isso de ver esses espetáculos, esse espetáculo do Dondoro... Mas pra mim cai super bem, eu gosto disso aqui do boneco, das cavidades, a luz bate aqui e parece que tem movimento da expressão conforme vai mudando a sombra. Eu gosto mais disso do que da pintura, do desenho colorido. Então essa manipulação à vista do Dondoro me impressionou demais. O Sergio Mercúrio é outro que... É um tipo de manipulação que eu fico louco quando eu vejo ele. Até o momento eu nunca falei tanto, nunca falei num espetáculo. O que ele faz é bem diferente nesse sentido, ele conversa muito como boneco. É um jogo de vozes e tempo incrível. Mas ao mesmo tempo, ele tem essa coisa que eu chamo de "pequeninho do boneco". O boneco está aqui com ele [demonstra com o boneco], e ele faz uma pequena coisinha [faz um movimento muito sutil com a cabeça do boneco] e você nota, você consegue ver, o boneco tem pausa, ele fica lá parado. Ele não está se mexendo o tempo inteiro. Ele dá realidade pra esse eixo dele. Ele não fica saindo o tempo inteiro desse eixo. Então ele vai construindo uma coisa forte no boneco que quando você vê, você está pensando que tem mesmo uma pessoa ali, é outra pessoa, tem essa pessoa aqui [o boneco] e essa pessoa aqui [o manipulador]. Embora ele fale, fale, fale, converse muito, os bonecos falem, falem... Ele não perde isso nunca. Tem sempre essa força. Seres de Luz também, a Lily e o Abel, o

trabalho deles eu acho fantástico, eles estão ali, eles são até personagens, naquela peça “Quando Tu No Estás”. Ele está lá com o figurino dele, com a boneca, ele contracena com ela e ao mesmo tempo ele que movimenta ela, mas em nenhum momento isso causa um: “eu não acredito que ela está se mexendo”. É um movimento tão sensual, um movimento causa uma ilusão tão grande que é incrível ver os dois juntos, o manipulador e o boneco. Então esse tipo de manipulação é que me interessou, que de cara me encantou. Não era tanto o que se falava, não era tanto o tema da peça, mas essa relação de estar com outro. Eu acho que é muito forte, que até no teatro, com dois atores, se você vê dois atores, tem algumas peças que você vê, que você sente que o texto entre os dois atores está separando eles. Eu já vi muito trabalhos também que você sente que as duas pessoas estão ali juntas uma da outra, uma está causando reações na outra. Isso me interessa muito.

**A:** Pelo que falavas antes, então poderias dizer que trabalhar como solista com boneco pode ajudar a criar essa relação íntima do ator com o boneco?

**J:** Isso sim.

**A:** Seria mais fácil, talvez não essa palavra, mas talvez tenha mais força quando está só o ator e o boneco, do que se estiverem 3 atores e um boneco pra criar uma relação com essa mesma força?

**J:** Eu acho que são experiências diferentes e que se ajudam também. Porque ao mesmo tempo como é importante você conhecer as várias partes do boneco... Trabalhando com o Henrique na Truks, eu já fiz pés dos bonecos, já fiz mãos, já fiz cabeça, e você passando por essas várias partes, você vai tendo entendimentos diferentes do boneco. E quando você faz solo, você tem que usar isso de outra maneira, porque você não tem aquelas forças ali tocando. Você tem que usar muito mais o peso, muito mais o pêndulo, deslocamentos... Uma coisa que me modificou muito o jeito de manipular o boneco foi quando eu fiz o boneco olhar pra mim. Porque era assim, vou fazer com esse carinho aqui [demonstra com outro boneco]. O boneco, no começo ele era muito assim, eu ia fazendo coisas com ele, vendo a movimentação, assim, por detrás. Aí o diretor te ajuda a entender essa imagem que está aparecendo ali na frente. A câmera também... Essa imagem que eu estou vendo aqui por trás, eu vou aprendendo como ela é ali pela frente. Mas chegou uma época que eu vi que eu estava distante, eu estava muito distante. Era como que... Eu não estava envolvido... O que é a emoção dele? Fazer a emoção do boneco, eu não tinha a menor ideia do que podia ser isso. Quando eu cheguei e comecei a trazer o boneco pra mim assim [demonstra colocando o boneco sobre sua perna, ficando quase ao seu lado, de onde ele vê a lateral esquerda e a frente do boneco] aí sim eu comecei a me envolver muito mais. Porque era como se eu conseguisse realmente observar ele acontecendo aqui agora [demonstra alguns movimentos]. De repente ele começava a ter reações e eu estava aqui observando as reações deles. É como que... Eu vou dando pra ele e ele vai dando pra mim. Ele vai dando respostas... E vai tendo mais jogo entre eu e ele. Antigamente o jogo era somente entre ele e a plateia, entre ele e a situação. Aqui começou esse jogo entre eu e ele. Então eu já não estou mais sozinho em cena, eu tenho o meu parceiro. E ele também, ele ganha um mundo de coisas a pesquisar aqui em mim, vai encontrar curiosidades... Então fazer ele me olhar, se sentir olhado...

Porque é um objeto, mas de um ponto de vista ele está me vendo. Desse ponto de vista dele aqui ele está me observando. Então se eu tenho essa sensação de que ele está me observando, muda um pouco a qualidade da gente, da nossa relação aqui. Se eu começo a me sentir acompanhado aqui, é diferente de estar fazendo sozinho. Isso me ajudou muito, mudou muito essa relação com o boneco, quando eu comecei a ficar acompanhado com ele, a fazer ele me olhar, a manter esse pequenininho... Por exemplo, a focalizar. Aí a técnica, você vai mantendo... [demonstra mais movimentos] toca os olhos, a ponta do nariz dele na direção do meu olho direito, na direção do meu olho esquerdo, na minha mão... Então você tem que ir aprendendo onde é esse olhar, vai desenvolvendo a sua técnica [demonstra diversos pontos de focalização do olhar]. [...] Você viu como o movimento da cabeça foi pequenininho? Esse pequenininho é muito difícil encontrar ele aqui assim [com o boneco mais distante do corpo do ator]. [...] Esse detalhezinho fino é muito difícil pegar se não é através de uma relação mais próxima. Ele mesmo vai me ensinando, onde ele olha, que tipo de movimento ele pode ter pra acompanhar, sempre o peso, a cabeça tem variações incríveis...

**J:** ... [demonstra movimentos diversos com a cabeça do boneco]

**A:** Nesse sentido, já tinhas falado antes do Robertinho, tem essa questão da própria confecção do boneco, de ter os pesos nos lugares certos pra possibilitar esse movimento de pêndulo, ter as articulações livres... Tem uma série de questões na confecção do próprio boneco que são determinantes pra chegar nesse efeito, nesse movimento sutil. A posição dos olhos desse boneco mesmo, se estiver mal posicionado pode afetar depois pra focalizar um objeto, algo que ele queira...

**J:** É, exatamente, é tudo construído em virtude de como a gente vai se relacionar. É claro que eu não sei exatamente como a gente vai se relacionar, mas eu preciso ter uma estrutura base pra começar a brincar, a encontrar coisas e é exatamente isso. O foco é muito importante, a direção do narizinho dele. Talvez um que esteja a 100 metros de distância daqui, talvez não consiga identificar muito bem onde o olho está batendo, mas talvez a ponta do nariz ele entenda melhor. Então tudo isso tem que ser exato.

**A:** No caso do “Princípio do Espanto”, outra dúvida que eu tenho é com relação à visualidade como um todo da cena. Tem um boneco, mas também tem o balcão, tem esses objetos, tem a parte inicial naquela mesa ao lado com o diário e a vela... Como surgiu, como foi montado esse espaço cênico do espetáculo? A iluminação também, porque faz bastante diferença no espetáculo.

**J:** Tudo tem muito peso... A gente costuma dizer que se alguma esta ali naquele cenário, tem uma utilização com aquilo, nem que seja pra causar uma atmosfera para aquela situação. E o Espanto ele é feito de coisas bem simples. O balcão dele é bem simples, só um balcão preto e pequeno, em virtude de eu poder viajar com ele. Talvez eu pudesse ter um balcão enorme, não sei como seria fazer isso, mas eu não conseguiria na época que eu construí, viajar com um balcão enorme. Então a minha necessidade era uma mesinha, pequena, e construir as coisas naquele pequeno espaço. Aquela outra mesa, como se fosse um local deste outro personagem, do ator, do criador do boneco,

aquele é um lugar que eu queria como se fosse outro lugar, outra estação, diferente daquela onde o boneco vive e mexe na sua realidade, na realidade do boneco. Aquele seria outro lugar onde eu poderia ser esse criador, essa pessoa independente do boneco estar vivo ou não. Eu posso ter esse código dele estar lá paradinho, ele é um boneco. Pra mim era importante isso, eu queria experimentar uma coisa assim, que me colocasse mais na situação da cena, não só como alguém que foi lá movimentar os bonecos, mas como alguém que tá ali construindo aquela dramaturgia junto com o boneco. Eu acho que dá essa separação. No final quando eles voltam, é diferente, porque estão os dois vivos quando eles voltam pra lá, é diferente. Aí que pra mim é o verdadeiro encontro, quando ele aceita... Tanto para o criador, quanto para a criatura, esse encontro... Saber um da existência do outro e continuar juntos, fazerem o que tiverem que fazer juntos, terminar juntos a peça. Eu acho que o cenário, ele foi acontecendo na medida da necessidade dessas questões. Já teve uma época que era só o balcãozinho. Já teve uma época que era aquilo lá e flores... Então teve época que foi demais, tirei coisas...

**A:** E com relação ao figurino, o uso desse figurino escuro, o chapéu, isso também veio dessa necessidade de não se expor em demasia no espetáculo? Como veio o uso desse figurino?

**J:** O figurino é preto, um terno, em virtude também... Como um sinal de *status* entre esse grande e o pequeno. Que não é uma escolha "ah, é para dizer isso", não, é para dar uma diferença de *status*. Eu não uso qualquer roupa, não é qualquer roupa que eu coloco preta, vou lá e faço a peça. É aquele terno preto, ele é desenhado, ele serve como um fundo pra esse boneco que tem essa cor branca, calça mais clara, então o fundo preto vai deixar ele em destaque, embora você continue vendo que tem alguma coisa ali, aquele desenho preto atrás diferente. Então ele é feito pra ser neutro, mas também pra estar ali. Eu também poderia colocar uma roupa que aparecesse menos ainda, como um veludo, mas não, eu preferi que aparecesse ali. Eu acho importante que a pessoas vejam que tem uma força por detrás daquele personagem, que ele não percebe, que todo mundo vê o tempo inteiro, mas ele não percebe. Então eu acho que o terno ajudou nisso. Uma vez a gente apresentou num... O Nazareno, lá de Caxias do Sul, me levou pra apresentar numa aldeia indígena, numa reserva, aí foi muito difícil apresentar lá. Porque a leitura q eles tiveram disso foi do homem civilizado controlando o homem natural... O que fugiu completamente da linha do que eu estava desenvolvendo. Mas eles tiveram essa leitura porque eles não tinham a minha cultura. Eu desenvolvi isso a partir dessa cultura ocidental que eu vivo, que eu estou inserido, eles não tinham isso. Então a leitura deles foi completamente diferente, a ponto de eu não ter controle daquilo que eles... Ou seja, eu fui para um caminho que eles não foram pra lá, foram pra outro caminho completamente diferente. Tudo bem, eu acho que o trabalho do ator não é levar as pessoas pra um caminho, mas pra mim foi um grande choque, porque eu me senti realmente mal, porque eu não levei em consideração a cultura deles levando esse tipo de trabalho pra lá. Nem pensei a respeito, simplesmente fui lá, apresentei e vi que realmente foi uma confusão de entendimentos. Eu acho também que aquilo que você apresenta você tem que levar em consideração em que meio está apresentando também. Porque não é simplesmente levar essa obra pra lá. A obra é uma conversa, quando você vai conversar com uma pessoa, você tem que entender com que tipo de pessoa você está conversando. [...] Ah, o chapéu

também... O chapéu, eu já tinha visto espetáculos que usam o chapéu pra dar uma neutralidade maior para o ator, pra tirar um pouco das vistas, do rosto e com esse trabalho foi fantástico, porque eu fazia sem chapéu e meu olho ficava muito forte. As pessoas viam o que meu olho estava expressando e em muitos momentos eu não estava querendo expressar nada com o olho, só estava tentando fazer o movimento ser bom. E isso atrapalhava o entendimento da situação dele na cena. Então, o chapéu me ajudou muito a neutralizar os momentos em que eu queria que as pessoas compreendessem o que ele estava executando, a ação do boneco, eu tento neutralizar o meu olhar, assim eu também não preciso me preocupar tanto em ser o meu personagem, aquele outro, eu posso estar mais envolvido com a execução técnica dos movimentos dele e nos momentos que eu quero que essa presença atrás seja vista, eu mostro o meu olhar. Então o chapéu me ajudou muito assim. Porque essa peça tem uma característica, no começo quando eu começo a movimentar ele, que ele vem lá suave, vem deslizando e ele vai encontrar esse cenarinho, o meu corpo e o dele não tem tanta diferença assim, eu estou bem envolvido com ele, não estou muito separado. Mas aos poucos, no espetáculo, conforme ele vai percebendo as coisas que vão sumindo, ele vai perdendo esse controle, ele vê o meu braço e some, e depois encontra o chapéu, aí sim, cada vez o nosso corpo vai ficando mais diferente. Eu vou ficando com um tipo de movimentação e ele outra, fica bem nítida a separação dos dois, pra daí no encontro sim, estarem os dois bem unidos.

**A:** Principalmente naquele momento que ele tenta se separar mesmo, aquela é uma parte do espetáculo que é fortíssima. Isso eu imagino que exija uma técnica muito apurada pra conseguir fazer essa dissociação entre vocês. Pelo que tu me falas, tu crias uma relação com o boneco, uma relação afetiva, uma relação de interação entre vocês, por mais que no início do espetáculo o boneco não se dê conta da tua presença, mas tu trabalhas me parece com essa ideia de que estão só dois ali e não tu controlando um boneco. Estão os dois em cena. E chega nesse momento que o boneco tenta se separar e tem que existir visivelmente para o público essa separação entre os dois, como funciona isso pra ti?

**J:** É uma técnica, esse desenvolvimento dele continuar na estrutura dele. Acho que isso é mais bem explicado fazendo com ele. [Faz demonstrações com o boneco] Tentar manter ele... O que mantém ele parecendo que está aqui nesse lugar? Se ele está em cima do eixo dele, em cima do apoio... Agora mais neste pé, agora neste... Então não posso perder isso de mente, tenho que entender isso. Se eu fizer isso [coloca o boneco fora do eixo de equilíbrio] parece que eu estou segurando ele, porque ele não está no eixo. O que remete pra quem está vendo que tem um cara controlando lá. Agora assim [recolocando o boneco no eixo de equilíbrio] ele começa a parecer mais, embora você veja minha mão aqui, mas parece que ele está com a existência dele preservada, ele é independente, de certa maneira. Se eu me movimento e consigo manter a existência dele lá [ele se movimenta mantendo o boneco no mesmo lugar] e não quebro esse eixo, o foco... Se eu consigo me mexer e ele me observa, então isso vai dando mais separação, se ele vê o que se mexe na frente dele, tudo isso é um tipo de técnica que a gente está desenvolvendo, que eu estudo... Isso de fazer esse ponto fixo dele no espaço, de eu conseguir me aproximar sem mexer na estrutura dele, mantendo ele ali... Isso vai... Até chegar à manipulação, assim como eu manipulo e ele observa que eu estou ajudando esse

movimento, até ele conseguir tocar e ele manipular... [demonstra os movimentos]. Esse jogo de relação a gente vai desenvolvendo através da técnica, dessa técnica de manipulação direta.

**A:** E para o espetáculo tu desenvolveste algum treinamento específico, tanto para criar esse tipo de relação de dissociação e também... Não sei se é bem o caminho contrário, mas de criar essa afetividade, essa aproximação entre vocês por um lado e esse afastamento dos corpos por outro, ou se teve também algum tipo de treinamento físico? Porque o boneco é relativamente pesado, uma boa parte do tempo tu apoias ele com a boca, então teve algum tipo de preparo para essa situação?

**J:** Nesse trabalho, não só nesse, mas em todo o meu trabalho com bonecos eu sempre fui invadido pelas coisas que eu estudei, como dança, como palhaço, ultimamente tenho estudado mímica, estou há 2 anos estudando com o Luís Louis, ele é um mímico paulista fantástico. Ele tem um estúdio que ele dá aulas, então estou com um grupo com ele lá. É muito legal, tem muita relação com o trabalho com o boneco. A mímica, não só a mímica, como a dança, o palhaço, a música... Tudo traz muito e enriquece muito o trabalho que... Se estiver desenvolvendo esse trabalho com o boneco, essas coisas enriquecem muito. Por exemplo, com ele aqui eu uso muito o ponto fixo, isso de não mexer, de estar aqui e não mexer, não sair, você conseguir se aproximar e não mexer o local, isso na mímica se usa muito e na manipulação é muito importante. Apoios, pesos... Isso na dança se vê muito. Foco... Foco na ponta do nariz, isso no *clown* é imprescindível, então essas coisas todas eu sinto que alimentam esse trabalho também. Estudar técnicas de interpretação... Eu nunca fiz faculdade, como falei, fui logo pra um grupo. Então eu sempre estudei com pessoas, com cursos pequenos, *workshops*, coisas assim. Mas sempre gostei muito de fazer cursos assim, até hoje continuo fazendo muitos. Eu sinto que o nosso trabalho é infinito, de procura, de relações e eu acho que é muito importante continuar estudando. Mesmo que você esteja desenvolvendo um trabalho, você continuar estudando porque eu sinto que o trabalho ele para em determinado momento se você... Mesmo que às vezes não esteja satisfeito, mas você já não consegue ver diferente daquilo. Então acho que se você se juntar com outros profissionais que trabalham, com outros bonequeiros, te dá outras direções, outras ideias... Por exemplo, eu fiz esse trabalho, esse trabalho me dá muita força, mas eu quero pesquisar muito outras coisas. Máscaras, eu adoro máscaras... Você já viu o grupo Familie Flöz? Você pode ver no *youtube*... Eles têm um trabalho de máscaras incrível. Eu vi aquilo e falei: "ah, eu quero muito experimentar isso". Então nessa nossa peça nova tem uma cena de máscaras, com aquele tipo de máscaras. Eu não fui lá estudar com os caras, os caras dão *workshops*, mas eu não consegui ainda ir lá, estudei com outras pessoas sobre máscaras... E fomos tentando construir a cena, tentando ver essas relações, é muito parecido com o boneco também. Tem muito jogo, foco, qualidade física, então... E eu tentei experimentar isso, acho que vai cada vez aparecendo mais nuances do trabalho que você vai desenvolvendo. Se você consegue criar tempo pra isso também, porque a gente passa muito tempo na produção das coisas. Então eu sinto que esse trabalho de pesquisar, de treinar, isso acaba ficando pra segundo plano, então eu fico muito feliz quando eu consigo, mesmo fazendo essas outras coisas, criar espaço pra estudar, pra treinar.

**A:** E voltando um pouquinho, mais uma curiosidade minha... Não machuca ficar segurando ele pela boca? E como trabalhas no balcão, vejo que tem que abaixar um pouco pra alcançar a altura dele, isso também não te faz sair do espetáculo com cansaço, com dor nas costas?

**J:** Esse trabalho também paralelamente ao desenvolvimento da dramaturgia teve também o desenvolvimento dessa técnica, que é ficar com a boca nesse boneco no balcão. Então eu já passei por diversas fases. Uma fase que doía muito os dentes, porque ele em si é pesadão, mas se o pé apoia no chão já é bem menos peso, já corta meio que pela metade o peso. Esse pegadorzinho... Aliás essa cabeça toda é a segunda, não é a primeira que eu comecei o espetáculo. Eu já fiz desenvolvendo um pouco mais a primeira, deixando ela um pouco mais leve e esse pegador tem um formato que hoje em dia não machuca os dentes mais, porque ele encaixa aqui na minha boca [mostra a parte posterior dos dentes no maxilar inferior]. Ele encaixa e eu não fico mordendo. Antigamente como ele era um pouco diferente eu tinha que morder aí eu ficava com uma dor no dente tremenda, nossa... Eu saía que não aguentava tocar nele. Agora não, ele fica aqui apoiado no maxilar [demonstra com o boneco]. Agora a questão das costas... Eu faço esse espetáculo com o balcãozinho dele na altura correta, assim pra eu poder abrir um pouco a minha base e dobrar um pouco os meus joelhos e fico com ele na minha boca. Se eu ficar totalmente esticado, eu não consigo fazer ele olhar pra baixo, porque abaixaria o joelho [do boneco]. Se eu tenho que olhar pra baixo, eu estico os meus joelhos e às vezes vou até na ponta dos pés e desço o meu pescoço, assim eu consigo fazer ele olhar pra baixo e não mudo a relação das pernas [demonstra com o boneco. Para manter o eixo do boneco, o corpo do ator sobe e desce, trabalhando o movimento dos joelhos].

**A:** É um trabalho de manipulação que envolve o corpo inteiro.

**J:** Isso eu acho fantástico, conseguir colocar o seu corpo inteiro. Deu pra entender um pouquinho isso de levantar a cabeça? Porque muda o nível, pra ele olhar pra baixo, eu precisaria ir mais alto ainda, então se eu só abaixar minha cabeça, ele abaixaria os joelhos junto. Quando eu fico muito tempo, às vezes fico meio curvado, aí doem muito as costas. Então eu fui tentando, com o tempo, lembrar cada vez mais de ter uma posição arqueada, com as pernas flexionadas, com a coluna mais reta... Em alguns momentos eu esqueço, mas não tem me dado problemas na coluna. O pescoço, eu envolvo muito o pescoço na cena, mas ele não me dói se faço apenas uma apresentação por dia, não me dói, não tenho problemas. Já fiz duas apresentações no mesmo dia, aí começou a doer. Hoje em dia eu já tento não fazer. É muito esforço pro meu pescoço.

[momento de conversa informal, em off]

**A:** Eu gostaria que tu falasses um pouco dessa tua oficina, como tu trabalhas essas questões da animação à vista na tua oficina, essas relações entre ator e boneco... Porque imagino que essa oficina veio do teu estudo em cima deste trabalho, dos teus outros trabalhos, para chegar a desenvolver este curso para passar isso adiante.

**J:** Essa oficina é a junção das coisas que eu fui trazendo de outras linguagens para o teatro de animação e é o que eu utilizo na minha relação com o boneco. Eu fui tentando entender o que eu utilizo, porque no começo você utiliza mesmo sem saber o que você utiliza. Eu fui tentando ver alguns pontos... O que eu trabalho na oficina são basicamente três pontos fundamentais. O primeiro deles é o foco. Então, tanto o boneco quanto o ator precisam ter claro o foco. A gente faz muito em nós mesmos, eu faço muito com os atores, antes de ir para o boneco. O trabalho de foco, saber pra onde você está direcionando... [demonstra com um boneco]. Na mímica você tem possíveis movimentos de cabeça, que eu estudo lá com o Luís, que vem da gramática que o Decroux desenvolveu... Tem um exercício com a cabeça [demonstra em si movimentos de rotação, lateralidade e verticalidade]

[conversa informal, em off]

**J:** E no boneco você consegue fazer isso, rotações, lateralidade, juntar... [continua demonstrando com o boneco] Conhecendo esses lugares, essas possíveis movimentações, a cintura... Primeiro é o foco, isso de equalizar o foco. Vejo que as pessoas que pegam o boneco, a maior parte delas que pegam pela primeira vez, não percebem que tem que ver o olhar pra ver onde é o olhar dele. Qualquer boneco que você pegue você tem que conhecer como é o olhar dele. Aí eu vou ensinando elas a olhar [demonstra com o boneco]. Eles veem e vão aprendendo a equalizar esse foco, aprendem também sob o foco de quem está assistindo... [ajusta a direção do olhar do boneco em relação à câmera]. É milimétrico, mas é muito importante. Se, por exemplo, tiver um objeto e o boneco faz assim [boneco olha com imprecisão para o objeto e o pega]. As pessoas até entendem que na hora que ele olhou pra lá, era para ter olhado para o objeto, elas entendem a minha ideia, a ideia do manipulador, mas o boneco não fez. É diferente se eu coloco ali e ele olha exatamente pra coisa, ele vai lá e pega [demonstra]. Se o olhar é preciso, você começa a acreditar que o boneco decidiu pegar, que o boneco viu... Você esquece um pouco que eu estou dando essas ideias e controlando ele, se o olhar está preciso, se o foco está claro. Então a gente passa um bom tempo trabalhando isso, exercícios de foco. Outro momento é o eixo. O eixo eu acho importantíssimo. O boneco tem esse peso em cima dos pés dele, como se ele estivesse se sustentando, não precisasse de mim para se sustentar. Então se ele vai se deslocar, se vai dar um passo com um pé, então ele transfere o peso pro outro pé. Se ele está com o peso nesse pé [o de sustentação do eixo] ele não pode movimentar esse pé, senão terminaria a ilusão. Então tem que ter um ponto fixo aqui, ele não pode sair desse lugar, já o outro pode. [demonstra diversos movimentos de deslocamento]. Então a gente trabalha muito isso, ter o entendimento de como se anda, do peso, deslocamento da cintura, das pernas... E depois trazer isso para os bonecos. Tem um trabalho que a gente faz também só com perninhas de boneco, pra aprender a andar. Esse é o segundo ponto. Foco, eixo... E o terceiro ponto é um pouco a junção disso, é o que vai dar essa qualidade de bichinho para o boneco, essa qualidade de pessoinha. Isso é um termo que o Luiz Andrade começou a falar pra mim, não sei se vem do Grotowsky ou Stanislavsky... Não sei de onde vem, mas entre eu e o Luiz a gente usava muito isso: lógica instintiva. Trazer para o boneco uma lógica instintiva, que são as percepções dele. Por exemplo, a percepção espacial, de que tem alguém próximo. Como ele vai dando essa percepção? [Faz demonstrações enquanto fala] O corpinho dele é que vai dizendo que ele percebeu

que tem alguém próximo, perceber o movimento... A gente está o tempo inteiro percebendo o que está em volta, então se o boneco começa a perceber o que está em volta dele, ele começa a criar um pouco dessa vida, desse animal. Respiração... Às vezes é uma coisinha pequenininha... Uma pequena vibraçõzinha... Como conseguir ficar parado e vivo ao mesmo tempo? Às vezes pode ter um pouquinho de movimento... Perceber o toque... Sensação, sentir o movimento da articulação. Daqui a pouco isso já começa a fazer parte dele. Já não é tão mais o fato de eu estar pegando na mão dele, mas já começa a ser um membro dele. O som... Perceber os sons em volta. Por exemplo, se tem uma plateia te vendo, é muito importante que o boneco perceba se acontece um barulho, ele olha, ele comenta. Então estar sempre ligado ao que está em volta. Isso causa essa ilusão de que ele sente, ele ouve, ele pensa... Então nessa oficina a gente trabalha basicamente isso, essas 3 coisas: o foco, o eixo e essa vida instintiva do boneco, essa lógica instintiva que a gente vai criando.

**A:** Então no teu trabalho essas 3 coisas é que te dão a base pra interpretação com os bonecos?

**J:** Tem também detalhes, como o ponto fixo, mas que estão permeando essas coisas. Essas são as 3, acho que as 3 coisas fundamentais que eu utilizo bastante, que também eu estudo com outras pessoas.

**A:** Por hoje, é só, muitíssimo obrigado.

## **ANEXOS**

Anexo A – Ficha Técnica de *O Incrível Ladrão de Calcinhas*

Anexo B – Ficha Técnica de *O Princípio do Espanto*

Anexo C – DVD 1 (Willian Sieverdt)

Anexo D – DVD 2 (João Araújo)

Anexo A – Ficha Técnica de *O Incrível Ladrão de Calcinhas*

**Concepção, direção e manipulação:** Willian Sieverdt

**Técnica (som e luz) e edição de sonoplastia:** Tatiane Mileide Danna

**Cenografia (produção) e bonecos:** Paulo Nazareno

**Cenografia (concepção e pintura) e bonecos (pintura):** Eliane Margareth Roussenq

**Bonecos (estrutura interna):** Roberto Vasselai e Marcos Pereira

**Figurinos (criação) e perucas:** Carlos Alves

**Figurinos (confecção):** Maria Sieverdt

**Auxiliar de produção cenográfica e auxiliar de direção:** Márcio Corrêa

**Sonoplastia (1ª etapa):** Guilherme Santiago, Fabrícia Piva e Gabriel Vieira

**Sonoplastia (2ª etapa):** Sérgio Tastaldi

**Letra e voz na música “A secret dream of you”:** Márcia Pagani

**Direção de cena:** Marcelo F. de Souza

**Gênero:** Teatro de Animação

**Público:** Adulto

**Duração:** 55 minutos

**Equipe:** 03 pessoas (01 manipulador, 01 técnico de som e luz, 01 contrarregra)

**Necessidades físicas:** 8m de largura (boca de cena), 5m de profundidade, 4m de altura

**Necessidades técnicas:** 07 refletores elipsoidais, 04 PCs 1000w, 02 CD player, ponto de energia elétrica de 220 V no palco.

**Tempo de montagem:** 04 horas

**Tempo de desmontagem:** 03 horas

Anexo B – Ficha Técnica de *O Princípio do Espanto*

**Criação e atuação:** João Araújo

**Assistente de direção:** Verônica Gerchman

**Direção:** Luiz Andrade [não indicado na ficha técnica original]

**Cenário, adereços, figurinos e construção de bonecos:** João Araújo

**Operador de som e luz:** Yuri Franco

**Músicas:** Domínio Público – selecionadas por João Araújo

**Fotos:** Henrique Sitchin, Graciela Portela, Irene Roiko, Chan, Luiz Carlos Hille e Cristiano Prim

**Público:** Indicado para público adulto e jovem (maiores de 14 anos)

**Palco:** Italiano com fundo negro (melhor se o espaço oferecer black-out total)

**Duração da peça:** 55 minutos

**Iluminação:** 5 refletores elipsoidal 1000 w, 6 refletores PC 1000 w e 4 refletores PAR 64 1000 w.

**Som:** Amplificadores, equalizadores e alto falantes com potência adequada para o espaço de apresentação.

**Material Cenográfico:** Uma mesa de madeira medindo 44cm de largura X 112cm de comprimento X 72cm de altura . Uma mesa de 44cm X 44cm X 50cm. O cenário é transportado em uma caixa com dimensões de 50cm largura X 120cm comprimento X 25cm altura, pesando cerca de 30 kg. Pode ser transportado juntamente com os integrantes do grupo em veículo comum, ônibus ou avião.

**Área de cena necessária:** Mínimo de 5m de comprimento X 4m de profundidade.

**Transporte e hospedagem:** Para duas pessoas - um ator e um técnico.

**Observação 1:** O espaço para a performance deve estar disponível para o ajuste de luzes, checagem de som e ensaios, pelo menos 5 horas antes do espetáculo. O tempo de desmontagem é de 2 horas.

**Observação 2:** Os técnicos do teatro devem estar presentes durante a montagem de luz e som sob a orientação do grupo Morpheus Teatro.

## Anexo C – DVD 1 (Willian Sieverdt)

### Conteúdo:

- Espetáculo *O Incrível Ladrão de Calcinhas*
  - Entrevista com Willian Sieverdt
-

## Anexo D – DVD 2 (João Araújo)

### Conteúdo:

- Espetáculo *O Princípio do Espanto*
  - Entrevista com João Araújo
-