



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE CULTURA
CONTEMPORÂNEA –ECCO/UFMT

(D)OBRAS DA PELE: PROCESSO MAIÊUTICA E A PRESENÇA DO CORPO DO
ATOR NO TEATRO DE ANIMAÇÃO CONTEMPORÂNEO

Raquel Mützenberg Andrade

Cuiabá / MT
2017

RAQUEL MÜTZENBERG ANDRADE

**(D)OBRAS DA PELE: PROCESSO MAIÊUTICA E A PRESENÇA DO CORPO DO
ATOR NO TEATRO DE ANIMAÇÃO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea, na Área de Concentração: Estudos de Cultura, Linha de Pesquisa: Poéticas Contemporâneas.

Orientadora: Prof(a). Dr(a). Maria Thereza O. Azevedo

CUIABÁ – MT

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.

A553d Andrade, Raquel Mützenber.

(D)Obras da pele: Processo Maiêutica e a presença do corpo do ator no teatro de animação contemporâneo / Raquel Mützenber Andrade. -- 2017

97 f. : il. color. ; 30 cm.

Orientadora: Maria Thereza de Oliveira Azevedo.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Mato Grosso, Faculdade de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, Cuiabá, 2017.

Inclui bibliografia.

1. Dobra. 2. Teatro de Animação. 3. Corpo. 4. Maiêutica. 5.

Pele. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE CULTURA CONTEMPORÂNEA

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO: “(D)Obras da pele: Processo Maiêutica e a presença do corpo do ator no teatro de animação contemporâneo”

AUTORA: RAQUEL MUTZENBERG ANDRADE

Dissertação defendida e aprovada em 27 de março de 2017.

Presidente da Banca / Orientadora: Doutora Maria Thereza de Oliveira Azevedo.
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

Examinadora Interna: Doutora Teresinha Rodrigues Prada Soares.
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

Examinador Externo: Doutor Paulo César Balardim Borges.
Instituição: UDESC.

CUIABÁ, 27 de março de 2017.

A meus pais, Marlene e Milton, artistas ceifados pelo mundo machista e capitalista.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela vida, energia, oportunidade e condições de realizar este trabalho. Às entidades que me auxiliaram nos momentos de grande dúvida sobre a vida.

A Marlene e Milton, meus pais, por acreditarem nos meus sonhos e me ajudarem a encontrar a força que existe nas almas mais sensíveis.

Aos cuidadores que dedicaram sua energia à minha saúde quando me esqueci um pouco do meu corpo físico: Edna, Paschoalina, Ezídio, Regina, Mariana, novamente minha mãe.

Aos companheiros de vida e arte do Grupo Teatro de Brinquedo: Millena Machado, Juliana Graziela, Douglas Peron, Poliana Queiroz, pela amizade, companhia e parceria nas investigações com Maiêutica.

A André Gorayeb, pela companhia na vida e na arte durante grande parte da presente investigação.

Aos amigos de arte Carol Marimon, Eduardo Ferreira, Thereza Helena, Daniela Leite, Luiz Gustavo, Elka Victorino, Jan Moura, Sandro Lucose, Luiz Marchetti, Lucas Koester, Keiko Okamura, Fábio Motta, pela inspiração, pelo diálogo sobre minhas questões e por me ajudarem a encontrar caminhos possíveis para viver em arte.

A Natacha Belova, Tita Iacobelli, Andrea Moro, Eduardo Jiménez, Bruno Dante, Tomas O’Ryan, Javier Chavez, pelo aprendizado técnico e artístico tão humanamente transmitido durante a pesquisa realizada em Santiago.

A Romina Navarro, Gabriela Cespedes, Ana Karina Espinoza, Astrid Mendez e Bruno Dante pelo apoio e incentivo ao meu trabalho durante o Laboratório Plan B. A todos os demais colegas do laboratório, por tornarem possível a investigação coletiva com bonecos, por compartilhar suas pesquisas pessoais, por apostarem em um mundo com mais bonequeiros e me mostrarem a potência desta energia no olhar e na companhia que, mesmo distante, permanece potente.

A Maria Thereza Azevedo, minha orientadora, por apostar na importância dessa pesquisa e na minha capacidade de realização, por acreditar no meu devir artístico e me permitir descobrir o universo dos bonecos tão intensamente.

A Paulo Balardim, pelas conversas esclarecedoras nos encontros artísticos e acadêmicos, por me mostrar janelas ... A Ines Pasic, Roberto White, a família de Maria Laura Gallo, ao Museu Argentino del Títere e Silvia Esther Musselli.

A UFMT, em especial ao Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO), pela estrutura oferecida. À Capes, pelo apoio financeiro por meio da bolsa de mestrado. À ProceV-UFMT, principalmente em nome de Maria Helena Coradini (*in memoriam*) pela oportunidade de compartilhar minhas primeiras descobertas da pesquisa durante o projeto de extensão. À Secretaria Municipal de Cultura de Cuiabá, em especial em nome de Carol Barros e Paulo Traven, pelo apoio na última etapa deste trabalho.

*No primeiro ato
O impacto
Eu era um cacto*

*Sai da frente
Excitou a mente
Que ficou latente*

*Seus passos no cimento
O sentimento
Pertencimento*

*Quanta expressão
Chega a doer o coração
Dedicada e delicada paixão*

*Não deu pra imaginar
A performer roubou meu ar
Pôs-me a pensar
Até chorar*

*Ainda não digeri
O complexo sentir
Desse natural elixir*

*Que mulher viva
Apreensiva
Emotiva*

*O toque nos ombros
A leveza nos poros
O silêncio nos olhos*

*Sentei-me no chão
Não resisti à apresentação
Metacognição*

*Estou maravilhada
Com tanta metralhada
Com certeza abestalhada*

*Vou levar
Porque veio acrescentar
Coisas que não há mais de faltar*

Lis

Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Esse passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas.

Lygia Clark

(D)OBRAS DA PELE: PROCESSO MAIÊUTICA E A PRESENÇA DO CORPO DO ATOR NO TEATRO DE ANIMAÇÃO CONTEMPORÂNEO

RESUMO

Este trabalho pretende discutir manifestações contemporâneas do teatro de animação, nas quais registram-se diversas produções em que o ator-animador oferece movimentos, voz e respiração a um boneco ou objeto, e também partes do seu corpo para constituir estruturalmente o objeto a ser animado. Nestas manifestações aparecem poéticas que se caracterizam pela criação de “dobras” na relação cênica ator-boneco e na função dos corpos do ator e do boneco. As novas relações entre o sujeito criador e o objeto criado, predominando a desmistificação na animação de bonecos, são compreendidas como disparadoras de processos de singularização e, nesta pesquisa, serão analisados a partir da experiência, do sentir com a própria pele. Partindo, também, da noção de dobra de Deleuze e discussões sobre subjetividade, refletiremos sobre o processo criativo da performance “*Maiêutica*”, criada durante a pesquisa de mestrado em workshop com a bonequeira Natacha Belova, e realizada com um boneco que se desdobra do corpo do ator-animador.

Palavras-chave:

Dobra, Teatro de Animação, Corpo, Maiêutica, Pele.

SKIN FOLDS: “MAIÊUTICA” ARTISTIC PROCESS AND THE PRESENCE OF THE BODY OF THE ACTOR IN THE CONTEMPORARY ANIMATION THEATER

SUMMARY

This work intends to discuss contemporary manifestations of the theater of animation, in which are registered several productions in which the actor offers movements, voice and breathing to a puppet or object, and also to parts of his own body to constitute structurally the object to be animated. In these manifestations appears poetics that are characterized by the creation of "folds" in the relation actor-puppet and in the function of the bodies of the actor and the puppet. The new relationships between the creative bloke and the created object, predominating the demystification in the animation of puppet, are understood as triggers of processes of singularization and, in this research, will be analyzed from the experience, from the feeling with the own skin. Based on the notion of Deleuze's folding and discussions about subjectivity, we will reflect on the creative process of the "Maiêutica" performance, created during this reasearch in a workshop with the puppeteer Natacha Belova, and performed with a puppet that unfolds from the body of the actor-animator.

Key words:

Fold, Theater of Animation, Body, Maieutica, Skin.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
2 – PRIMEIRA DOBRA: O ATOR PRESENTE	14
2.1 Fenômenos da animação	20
2.2 Títeres corporais	23
2.3 Animação e dança.....	27
2.4 Diluição de fronteiras.....	30
3- CAP. II – DOBRAS NA PELE: PARTOS E DESDOBRAMENTOS DO PROCESSO CRIATIVO: QUALIDADE DA PELE DE DISPONIBILIZAR SUA SENSIBILIDADE	37
2.1 O parto no facebook: afetada pela subjetividade coletiva	45
2.2 Maiêutica: um parto de ideias	50
2.3 Ator-animador: corpo que se desdobra em outros seres	53
3- CAP. III - TERCEIRA DOBRA: MAIÊUTICA.....	58
3.1 O workshop Laboratório PLAN B	59
3.2 Retorno ao meu lugar, à minha caverna.....	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO	90

INTRODUÇÃO

“o ator precisa, pois, traduzir em cena a sua experiência pessoal, trazer a realidade de sua existência e impô-la [...] Ser criador quer dizer renunciar aos clichês, ser vivo, reagir às situações” (ASLAN, 2010, p. 265)

Na presente dissertação orbitaremos sobre o processo de criação com objeto sob o ponto de vista do ator-criador que trabalha com as linguagens do teatro de animação e performance. Como é o trabalho do ator-criador ao lidar com objetos acoplados ao corpo? Esta pergunta perpassa pelas tradições do teatro de formas animadas ocidental, calcadas no objetivo de esconder o ator-animador da cena, e o rompimento destas regras a partir da segunda metade do século XX, com a influência das vanguardas artísticas - que olharam muito para a arte da animação de objetos - percebe-se, na contemporaneidade, uma onda inovadora que rompe com os princípios tradicionais do teatro de bonecos para explorar as possibilidades cênicas entre ator e objeto.

No pensamento de Schlemmer, por exemplo, podia-se notar uma noção de um artista híbrido: “Há duas almas que lutam dentro de mim – uma voltada para a pintura, isto é, artístico-filosófica; a outra, teatral; ou, para ser mais claro, uma alma ética e uma alma estética (SCHLEMMER in GOLDBERG, 2011, p. 129)”.

A relação entre “o Homem e a Máquina” ocupa o mesmo lugar de relevo tanto nas análises da Bauhaus sobre arte e tecnologia, como nas abordagens anteriores dos *performers* ligados ao construtivismo russo ou ao futurismo italiano. Os figurinos da oficina de teatro eram desenhados de modo que a figura humana se metamorfoseasse num objeto mecânico. (...) Schlemmer acentuava assim a qualidade objetual dos bailarinos, e cada performance alcançava o “efeito mecânico” pretendido, semelhante ao das marionetes(...) (GOLDBERG, 2011, p. 133).

Este pensamento de que o bailarino ou ator possuem a “potência objetual” em seus corpos é uma das engrenagens que desemboca no problema da presente pesquisa, ao considerar que muitos atores-animadores contemporâneos têm trabalhado seus corpos para compor os corpos dos objetos manipuláveis. No teatro de animação contemporâneo existe a máxima de que o ator-animador deve pensar sua presença e ausência para que o objeto animado não seja anulado, já que visualmente o corpo do ator-animador tem sido assumido em cena. O ator tem um corpo pulsante e vivo, e o trabalho de animar um objeto sem vida é justamente fazer com que o objeto pareça ter pulsação, respiração e desejos próprios. Alguns

atores-animadores contemporâneos, como Duda Paiva, preferem pensar em transmissão de energia ao objeto, o que implica, também, em anular a energia do próprio corpo para que o objeto tenha mais vida. Quando vemos trabalhos em que o ator-animador utiliza o próprio corpo para compor o objeto animado, encontramos um conflito ou uma possibilidade de pensar de outra maneira a animação: ao objetificar o próprio corpo para que este aparente ser um objeto animado, é possível utilizar a noção de corpo-em-vida pensando no compartilhamento de pele/corpo com a matéria?

Em *A Arte Secreta do Ator*, obra de Eugenio Barba e Nicola Savarese, podemos encontrar alguns exemplos de figurinos e adereços que “dilatam” o trabalho do ator. Pernas-de-pau somadas a adereços e figurinos que compõem o corpo do personagem, dependem de uma atuação-manipulação para ganhar vida. São adereços e figurinos que somados ao corpo do ator ganham vida de acordo com a performance executada. Um exemplo é o *Shojo*, vestimenta de leão mítico de origem chinesa que tem a juba rodopiada pelo ator.

Para que os acessórios do figurino se tornem vivos, o ator deve trabalhar com o corpo todo. O efeito do figurino aumenta de forma extraordinária devido à precisão do corpo comprometido num ritmo cada vez maior, e à peruca, que é lançada no ar para cima e para os lados, com bastante intensidade e energia (BARBA; SAVARESE, 2012, p.46.).

Barba fala sobre um figurino com adereços que recebem a energia do corpo do ator que habita estes objetos. O trabalho físico do ator interfere no resultado da movimentação dos objetos, e estes podem ampliar a potência visual do corpo do personagem, como uma extensão do corpo do ator, ou mais que isso: cria um novo corpo, ou uma desdobra. A partir desta noção e pensando dentro do universo das formas animadas, surge o desejo de compreender o trabalho do ator-criador com o objeto ou a forma, pisando entre as noções do teatro físico e do teatro de animação.

Num segundo momento, este estudo também pretende discutir sobre o processo de criação da performance *Maiêutica*, trabalho desenvolvido durante o período investigativo desta pesquisa levando em consideração a questão do corpo do ator em conexão com objetos. Trata do processo criativo de “*Maiêutica*”, uma performance de rua com um boneco acoplado ao corpo da performer. O objetivo da investigação é compreender o processo de criação deste tipo de boneco sob o ponto de vista de um ator-criador: a concepção, o processo de confecção e a pesquisa corpo-objeto.

O processo teve sua etapa inicial baseada em pesquisas de imagens e textos sobre subjetividade e pele, tendo como princípio o texto *Uma insólita viagem à subjetividade*

fronteiras com a ética e a cultura, de Suely Rolnik. A segunda etapa iniciou com um sonho que tive e que definiu o tema que seria trabalhado no processo artístico: a gravidez e as questões acerca do corpo feminino (sociais, físicas, saúde). Este sonho foi levado ao *Laboratório Plan B*, ministrado por Natacha Belova, Tita Iacobelli, Andrea Moro, Bruno Dante e Thomaz O’Ryan, onde foi construída uma boneca grávida, com a qual eu compartilhava mãos e pernas. A terceira etapa foram os registros de experiências com a performance em distintos lugares e o processo de amadurecimento do trabalho em aparições nas ruas e espaços públicos.

O teatro de animação é feito muitas vezes por artistas múltiplos, que se dividem entre as funções de concepção, confecção e atuação. Este é um procedimento que, ao meu ver, influencia no trabalho cênico na medida em que o trabalho de criação do personagem passa pela construção física deste. Em 2012 participei do curso *Dança dos Ventos*, com Ana Cristina Colla, do Lume (Unicamp), no qual passei uma semana investigando potências físicas inéditas para meu corpo. Sensações em sala de ensaio que me fizeram acreditar que existem limites a serem rompidos e descobertas a serem feitas a partir do próprio físico. No entanto, me sentia nua em cena, havia algo que faltava para acreditar no que fazia.

Retomei, então, estudos com máscaras e objetos, iniciados com o grupo Teatro de Brinquedo (MT), em 2009, quando eu ainda era aluna de colegial. Montamos em 2012 um espetáculo a partir da obra *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, processo que rendeu os primeiros experimentos de compartilhamento do corpo com o boneco, buscando sempre as potências do ator-criador em cena. Desde então, minhas investigações artísticas transitam por distintas linguagens e técnicas, nas quais atuo como “atriz-criadora”.

Na linha de pesquisa *Poéticas Contemporâneas*, do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, encontrei a possibilidade de unir a investigação pessoal com uma pesquisa acadêmica. A imagem resultante do processo *Maiêutica* foi uma mulher grávida que tinha como ação na rua viver um trabalho de parto de ideias, no qual ela pare a própria cabeça. Esta obra teve seu *insight* disparador durante a disciplina *Arte e subjetividades contemporâneas*, ministrada pela professora Maria Thereza Azevedo, na qual me deparei com o conceito deleuziano de dobra. Inicialmente me pareceu distante e de difícil compreensão, até encontrar nas leituras de Suely Rolnik uma linguagem que me estimulou utilizando imagens e gráficos que sintetizam a ideia. Nestas imagens, Rolnik propunha a imaginar uma pele esticada, fora do corpo, como um tecido, que é permeável e atua enquanto um filtro de subjetividades. Percebi então que a produção artística contemporânea dialoga muito com esta

imagem de Rolnik, em especial quando investigo obras de teatro de animação e seres híbridos, pois muito me interessava descobrir a pele e as distintas possibilidades de trabalhá-la na confecção do boneco.

Conheci Mona Magalhães no Congresso da Associação Brasileira de Artes Cênicas 2014 (Abrace), que em seu trabalho discute a pele do personagem enquanto um envelope. É uma noção que colaborou na compreensão do trabalho com um boneco hibridizado ao meu corpo, tanto na sua confecção e sua constituição visual como na pesquisa de movimentos, pois a pele do ator é muitas vezes visível ao público enquanto está sendo compartilhada, e pensar esta pele enquanto um envelope é compreender que

O movimento é, então, uma energia (sensório motriz) que se destina às substâncias do mundo sobre as quais serão desenhadas ou reveladas formas (...). O envelope corporal é constituído a partir da energia do mundo (...) ou do corpo-carne sobre a matéria corporal, estabelecida como reativa e resistente. O corpo, portanto, é definido como movimento e como envelope (MAGALHÃES, 2010, p. 51).

Interessava-me pensar um boneco que apresentasse um corpo que podia transpirar, ter veias saltadas, ou até sangrar, já que seria uma parte real de um corpo humano vivo. A noção de pele enquanto um envelope que revelava formas de acordo com a energia sensório motriz nele ativada, fazia eco à imagem que Suely Rolnik utilizava para trabalhar a noção da subjetividade coletiva: a imagem de uma pele que filtra e reage aos estímulos, forças, energias desta subjetividade. Em experiências que realizei com teatro físico, percebi a potência da energia na pele, bem como o modo com o qual a energia física reflete na pele a partir da noção do corpo dilatado proposto por Eugênio Barba em “A Arte Secreta do Ator”:

O corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido sentimental ou emotivo. Sentimento e emoção sempre são uma consequência, tanto para o expectador quanto para o ator. Antes de tudo é um corpo vermelho de tanto calor, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um aumento de movimento, elas se afastam, se atraem, se opõem com mais força e mais velocidade num espaço mais amplo”. (BARBA, 2012, p.52)

A dilatação do corpo é, principalmente, um processo do treinamento de ator para alcançar o *corpo-em-vida*, um estado criativo com seu próprio ser físico. Na investigação cênica com objetos, o *corpo-em-vida* soma no processo poético, pois colabora com a noção energética de que o ator-criador tem no próprio corpo o trabalho de se expor ou de se ausentar da cena, acompanhando o paradoxo ausência-presença muito estudado no teatro de animação:

“O ator-manipulador, ao experienciar processos sinestésicos em seu próprio corpo - liberdades e restrições de movimentos - estará compreendendo o

universo cinético da sua criatura: o boneco. Havendo cumplicidade, a doação torna-se mais rica. É necessário o ator-manipulador conscientizar-se da presença do seu corpo para que possa trabalhar melhor a sua ausência. É no aparente paradoxo ausência-presença que se fundamenta o trabalho corporal do ator enquanto animador/manipulador.” (COSTA, 2003, p.53)

Ao falar de teatro de animação estamos falando de uma vertente do teatro que se dedica a investigar a cena a partir da movimentação de objetos, bonecos, luzes, formas ou figuras. Ana Maria Amaral explica que “no teatro de animação a imagem do personagem é sempre diferente da imagem do ator-manipulador. Todo objeto animado, quando bem manipulado, neutraliza a presença do ator” (AMARAL, 2007, p.22). No entanto, na presente investigação olhamos justamente para as possibilidades opostas à máxima de Amaral: nos interessa levantar quais as potências do ator presente e procuramos entender as fricções entre presença e ausência do ator-animador em cena, já que exploramos o corpo do ator na visualidade da obra.

A metodologia ou percurso de pesquisa foi, inicialmente, realizar um levantamento bibliográfico sobre a presença do corpo do ator-animador em cena no teatro de animação. Em um segundo momento, parti para a experimentação de processos de criação com artistas que trabalham com técnicas de animação que utilizam o corpo e objetos. Nesta etapa, foram realizados workshops com Roberto White, argentino que trabalha com *títeres corporais*¹, e com Natacha Belova, artista russa que trabalha com bonecos em tamanho humano acoplados ao corpo do ator-animador.

Os momentos nos quais me lancei na prática durante a pesquisa fortaleceram a noção de que o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido do que nos acontece (BONDÍA, 2002, p. 27), e colaboraram para a construção de um conceito de uma obra artística em diálogo com o meu fazer durante a criação de uma performance com boneco, pensando que “o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (Bondía, idem).

A compreensão que o ator-animador tem de seu corpo é dilatada em infinitas possibilidades de dobras subjetivas. Sobre a pele, a matéria sofre a dobra do primeiro contato e a pele tateia a matéria dobrando-se. Experiência que busca uma acomodação, um

¹ Técnica que utiliza poucos elementos plásticos acoplados às mãos, pés e outras partes do corpo para criar personagens

reconhecimento dessa possibilidade de extensão, e que promove essa espécie de troca de sentidos, de informações, quando os limites de ambos são impostos para que corpo e material se comuniquem por meio da pele.

Todo o processo desta investigação passa por um desejo de reinvenção enquanto artista, mulher e ser humano. Daniel Lins também foi responsável pelo disparo do reconhecimento deste desejo, ao afirmar que: “Agente primordial, sem o qual a existência seria somente uma imensa repetição sem diferença, o homem é artista de si mesmo. Inacabado, como toda obra de arte, ele tem como tarefa primeira a autoinvenção sem tréguas (LINS, 2012, p.31)”. E disponibilizei a minha pele enquanto recurso sensível aos afetos, portanto, tomo a liberdade de utilizar a primeira pessoa para dissertar.

As experiências que vivi durante a presente pesquisa seguiram a lógica do devir. O que o corpo necessitava e o que a mente buscava, permitiram-me também ser levada pelos acasos e pelos encontros. Durante os dois anos e meio de investigação busquei construir uma rede com artistas que se tornaram amigos e inspirações, propiciando a “experiência da criação enquanto acontecimento” e colaborando para a “produção de um novo meio de existência” da artista que sou, com possibilidades que não cessam de se recriar e surgir de novo.

No primeiro capítulo, apresentaremos obras de outros artistas que exploram as potências cênicas do corpo do ator-animador com o objeto. Para tanto, foram selecionados artistas que se destacam na cena contemporânea do teatro de animação por utilizarem distintas possibilidades cênicas com a linguagem da animação e do corpo. Exporemos a obra de Obraztsov e Yves Jolie com registros do que pode ter sido um início da inserção do corpo do ator-animador na tradicional arte dos bonecos de luva, no início do século XX. Para dialogar com estes primeiros casos, traremos, ainda no capítulo inicial, artistas contemporâneos como Hugo e Ines - que atuam com *títeres corporais*, Roberto White, Duda Paiva e Ilka Schönbein.

No segundo capítulo, abordaremos as potências de criação cênica que a noção de corpo traz à linguagem da animação e encontraremos, no conceito de *dobra* de Deleuze e nas discussões sobre subjetividade de Suely Rolnik, um amparo filosófico sobre as especificidades das poéticas em questão. Desta forma, lançaremos um olhar para o ator-criador como um agente que espirala as noções da subjetividade coletiva e insere estes afetos em seu trabalho utilizando o corpo, mais especificamente a pele, enquanto um filtro subjetivo: a pele é o órgão de contato físico com o mundo, o maior órgão do corpo humano, permeável, caminho de energias e fluidos de dentro para fora e vice-versa. Vamos entender os afetos de acordo com a definição de Espinoza:

Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refeeda, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. Explicação: Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão (SPINOZA, 2009, p.100).

A discussão sobre as dobras da pele leva ao tema da performance *Maiêutica*, que parte da ideia de que o corpo prenhe é uma dobra em potencial e o parto um processo de desdobra de ideias e singularidades.

No terceiro capítulo, trataremos do processo de criação de *Maiêutica*, pelo ponto de vista de uma atriz-criadora que anima à vista do público e que está não apenas dando movimento e voz a pedaços de madeira, espuma ou tecido modelados, mas que tem uma função visualmente ativa enquanto parte desses personagens plásticos, um corpo que se mescla aos objetos e que é capaz de promover metamorfoses vivas em cena. Neste processo temos o desenrolar de uma subjetividade que vai ao encontro dos processos descritos por Suely Rolnik, considerando a dinâmica do parto enquanto processo de subjetivação, cada modo de existência é uma dobra da pele que delinea o perfil de uma determinada figura da subjetividade (ROLNIK, 1987, p. 03).

2 – PRIMEIRA DOBRA: O ATOR PRESENTE

Em diversas obras contemporâneas de teatro de animação encontramos o uso do corpo do ator para compor a estrutura física do boneco. São casos em que o ator se faz presente de diversas maneiras, desde o uso apenas das mãos, anulando o resto do corpo, até o uso do corpo inteiro, assumindo-se também enquanto personagem em cena.

O ator é composto de pele, carne, ossos e possui vida própria, enquanto o boneco é tradicionalmente compreendido enquanto um objeto sem vida própria ou *ânima*. A relação do ator com a matéria inerte e sua capacidade de dar-lhe movimento “de forma a encorajar a imaginação de vida (TILLIS, 1992, p. 23)²” é discutida aqui de acordo com a presença desse ator na cena e a sua distância em relação à matéria no momento em que manipula.

O boneco enquanto “ator-material” é fortemente discutido entre os principais teóricos desta arte, juntamente com a malha de possíveis realidades que ele traz consigo. A grande vantagem que o boneco tem sobre o ator humano é que o corpo de um boneco não tem os mesmos limites que o corpo humano. Sendo um objeto plástico, pode-se trabalhá-lo com perspectivas plásticas como rompê-lo, duplicá-lo, dobrá-lo, queimá-lo, etc. Tampouco há que ser antropomorfo, aumentando aí o leque de possibilidades de personagens não-humanos, desde seres vivos a elementos que naturalmente não possuem *ânima* - como o teatro de objetos que se utiliza de objetos prontos da cozinha, do escritório, etc³.

Recorremos a Steve Tillis para explorar as diversas tentativas de encontrar uma definição de boneco para os estudiosos do teatro de animação. Paul McPharlin (*apud* Tillis, 1992) define o boneco como sendo “um elemento teatral movido por controle humano”. Bil Baird (*apud* Tillis, 1992, p. 17) explica que um boneco é “uma figura inanimada feita para ser movida pelo esforço humano diante de uma plateia⁴”. Considerando que

Inanimado é tudo aquilo que convive com o homem, mas é destituído de volição e de movimento racional. Ao receber energia do ator, através de movimentos, cria-se na matéria a ilusão de vida, e, aparentemente, passa-se a ter a impressão de ter ela adquirido vontade própria. Todo ser vivo tem um centro pensante e um centro de equilíbrio. A qualquer objeto pode-se transferir vida, desde que num ponto qualquer de sua estrutura material, se

² Tradução nossa: the movement given to the puppet is of a sort that encourages the imagination of life.

³ Um bom exemplo são os trabalhos da Cie Theatre de Cuisine

⁴ Tradução nossa: An inanimate figure made to move by human effort before an audience.

localize um seu suposto centro pensante. O objeto assim simula pensar, sentir, querer, deduzir (AMARAL, 2007, p. 21).

Para a pesquisadora brasileira Ana Maria Amaral, o teatro de animação “é um teatro onde o foco de atenção é dirigido para um objeto inanimado e não para o ser vivo/ator (AMARAL, 2007, p.21)”. No entanto, Tillis (1992, p. 18) afirma que “as possibilidades inerentes ao sistema de signos⁵ da forma do boneco não se exaurem em figuras que são totalmente inanimadas⁶”, já que no teatro de animação contemporâneo encontramos casos em que o boneco pode ter sua estrutura física composta por elementos vivos, por exemplo, um braço do ator-manipulador.

Para discorrer sobre o ator presente, vamos apresentar alguns artistas e suas poéticas, eleitos para este trabalho de acordo com a singularidade de suas obras. Nos casos que iremos apresentar, o ator-animador está próximo da matéria e pouco utiliza extensões para animar o objeto – como fios ou varetas, por exemplo. As articulações do corpo humano são aproveitadas para criar as articulações de movimentação do personagem animado, adicionando/acoplado matéria ao corpo do ator.

Um dos maiores festivais de teatro de bonecos realizado no Brasil, o *Sesi Bonecos do Mundo*, trouxe em sua programação de 2013, em Cuiabá, alguns exemplos que podem ilustrar esses casos citados por Tillis. Um deles é a *Cia Girovago & Rondella*, da Itália, que trabalha com bonecos que são fisicamente constituídos pelas mãos dos manipuladores acopladas à pequenas próteses (mãos, pés e cabeças em miniatura).

⁵Tillis explica o sistema de signos do boneco: Como sugere a passagem acima, e nossos exemplos anteriores demonstram, três tipos de signos montam, ou constituem o boneco animado : signos de forma, de movimento e de fala. Pode-se dizer que esses signos, qualquer que seja a sua natureza específica, emergem dos sistemas sógnicos gerais de forma, movimento e fala. Os signos específicos que constituem o boneco relacionam-se com signos que são geralmente reconhecidos como signos de vida; ou seja, com signos associados à presença da vida. Para dar um exemplo simples: um boneco pode possuir uma boca, assim como seres vivos possuem; a boca pode ser feita para abrir e fechar, assim como ocorre em seres vivos; e associado à boca pode haver a sugestão da existência de fala, assim como seres vivos falam. Mas quando esses signos são apresentados pelo boneco, deixam de significar de fato a existência de vida. Os signos encontram-se abstraídos da vida, passando a ser apresentados por algo que não possui uma vida autônoma (TILLIS, 1992, p.07).

⁶Tradução nossa: The possibilities inherent in the puppet’s sign-system of design are not exhausted by figures that are entirely inanimate.



Figura 1: Espetáculo *Mão Viva*, da Cia Girovago & Rondella. Fonte: Catálogo Festival SESI Bonecos do Mundo 2013

Mão Viva é um espetáculo sem palavras, um circo em miniatura cujos protagonistas são um boneco e uma boneca (constituídos por cinco dedos cada um) que caminham, jogam malabares, cospem fogo, equilibram-se em cordas, tocam instrumentos e fazem acrobacias. É uma técnica de manipulação resultante de pesquisas e experiências no campo da mímica e do teatro de animação, com um olhar minucioso sobre as expressividades de uma parte específica do corpo: as mãos.

Podemos citar também, a partir da programação do festival, o trabalho do *Teatro Hugo e Ines*, dupla radicada no Peru, que trabalha com *títeres corporais* desde 1989, técnica na qual são investigadas as possibilidades expressivas de cada distinta parte do corpo do ator dentro da linguagem da animação. Em pequenos esquetes, Hugo e Ines apresentam um leque de possibilidades de personagens compostos a partir das mãos, ventre, joelhos e pés. São estruturas de bonecos que têm natureza animada por serem partes do corpo do ator-animador, adicionando alguns poucos elementos plásticos para complementar a figura.



Figura 2: Hugo Suárez utiliza seu corpo, uma camisa e um nariz de borracha para construir seu boneco. Fonte: <http://www.martademarte.com/diarioclownd/wp-content/uploads/cuentos-peque%C3%B1os.jpg>.

Frente a este tipo de boneco, Tillis (1992, p.20) conclui que “o ator pode ser considerado um boneco quando este se apresenta de tal maneira que a plateia é conduzida a entendê-lo não apenas como algo vivo, mas, também, em seu todo ou em parte, como um objeto”. É um jogo de brincar com a percepção do público, que é induzido a perceber aquela parte do corpo do ator como um objeto animado. O autor então questiona: “como é que vamos permitir o ator como boneco, mantendo embora a distinção entre o ator e o boneco⁷ (TILLIS, 1992, p.19)?”. Esta é a uma questão que pode ser pensada a partir da noção da *dupla visão*, conceito que discutiremos a seguir.

Encontramos registros dos primeiros usos do corpo do ator em trabalhos com bonecos, em Obraztsov e Yves Joly. Tillis (1992, p. 19) traz uma explicação de Obraztsov, o qual relata sua experiência com um boneco composto por alguns elementos plásticos acoplados em sua mão desnuda: “minha mão direita, na qual eu visto o boneco, vive à parte de mim com ritmo e personagem próprios (...) que conduz um diálogo silencioso comigo ou, me ignorando completamente, vive sua vida independente⁸”. Para Tillis, o fato do boneco aparentar ter vida independente do ator-animador é um ponto vital nesta técnica, em que a parte do corpo do

⁷Tradução nossa: Then how are we to allow for the actor as puppet, while maintaining the distinction between actor and puppet?

⁸Tradução nossa: My right hand, on which I wear the puppet, lives apart from me with rhythm and a character of its own... (it) conducts a silent dialogue with me or, ignoring me altogether, lives its independent life.

ator que compõe o boneco é percebido à parte do ator, apresentando centro pensante e centro de equilíbrio próprios. Esta é a grande força motriz do trabalho do bonequeiro: oferecer a ânima aos objetos, ou seja, fazer com que o objeto simule ter vida ao ser movimentado pelo ator-manipulador. O objeto animado não é senão energia refletida do ator-manipulador (ator-animador) (AMARAL, 2007, p. 22).

Neste trabalho, pensamos a ânima como a alma do objeto ou boneco, ou seja, no universo do teatro de animação, a ânima é fornecida ao objeto pelo ator-animador. Mas não de uma maneira hierárquica, senão a partir de uma relação ator-objeto, de uma compreensão que o ator desenvolve sobre os mecanismos que devem ser acionados para estimular a imaginação do público. Talvez, assumir o corpo humano enquanto objeto animado seja uma busca dos bonequeiros pela ânima em um estado desnudo, mas não por isso menos elaborada; ou, ainda, seja um processo de visualizar a produção de ânima em sua origem e percebê-la na própria pele, sem o filtro do objeto a ser animado. Ines Pasic, atriz-animadora que faz dupla com Hugo, relata em uma troca de e-mails que “a independência do boneco ao manipulador é relativa e, desse modo, jogar e questionar esses limites é geralmente a parte mais íntima e divertida do nosso trabalho (PASIC, 2015)”.

Simular uma autonomia no boneco também pode ter levado muitos bonequeiros a pensar o boneco apenas como um objeto isolado e à parte, se esquecendo desses casos tão revolucionários que são os bonecos que usam o corpo do animador em sua constituição física.

Considerar as obras que utilizam o corpo humano para compor os bonecos levou Tillis a questionar a definição de Henrik Jurkowski do boneco como “uma forma artificial, articulada, fabricada segundo os princípios das artes plásticas, dotado de capacidades técnicas para ser utilizada num espetáculo, diante de um público, enquanto sujeito fictício (JURKOWSKI, 2000, p. 05)”. Ao afirmar que a forma deve ser artificial, Jurkowski exclui os exemplos de bonecos constituídos pelo corpo humano⁹, citados na mesma obra, quando o autor aborda um trabalho de Obraztsov: “Suas pesquisas sobre o boneco de luva o levam a abandonar, nos anos 1920, a roupa do boneco para pôr a mão sem nada (JURKOWSKI, 2000, p. 20)”.

Para Tillis, a maioria das discussões acerca do teatro de bonecos peca por assumir alguma forma de teatro de bonecos como uma forma modelo ou ideal (TILLIS, 1992, p. 10), o

⁹ Por mais que possamos compreender a mão humana como um objeto articulado e dotado de capacidades necessárias para um espetáculo, ela não é artificial e nem é fabricada segundo os princípios das artes plásticas: a mão humana é orgânica.

que parece uma repetição de generalizações que desconsideram uma forte tendência do teatro de animação de se contaminar com as diversas linguagens cênicas contemporâneas, levando a rompimentos com antigos paradigmas dessa arte.

Ainda no início dos anos 1930, Obraztsov já introduzia no teatro de animação essas questões relacionadas ao uso do corpo, dialogando com a ordem estética do seu tempo. No entanto, é comum encontrar em bibliografias uma definição de boneco utilizando generalizações sem propriedade, nas quais o próprio Obraztsov incorre, como por exemplo, quando relata em seu livro sua experiência com seus “*handpuppets*” -constituídos fisicamente pelas próprias mãos do ator-animador - ao afirmar que “o boneco é sempre um objeto, mesmo que suas características externas não tenham relação direta com as características físicas de um ator (OBRAZTSOV, 1985, p. 265)”¹⁰, o que de fato não se torna um problema para a prática do teatro de animação, já que os fazeres e as poéticas contemporâneas estão mais do que nunca contaminadas por essas correntes, considerando Jurkowski:

A realidade do boneco reside no fato de que por sua natureza ele permanece um boneco e está livre da crítica de ser um objeto de museu e do desejo místico que se tem de fazer dele um ser humano. O mistério do boneco está na sua metamorfose, sob os olhos dos espectadores, em ator de possibilidades infinitas enquanto continua evidentemente se tratando de um boneco (OBRAZTSOV apud JURKOWSKI, 2000, p. 21).

Pensar o boneco enquanto um objeto, mesmo que este boneco seja 90% constituído pelo corpo do ator-animador, pode colaborar com o objetivo de transferir ânima a algo à parte do seu corpo como, por exemplo, em casos nos quais o ator-animador prefere se afastar do objeto a ser animado, mesmo se este for seu próprio corpo. A relação animador-objeto não precisa ser igual em todos os casos e nos interessa compreender cada uma delas e suas idiossincrasias. Obraztsov aponta a Yves Jolie como sua primeira referência para o desenvolvimento de bonecos com as mãos:

Depois que as mãos com bolas apareceram – ou talvez foi ao mesmo tempo, ou até antes – mãos totalmente nuas apareciam sobre a empanada. Mãos em distintas luvas: preta, verde, vermelha, etc. A primeira vez que vi essas mãos transformadas por um ator foi em um pequeno clube noturno em Paris. O performer era o talentoso bonequeiro Yves Joly (...). Suas mãos enluvadas podiam expressivamente se transformar em peixe, caranguejos, aranhas, fogo e fogos de artifício¹¹ (OBRAZTSOV, 1985, p. 265).

¹⁰Tradução nossa: The puppet is always an object. Its external features have no direct relationship to an actor’s physical features. A puppet may be a fat man in an evening coat, while the actor-puppeteer manipulating it is thin and wears jeans.

¹¹Tradução nossa: After the hands with the balls appeared – or maybe it was at the same time, or even earlier – hands all by themselves appeared above the puppet screen. Hands in different gloves: black, green, red, etc. I first saw these hands transformed by an actor in a small Paris nightclub. The performer was the talented puppeteer, Yves Joly (...). His gloved hands could be expressively transformed into fish, crabs, spiders, fire and fireworks.

Yves Joly foi um bonequeiro que se apresentava em cabarés parisienses na década de 1940 e que “transgrediu a poética do teatro de bonecos clássico (JURKOWSKI, 2000, p. 35)” cuja qualidade de espetáculo “não repousa na intriga, mas na maneira metafórica de contar a história (idem)”. Assim como Obraztsov, a poética de Joly com bonecos feitos com as próprias mãos surge a partir de questionamentos sobre a matéria e a objetificação do corpo no teatro de animação. Para Jurkowski (2000, p. 36), a redescoberta da matéria nas mãos dos atores-animadores provoca a emoção estética pelo efeito da estranheza. Wagner Cintra trabalha essa ideia a partir da noção de reificação:

Isso quer dizer que ao ser reificado o homem e ao ser humanizado o objeto, eles deixam a condição de ser aquilo que são e passam a ser vistos como coisa e sujeito respectivamente. Em resumo, a reificação do homem-sujeito é a sua "coisificação", ao passo que a humanização, "reificação às avessas", da coisa-objeto, seria sua transformação em sujeito (CINTRA, 2012, p. 179).

A objetificação do ator, ou sua reificação, no fazer da arte de bonecos não é, portanto, uma novidade do novo milênio. Já percebemos incursões nesta poética por meio dos relatos de Yves Jolie e Obraztsov. No século XXI, dois exemplos são os grupos *Girovago & Rondella* e *Hugo & Inês*, os quais continuam com pesquisas de bonecos principalmente com as mãos, sendo que *Hugo & Ines* investigam também outras partes do corpo.

Se buscarmos uma das mais antigas bibliografias existentes sobre bonecos, encontraremos Heinrich von Kleist (1810) que apresenta um diálogo fictício entre o narrador e um bailarino. O bailarino afirma que a arte do bonequeiro seria extremamente útil para bailarinos que gostariam de se aperfeiçoar, já que cada movimento da marionete possui um centro de gravidade regido no interior do boneco. Embora a manipulação possa parecer fácil mecanicamente, ele duvidava que fosse possível encontra-la de outro modo a não ser que o “operador” se colocasse no centro de gravidade da marionete, isto é, que dançasse. O pensamento de Kleist evidencia que a arte dos bonecos sempre foi permeada pelo trabalho físico do bonequeiro, por mais que em muitos casos a plástica, estética e engenharia pareçam ser de maior importância, o ator trabalha seu corpo em função do objeto manipulado para oferecer-lhe a ânima.

2.1 Fenômenos da animação

No campo do teatro de animação existe o fenômeno chamado de “opalescência” o qual Obraztsov, de acordo com as pesquisas de Jurkowski, chegou a descobertas no teatro de bonecos que são referência até hoje. Neste fenômeno é revelada a natureza do boneco enquanto objeto e novamente enquanto sujeito, transitando entre os dois aspectos tanto quanto for oportuno ou necessário. É como se o animador pudesse brincar com o objeto animado, fazendo-o transitar entre distintas percepções: ser apenas um objeto e apresentar vida própria.

Quando o movimento domina o objeto por completo sentimos que o personagem nasceu e está presente no palco. Quando é a natureza do objeto que domina, ainda vemos o objeto, o objeto ainda é um objeto e o personagem ao mesmo tempo¹² (JURKOWSKI, 1988, p. 41 apud TILLIS, 1992, p. 62).

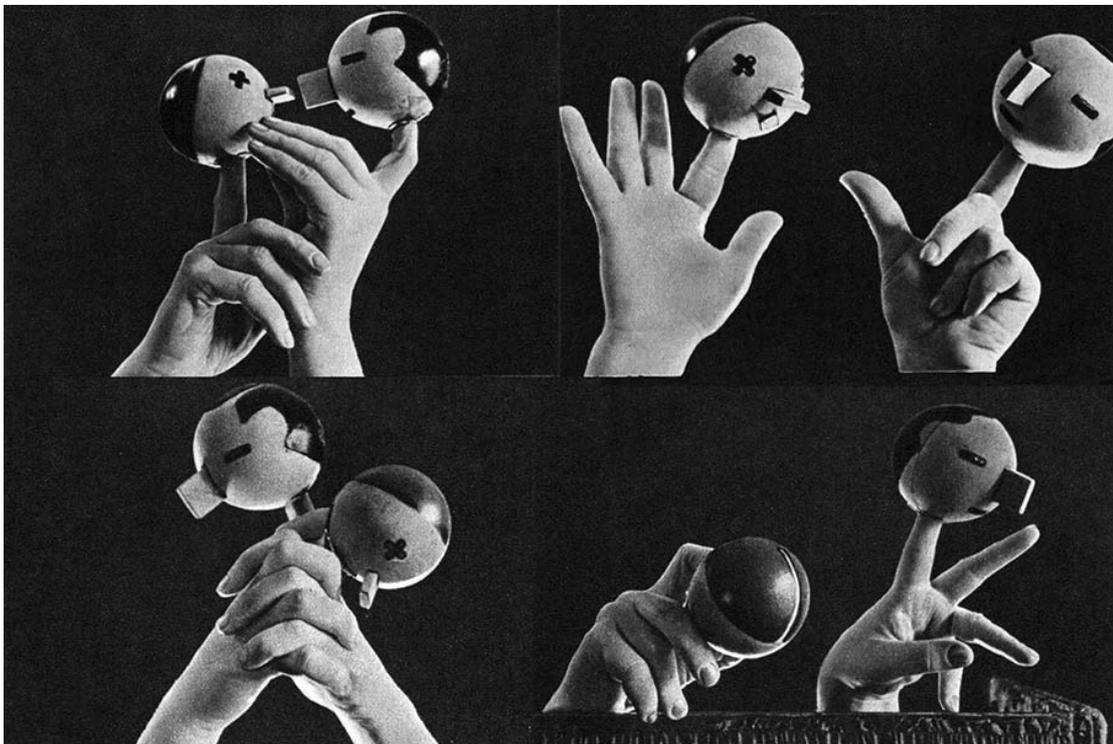


Figura 3: Cenas do trabalho de Obraztsov. Fonte: livro *My Profession*, de Obraztsov.

O fenômeno da opalescência pode ser entendido como os momentos em que se confunde de onde vem de fato a força motriz do boneco, mesmo que os mecanismos de manipulação estejam à vista do público, levando a crer que o objeto manipulado tenha vida própria (JURKOWSKI, 2000, p. 31). A opalescência é colocada em tensão quando os mecanismos de manipulação são visíveis ao público, assumindo a presença do ator. Na

¹²Tradução nossa: When movement fully dominates an object, we feel that the character is born and present on the stage. When it is the nature of the object which dominates we still see the object, the object is still the object and the character at the same time.

mesma perspectiva, Tillis aborda o fenômeno como “dupla visão”, pois, no decorrer da apresentação, a plateia vê o boneco, por meio da percepção e da imaginação, como objeto e como um ser vivo; ou seja, vê o boneco de duas maneiras simultaneamente ou em um processo oscilatório.

Tillis explica a “dupla visão” como uma dualidade de percepção ou uma tensão entre os dois aspectos do boneco de “objeto” e “vida”. No entanto, o fenômeno não exige que o público esteja ciente de sua existência. O autor frisa que

[...] não se sugere que todo boneco, em qualquer época, em quaisquer teatros e tradições, convida a plateia a perceber, de uma só vez, seus dois aspectos; e ainda não é sugerido que por meio da tensão inerente a essa percepção duplicada, o boneco prazerosamente desafia a compreensão da sua plateia acerca do que significa ser um “objeto” e do que significa possuir “vida” (TILLIS, 1992, p. 66).

Mario Piragibe, em sua tese de doutorado, explica que, nas situações cênicas em que se explora a tensão da dupla visão: “O operador exposto amplifica a percepção da ambiguidade ontológica do boneco, posto que a imaginação da autonomia é sistematicamente perturbada pela visão da origem do movimento” (PIRAGIBE, 2011 p. 210).

É mais do que uma percepção oscilante de por ora entender o boneco como um objeto e por ora entender como um ser vivo. Para Tillis (1992, p. 66), existe uma tensão constante no interior dessa visão dupla criada pelo boneco: cada um dos aspectos do boneco é inescapável – ser objeto e ser vivo – e, ainda assim, um contradiz o outro.

O boneco é e não é o que cada um de seus aspectos faz aparentar. Chikamatsu Monzaemon, o mais renomado autor de bunraku japonês, escreveu que “arte é algo que repousa sobre a margem delicada que separa o real do irreal. ... É irreal, e ainda assim não é irreal; é real, e ainda assim não é real” (citado em Brecht 1988 2:706). A arte do boneco certamente repousa sobre essa “margem delicada”, pois o reconhecimento que a plateia faz do boneco, por meio de percepção e imaginação, apresenta um conflito entre o boneco como objeto e como vida (TILLIS, 1992, p. 66 *apud* PIRAGIBE, 2011, p. 284).

Podemos chegar próximo a uma compreensão do que pode ser chamado de a condição ontológica do boneco, que se encontra sempre no interior da margem de dúvida (TILLIS, 1992, p. 66). É o estranhamento ou fascínio pela representação enquanto um motor imaginativo, pelo qual permeia o prazer de imaginar novos mundos, mas também a dúvida em abstrair a realidade cotidiana em detrimento de outra realidade. Essa dúvida surge no expectador e compõe a subjetividade da obra teatral e, para Tillis, a visão-dupla é inerente a toda apresentação com bonecos, seja intencionalmente ou não, fornecendo assim a explicação sincrônica para o encanto disseminado e duradouro do boneco, uma vez que cria em todas as

plateias o prazer de um paradoxo profundo e iluminador provocado por um “objeto” que tem “vida” (TILLIS, 1992, p. 66).

Nos casos que são analisados nesta pesquisa é importante observar como a dupla visão funciona e como pode ser ampliada intencionalmente pelo ator-animador, levando a concepções estéticas e estruturas inovadoras de bonecos que consideram o ator-animador presente em cena e, assim, compondo o boneco com seu próprio corpo. O ator trabalha seu corpo em função do objeto animado para atingir uma visualidade que estimule a tensão da dupla visão ou opalescência¹³.

2.2 Títeres¹⁴ corporais

De acordo com nossa discussão até o momento e com as bibliografias selecionadas para esta investigação, animar o próprio corpo em obras de teatro de animação é uma noção que tem seus registros iniciais com o trabalho de Yves Joly e Sergei Obraztsov. Na América Latina, a técnica conhecida como *títeres corporais* tem sido desenvolvida e difundida pela dupla Hugo e Ines desde 1989 e, desde então, também por seus pupilos.

Em conversa via e-mail com Ines Pasic, a bonequeira explica que não se propõe a jogar com a atenção do público por jogar, ou seja, não é uma tarefa de cumprir o protocolo de provocar reações no público.

Simplemente, minha mente está onde está a ação do personagem ou intenção dramática e isso leva a atenção do público até o lugar desejado. (...) nos momentos de diálogo sinto minha presença, mas quando atua o personagem, descanso de mim mesma (PASIC, Ines, 2015 conversa por e-mail)¹⁵.

Ines deixa claro um processo subjetivo no qual a atriz multiplica sua presença por dois: há um personagem construído por uma parte do seu corpo – o boneco - que atua de acordo com uma norma, enquanto Ines em sua personalidade, está sob outra norma, descrita

¹³ Será que estes fenômenos passaram a ser observados quando os trabalhos com bonecos inseriram o corpo dos atores-animadores em cena e, conseqüentemente, criaram-se planos de supra realidade entre a realidade do boneco e a do ator-animador?

¹⁴ De acordo com o *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*, títere é um sinônimo para boneco e é um termo não usual atualmente, mas popular nos séculos XVIII e XIX (GUINSBURG, FARIA E LIMA, 2006, p. 290). Escolhemos utilizar o termo pois é uma técnica desenvolvida e disseminada na América Latina em países de língua castelhana, em que o termo títere é muito utilizado e a técnica referida é denominada em espanhol *títeres corporales*. Cabe questionar: qual o problema com a palavra boneco?

¹⁵ Tradução nossa: No me propongo de jugar con atención del público por jugar. Simplemente mi mente esta donde esta acción del personaje o intención dramática y esto lleva atención del público hacia lugar deseado. (...) En los momentos del dialogo siento mi presencia, pero cuando actúa el personaje, descanso de mi misma.

por ela mesma como se estivesse “desligada” em detrimento do personagem animado. Suas energias se concentram nas ações de partes específicas de seu corpo que compõe o personagem,



Figura 4: Boneco de Yves Joly. Foto: Emile Savitry. Fonte: <http://kvetchlandia.tumblr.com/post/28968358714/emile-savitry-mariottes-dyves-joly-la-rose>

Desde a primeira metade do século XX até a atualidade, percebemos que há uma continuidade nas investigações com o corpo visível do ator no teatro de animação, movimento que toma uma forma mais potente no século XXI. Considerando este cenário, Steve Tillis nos apresenta uma definição interessante para o conceito de boneco:

Quando as pessoas mencionam o boneco teatral, estão se referindo a elementos que são reconhecidos por uma plateia como sendo objetos aos quais são conferidos forma, movimento e, frequentemente, fala, de uma maneira tal que a plateia os imagina como possuidores de uma vida (TILLIS, 1992, p. 28).

Tal definição não restringe o termo a objetos, mas a elementos reconhecidos como objetos. Neste sentido, a técnica de *títeres corporais* trabalha o corpo do ator-manipulador para que este se “objetifique”, ou seja, o corpo do ator vira matéria-prima para a construção dos bonecos.

Roberto White é um bonequeiro contemporâneo que foi pupilo de Hugo Suárez, da dupla *Hugo e Ines*. Assim como Yves Joly, White é guiado pelos questionamentos da matéria e, além de dominar a técnica dos títeres corporais, utiliza materiais considerados banais pela sociedade capitalista em que vivemos, tais como sacolas plásticas e bexigas de borracha, para confeccionar seus bonecos. São utilizados muitos adereços que caracterizam um rosto para o personagem agregados a distintas partes do corpo do manipulador, tais como olhos e narizes, que colaboram principalmente para obter o foco de atenção¹⁶ do boneco. Além das possibilidades de criar rostos, White explora possibilidades de visualidades híbridas que se utilizam de corpo e objetos.



Figura 5: "El brujito" de Roberto White transformado em elefante.

Uma característica muito presente na técnica explorada por Roberto White é a possibilidade de metamorfose dos personagens criados. Um exemplo é o número “*El Brujito*”, do espetáculo *Criaturas Particulares*, em que o bruxinho constituído pelas duas mãos de

¹⁶ Foco é a definição do centro das atenções de cada ação. A noção de foco pode ser exemplificada em momentos em que o boneco projeta seu olhar para o objeto ou personagem com que contracenar. Quando existem diversos bonecos em cena e apenas um está realizando alguma ação, todos dirigem seu olhar ao que age. Isso dá a noção de foco, define o lugar para onde o público deve concentrar seu olhar. O foco é um dos principais meios de comunicação entre as personagens, e isso se dá entre elas mesmas ou com a plateia (BELTRAME, 2010).

Roberto, com dois olhos de plástico estrategicamente amarrados aos dedos, se transformam em água-viva, depois voltam a ser um bruxo para então se transformar em um elefante e, logo, a cabeça se desvencilha do corpo e a mão é utilizada enquanto mão, desvencilhada da subjetividade proposta inicialmente e logo retornando a ela, voltando a compor a cabeça do boneco.

Em “El Brujito”, a mão é uma parte do corpo que se torna fantástica por transformar-se outra coisa, e que vira uma terceira que logo pode voltar a ser uma mão, carregada de todos os significados que uma mão já carrega consigo. No entanto, o que está em jogo não são as questões semióticas que podem ser exploradas acerca do elemento mão, mas as afecções e expressões do trabalho de manipular o próprio corpo e a própria pele, partindo da estranheza estética que a técnica promove.

Obraztsov explica que animar as próprias mãos não depende das qualidades físicas das suas mãos, porque qualquer mão humana é altamente expressiva. Há que apenas amar essa expressividade e perceber a habilidade de independência das mãos para representar alguém ou algo (...) assim como um bonequeiro sente que seu boneco é algo independente de seu manipulador, mesmo que ele esteja gerando cada um dos movimentos do boneco (OBRAZTSOV, 1985, p. 110)¹⁷. Para o autor, devido à expressividade da mão humana, por meio do movimento de cada dedo, ser muito grande e precisa, os *handpuppets* (série de personagens de Obraztsov feitos com as mãos) podem transmitir não apenas as grandes emoções do homem, mas também as nuances psicológicas de várias emoções (idem, p. 108)¹⁸.

Apesar das potências expressivas naturais das mãos, Roberto White pratica diariamente exercícios que trabalham a flexibilidade, força e independência dos dedos, sendo um momento importante em seus workshops. Além de trabalhar muito intensamente com as mãos, fazer teatro de bonecos também permite o trabalho com outras partes do corpo. A busca pela expressividade dessas outras partes é encontrada em trabalhos de bonequeiros que não pensam dentro da lógica dos títeres corporais de Hugo e Inês, nem dos *handpuppets* de Obraztsov ou Yves Joly, e vamos apresentá-las a seguir.

¹⁷Tradução nossa: is not a matter of my hands' physical qualities, because any human hand is highly expressive. One must only love this expressiveness and realize the hands' independent ability to depict someone or something (...) just as a puppeteer feels his puppet to be something independent of himself, even though he is causing each of the puppet's movements.

¹⁸Tradução nossa: because of the expressiveness of the human hand in the movement of each finger is very great and precise, the hand puppet can convey not only man's large emotions, but also the psychological nuances of various emotions.

2.3 Animação e dança

A mistura de linguagens e técnicas em pesquisas com bonecos resulta em poéticas muito distintas. Duda Paiva, por exemplo, atua com uma forte presença de técnicas de dança unidas às técnicas da animação. Brasileiro radicado na Holanda, Duda Paiva trabalhava como bailarino profissional em uma companhia de dança antes de iniciar suas investigações com teatro de animação. Nos bonecos de Paiva, o ator-animador empresta suas pernas ao boneco, que se acopla à cintura do ator, e este pode estar neutro ou também atuando na cena como um segundo personagem – enfatizando a dupla visão que permite compreender as pernas ora como sendo do boneco e ora como pertencendo ao ator.

Em entrevista a Paul Charles René Ted Piris¹⁹, Paiva explica que 90% do seu trabalho com bonecos é fruto de um estudo autodidata baseado em muita observação de pessoas.



Figura 6: Duda Paiva em cena com boneca híbrida

O corpo de Paiva é moldado pela dança, o que ele utiliza a seu favor emprestando suas pernas a personagens femininos que se arriscam em bailes com alguma sensualidade. Paiva

¹⁹Piris é autor da obra “The rise of manipulating: The puppet as a figure of other” (2011).

não define o boneco como um duplo, mas como um ser com o qual se compartilha até mesmo a respiração, mas com alguma distância: “você precisa respirar através do boneco (PAIVA *in* PIRIS, 2011, p. 256)”.

O compartilhamento do corpo com o boneco prevê a independência dos movimentos de cada parte física. O corpo pensa pelos dois personagens: boneco e manipulador, cada um com um objetivo próprio em cena. Por exemplo, Paiva realiza um movimento com o braço, mas não necessita focar toda sua atenção a este braço, pois o movimento está isolado, e o resto do corpo está trabalhando em função de outro personagem. É criada uma coreografia e sobre ela o manipulador cria momentos de maior liberdade, quando também são criadas novas situações, como um processo criativo espontâneo durante a cena.

Eu não gosto de repetir a mesma coisa todos os dias e a pessoa que está embarcando comigo precisa ter esse mesmo senso de aventura. Eu devo estar aqui agora e não ir por meio de designações. Eu não acredito em designações. Designações te ajudam a construir algo, mas há um momento em que você como ator deve ir a outro lugar (PAIVA *in* PIRIS, 2011, p. 257).

Steve Tillis (1992, p. 33) aborda a noção de liberdade que o boneco tem em cena por não ser uma pessoa de verdade, não sendo responsabilizado pelos seus atos e palavras, e da mesma forma o ator-animador não pode ser responsável pelos atos do boneco. No caso de Paiva, em sua investigação pessoal, ele não explora apenas as técnicas de manipulação e de dança, mas a construção de seus personagens é também um trabalho intenso de preparação para a atuação, já que ele precisa criar a personalidade do boneco e a do ator-animador que está à vista do público.

Paiva trabalha com seus bonecos a noção que ele denomina “Eixo Falso”, que se trata de uma técnica de criação com bonecos que se desdobram de seu corpo na qual busca primeiro compreender o esqueleto do boneco para criar uma movimentação coesa. Esse trabalho é realizado com espelhos para ajudar a visualizar esse corpo falso que será manipulado e, também, para que o ator-animador acredite nesse personagem. Paiva primeiro instala a vida de um personagem e depois a de outro. Tendo os dois construídos, a relação entre ambos acontece e o boneco já tem sua independência – por ter uma personalidade à parte da do ator-animador em cena. Por mais esquizofrênica que possa ser essa situação, para Duda Paiva é se deixando ir por esse espaço que a cena acontece.



Figura 7 – Duda Paiva e sua personagem Porshia. Fonte: http://www.portoiracemadasartes.org.br/wp-content/uploads/2015/07/portoiracemadasartes_foto_duda_paiva.jpg

A origem da voz dos personagens de Duda Paiva é assumida em cena. Há um cuidado com o tamanho da abertura bucal do ator-animador, que deve ser sempre menor que a abertura bucal do boneco, para que este último sempre seja o foco do público. Por vezes se aproxima do trabalho de um ventríloquo, mas chega-se aí por outros caminhos: Duda Paiva prefere dar a chance para que o espectador decida se ele vai acreditar na vida que o boneco tem, ou seja, se vai se permitir “iludir” pela técnica ou prefere perceber que é um ator movimentando um objeto.

Os bonecos de Paiva são feitos de espuma viscoelástica e pintados para que se assemelhem à pele do ator-animador, que costuma utilizar roupas que deixem a pele à mostra. Para o espectador não é difícil visualizar esse compartilhamento corporal, e aí está a escolha de quem vê o trabalho de Duda Paiva, pois pode-se assistir a cena percebendo a presença do boneco principalmente, ou prestando mais atenção ao trabalho do manipulador, já que ambos estão à mostra. O trabalho que o ator-animador tem para estimular a imaginação do público, e Duda afirma que só pode ocorrer se há uma verdadeira crença do manipulador nos personagens.

Esta é uma técnica que claramente é influenciada pela mistura da linguagem da animação com a dança, já que Paiva traz de maneira muito carregada as técnicas do balé

clássico em sua obra. O jogo da desconstrução do corpo do ator para construir um boneco que tenha um corpo híbrido é uma característica importante em seus bonecos. Precisar um limite entre os dois corpos fica ainda mais difícil quando se observa o figurino: uma calça comprida que serve de roupa para um e outro (JESUS, 2010, p. 53).

2.4 Diluição de fronteiras

A obra de Ilka Schönbein é trazida para este trabalho devido à pluralidade de hibridizações corpo-objeto que são encontradas em suas obras, além de trabalhar uma poética que brinca com a ilusão visual explorando a mescla da pele do ator com a pele do boneco ou objeto manipulável. Schönbein é bonequeira, atriz e dançarina alemã formada em dança eurítmica, na linha de Rudolph Steiner, que preconiza a aliança da alma e do gesto, em vez do esforço e da técnica. Estudou com o marionetista Albrecht Roser, em Stuttgart, e, depois de se formar, trabalhou por cerca de dez anos com outras companhias, antes de criar a própria – o Theater Meschugge [Teatro Maluco] – e de se lançar pelas estradas com os seus próprios espetáculos (SCHÖNBEIN, Revista Móin-Móin 10, p. 144).

A euritmia²⁰ de Rudolf Steiner é uma arte que revela um acontecimento plástico-musical, o desenrolar das forças atuantes na forma humana quando seu corpo dança a poesia ou a música. Esta prática está relacionada com a Antroposofia, que tem uma visão quadripartite do homem (corpo da vida, corpo físico, corpo mental e individualidade). Projetos antroposóficos procuram interpretar o invisível do visível, e em certo sentido, o objetivo de recuperar o equilíbrio e desequilíbrio dentro do "humano"(Marion Girard-Laterre, 2011, p. 11).

²⁰ A Euritmia é uma forma de dança que vem sendo amplamente desenvolvida, especialmente na Europa (Alemanha, Holanda, Suíça e Inglaterra), desde o início do século XX. Inúmeras pesquisas nas áreas da Educação e da Medicina de inspiração antroposófica levaram à sua adoção no currículo das mais de 400 Escolas Waldorf em todos os continentes e como complemento terapêutico em diversos países. Como arte ela se propõe a pesquisar o movimento intrínseco da linguagem poética e da música, como ele se configura no fluxo da fala e no desenvolvimento dos sons, com todos os seus matizes de sentimento, levando também em consideração o conteúdo específico expresso pelo poeta ou pelo compositor. Esse elemento artístico-plástico da fala e da música é transposto para o espaço cênico através do movimento coreográfico, complementado pelas cores das indumentárias e da iluminação. Simultaneamente com recitação ou música ao vivo a Euritmia dança, assim, o desenvolvimento dos sons de poesias e músicas, em toda sua complexidade (<http://www.sab.org.br/portal/euritmia/91-euritmia>).

Estas referências são importantes na arte de Ilka Schönbein uma vez que suas marionetes possuem tempo e visualidades próprias, o qual faz muito visível a eurtmia e talvez o que seria a materialização de filosofias antropóficas em seus bonecos que usam o corpo visível e invisível do ator-manipulador. Girard-Laterre descreve que:

(...) na prática de Ilka Schönbein, o boneco não se opõe ao corpo do ator. Ela descreve sua técnica de "máscaras corporais": máscaras ou próteses acopladas ao seu rosto, seus membros, o seu torso, a maioria feita por moldagem. O corpo de Ilka Schönbein desenha o espaço de jogo da marionete, é o espaço vivo do boneco. A mão não é apenas o nó entre o corpo e o boneco. O corpo é mão-boneco em Ilka Schönbein. Ela aproximou o corpo do boneco ao seu"(Marion Girard-Laterre, 2011, p. 02)²¹.

A obra de Ilka encontra soluções que borram as fronteiras de seu corpo com o objeto, reinventando a tradição de ocultar tanto os mecanismos utilizados para mover os bonecos quanto a força ativa na sua manipulação (BALARDIM, 2013, p. 23). A aproximação do corpo da manipuladora ao corpo do boneco reforça o efeito opalinizante, que gera um estranhamento pelo espectador sentir que está sendo ludibriado e por não ficar claro imediatamente quais são as partes de fato vivas do boneco e quais são as partes plásticas. Ilka mistura sua própria pele à de seus personagens e se coloca em uma posição generosa com a matéria plástica, atuando com seu corpo em função do objeto-marionete ou objeto-manipulável – termos utilizados por Marion Girard Laterre para as próteses e máscaras que compõem os bonecos de Ilka Schönbein.

²¹ Tradução nossa: Mais, dans la pratique d'Ilka Schönbein, la marionnette n'écarte pas le corps de l'acteur. Elle qualifie sa technique de "masque de corps": masques ou prothèses portant l'empreinte de son visage, de ses membres, de son torse, la plupart réalisés par moulage. Le corps d'Ilka Schönbein dessine alors l'espace de jeu de la marionnette, il constitue l'espace "vivant" de la marionnette. La main n'est plus seulement le noeud entre le corps et la marionnette. Le corps se fait corps-castelet chez Ilka Schönbein. Elle a approché le corps des marionnettes du sien.



Ilka traz à cena o jogo de poder entre o corpo vivo e o corpo plástico, joga com o poder que um corpo tem sobre o outro e os mistura em um mesmo envelope corporal²², gerando uma ilusão de que o objeto manipulado também tem o poder de manipular o corpo do ator-animador.

É mais do que saber qual, o ator ou o boneco, é mais capaz de representação, mas de colocar em cena esta relação de tensão entre os corpos vivos e essas figuras que os ultrapassam: um jogo duplo. O interesse reside na diferença entre eles e no seu diálogo, no confronto entre ator e objeto-marionete, [...] do animado e o inanimado, entre a imobilidade da estátua e o movimento do corpo vivo²³ (GIRARD-LATERRE, 2011, p. 02).

Ao trabalhar com o seu próprio corpo como suporte para o corpo do boneco, Ilka desenha um espaço para o corpo do boneco em torno do seu próprio corpo, que pode se ampliar e fragmentar de acordo com a organização dos objetos animados utilizados. É um

²² Termo utilizado por Mona Magalhães em seu doutorado sobre maquiagem cênica para se referir à última extremidade do corpo, a superfície de pele que caracteriza um personagem. O envelope corporal é como a “embalagem” do corpo, com as protuberâncias, extensões, próteses e texturas da superfície do corpo do personagem, compostos por maquiagens e artifícios plásticos.

²³ Tradução nossa: Il ne s'agit plus de savoir lequel, de l'acteur ou de la marionnette, est le plus apte à la représentation, mais bien de mettre en scène ce rapport de tension entre les corps vivants et ces figures qui les dépassent : une double mise en jeu. L'intérêt réside dans la différence entre eux et dans leur dialogue, dans la confrontation acteur-objet marionnettique [...], de l'animé et de l'inanimé, entre l'immobilité de la statue et le mouvement du corps vivant.

trabalho que brinca com a hierarquia que existe entre o ator e o objeto manipulado, tema abordado por Piragibe ao problematizar o uso do termo “manipulação”:

A compreensão [...] do ato de apresentação da forma animada como sendo uma dinâmica relacional não hierarquizada entre ator e objeto adiciona uma provocação extra ao emprego do termo manipulação, que se encontra exatamente no entendimento de que o boneco se mostra em cena como resultado de uma dinâmica que torna indefinidas as relações de dominação e subordinação entre ator e forma (PIRAGIBE, 2011, p. 16).

A relação que Ilka estabelece com o que manipula é carregada de subjetividades que brincam com essa dinâmica que indefine a dominação e a subordinação em seus movimentos. Uma aranha que é formada pelas mãos da atriz-animadora e caminha pelo corpo de sua criadora gerando uma espécie de asco e terror: é como uma dobra subjetiva que cresce, se torna complexa e gera o sentimento indefinido também no expectador, que pode escolher deixar-se levar pela percepção que preferir ou parecer mais interessante, ou pode até optar por alterar a percepção para experimentar mais sensações ao mesmo tempo. Ilka leva seu trabalho também ao âmbito do vivo e do morto:

Os bonecos não têm direito à mesma fisicalidade como de outros organismos vivos: eles estão além do corpo vivo, morrendo continuamente ou já mortos, em suma, fantasmas corpo (GIRARD-LATERRE, 2011, p. 01).

Esses temas dialogam com a estética sombria, sangrenta e mutilada de seus personagens, ganhando força com a relação estabelecida com o corpo da atriz-manipuladora, que empresta também suas formas às próteses, que muitas são cópias do corpo da atriz.

O termo “máscaras corporais” também é utilizado para discutir o trabalho de Ilka, e dialoga com o termo “envelope corporal”, de Mona Magalhães. É a noção de que o corpo todo tem uma potência expressiva e que somado aos elementos plásticos ele pode ser o suporte e a força motriz de seres com potências e devires além das muralhas de isolamento do ator que o teatro tradicional proporciona.

Sempre encontros que produzem novos afetos fora das muralhas do isolamento, apoiando-se na abertura do sensível ao qual a ressonância não prescinde tanto para subsistir quanto para renascer, pensar, nutrir a expressão, querer a liberdade, afirmar a potência do devir (LINS, 2012, p. 28)

No teatro de animação há muita abertura para que novos afetos ocorram, já que são muitas técnicas distintas já existentes e é latente a potência dos encontros. Amábilis de Jesus é uma pesquisadora de figurinos que também tem um olhar sobre o teatro de animação e destaca que o Teatro de Formas Animadas, em todas as suas especificidades de linguagens, por vezes confirma, por vezes subverte, ou, ainda, transita pelas noções subentendidas, sendo

lugar das identidades efêmeras, das subjetividades conjugadas (JESUS, 2010, p. 47). Esta compreensão traduz o trabalho de Ilka e os demais artistas aqui debatidos que buscam na desterritorialização do corpo uma fonte de subjetividades.

Amábilis traz ainda uma noção de que nas tradições é encontrado também um rompimento com a estrutura:

As brincadeiras recorrentes nas montagens de Mamulengo, nas quais o corpo do boneco (mão do intérprete) se movimenta como um quadril a se requebrar, ou qualquer outra movimentação característica do repertório popular, são rompimentos com a pretensão de ilusionismo. Talvez seja este rompimento, forçando a percepção do híbrido, que contraditoriamente gera a independência do boneco das questões humanas (JESUS, 2010, p. 50).

Muitos bonecos têm seu corpo formado apenas pelo figurino, que muitas vezes cumpre a função de esconder a estrutura de mecanismos de manipulação. No caso de Obraztsov, com os seus handpuppets, os bonecos são compostos por duas partes: a mão humana e a cabeça do boneco. Neste caso, o boneco não tem um corpo, apenas uma vestimenta, e se a mão for removida do boneco, para Obraztsov, ele deixará de ser um boneco. No entanto, se retirar apenas a roupa, mantendo a cabeça, essa estrutura continuará sendo um boneco (OBRAZTSOV, 1985, p. 107). É uma questão que também é levantada por Amábilis de Jesus, quando analisa os corpos dos bonecos de luva compostos pelo tecido que envolve a mão do ator-manipulador: “Geralmente, o figurino é a principal definição do corpo-boneco, é o seu limite. Limite de um espaço oco, que se preenche apenas com o braço e mão do intérprete (JESUS, 2010, p. 50)”. Estrutural e simbolicamente, a separação dos corpos se dá pelo figurino, que mais uma vez delimita o corpo-boneco. No entanto, a noção de “manipulação” sofre uma diluição, já que há junção dos corpos (JESUS, 2010, p. 52).

Steve Tillis se preocupa com as definições, e para ele o que vai definir de fato se é um boneco ou um figurino não é exatamente sua estrutura, mas a percepção que o público tem dessa estrutura:

Para distinguir o ator dentro do boneco e o ator vestindo uma máscara ou um figurino, devemos considerar a percepção do público: se o público percebe a máscara ou figurino sendo nada mais que um objeto de vestimenta usado por um ator vivo, então isso é tudo o que é; mas se o público percebe o ator dentro da máscara ou figurino como sendo uma parte do objeto, então ele deve ser reconhecido como um boneco (TILLIS, P. 20-21)²⁴.

²⁴Tradução nossa: To distinguish between the actor subsumed in the puppet and the actor wearing a mask or costume, we must consider the perception of the audience: if the audience perceives the mask or costume to be nothing more than an object of dress worn by a living actor, then that is all it is; but if the audience perceives the actor in the mask or costume to be but a part of the object, then it must be recognized as a puppet.

Para Tillis, a percepção do público é que vai definir se o objeto utilizado em cena é um boneco ou um figurino. E para que seja percebido como um boneco, é necessário que produza efeito de ânima, ou seja, que deixe imaginar sua independência, apresentada por meio de um centro pensante e um centro de equilíbrio. No entanto, não nos interessa buscar definições para estabelecer o que é boneco ou não. Interessa compreender como as técnicas do teatro de animação podem ser utilizadas para o surgimento de novas subjetividades. Tampouco é possível saber se o público terá a compreensão de que algo é um figurino ou boneco, pois o objetivo do público nem sempre está em definir o que viu, mas pode ser apenas viver a experiência.

Compreender e discutir esses vieses pode levar a novas concepções dramáticas, que surgem a partir do momento em que o animador se assume em cena, juntamente com diferentes planos de realidade na mesma dramaturgia, e, como um verdadeiro jogo de descobertas, essas possibilidades passarão a ser experimentadas. Um dos principais fatores para estas novas descobertas no teatro de animação foi a liberdade que o ator-animador ganhou ao sair de uma posição velada para ter uma presença assumida e ativa na narrativa – ou seja, sua posição enquanto ator-criador se dilatou e ganhou novos espaços dentro da linguagem da animação, gerando novos efeitos visuais e dramáticos.

Valmor Beltrame e Alex de Souza fizeram um levantamento das diferentes possibilidades de animação à vista do público percebidas em diferentes espetáculos contemporâneos. Os autores ressaltam uma possível influência do teatro de bonecos oriental – o Bunraku, com a apropriação da manipulação direta e o bonequeiro à vista do público. Para Beltrame (2005), a diversidade de nomenclaturas existentes para definir quem é o profissional que se expressa com a linguagem do teatro de formas animadas, evidencia que essa é uma tarefa complexa. Essa diferenciação resulta em uma questão de denominações que se tornou impossível um consenso sobre como deve ser denominado o artista que trabalha com bonecos no teatro, já que sua função varia de obra para obra: dependendo do seu envolvimento com a construção, a atuação e a manipulação, a denominação muda. Conseguiram elencar algumas denominações: bonequeiro, ator-manipulador, manipulator²⁵, animador, entre tantos outros²⁶.

²⁵ Paul René Ted Piris criou o termo “manipulating” para designar um modo de animação de bonecos. A diferença entre o manipulador e o manipulator é o sentido dramático ativo que este último tem na performance, que vem a ser uma co-presença com o boneco. Esta co-presença implica que o performer desenvolva uma persona para a sua presença, além da manipulação do boneco. É uma função em que o manipulator deve criar um foco para si e para o boneco, balanceando a presença entre ambos (PIRIS, 2011, p. 58). No Brasil, o termo ator-animador tem sido preferencialmente utilizado para se referir a esta função.

Além da dificuldade em generalizar a função do artista que trabalha com bonecos na contemporaneidade, as escolhas poéticas e dramáticas passam a definir as funções desse artista em cena. Beltrame e Souza conseguem elencar cinco maneiras diferentes do ator-animador se relacionar com bonecos. Amábilis de Jesus acrescenta detalhes sobre as possibilidades de criação de planos de realidades diferentes, já que o boneco pertence ao mundo fantástico e não humano, o que gera um plano diferente do humano – que é o do boneco. Também para Jesus,

Universos paralelos são construídos, e o resultado é um constante ir e vir entre o realismo e a ilusão, entre o teatro de animação e o teatro de atores, entre arte e vida. (...) Se na linguagem da manipulação direta, via de regra, o híbrido abarca o plano do “espírito”, na linguagem da luva, o híbrido se marca também no plano do corpo-animador e do corpo-animado. (JESUS, 2010, p. 49-50).

Jesus aborda duas linguagens do teatro de animação: a luva e a manipulação direta. Nos exemplos que citamos ao longo do capítulo percebemos que a produção contemporânea em teatro de animação não se limita aos recursos de uma linguagem ou de outra. A dramaturgia ajuda a definir os recursos necessários, mas por outro lado o ator-criador também define em sua pesquisa com a matéria o que será o resultado final. Percebe-se um processo muito ativo do ator-criador no teatro de animação não só enquanto um ator, mas enquanto artista esférico que lida com objetos, dramaturgia e movimentos.

²⁶Valmor Nini Beltrame explica que “fica explícito que nem todo ator é marionetista, mas todo marionetista é ator. O ator não precisa dominar as particularidades que caracterizam o teatro de formas animadas, mas o ator-animador não pode dispensar os saberes próprios da arte do ator. O que caracteriza a arte do teatro de formas animadas é a presença do objeto/boneco interposto entre o ator-animador e o público; a relação ou comunicação do ator-animador com a plateia é mediada pela presença do objeto. Nas múltiplas formas de animar a marionete, a presença do ator-animador definindo, escolhendo e selecionando os gestos e ações do boneco é imprescindível. Por isso é ator, mas um ator que, para o exercício da profissão, precisa dominar saberes que são próprios da arte do teatro de formas animadas” (<http://cbitij.org.br/marionetista-manipulador-ator-animador-e-outras-nomenclaturas/>).

3- CAP. II – DOBRAS NA PELE: PARTOS E DESDOBRAMENTOS DO PROCESSO CRIATIVO QUALIDADE DA PELE DE DISPONIBILIZAR SUA SENSIBILIDADE

*"Para mudarmos o mundo precisamos
mudar a forma como nascemos"*

Michel Odent

Obras de teatro e performance que trabalham com bonecos que necessitam do corpo do ator para completarem sua estrutura física são processos que convidam para diversos níveis de discussão. Dramaturgicamente, por exemplo, a presença do ator-animador é um fator que é trabalhado de maneiras distintas, mas em todos os casos há uma unanimidade: não pode ser ignorado o fato de haver um ator presente, e mesmo que seja um corpo plasticamente assumido, ele deve trabalhar sua presença física – ou simulação de ausência, como preferem abordar alguns estudiosos e fazedores da arte de animar.

Colocar o ator-animador visível em cena rompe com a ideia de que o humano não pode estar presente no mundo artificial dos bonecos, e cria a possibilidade de um mundo de misturas, trazendo inclusive metáforas sobre cria e criador. O corpo humano como criador de uma poética, de desejos, de movimentos para um corpo plástico: “um corpo a corpo objeto e marionetista, diante de um binômio material/imaterial” (NOGUÈS, 2017, p. 26). É como se o caminho para trabalhar os bonecos fosse percorrido com outro tempo, para captar as possibilidades que poderiam ser desdobradas se trocássemos o ponto de vista, ou a partida motriz da criação fosse alterada, ou ainda, como se fossem estendidas as dobras existentes para redobrá-las ou desdobrá-las de outras maneiras.

O ator-animador é um artista múltiplo que trabalha com o corpo, o som, o texto, a dramaturgia, o movimento – o teatral – e também com as formas, as cores, a matéria, as ferramentas, as texturas, a plasticidade – o visual. Percebe-se uma tendência em trabalhar o corpo do ator-animador pensado visualmente, não somente com a função de ser um suporte ao boneco, mas fazendo parte da constituição física dos personagens. Falamos de um ator-animador à vista do público que está não apenas dando movimento e voz a pedaços de madeira, espuma ou tecido modelados ou esculpidos, mas que tem uma função visualmente ativa enquanto parte desses personagens plásticos, um ator que se dobra com objetos e se desdobra em metamorfoses vivas em cena. Seu corpo pode ser compreendido por ele próprio

enquanto um “material que tem um grau de dureza assim como um grau de fluidez, que é essencialmente elástico, sendo a força elástica do corpo a expressão da força compressiva ativa que se exerce sobre a matéria” (DELEUZE, 1991, p. 17). É um corpo que tem uma forma que pode ser modelada nas camadas de músculos, gordura, pele, uma textura que pode ser forjada, uma potência vocal que é capaz de ser “ampliada, retimbrada ou retonalizada, uma tonicidade que pode ser explorada em sua força ou flacidez – possui tonalidades” (idem), uma engenharia de movimentos de acordo com a flexibilidade de seus ligamentos e tendões. Um corpo com “potências de dobras subjetivas que são recombinações com o mundo dos elementos plásticos em uma multiplicidade que é composta por extensões e que se faz dobra de muitas maneiras” (DELEUZE, 1991, p. 13-14).

Pensar o fazer contemporâneo da arte da animação a partir da noção de dobra de Deleuze, nos convida a pensar o ator-criador em um lugar não só de animador de um corpo em cena, mas de um agente disponível a captar as nuances de subjetividades do mundo atual e trabalhá-la em seu corpo.

O corpo é matéria que apresenta uma textura infinitamente porosa, esponjosa ou cavernosa, sem vazios; sempre uma caverna na caverna: cada corpo, por menor que seja, contém um mundo, visto que está esburacado de passagens irregulares (...) (DELEUZE, 1988, p. 16).

Deleuze nos convida a compreender o corpo enquanto uma matéria esponjosa e cavernosa, que possui espaços a serem preenchidos e esvaziados. Podemos imaginar um ator que se acopla a um objeto ou um boneco para dar-lhe a imaginação de vida enquanto uma relação entre dois corpos (ou duas cavernas): um vivo e um inanimado, um de carne e outro plástico. Nesta relação, ambos são cavernas e esponjas, que dialogam em movimento. A dobra, se pensarmos fisicamente na estrutura do processo, ao trabalhar com um pedaço de espuma, por exemplo, é possível encontrar uma variedade de possibilidades ao dobrar o material em distintas formas e, ao trabalhá-lo pensando em acoplar a um corpo humano – a um ator, surgem outras possibilidades exponenciais. O que vai definir como estas dobras ocorrem? A fronteira deste diálogo é a pele do ator que, por natureza, é um filtro poroso, pelo qual entram e saem substâncias, mas não apenas:

A pele é um tecido vivo e móvel, feito das forças/fluxos que compõem os meios variáveis que habitam a subjetividade: meio profissional, familiar, sexual, econômico, político, cultural, informático, turístico, etc. Como estes meios, além de variarem ao longo do tempo, fazem entre si diferentes combinações, outras forças entram constantemente em jogo, que vão misturar-se às já existentes, numa dinâmica incessante de atração e repulsão. Formam-se na pele constelações as mais diversas que vão se acumulando até

que um diagrama inusitado de relações de força se configure. (ROLNIK, 1997, p.1)

Se a pele é um filtro de subjetividades, o ator-animador ao compartilhar seu corpo com o boneco – e sua pele, está compartilhando suas variáveis de compreensão do mundo. Ao atuar enquanto criador, deixando fluir a imaginação em contato com a matéria, buscando as possibilidades de dobras, o ator pode se colocar em

em um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização. (...). Em toda prática criadora, há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. Esse projeto estético, de caráter individual, está localizado em um espaço e um tempo que inevitavelmente afetam o artista (SALLES, 1998, p. 33-37).

Cecília Salles descreve o processo de criação enquanto um processo que passa pela bússola ética do artista como um diálogo entre seu íntimo e o espaço e tempo em que vive. Este processo é o que Suely Rolnik explica como uma apreensão da subjetividade coletiva pelo indivíduo: “apreensão das forças de um mundo em seu **estado virtual** (experiências extrapessoais, extrassensoriais, extrapsicológica, extrasentimental, o saber do corpo, os afetos, o que é estranho) em diálogo com o **estado atual** (experiências pessoais, sensoriais, sentimentais, emoção psicológica marcada por nossa condição cultural e o que nos é familiar) (ROLNIK, 2016)”.

Rolnik é uma autora que pensa as micropolíticas enquanto potências para descolonizar o inconsciente e, em 2016 no evento *Cidade Possível*²⁷, trouxe sugestões para esta descolonização:

1. Desanestesiá-la a vulnerabilidade às forças em seus diagramas variáveis, a vulnerabilidade fora-do-sujeito;
2. Reativar o saber-do-corpo: a experiência vital do mundo extra pessoal;
3. Desobstruir o acesso à tensa experiência estranho-familiar;
4. Não denegar a fragilidade resultante da desestabilização que o estranho-familiar promove inevitavelmente;
5. Não interpretar a fragilidade e seu mal-estar como “coisa-ruim”, nem projetar sobre ela interpretações fantasmagóricas;
6. Sustentar-se no fio tenso da fragilidade deste estado de tensão até criar um dizer que, por ser portador da pulsação do estranho-familiar, seja capaz de atualizar o mundo virtual que esta experiência anuncia;
7. Não atropelar o tempo próprio da criação, para evitar

²⁷ Projeto Cidade Possível: II Colóquio Cidade Pensada aconteceu de 04 a 06 de abril na Universidade Federal de Mato Grosso, coordenado pela professora Dra Maria Thereza de Oliveira Azevedo

o risco de interromper a germinação de um mundo; 8. Não renunciar ao desejo em sua ética de afirmação da vida que implica em mantê-la fecunda, fluindo em seu processo ilimitado de diferenciação; 9. Não negociar o inegociável, tudo aquilo que impede a afirmação da vida, em sua essência de potência de criação; 10. Praticar o pensamento em sua plena função: indissociavelmente ética, estética, política e clínica (ROLNIK, 2016).

Essas premissas descolonizantes de Rolnik podem ser compreendidas por um artista como o percurso para se chegar a um “sistema em formação que vai ganhando leis próprias (SALLES, 1998, p. 33)”. Podemos pensar, portanto, que um artista que atue na linguagem do teatro de animação, por exemplo, poderia “2. Reativar o saber-do-corpo: a experiência vital do mundo extra pessoal (ROLNIK, 2016)” para investigar possibilidades que fogem de qualquer de formato tradicional de teatro de bonecos por meio de uma investigação física com a matéria em busca de possíveis dobras que surjam no diálogo corpo-matéria por meio da pele.

Por exemplo, ainda nos pensamentos de Rolnik, encontramos um convite a uma insólita viagem à subjetividade no qual a autora imagina uma

pele que se estende, desfazendo o perfil que ela desenha, de modo a transformá-la numa superfície plana. O que acontece, logo em seguida, é uma reação desta pele causada pelo incômodo do novo diagrama: ela se dobra. E dentro desta dobra, emerge todo um cenário de um modo de existência (ROLNIK, 1997, p.1-2).

Este texto de Rolnik pode descrever momentos nos processos de criação cênica que envolvem o diálogo entre o corpo do ator e a matéria – não tentando encontrar um padrão ou um *estado atual* desses processos criativos, mas propondo que há um *estado virtual* ao qual o ator-criador pode condensar atualizações ao disponibilizar seu corpo a tal investigação ou se colocar em um modo de inquietação tal que o permita chegar a dobras frutos de desestabilizações, como uma busca pelo desvio.

Suely Rolnik nota que

efetivamente os grandes criadores culturais, seja qual for o âmbito de sua produção, tendem a ser especialmente capazes de suportar a vertigem da desestabilização provocada por uma relação de forças inusitada - aquela inquietação que há pouco víamos agitar a pele, como se algo estivesse fora do lugar. Especialmente capazes também de fazer uma dobra impulsionada por este novo diagrama, como se sua pele reagisse mais rapidamente do que as demais ao desassossego que ele provoca (ROLNIK, 1997, p. 4).

O artista se encontra nesta posição mais sensível e rápida de reação às dobras subjetivas à medida que sua identidade é diluída, menos rígida que em outros papéis sociais e propensa a auto reinvenções. Consideramos os processos de subjetivação enquanto "um modo intensivo e não um sujeito pessoal" (DELEUZE, 1990, p. 135), e vamos compreender a pele

enquanto o filtro de subjetividades do artista, elemento que vai definir o modo como a subjetividade coletiva afeta o subjetivo íntimo e familiar. O desassossego do artista é compreendido aqui como uma qualidade da sua pele de disponibilizar sua sensibilidade ao mundo, de se permitir afetar pela realidade e se desdobrar em criações na linguagem que lhe convém. Retomo o texto de Daniel Lins:

“Agente primordial, sem o qual a existência seria somente uma imensa repetição sem diferença, o homem é artista de si mesmo. Inacabado, como toda obra de arte, ele tem como tarefa primeira a autoinvenção sem tréguas (LINS, 2012, p.31)”.

Ao tatear palavras como reinvenção e tradição, em um texto que estamos falando sobre descolonizar atualizando o virtual, estamos chamando pelo futuro, mas não qualquer futuro. Um futuro em que só poderemos existir se nos reinventarmos. Compreendendo que a subjetividade é um campo fluido, não estático, que nós estamos constantemente sendo afetados por essas forças e devolvendo ao mundo energias que correspondam a elas, estamos constantemente encontrando modos de navegar neste fluxo. Se considerarmos que cada sujeito tem uma pele com um filtro próprio, e este filtro define como cada um apreende a subjetividade coletiva, faz parte deste processo reconhecer quem você é enquanto sujeito no mundo. O artista da cena enquanto ser disponível a expressar os afetos de subjetividade tem em seu corpo uma potência de energia que pode se manifestar em matéria e em movimento. Ao buscar uma reinvenção artística, encontrei também um reconhecimento do que é a minha presença no mundo: um corpo feminino, jovem e fértil. Considerando que “toda experiência cognitiva envolve aquele que conhece de uma maneira pessoal, enraizada em sua estrutura biológica” (Maturana & Varela, 1995, p.61):

Às diferenciações propriamente sexuais superpõem-se na mulher singularidades que são, mais ou menos, consequências diretas delas. São ações hormonais que determinam seu soma. Em média, ela é menor que o homem, menos pesada e seu esqueleto mais frágil, a bacia mais larga, adaptada às funções da gestação e do parto; seu tecido conjuntivo fixa as gorduras e suas formas são mais arredondadas que as do homem; a atitude geral — morfologia, pele, sistema piloso etc. — é nitidamente diferente nos dois sexos. Sua força muscular é muito menor, mais ou menos dois terços da do homem; sua capacidade respiratória é inferior, os pulmões, a traqueia e a laringe são menores; a diferença da laringe acarreta também a da voz. O peso específico do sangue é menor, pois há menos fixação de hemoglobina; as mulheres são, por conseguinte, menos robustas, mais predispostas à anemia. Seu pulso bate mais depressa, seu sistema vascular é mais instável: coram facilmente. A instabilidade é um traço marcante de seu organismo em geral (BEAUVOIR, 1970, p.51).

Simone de Beauvoir aborda o corpo feminino como corpo que

é presa de uma vida obstinada e alheia que cada mês faz e desfaz dentro dele um berço; cada mês, uma criança prepara-se para

nascer e aborta no dismantelamento das rendas vermelhas; a mulher, como o homem, é seu corpo mas seu corpo não é ela, é outra coisa (BEAUVOIR, p. 49).

Ao abordar a menstruação, Beauvoir frisa que o corpo da mulher é dela, mas não é **ela**, ao estar atrelada a um ciclo biológico que interfere em questões de saúde e também sociais: se sua pele é sua mas não é você. A mulher está atrelada a uma subjetividade coletiva feminina enquanto papel social: somos as incubadoras humanas:

contrariamente a uma teoria otimista cuja utilidade social é demasiado evidente, a gestação é um trabalho cansativo que não traz à mulher nenhum benefício individual e exige, ao contrário, pesados sacrifícios. (...). Tudo o que a mulher sadia e bem alimentada pode esperar é, depois do parto, recuperar seu desgaste sem muitas dificuldades. Mas muitas vezes, produzem-se, durante a gravidez, acidentes graves, ou perigosas perturbações e se a mulher não for robusta, se sua higiene não for perfeita, ficará prematuramente deformada e envelhecida pelas maternidades: sabe-se a que ponto o caso é frequente no campo. (...) O conflito espécie-indivíduo, que no parto assume um aspecto dramático, confere ao corpo feminino uma inquietante fragilidade. Diz-se constantemente que as mulheres "têm doenças no ventre" e é verdade que encerram um elemento hostil: é a espécie que as corrói. Muitas de suas doenças não resultam de uma infecção de origem externa e sim de um desregramento interno (BEAUVOIR, 1970, p.50).

Percebe-se no discurso de Beauvoir uma explicitação de processos da reprodução humana referentes ao corpo feminino que acarretam sacrifícios físicos aos seres que passam por essa experiência. O corpo feminino é a caverna capaz de criar uma caverna dentro: o útero fértil, mas este processo físico é tão complexo quanto uma dobra de subjetividade na pele e uma constelação que se forma dentro da dobra. Beauvoir nos convida, então, a pensar como é ter um corpo capaz de se desdobrar em outro corpo do ponto de vista biológico e qual é o reflexo no social:

Entre outros, há no homem estabilidade no metabolismo do cálcio, ao passo que a mulher fixa muito menos sais de cal, pois os elimina durante as regras e durante a gravidez. É de imaginar que os ovários tenham, em relação ao cálcio, uma ação catabólica; essa instabilidade acarreta desordens nos ovários e na tireoide que é nela mais desenvolvida do que no homem, e a irregularidade das secreções endócrinas reage sobre o sistema nervoso vegetativo; o controle nervoso e muscular é imperfeitamente assegurado. Essa falta de estabilidade e de controle provoca sua emotividade, diretamente ligada às variações vasculares: pulsações, rubor etc; e elas são, assim, sujeitas a manifestações convulsivas: lágrimas, gargalhadas, ataques de nervos. Vê-se que muitos desses traços provêm ainda da subordinação da mulher à espécie. Tal é a conclusão mais notável desse exame: é ela, entre todas as fêmeas de mamíferos, a que se acha mais profundamente alienada e a que recusa mais violentamente esta alienação; em nenhuma, a escravização do organismo à função reprodutora é mais imperiosa nem mais dificilmente aceita: crises da puberdade e da menopausa, "maldição" mensal, gravidez prolongada e não raro difícil, parto doloroso e por vezes perigoso, doenças, acidentes são características da fêmea humana. Dir-se-ia que seu destino se

faz tanto mais pesado quanto mais ela se revolta contra ele, afirmando-se como indivíduo. Comparada com o macho, este parece infinitamente privilegiado: sua vida genital não contraria a existência pessoal; desenvolve-se de maneira contínua, sem crise e geralmente sem acidente. Em média, as mulheres vivem tanto quanto o homem, mas adoecem muito mais vezes e durante muitos períodos não dispõem de si mesmas. Esses dados biológicos são de extrema importância: desempenham na história da mulher um papel de primeiro plano, são um elemento essencial de sua situação. Em todas as nossas descrições ulteriores, teremos que nos referir a eles. Pois, sendo o corpo o instrumento de nosso domínio do mundo, este se apresenta de modo inteiramente diferente segundo seja apreendido de uma maneira ou de outra. Eis por que os estudamos tão demoradamente; são chaves que permitem compreender a mulher. Mas o que recusamos, é a ideia de que constituem um destino imutável para ela. Não bastam para definir uma hierarquia dos sexos; não explicam por que a mulher é o Outro; não a condenam a conservar para sempre essa condição subordinada (BEAUVOIR, 1970, p.51-52).

A descrição biológica de Beauvoir sobre o corpo feminino destaca potências que fragilizam as fêmeas humanas em relação aos machos, fatores que podem acarretar socialmente, mas que não as condenam a uma subordinação à medida que “se o corpo não é uma coisa, é uma situação: é a nossa tomada de posse do mundo e o esboço de nossos projetos (BEAUVOIR, 1970, p.54)”. Beauvoir nos convida a uma reflexão sobre o corpo enquanto potência, além de ser uma matéria. A reflexão é um processo de conhecer como conhecemos, um ato de nos voltarmos sobre nós mesmos, a única oportunidade que temos de descobrir nossas cegueiras e de reconhecer que as certezas e os conhecimentos dos outros são, respectivamente, tão nebulosos e tênues quanto os nossos. (MATURANA E VARELA, 1995, p. 67).

Ao refletir sobre o corpo feminino que possui em busca de uma auto reinvenção, vivenciei o processo criativo da performance “Maiêutica” no qual explorei potências da cena a partir do embaçamento das fronteiras entre matéria e corpo. Fugindo de discursos verbais e experimentando os devires corporais latentes, que também são fruto de uma face psicológica, mas explorando sempre pela linguagem física, encontrei no teatro de animação um lugar de desdobramento para meus devires. Minha experiência encontra eco em Artaud, em sua crítica ao teatro de sua época, irrita-se com a separação entre o que chama de teatro de análise e o mundo plástico. Para ele, as palavras pouco falam ao espírito; a extensão e os objetos falam; as imagens novas falam, mesmo que feitas com palavras.

Não se separa o corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência, sobretudo num domínio em que a fadiga incessantemente renovada dos órgãos precisa ser bruscamente sacudida para reanimar nosso entendimento (ARTAUD, 2006, p. 98).

Se, para Artaud, é importante aquietar-se da lógica verbal para chegar a investigações cênicas mais ricas visualmente, a pesquisadora Ana Maria Amaral (2005) é da mesma opinião, alertando que a linguagem própria dos bonecos é a do movimento. Desta forma, infere-se que, na fala de AMARAL, não é no texto que está a maior expressividade do boneco.

Ao realizar a parte prática da presente pesquisa, busquei compreender no meu corpo, portanto, como seria trabalhar o meu físico em função de um boneco, uma máscara ou um objeto – processo que dependia da criação de uma intimidade com o objeto plástico e de intensa experimentação acompanhada de observação, já que, por mais que o processo fosse tão físico quanto uma dança, a plasticidade de formas e movimentos criados a partir da dobra do corpo do ator-animador com o objeto é que seria o material cênico que iria chegar ao público.

O trabalho físico do ator no teatro de animação está em um lugar propício para encontrar as novas imagens que Artaud exigia. É como sacudir o processo de criação e tirar o ponto de partida da mente para colocá-la no corpo, ou onde ele estiver após dar uma bagunçada interna no processo e levar a questionamentos sobre a essência humana e sua existência ao colocar em cena “formas plásticas antropomorfas em ação com corpos vivos (BALARDIM, 2013, p. 23)”.

Buscando tais inovações estéticas exigidas por Artaud, embarquei em uma “viagem à subjetividade” (ROLNIK, 1997) afetada por devires filosóficos que aludiam a uma “potência de inovação e força criativas abertas à contaminação” (LINS, 2012 p. 28), coloquei-me no movimento de me deixar perder em respirações arritmadas que me levassem a produzir novos afetos fora das “muralhas do isolamento” (idem) de cada linguagem que movia minhas energias criativas: a animação, a performance e as artes plásticas, ao promover

Encontros. Sempre encontros que produzem novos afetos fora das muralhas de isolamento, apoiando-se na abertura do sensível ao qual a ressonância não prescinde tanto para subsistir quanto para renascer, pensar, nutrir a expressão, querer a liberdade, afirmar a potência do devir (LINS, 2012, p. 29).

Tratava-se de “inserir no pensamento uma linha de liberdade” (LINS, 2012 p. 29) que pudesse me livrar do próprio pensamento, buscando um renascimento enquanto artista de mim mesma para fugir dos moldes artísticos impregnados em meu devir artístico até então.

2.1 O parto no facebook: afetada pela subjetividade coletiva

Começo a descrever um devir. Em Deleuze encontramos que

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo (DELEUZE, 1997, p. 55).

O desejo que a subjetividade coletiva me (im)pôs ao completar 25 anos foi o de tornar-me incubadora. A mãe, o cônjuge, o editor do jornal. Eu era um devir-mãe-incubadora, recebia diversos comentários sobre o assunto. Afetada pelas leituras dos autores citados durante toda a pesquisa e, ainda, pelo fluxo da subjetividade coletiva em momentos que eu analisava o *feed de notícias* do meu *facebook* e me atentei a um conteúdo inédito veiculado relativo ao parto. Relatos extensos de processos de parto, acompanhados de fotos e vídeos, apareciam na minha *timeline*. Cecília Salles explicita que o processo da criação artística também é “um percurso que engloba a intervenção do acaso e abre espaço para o mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de ideias novas (SALLES, 1998, p. 27)”. Me permiti envolver pelo assunto e meus momentos de conexão com a internet tornaram-se um canal de conexão com uma subjetividade coletiva que passou a me afetar intensamente: por inúmeras vezes me vi chorando logo ao acordar, lendo relatos do momento do parto.

Desci do carro, agachei na calçada e esperei que a contração passasse. Entrei no carro novamente e seguimos, cada novo buraco uma emoção a parte. Até que a duas quadras do apartamento pedi pra descer. E fui prontamente atendida pela Carol, que disse: “- Vamos, eu vou andando com você”. Não pensei duas vezes, abri a porta do carro e saí. O sinal estava vermelho. Atravessamos devagar. Rosan seguiu de carro até em casa. As meninas me acompanhavam de carro no comboio. Elis parou a nossa frente, rindo e disse: “- Preciso registrar isso”! Todas rimos. (...) Gratidão por ter nos aceitado a missão de nos receber como seus filhos, nos dando a graça da vida. Gratidão a Deus e todos os anjos que nos acompanharam e iluminaram nossas escolhas nesta caminhada. Gratidão pelo melhor presente da minha vida, meu filho, meu renascer (IATSKIU, 2013).

O relato acima é um texto que Nariel Iatskiu escreveu sobre sua própria experiência de parto, e o que mais me atravessou é que ela expressa a sensação de renascimento, relatada por diversas mulheres que passaram pela experiência do parto humanizado que pode ser conferida no filme documentário “*O Renascimento do Parto*”, de Érica de Paula e Eduardo Chauvet. Iatskiu ressalta também o momento em que a parturiente perde a noção do tempo

devido ao excesso de hormônios liberados na corrente sanguínea, momento denominado pelas doulas²⁸ como “partolândia”.

Subimos para o quarto às duas e cinquenta. Me contaram depois. Não tinha mais noção da hora e daí pra frente menos ainda. Já no quarto, mais um banho demorado, mais agachamentos e contrações. Agora já estava mais difícil respirar. Então me diziam com mais frequência: “- Respira! Respira!”. Daí pra frente não tenho mais noção do tempo. Daí pra frente foi só contração. Umas de quatro na cama, outras na banqueta, mais algumas no chuveiro... e ficava invertendo os lugares na esperança de encontrar alívio. Não tinha os cinquenta travesseiros que pedi, mas os cinco que tinha eu usei (IATSKIU, 2013).

Iatskiu exprime a necessidade que seu corpo sentia de explorar determinadas posições, independente do que fosse considerado normal para o momento: normal é o que o corpo pede. Relatos sobre o estado de consciência alterado estabelecido durante o trabalho de parto me inspiravam a produzir textos que foram anotados em diário de bordo:

Desejos relacionados ao meu eu feminino mais íntimo me levaram a diálogos com minha capacidade reprodutiva que me levaram a descobrir o que eram desejos próprios e o que eram desejos alheios que absorvi para mim, tanto artisticamente quanto em outros patamares da vida, que se tornaram um fluxo de devires que se afetam mutuamente. Descobri-me esférica e capaz de me recriar, buscando afecções nas malhas identitárias os devires imperceptíveis ali camuflados e com a vida demandando ser reinventada (Diário de bordo, Raquel Mützenberg, 2015).

Compreendendo o processo do parto humano enquanto a descoberta de uma dobra formadora interna que se transforma com a evolução, com o desenvolvimento do organismo (DELEUZE, 1988, p. 19) e que o definirá pela sua capacidade de dobrar suas próprias partes ao infinito e de desdobrá-las em acontecimentos (IDEM, p. 21), foi definido meu tema de trabalho prático.

²⁸ A palavra "doula" vem do grego "mulher que serve". Nos dias de hoje, aplica-se às mulheres que dão suporte físico e emocional a outras mulheres antes, durante e após o parto.



Figura 8 Parturiente Bruna, da página do facebook “Roberta Martins – fotografia”. Nada é censurado nas fotos publicadas, acompanhadas da mensagem: parto não é obscuro. Entre os comentários: “Karoline Cruz: Fiquei 52 horas em TP. E foi maravilhoso, as melhores dores da minha vida. Essa carinha dela, nada mais é que a partolândia!”



Figura 9 - Bruna e a filha Gaia, logo após o processo expulsivo do parto. Foto da Roberta Martins.

Trabalhar esse tema é buscar uma maneira de trabalhar o corpo em função de objetos pensando em metáforas do corpo feminino – gerador de seres humanos e a bonequeira – geradora de seres na cena. Encontrei em Louise Bourgeois um relato:

“Quando eu era jovem, sexo era dito como uma coisa perigosa; sexualidade era proibida... na École des Beaux-Arts, tínhamos um modelo masculino nu. Um dia ele olhou em volta e viu uma estudante mulher e de repente teve uma ereção. Eu estava chocada. Então pensei que coisa fantástica, revelar sua vulnerabilidade, ser tão publicamente exposto! Somos todos vulneráveis de alguma maneira, somos todos machos-fêmeas (BOURGEOIS, Louise *in* WEIERMAIR, Peter, 1995, p. 16)”.²⁹

²⁹ Tradução nossa: When I was Young, sex was talked of as a dangerous thing; sexuality was forbidden... At the École des Beaux-Arts, we has a nude male model. One day he looked around and saw a woman student and suddenly he had an exertion. I was shocked. Then I thought what a fantastic thing, to reveal your vulnerability, to be so publicly exposed! We are all vulnerable in some way, and we are all male-female.

Bourgeois fala sobre a explicitação do corpo e de sua sexualidade e aborda o fato com uma naturalidade quase biológica, tal qual a exposição do parto encontrada no movimento de parto humanizado, com questões acerca da sexualização do corpo feminino na contemporaneidade e uma necessidade coletiva de falar sobre o tema. Expor para discutir, para desvelar tabus. Comecei, então, a construir um painel de referências visuais com imagens que trouxessem a exposição do corpo que pare: pele, seios, vagina, sangue.



Figura 10 Nariel lastkiu em processo de parto na garagem do prédio. Foto: Elis Freitas

O parto de Nariel trouxe o momento do parto para a cidade, para a vida pública ao ter momentos na rua, na garagem, em espaços públicos. Estas imagens tornaram-se um dos meus objetivos com o trabalho cênico: expor o parto, leva-lo para a rua, para ambientes inesperados, esparramar o corpo que se desdobra por ruas desestruturadas e misturar os conflitos sociais. Para tanto, busquei com bonequeiros experiências que me fizessem apreender técnicas de confecção e manipulação de um objeto ainda desconhecido a esta altura e que expressasse estes desejos.

2.2 Maiêutica: um parto de ideias

A Maiêutica socrática é um método que Sócrates desenvolveu, inspirado pelo trabalho de parteira que sua mãe realizava, para ajudar jovens a dar à luz a suas próprias ideias.

Segundo Sócrates, assim como sua mãe fora uma famosa parteira ele também praticava semelhante arte. A diferença principal que Sócrates expõe é que, sua mãe praticava o parir do corpo, ao passo que ele, o da alma. Não que ele queria dizer que havia um nascer constante de novas almas a partir de outras, longe disso, para o filósofo, os frutos da alma são o saber, e é isso que ele pretende fazer, ajudar jovens a parir o saber que sai de sua alma, pois, segundo Sócrates é na alma que reside todo o saber pertinente ao ser humano (REALE, 1990, p.99).

A Maiêutica socrática trata-se de um método para ajudar as pessoas a parirem suas ideias, tal qual as parteiras ajudam no parto das crianças: as parteiras compartilhavam das vidas das mulheres que tratavam, resolvendo seus incômodos, guardando seus segredos e mantendo suas amizades e, principalmente, ajudavam mulheres a dar à luz (WEBER, 1999, p. 178).

Além disso, cabe dizer que, já tangendo o conceito do “mundo das ideias” socrático, podemos ver que, para ele, o saber que há no ser humano já existe em sua alma desde antes do seu nascimento, já lhe é certo e completo. Com isso, o parir do saber não é mais do que o relembrar, trazer à tona aquilo que já pertence ao indivíduo desde de sua “vida” extra corporal, ou seja, o saber já é pertencente ao homem, ele apenas vem a memória através da maiêutica (JERPHAGNOM, 1992, p.23).

Pensar o processo gestacional e parto humano é, para o processo criativo discutido aqui, como uma grande metáfora dos processos de subjetividade discutidos até aqui, os quais passamos enquanto seres sociais. Mesmo que a Maiêutica socrática trabalhe o campo das ideias, a imagem de um corpo gestante se faz potente ao trazer para o físico o que seria a confusão mental de um processo criativo. Na Maiêutica, o parteiro próprio não ensina, mas colabora com as descobertas, ajuda a encontrar caminhos. Em um processo de subjetivação, no qual compreendemos a subjetividade como um processo de constituição de territórios existenciais e que a subjetividade é fabricada a partir das grandes máquinas sociais, compreendemos que o parto - seja de ideias, seja de crianças - está em um lugar de devir. Para Rolnik, a subjetividade

É continuamente constituída a partir de ligações e religações que suas ramificações fazem e refazem com elementos intra e extra psíquicos,

individuais e pré-individuais, humanos e não humanos, orgânicos e não orgânicos (ROLNIK, 1997, p.1)

Compreender os processos de subjetivação a partir do corpo feminino e das questões do parto, das violências obstétricas, ouvir o que as parturientes vivem nesse momento de recepção de um novo ser no mundo é como explorar o que há de mais lindo e ao mesmo tempo podre numa sociedade. “O parto em si é doloroso, é perigoso. É nessa crise que vemos com maior evidência que o corpo nem sempre satisfaz a espécie e o indivíduo ao mesmo tempo (BEAUVOIR, 1970, p.50)”. O modo como lidamos com as novidades e o cuidado que temos com essa recepção é um reflexo de uma subjetividade coletiva que também está presente nos momentos em que lidamos com novos modelos, novas ideias, com o renascimento e reinvenção que a sociedade e a vida contemporânea latejam. A partir de Guattari,

A subjetividade no mundo atual permanece massivamente controlada pelos dispositivos de poder e de saber, que colocam as inovações técnicas, científicas e artísticas a serviço das figuras mais retrógradas da sociedade (...). Para ele, as forças sociais que administram o capitalismo, na atualidade, entendem que a produção de subjetividade talvez seja mais importante que qualquer outro tipo de produção, visto produzirem esquemas dominantes de percepção do mundo (COSTA & MAGALHÃES, 2011, p. 03).

A manutenção da sociedade capitalista é fruto da produção de uma subjetividade capitalística, que faz com que o indivíduo acredite que esta subjetividade emana dele próprio, quando

na verdade, aquilo que parece ser um ‘dentro’, centrado no indivíduo, nada mais é do que transcendência de uma sobrecondição através da qual se opera a produção serializada de uma subjetividade desencarnada (ROLNIK, 1985, p. 31).

Quando falamos do corpo feminino na sociedade patriarcal, percebemos que há um problema de auto aceitação da mulher para com sua feminilidade e é possível constatar que isso é produzido por uma subjetividade machista ao perceber que, por exemplo, existem várias opções de sabonetes íntimos para mulheres e nenhuma para homens. A vagina, como elemento simbólico, precisa ser higienizada para ser aceita, tal qual os seios femininos são sexualizados até mesmo na amamentação. Campanhas para permitir a amamentação em público, passeatas de mulheres amamentando, de mulheres nuas que pedem pelo direito ao bem-estar com o próprio corpo são recebidas como libertinagem e atos de agressão à sociedade. É um contexto histórico antigo, que remete à queima às bruxas da santa inquisição, quando encontramos relatos de que no século XIX

A área especializada da ginecologia/obstetrícia não era bem vista pelos médicos, que permitiam uma certa atuação das parteiras, desde que orientadas por eles, mediante formação específica. (...) muitas parteiras transgrediam as normas, realizando atividades “ilícitas” como abortos, atendendo aos anseios de muitas mulheres em dificuldades (WEBER, 1999, p. 161).

A saúde da mulher passa pelo conhecimento assim como a saúde do homem. No entanto, Weber destaca que a grande importância das parteiras é justamente o fato de serem mulheres também, e que por aí passa uma subjetividade feminina de compreensão do funcionamento do corpo aliado à uma sabedoria antiga, passada de mãe para filha. “Entre o pudor e a imperícia, as mulheres e seus problemas de saúde foram relegados a um espaço próprio, no qual os médicos custaram a se envolver (WEBER, 1999, p. 178)”.

Frente a tantos casos de violência obstétrica e ao recorde em cesarianas realizadas no Brasil devido ao sistema de saúde tanto público quanto privado e ao histórico detrimento ao cuidado científico da saúde da mulher, uma singularização se faz presente: os partos humanizados. A partir de Guattari, COSTA & MAGALHÃES pensam a singularização da subjetividade enquanto um desvio de práticas hegemônicas:

A singularização da subjetividade se realiza, na medida em que é possível o desenvolvimento de possibilidades de resistência e de recusa a todos os canais e caminhos que conduzem à serialização, à hierarquização pré-estabelecida e à manipulação teleguiada. Recusar para construir novos modos de sensibilidade, novas modalidades de relação com o outro, com o meio, novas formas de criatividade. Assim sendo, estará se desenvolvendo e se produzindo uma subjetividade singular que se liberta da malha asfixiante da ordem capitalística (COSTA & MAGALHÃES, 2011, p. 05).

Vivemos uma época em que as práticas da humanização do parto trazem uma recusa aos modos de parto prestabelecidos pelas práticas médicas brasileiras, gerando um movimento de doulas, parteiras, médicos e parturientes desejosos de viver uma nova realidade do parto no país, com o objetivo de que o parto seja uma experiência positiva para a mulher e para o bebê. Para propor novos processos de singularização, encontramos na noção de dobra de Deleuze a expressão da invenção de diferentes formas de relação consigo e com o mundo ao longo do tempo.

Dobrar-desdobrar já não significa simplesmente tender-distender, contrair-dilatar, mas envolver-desenvolver, involuir-evoluir. O organismo define-se pela sua capacidade de dobrar suas próprias partes ao infinito e de desdobrá-las não ao infinito, mas até ao grau de desenvolvimento consignado à espécie. Desse modo, um organismo está envolvido na semente (pré-formação dos órgãos), e as sementes, como bonecas russas, estão envolvidas umas nas outras até o infinito (encaixe de germes); é a primeira mosca que contém todas as moscas futuras, destinando-se cada uma delas, por sua vez, chegado o momento, a desdobrar suas próprias partes. E, quando um

organismo morre, nem por isso é aniquilado, mas involui e, bruscamente, redobra-se no germe readormecido, saltando etapas. O mais simples é dizer que o desdobrar é aumentar, crescer, e que dobrar é diminuir, reduzir, “entrar no afundamento do mundo”. Todavia, uma simples mudança métrica não daria conta da diferença entre o orgânico e o inorgânico, entre a máquina e a mola, e faria sobretudo esquecer que se vai não apenas de partes em partes, maiores ou menores, mas de dobra em dobra (DELEUZE, 1942, p.22).

Os personagens dessa singularização atuam em torno da mulher parturiente. A mulher que pare é uma desdobladora de subjetividades, e está física e psicologicamente envolvida neste processo. Seu corpo se altera, as funções fisiológicas mudam, os órgãos se realocam, a pele se estica, a vagina se lacera, a respiração encurta e acelera.

Nesta dinâmica, onde havia uma dobra, ela se desfaz; a pele volta a estender-se, ao mesmo tempo que se curva em outro lugar e de outro jeito; um perfil se dilui, enquanto outro se esboça. O que fica claro é que cada modo de existência é uma dobra da pele que delinea o perfil de uma determinada figura da subjetividade. (ROLNIK, 1997, p. 2)

Seu desdobramento não é uma repetição de si, pois o inorgânico é que se repete, enquanto que o organismo envolve um meio interior que contém necessariamente outras espécies de organismos que, por sua vez, envolvem meios interiores que contêm outros organismos ainda (DELEUZE, 1942, p. 22). O que é gerado tem capacidade de gerar também, e é fruto de uma mistura com outros genes.

2.3 Ator-animador: corpo que se desdobra em outros seres

Trazendo esta discussão para o âmbito técnico desta investigação cênica, podemos dizer que o corpo que se desdobra em bonecos, em formas, em personagens, é um corpo que está disposto a singularizar sua existência, que está disponível aos atravessamentos e afetos. Exemplifico com o trabalho dos *títeres corporais*³⁰, que tem seu processo citado no primeiro capítulo, e que pude participar de uma oficina com Roberto White para compreender os processos de criação de personagens manipuláveis a partir do corpo somado a alguns objetos acoplados à pele.

É uma parte do corpo que se torna fantástica por desdobrar-se em outra coisa que vira uma terceira coisa e que logo pode voltar a ser uma mão, carregada de todos os significados que uma mão já carrega. O que está em questão não são exatamente questões semióticas, mas

³⁰ Vide capítulo 1 – Cia Hugo & Ines, da qual Roberto White foi pupilo.

os desdobramentos subjetivos e expressividades do trabalho de manipular o próprio corpo e a própria pele.

Essa criação de seres ou personagens a partir do corpo e da pele, muito especificamente utilizando as mãos graças à complexidade da sua estrutura anatômica e possibilidades de articulação, dialoga com o processo de codificação. Eugenio Barba e Nicola Savarese trazem, em *A arte secreta do ator*, um estudo antropológico dessa codificação das mãos enquanto um ato de fixar gestos, poses ou movimentos em um código, podendo ser considerada uma passagem de uma técnica cotidiana a uma técnica extra cotidiana. No trabalho com os títeres corporais há essa clareza sobre a carga de significados que as mãos carregam, no entanto, a criação visa descobertas visuais a partir da pesquisa física, fugindo dos gestos e formas previamente carregados de significado.

O movimento é, então, uma energia (sensoriomotriz) que se destina às substâncias do mundo sobre as quais serão desenhadas ou reveladas formas (...). O envelope corporal é constituído a partir da energia do mundo (...) ou do corpo-carne sobre a matéria corporal, estabelecida como reativa e resistente. O corpo, portanto, é definido como movimento e como envelope (MAGALHÃES, 2010, p. 51).

A noção do corpo enquanto movimento e envelope é trazida para o universo dos títeres corporais enquanto movimento e pele, uma sublimação de um corpo sem órgãos que tem também seus membros desterritorializados. É um estado em que se põe a “caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre” (DELEUZE, 1996, p. 10).

O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 323).

Compreende-se o corpo, portanto, enquanto um sistema que é alterado, redesenhado, desterritorializado para ser re-territorializado ao trabalhar com objetos manipuláveis acoplados à pele, ao corpo. Os afetos acabam se estabelecendo de acordo com as dobras subjetivas que cada ator traz para a criação. Roberto White durante toda a oficina frisa sobre a importância do olhar no trabalho com títeres corporais, que pode ser compreendido como um olho vibrátil que faz com que o olho seja tocado pela força do que vê (ROLNIK, 1997). O que

nosso olho vibrátil presencia então é a pele começando a reagir aos afetos e a afetar as peles alheias, emergindo as mais diversas formas de existência.

Expondo seu corpo em cena e oferecendo-o como um suporte físico e estrutural do boneco, o ator se duplica e não é mais apenas a força motriz e a voz do boneco, como nas demais técnicas de manipulação, mas é a estrutura física composta de pele, músculos e elementos plásticos. Sua criação não se resume em explorar o corpo inanimado, mas também o seu próprio corpo para que ele seja “manipulável”, tal qual o boneco. No trabalho com títeres corporais, é muito claro que o caminho que se apresenta a partir do movimento e dos envelopes é apropriado para a compreensão de como um indivíduo chega a uma determinada identidade figurativa (MAGALHÃES, 2010).

No trabalho de Roberto White, especificamente, pôde ser conferida uma necessidade de disponibilidade física e principalmente mental-criativa. Como preparação para o processo criativo, White propunha muitos exercícios de imaginação, com a justificativa de que a mente deve estar aberta tanto quanto o corpo. Destaque para o jogo “chuva de palavras”³¹, que exigia quase duas horas seguidas de concentração do grupo. O treinamento de ator, nesse caso, não termina no físico, mas é como um modo de existência que atravessa a pele, que cria uma dobra. O corpo dilatado é ampliado a uma mente dilatada, que em suas subjetividades e afecções é capaz de se colocar em um movimento de criação. A dilatação do corpo torna-se um processo do treinamento de ator para alcançar o *corpo-em-vida*, um estado criativo com seu próprio ser físico.

O bonequeiro que se faz performer e se dobra com objetos para se desdobrar em outro ser tem na pele uma potência. Em sua pele vibram o que podemos dizer que são espectros³², como se sobre a pele surgissem espessuras, extensões, texturas que compõe os seres aos quais dá vida. Seu corpo é matéria que se dobra, desdobra e se faz em dobras, atualiza e condensa as fisicalidades e a plasticidade de seres para a cena. O corpo é recurso material e plástico, que se deixa dividir ou multiplicar pelo universo de um teatro, de uma cena e de seus elementos e personagens.

A divisão infinita da matéria faz com que a força compressiva [do universo] relacione toda porção de matéria aos ambientes, às partes circunvizinhas que banham e penetram o corpo considerado, determinando-lhe a curva. Dividindo-se incessantemente, as partes da matéria formam pequenos

³¹Jogo no qual uma pessoa deve falar todas as palavras que aparecem na mente, sem pausa e com o auxílio de um provocador.

³² Vide corpo espectral – José Gil

turbilhões em um turbilhão e, neles, outros turbilhões que se tocam. A matéria apresenta, pois, uma textura infinitamente porosa, esponjosa ou cavernosa, sem vazio; sempre uma caverna na caverna: cada corpo, por menor que seja, contém um mundo, visto que está esburacado de passagens irregulares, rodeado e penetrado por um fluido cada vez mais sutil, assemelhando-se o conjunto do universo a "um tanque de matéria que contém diferentes flutuações e ondas" (DELEUZE, 1991, p. 16).

A pele é a matéria a ser trabalhada visualmente, o maior órgão do corpo é compreendido enquanto um corpo sem órgãos. É envelope que é envelopado, que reveste e embrulha os turbilhões internos do ator que se deixa manipular e afetar pelas matérias, mas não deixa de ser matéria.

A compreensão que o ator-animador tem de seu corpo é dilatada em infinitas possibilidades de dobras subjetivas, limitada pelas capacidades físicas, pelos ângulos em que consegue esticar suas pernas, pela força que possui na musculatura, pela extensão e dinâmica vocal, ou seja, pela sua energia interna que vibra e se torna ação. Limitada também pela disponibilidade de materiais que, além do próprio corpo, são investigados em suas potências de subjetividades latentes, de dobras. Sobre a pele, a matéria já sofre a dobra do primeiro contato e a pele tateia a matéria dobrando-se. Experiência que busca uma acomodação, um reconhecimento dessa possibilidade de extensão, e que promove essa espécie de troca de sentidos, de informações, quando os limites de ambos são impostos para que corpo e material se comuniquem pela pele. O processo do corpo espectral de José Gil ajuda a pensar esse processo que ocorre entre performer-objeto:

Opera-se primeiro uma impregnação da consciência pelo corpo; em seguida, este último entra em conexão com o mundo exterior, o que significa que passa a coincidir com as forças do objecto. O corpo inicia um devir-objecto, quer dizer, em termos deleuzianos, que se cria uma zona de indiscernibilidade entre o corpo e o objecto que faz com que o corpo transfira certos dos seus traços ao objecto, e reciprocamente, que certas propriedades do objecto se transmitam ao corpo (GIL, 2004, p.02)

Para Gil (idem), os espectros são energias, afetos que possibilitam que um só corpo se desdobre em dois ou três outros corpos simultaneamente. Neste processo, o afeto vai sugar completamente o espectro e moldar-se segundo as suas forças. A este fenômeno José Gil chama de incorporação, que permite que o corpo do performer tenha essas projeções físicas e até amputações: “pode acontecer que eu esteja a falar com alguém, e que do corpo espectral que se destaca do meu discurso falte um órgão, digamos o braço direito, ou que três pernas o acompanham (GIL, 2004, p.02)”. Gil pensa o corpo espectral a partir da dança, mas podemos encontrar na obra de Antonin Artaud (2006) também a noção de que o ator trabalha com um

espectro plástico e nunca acabado cujas formas o ator verdadeiro imita, ao qual impõe as formas e a imagem de sua sensibilidade. É o conceito de corpo sem órgãos, a partir do qual o corpo é desterritorializado para ser pensado enquanto movimento e pele. É um estado em que se põe a “caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre” (DELEUZE, 1996, p. 10).

O ator-animador se propõe a materializar esses espectros, esses corpos-sem-órgãos, que brinca com a desterritorialização do corpo e trabalha com matéria sobre a própria pele, o último limite material de seu corpo que pode ser editado. É um processo de busca pela dobra física e subjetiva, um trabalho de olhar o físico e descobrir o que há de forte nas imagens criadas, considerando que a dobra é todo o processo de criação física e as características do movimento criado como material de pesquisa criativa com essa técnica de animação.

3- CAP. III - TERCEIRA DOBRA: MAIÊUTICA

“O que é verdadeiro para um processo de criação é verdadeiro para a vida (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p. 69).”

Maiêutica trata-se de uma performance com uma boneca em tamanho humano, confeccionada em espuma e tecido, que tem as pernas compostas pelas pernas da atriz-animadora. Sua estrutura plástica é uma cabeça, os braços e o tronco com barriga e pélvis. Surge a partir de discussões sobre o corpo feminino e investigações sobre aborto, gravidez e parto, tema que emerge a partir da noção de subjetividade trazida por Suely Rolnik em diálogo com a noção de dobra de Deleuze, discussão que levou ao conceito da *Maiêutica*, de Sócrates. A performance é realizada na rua, em espaços de circulação de pessoas, no qual *Maiêutica* entra em trabalho de parto e para a própria cabeça.

Um dos detonadores deste processo criativo partiu de discussões em grupos feministas na internet que debatiam a questão do corpo feminino e as condições de parto no Brasil. Apesar de Cecília Salles admitir a impossibilidade de determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final, já que a obra artística é criada em um processo contínuo, em que regressão e progressão infinitas são inegáveis. (...) A obra está sempre em estado de provável mutação, assim como há possíveis obras nas metamorfoses que os documentos preservam (SALLES, 1998, p. 26). Portanto, a investigação midiática sobre o tema foi contínua durante o todo o processo, e revelou uma repetição de casos de violência obstétrica tanto no sistema público quanto no sistema privado de saúde, enquanto um movimento de diferença passou a ganhar visibilidade: o parto humanizado. Ainda muito restrito devido, principalmente, às questões financeiras, o movimento ganhou muita visibilidade quando as próprias parturientes passaram a publicar registros de suas experiências de parto em grandes textos acompanhados de fotos e vídeos. Tais imagens dialogavam com as ideias que eu alimentava sobre a questão do corpo, do espectro, do corpo que se desdobra em outros corpos ou existências. Do encontro dessas teorias com uma questão social relacionada ao corpo feminino, somado a um sonho que anotei, surgiu um argumento para uma criação artística.

Como meu olhar esteve sempre potencialmente voltado ao teatro de formas animadas e acompanhava artistas que trabalhavam com as potências do corpo dentro desta linguagem,

decidi participar do Laboratório Plan B, ministrado pela bonequeira Natacha Belova. O laboratório aconteceu entre 16 de março e 16 de maio de 2015, no centro cultural Arteduca, em Santiago, Chile.

3.1 O workshop Laboratório PLAN B

Belova é artista visual e desenvolve bonecos para companhias do mundo todo. Sua principal característica é a hibridização do corpo do ator à roupa do boneco em tamanho humano, assim como Duda Paiva e Ilka Schönbein, também citados no primeiro capítulo. Em Belova encontrei a possibilidade de vivenciar um processo criativo assistido. A bonequeira russa sempre vivenciou o mundo das artes influenciada pelo seu pai, diretor de teatro. Trabalha também com cenografia e figurino, mas ganhou o mundo viajando com seus cursos de confecção de bonecos em escala humana. Nestes cursos, de aproximadamente dez dias, os participantes desenvolvem um personagem que tem cabeça e corpo, e as pernas são emprestadas do ator-manipulador. Belova assina os bonecos de grandes companhias como *Dos à Deux* (França-Brasil), *Viaje Inmóvil* (Chile), *Point Zéro* (Bélgica). Para Belova, à medida que as marionetes começam a conquistar os grandes palcos e o público adulto, ampliam-se cada vez mais as possibilidades de suas formas e identidades.

Seu trabalho é voltado à construção, à plasticidade e à criação da visualidade de uma obra cênica. Utiliza técnicas variadas e materiais inovadores como o termoplástico: uma folha de plástico triturado e resinado que é moldado utilizando uma pistola de ar quente, também conhecido como *worbla*. Resulta uma obra resistente e duradoura. Trabalha também com escultura em espuma de poliuretano flexível e rígido, da qual faz cabeças, troncos e braços. Como não é pintora, desenvolveu técnicas de impressão em tecido, trabalha com *Photoshop* para manipular fotos para serem impressas na lycra que utiliza para forrar a pele do boneco. Com isso, consegue efeitos muito realistas, com detalhes muito pequenos nas cores.



Figura 11 Boneco de Roberto Braham confeccionado durante laboratório orientado por Natacha Belova, em Santiago - Chile. Foto: Raquel Mützenberg

Durante seu workshop, expõe suas técnicas de confecção e realiza uma investigação em conjunto com os alunos, já que cada corpo é um corpo único e são diversos projetos distintos sendo orientados ao mesmo tempo. Os projetos mais desafiadores, com propostas menos óbvias na construção do corpo eram acompanhados de olhares de estranhamento por parte da mestra, que se dedicava a chegar a um resultado que expressasse os desejos e influências dela e do aluno. Em reportagem ao site O GLOBO, Natacha explica que,

É impossível imaginar tudo que é possível..., mas, com pertinência, quase tudo pode ser feito: a mão humana traduz nosso espírito. Os limites são os da nossa dúvida. Se há desejo, o segredo da marionete se revela: ele está na cabeça de cada um, na projeção, nos estereótipos, nas imagens que nos habitam, na capacidade de estar próximo de si mesmo, do essencial (BELOVA, 2015, in O GLOBO).

O Laboratório Plan B contava ainda com Tita Iacobelli, atriz e animadora chilena que trabalhou exercícios de manipulação, desenvolvimento de voz e movimentação com os participantes do laboratório. Bruno Dante e Thomaz O’Ryan atuaram como assistentes de confecção, e Andrea Moro e Eduardo Jiménez colaboraram com discussões dramatúrgicas e argumento.

Na primeira semana de laboratório, fizemos alguns experimentos com bonecos híbridos de Natacha Belova. Como a técnica era nova para quase todos os participantes, foi

um momento coletivo de descobertas iniciais das potências dos bonecos em tamanho humano. Realizamos experimentos com os materiais que trabalharíamos (espuma e termoplástico).

17/03/15 – Laboratório

Exercício com Tita Iacobelli (aquecimento físico e improvisos com bonecos). Começamos a construir duas cabeças pequenas, uma em espuma com boca articulada e forrada em tecido, e outra em termoplástico sobre argila modelada. As atividades de ateliê são realizadas sob a tutela de Natacha Belova, que trabalha com técnicas simples e que possibilitam diferentes formas de trabalhar, sempre dando abertura ao desenvolvimento de um estilo próprio de trabalho. Comecei com a técnica de espuma, experimentando possibilidades de articular não apenas a boca, mas também os olhos e bochechas.

As articulações que a espuma proporciona me fizeram escolher este material para construir meu boneco. É um material que tem algo de orgânico na sua maleabilidade e ao mesmo tempo permite definir as formas e logo deformá-las. Experimentei nessa primeira cabeça a articulação da boca e da testa, promovendo uma deformação do rosto com esta última. Experimentar a espuma para construir um corpo me fez viver pensamentos de Deleuze que pareciam um ciclo de *insights* criativos e ao mesmo tempo conceituais:

O corpo é matéria que apresenta uma textura infinitamente porosa, esponjosa ou cavernosa, sem vazio; sempre uma caverna na caverna: cada corpo, por menor que seja, contém um mundo, visto que está esburacado de passagens irregulares (...) (DELEUZE, 1988, p. 16).

Ainda na primeira semana, foi realizado um exercício proposto pela dramaturga Andrea Moro para desenvolvimento de personagem. Neste exercício trabalhei o sonho:

27/02 – O sonho

Tive um pesadelo. Eu corria para chegar em um lugar que era uma clínica de fazer aborto. Clandestina. As pessoas que estavam na recepção eram minha mãe, Juliana Capilé, Tati Horevitch, Vera Capilé, Daniela Leite. Eu perguntava desesperada porque já fazia quatro horas que eu havia tomado a pílula e nada tinha acontecido com meu corpo. Meu útero estava normal ainda, dentro do saquinho de plástico transparente que o doutor tinha me entregue. Elas falavam pra eu ficar tranquila, que era assim mesmo. Quando olhei o saquinho de novo o útero estava cortado geometricamente e dava para ver o embrião morto ali dentro. Só então lembrei que depois do procedimento o médico falou que aconteceria só quando eu estivesse pronta para aceitar. Então comecei a sangrar (MUTZENBERG, 2015, Diário de bordo)



Figura 12 Desenho do diário de bordo para ilustrar o sonho enquanto o contava à dramaturga Andrea Moro

Este sonho aconteceu poucos dias antes de embarcar ao Chile. Naquele período, costumava ler muitas reportagens sobre aborto e estava tentando compreender como é o processo da pílula Cytotec, remédio que provoca o aborto e que muitas mulheres acabam buscando no mercado ilegal. Encontrei vários sites que atuam internacionalmente para ajudar mulheres que vivem em países onde o aborto é proibido, e o que mais me chamava a atenção era o passo a passo do procedimento com a pílula, que divergia de site para site. Isso me fazia pensar que a ilegalidade gera problemas drásticos, como não saber de fato como tomar um remédio abortivo. As mulheres presentes no sonho são mulheres expoentes da cena artística cuiabana, e aparecem me acalmando sobre o aborto, ao mesmo tempo que o sonho traz a questão da aceitação do procedimento. No Chile, não acredito que pude ser compreendida em totalidade com este material que levei, tanto pela questão da língua como pelo fato de que eram 20 propostas sendo discutidas e nenhuma delas trabalhava um tema tabu como o meu.

Andrea propôs um exercício logo após o almoço. Damos uma rápida aquecida no corpo, mexendo as articulações e destravando os músculos. Muito livre. Depois começamos com uma dança pessoal, em que tínhamos que medir a intensidade de 1 a 10 e realizá-la de acordo com os comandos. Esta etapa durou uns 10 minutos, foi bem rápida. Então paramos onde quisemos e fechamos os olhos. Andrea pediu para começar a visualizar algum personagem e tentar captá-lo. Imediatamente começaram a vir imagens muito fortes de corpos que se engoliam, se envaginavam – fagocitavam, e depois pariam a si mesmos. Depois de algum tempo ali, cozinhando muitas imagens deste tipo, deveríamos desenhar o nosso personagem. Andrea pedia algo como características físicas, mas eu não conseguia imaginar, por exemplo, um rosto para esse personagem. Eu só

conseguia ver sua vagina e como todo seu corpo se remodelava para gerar o que seria um filho.

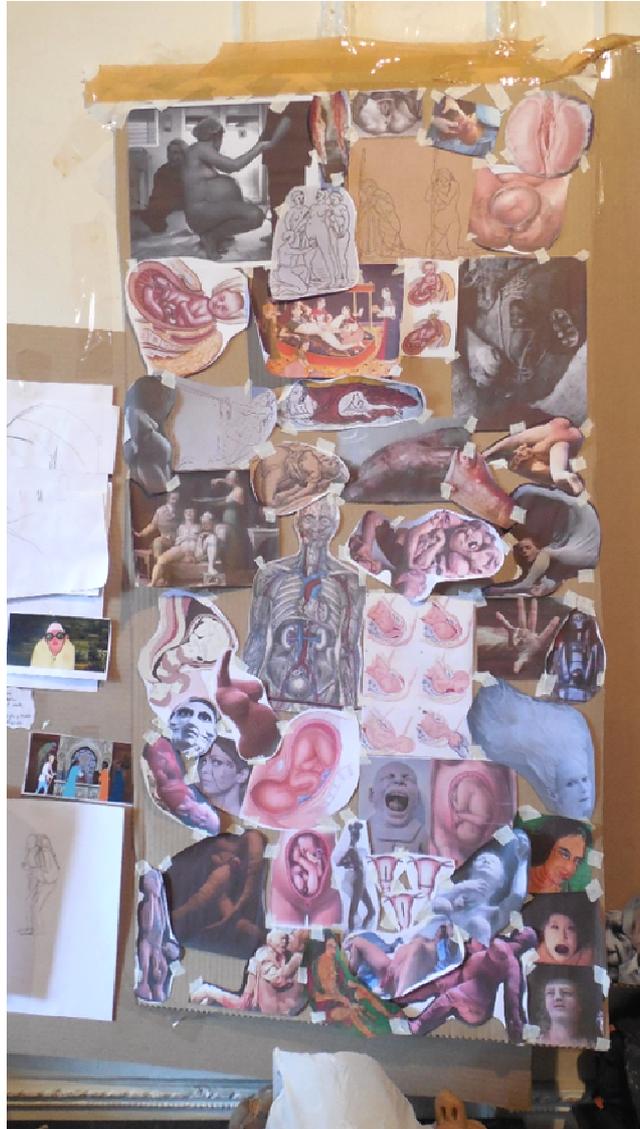
As imagens que vinham na mente eram ainda fruto do que os textos “Uma insólita viagem à subjetividade” e, de Suely Rolnik, vibrava em mim, aliado às imagens de partos que colecionei. Ao final do exercício imaginativo, foi dado um momento para escrever e desenhar as imagens que vieram. Foi feita uma roda de conversa para falarmos sobre a experiência e compartilhar o que foi criado. Texto que escrevi neste processo:

Sou qualquer mulher que está grávida e tem que aprender a lidar com seu corpo a serviço de outro alguém. Me lembro de como cheguei até aqui, do meu primeiro desejo, inocente que escorreu de meus olhos e se encontrou com meu sexo. E depois de achar que um monte de traumas de infância, que tem a ver com esta lágrima, já estão resolvidos, estou aqui me desdobrando em dois corpos. Eu não pedi para nascer. Nem para parir. Me encantava saber como é isso, ao mesmo tempo que me assustava. Sinto que estou renascendo, que estou parindo a mim mesma. E queria poder não sofrer como já sofri, nem errar o que já errei. Estou a serviço do meu corpo e meu corpo a serviço de outro corpo. Pensei em acabar com isto, também para saber como é, o que meu corpo faria, se seria obediente ao meu desejo. Mas adiei esta curiosidade. Tive um sonho em que as mulheres que mais admiro me aconselhavam e me confortavam em um ambiente frio e escuro. Queria saber como é aqui dentro, queria poder voltar. Não tenho muito futuro, meu futuro é o que estou parindo. Vou cuidar do meu futuro. Minha próxima curiosidade ainda quero matar.

Neste momento percebi que meu trabalho teria que apresentar a fisicalidade de uma mulher grávida em algum momento. Eu não sabia exatamente qual seria o tamanho desta barriga, por exemplo, mas gostaria que existisse uma barriga que contivesse toda essa energia da potência da (re)criação de si.

O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. A tendência é indefinida, mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência (SALLES, 1998, p. 29)

O próximo passo no laboratório foi desenvolver um quadro de imagens inspiradoras. Imprimi minha coleção de imagens que atravessavam os desejos artísticos nesse projeto e diariamente flertava com elas em frente à minha mesa de criação.



Diariamente o primeiro objetivo era realizar exercícios teatrais, iniciando com aquecimentos propostos participantes e então trabalhando com os bonecos e máscaras de Natacha Belova. Estes exercícios foram momentos de descobrir potências da linguagem da animação, por exemplo:

18/03/15 – Laboratório

1. Aquecimento com Gabriela Céspedes (colega de curso)

Trabalho com energia, articulações e respiração.

2. Exercício com bonecos de Natacha Belova. Objetivo: um manipulador trabalha com um boneco que pensa que tem algo atrás dele. O manipulador não se deixa ver nunca, até que o boneco o encontra. Este exercício me lembrou o espetáculo “O Princípio do Espanto”, da Cia Morpheus.

Comentários: inventar mini-objetivos para os personagens e brincar com os contrapontos visuais e subjetivos em cena (Andrea) – criar uma tensão dramática.

Nunca fazer e dizer o que está sendo visto.

Situações de sucesso: o crescimento dramático que é necessário para que as ações não caiam em um cansaço visual.

Nestas experiências pude propor cenas e principalmente observar as propostas dos colegas, momentos de pura construção de conhecimento a partir da prática. Ver o outro tornou-se muito especial para compreender o que funciona e não funciona, despertar interesses em movimentos e estilos de manipulação dos objetos.

Quando os objetivos do personagem estão claros é importante mantê-los até o fim. O colega Romain Guex fez uma cena em que o personagem iniciou querendo tomar um chá e depois fez um número de magia com a caneca. Havia algo que ligava as duas ações, mas o objetivo inicial de tomar o chá não se manteve. Havia também uma paranoia no personagem que estava muito bem marcada inicialmente, mas se desfez rapidamente quando veio o passe de magia. Ou talvez se esses objetivos mudam de forma orgânica e que se percebe um desenvolvimento desta tensão, para que o espectador compreenda essa espécie de evolução das ações dramáticas.

A relação com o público que tem os bonecos e os atores são muito diferentes. Inicialmente pela necessidade de mostrar-se sempre enquanto foto ou um quadro de vídeo, os bonecos têm um contato que se parece mais triangular que os atores.

A colega Julia Yevnine apresentou uma cena em que a boneca não via as pessoas que assistiam, a manipuladora e as pessoas que passavam em volta, eram como fantasmas. Muito interessante esta noção pois trouxe a ideia dos planos de realidade.

As colegas Astrid Mendez e Catalina Bize fizeram uma cena em que o boneco ao descobrir as manipuladoras as enforca, mas a personagem continua viva. Não se desenvolveu a partir disso, mas era aí que nascia o grande conflito: como continua a viver o boneco se este matou seus manipuladores? Novamente os planos de realidade estavam em conflito.

Observar o outro fazer e depois mostrar seu esquete diariamente foi um verdadeiro laboratório para desenvolver um estilo, ou pelo menos começar a buscar um. Percebia constantemente que cada escolha era totalmente possível, que havia muita liberdade em descobrir o que era honesto com a própria arte.

Bonecos que não têm boca são complexos para terem voz. Mas não é impossível. Entramos em uma discussão sobre o aparecimento ou não do manipulador e sua anulação ou não. Chegamos a uma conclusão de que é uma questão de estilo, de gosto pessoal, essa escolha. Mas que sim, é importante que funcione.

Os exercícios diários eram baseados em técnicas de decomposição de movimento, criatividade e manipulação. Um dos exercícios da primeira semana tinha como proposta era realizar as seguintes ações: olhar, avançar, estender a mão, agarrar um bastão invisível, trazê-lo para trás das pernas, olhar outro bastão, olhar o bastão na mão, largar o bastão e avançar olhando o novo bastão. Natacha depois de ver o resultado pediu que fizéssemos com as marionetes o mesmo exercício. O resultado foi registrado em fotos e vídeo, e a cada apresentação eram discutidas questões sobre o funcionamento da cena apresentada e as possibilidades que poderiam ser exploradas a partir do que foi mostrado. Houveram grupos de 2, 3 e 4 atores-animadores. Chegamos a conclusões como a importância de a respiração do grupo compor a respiração do boneco, a possibilidade da decomposição do boneco em vários atores e a sua composição a vista, assumindo dramaturgicamente e cenicamente, e questões técnicas como foco do boneco.

Dar-se conta da respiração do boneco é um dos grandes aprendizados do laboratório. Ao trabalhar o corpo da boneca grávida, a respiração é uma das principais características que lhe dão a sensação de realidade, de vida. O trabalho de atriz para chegar a um resultado real passa pela troca com o objeto, com a boneca. Descobri que se eu respirar no ritmo e intensidade que preciso que a boneca respire, e trabalhar o corpo dela próximo ao meu, consigo transferir o meu ritmo a ela. Foi um trabalho de compreender primeiramente o funcionamento da articulação bucal da boneca, depois o ângulo e altura do pescoço e então do tronco.



O esforço terá a cor e o ritmo da respiração artificialmente produzida. O esforço por simpatia acompanha a respiração e, conforme a qualidade do esforço a ser produzido, uma emissão preparatória de respiração tornará fácil e espontâneo esse esforço. Insisto na palavra espontâneo, pois a respiração reacende a vida, atíça-a em sua substância. O que a respiração voluntária provoca é uma reparação espontânea da vida. (Artaud, 2006, p. 155)

A transferência da respiração e dos movimentos ajudou no processo de me anular um pouco enquanto atriz para trabalhar em função do objeto. Quando o trabalho de atriz está em função do objeto passando pela respiração, existe uma potência orgânica neste esforço. Quanto Artaud fala sobre a vida ascendida pela respiração, me encontro muito nesta afirmação por entender que a vida do boneco ou objeto animado passa pelo artifício, pelo truque, pela técnica, e falsear uma respiração no objeto é uma chave que abre a noção da vida autônoma do objeto animado de maneira quase que espontânea. Sendo uma característica intrínseca no imaginário coletivo quando se fala em parto normal, investir na respiração foi para “Maiêutica” um dos grandes achados/acertos.

Percebi que ao trabalhar a respiração dela, eu acabava por potencializar a minha. Por várias vezes terminava os ensaios ou experimentos já na rua com uma sensação de hiperventilação ou cérebro muito oxigenado, o que incluía tonturas, pressão alterada e minha imagem valorizada em detrimento do objeto. Comecei então a trabalhar para que a técnica se lapidasse, sem precisar eu abrir a minha boca para que a boneca respirasse, e que eu não precisasse realizar de fato uma respiração de parturiente, mas encontrar como na boneca eu poderia falsear essa respiração, mesmo que apoiada na minha própria inspiração, mas sem que eu mesma a fizesse de maneira intensa. Também decidi esconder meu rosto, criando uma máscara de meias que envolvem toda a cabeça e o pescoço e com tecidos brancos para esconder os cabelos. A máscara tem apenas dois furos para os olhos, quase sempre feitos pouco antes de entrar em ação performática, ou seja, sempre é uma máscara diferente.



Figura 13 Cada apresentação tem uma nova máscara de meias

O trabalho com a boneca híbrida exigiu que eu exercitasse a dissociação de movimentos no meu corpo. Ainda no laboratório no Chile realizamos diversos exercícios que trabalhavam essa habilidade:

24/03/2015

Trabalho com Tita Iacobelli:

Aquecimento corporal rápido.

Exercícios de dissociação de ações das mãos: com uma mão desenhar uma reta no ar para cima e para baixo, em um tempo para cada posição (cima – baixo). Com a outra mão desenhar um triângulo. Dificuldade: com uma mão desenhar um triângulo e com a outra uma cruz (quatro pontos – alto, baixo, direita, esquerda – como um maestro).

Este tipo de exercício me fazia perceber o quanto o meu corpo é de fato uma matéria a ser trabalhada, na qual posso investir energia, força, velocidade. José Gil (2001, p. 24) traz essa noção de que o corpo pode fazer-se artificial, pode doravante tornar-se imagem, matéria de criação de formas. “Maiêutica” tem todo seu processo de criação tomado por este pensamento, pois o uso do objeto no corpo é uma escolha de ampliar a artificialização do corpo em função de uma forma a ser criada.

Como quero trabalhar com um corpo de uma gestante, resolvi fazer a estrutura em espuma fina, para obter um resultado maleável, mas as máscaras terei que fazer em termoplástico e inventar como fazer a boca articulada, já que quero que sejam cópias do meu rosto – referência aos trabalhos de Ilka Schönbein.

A matéria maleável utilizada na construção do objeto animado foi um intenso processo de descoberta. Foi utilizada a espuma de poliuretano maleável para construir a cabeça. Este processo consistiu em fazer uma cópia negativa da minha própria cabeça com atadura gessada, tirar o positivo desta cópia e trabalhar com argila sobre o gesso buscando linhas de expressão.

Terça-feira 24/03/2015

Aquecimento com Tita – exercício de katacali.

Apresentação dos projetos – processo importante para compartilhar ideias, sugerir e compreender o processo criativo dos colegas.

Pela tarde trabalhamos na cabeça do personagem do projeto pessoal – fiz a cópia da minha cabeça com ajuda do Bruno Dante utilizando talas gessadas para fazer o negativo e gesso para o positivo.

No dia 25 de março aconteceu um experimento cênico que realizei com a colega Elisabeta Potasso. Tita Iacobelli trouxe uma música cheia de subidas e descidas tonais e pediu que fizéssemos um gráfico dos sons para desenvolver uma cena com movimentos que seguissem este gráfico, tanto se opondo quanto acompanhando.

Trabalhei com a Elisabeta, colega italiana, e não conseguimos realizar o que o exercício sugeriu, mas fizemos descobertas estéticas interessantes com máscaras e corpo nu. Neste exercício percebemos um crescimento de todo o grupo, com novas propostas e estéticas mais ousadas e surpreendentes.



Neste mesmo dia foi realizada a apresentação de projetos. Apresentei meu projeto para toda a turma de colegas e professores. Com muita generosidade, todos questionaram o funcionamento, mas principalmente aconteceram discussões importantes acerca do assunto que é muito intrigante: a sexualidade feminina e a maternidade. Foi compreendido nesta discussão um ponto chave do trabalho: a questão cíclica que este corpo proposto iria materializar.



Quarta-feira 01/04/2015

Fiz junto com a Natacha o corte da abertura da boca, inspirado no crânio humano. Troquei também o nariz do boneco, que havia uma falha na espuma. Para isso tive que fazer uma pequena mistura de poliuretano flexível para jogar apenas no pedaço do negativo que pegava o nariz e depois substituir o nariz defeituoso. Fiz também a luva para manipulação que é inserida dentro da cabeça. O sistema foi feito com duas opções de manipulação: abrir a boca e franzir a testa. O objetivo dessas duas opções é conseguir uma maior possibilidade de movimentos e emoções transmitidas pelo rosto do boneco. Para a construção da boca tive que esculpir toda a mandíbula exatamente como o sistema ósseo humano, para que na hora de forrar com o tecido da pele a face não tivesse cortes agudos, apenas orgânicos.







A boneca estava tornando-se cada vez mais orgânica. A noção do ciclo, da regeneração, do renascimento estava cada vez mais presente no dia-a-dia de trabalho, principalmente quando comecei a lidar com uma cabeça que era exatamente a cópia da minha. Comecei a reunir tecidos para compor a pele dela e consegui uma boa coleção de texturas e cores em tons *nude*. A decisão sobre a composição da pele foi uma das mais difíceis e

provavelmente a que Natacha Belova mais foi importante: depois de quase um mês experimentando peles com uma montanha de tecidos e retalhos, ela me contou sobre uma experiência de trabalho em um hospital psiquiátrico no qual tinha um paciente que se amarrava nos lençóis para conseguir dormir. Belova conta que deu muitos retalhos para o rapaz e pediu que ele fizesse o que quisesse com os tecidos. Ele fez uma verdadeira instalação no quarto de dormir e que nunca mais quis se amarrar, como uma espécie de necessidade fisiológica que foi suprida. Após contar esta história, e vendo que eu trazia elementos de presença de uma menina na cena que eu gostaria de montar com essa personagem grávida, ela me pediu que eu amarrasse os tecidos na barriga da grávida como uma garotinha que fizesse os nós desesperadamente, colocando uma energia com tal potência nas amarrações.

Sábado – 11/04/2015

Esta semana o processo de criação foi intenso. Provei algumas opções de pele com diferentes tecidos e meias tipo meia-calça na cabeça da boneca, além de aplicar um par de olhos de plástico que comprei em uma feira de rua. Nada me convence e continuo a buscar as referências de artistas que também trabalham com esses materiais e me abastecer muito com imagens de corpos de mulheres grávidas.

Comecei a construção do corpo a partir da barriga. Trabalhei com uma espuma de 4 cm de espessura dobrando-a e cortando as sobras até chegar a um formato convincente da barriga. Esculpi os braços e a parte superior do tronco em blocos maiores de espuma. Pinte o tronco, que foi esculpido em espuma azul, com tinta acrílica amarela e vermelha. Nos próximos dias devo definir a pele do corpo inteiro e experimentar o que é possível fazer com o material disponível. Os colegas estão fazendo a pele com lycra cor de pele, mas busco um efeito menos realista e não pretendo pintar o tecido. No entanto, antes de começar a pele preciso experimentar mais o corpo para descobrir quanta liberdade preciso dentro da boneca e como vou me posicionar para manipular.



No trabalho com a dramaturga Andrea Moro buscamos discutir o tema da gestação. Ela sugeriu trabalhar três atos que corresponderiam aos três trimestres de uma gravidez.

Com Tita Iacobelli o trabalho se intensificou em exercícios de desterritorialização do corpo em função da manipulação. Foram realizados muitos exercícios com três manipuladores

para um boneco, no qual uma pessoa se encarregava de apenas dar voz ao boneco e a partir do que era dito, o corpo era trabalhado pelos outros dois manipuladores, que se dividiam entre abrir a boca do boneco e emprestar as pernas e um braço ao boneco, e o outro emprestava o outro braço que faltava. Como a fala era dada por uma pessoa que não participava fisicamente da manipulação, era importante que fossem dados pequenos tempos para compreensão dos objetivos do personagem, como respirações e vícios de discurso - por exemplo um personagem que demonstrava que estava pensando no que dizer ao falar “éee...” entre uma fala e outra, funcionava bastante pois dava tempo para o corpo pensar também. Apesar do discurso guiar a cabeça e a boca, a expressão corporal era de extrema importância pois podia concordar ou não com o discurso. Por isso, os momentos de silêncio eram muito ricos e talvez expressavam uma verdade que o personagem não conseguiria mentir com o discurso.

Tita Iacobelli ressalta que “a marionete é silêncio, é sua linguagem”. Tita explica que não é necessário mastigar todas as sílabas das palavras na manipulação da boca, que é possível sintetizar as palavras e, com a prática, perceber quais sílabas exigem fechar totalmente a boca do boneco e quais podem ser fechadas apenas pela metade. Se o boneco precisa falar, mas não tem boca articulada, a cabeça toda pode acompanhar o ritmo da voz e da respiração.

Nos momentos de trabalhos individuais, quando eu mostrava o que eu tinha criado para Tita, levei cenas em que uma menina brincava com dinossauros e eles entravam em uma caverna. Essa caverna se erguia e tornava-se a vagina da boneca grávida, que iniciava o trabalho de parto da própria cabeça. No Laboratório Plan B foi decidido trabalhar apenas o parto, estudando a movimentação diariamente. Busquei também outras possibilidades com o corpo da boneca grávida em outras posições do meu corpo, sugerindo corpos monstruosos.

Alguns ensaios realizados no Arteduca foram registrados em vídeo, que se tornaram uma ferramenta de extrema importância para minha compreensão da movimentação desenvolvida com a boneca. Essa compreensão tornou-se de duas vias: pele-boneco e vídeo. Durante a ação eu dialogo muito com o objeto em meu corpo e depois o vídeo me localiza os ângulos de pernas e braços que melhor funcionam. O recurso audiovisual permanentemente me traz novas informações sobre o trabalho físico com *Maiêutica*.



Figura 14 Frames dos vídeos de ensaios realizados no centro cultural Arteduca, gravados por colegas do curso

3.2 Retorno ao meu lugar, à minha caverna

Retornei ao Brasil em maio de 2015 e me resguardei. Troquei muitas ideias com o Grupo Teatro de Brinquedo, do qual participo desde 2006. Realizamos encontros para discutir as técnicas que conheci no Chile e fizemos várias oficinas de construção. Em novembro de 2015 apresentamos “Estudos uterinos 1 – Maiêutica”, no teatro de formas animadas do Sesc Arsenal em Cuiabá. O experimento contou com a participação de 4 atores (Douglas Peron, Juliana Graziela, Millena Machado e Raquel Mützenberg) e trabalhamos coletivamente pensando cenas performáticas, sem texto falado e com dois músicos realizando a sonoplastia ao vivo.



Este experimento iniciava com três atores dentro do fosso do teatro, dos quais podia-se ver apenas do peito para cima, enfaixando suas cabeças em ataduras gessadas. Depois de ter as cabeças totalmente encobertas, eles subiam do fosso para o palco e performavam uma movimentação dos “cabeça-de-gesso”, que geravam imagens como o “centauro” e a “xamã”. Eles traziam o corpo da boneca grávida interagem com a personagem que dormia sobre um praticável, logo acima do buraco do fosso, vestindo a gravidez na atriz. Os “cabeça-de-gesso”

desapareciam e o corpo grávido iniciava um repetido trabalho de parto, parindo oito cabeças sobre o praticável– ela se deitava e aparecia com uma nova cabeça, realizava distintas movimentações de contração, a cabeça entrava para o pescoço e saía pela vagina. A última cabeça era a cabeça original da boneca “Maiêutica”, e realizava a movimentação no chão, próximo ao público. Ao final desta cena, os “cabeça-de-gesso” subiam ao praticável e retiravam as cabeças, que caíam no chão deformadas enquanto os atores zeravam a energia. Assim acabava o exercício cênico. Foi executado quase como o roteiro encontrado em diário de bordo do ator Douglas Peron:

Começa embaixo, fazendo as cabeças engessadas. Os atores podem começar com a cabeça parcialmente engessada. Os atores seguem um ritmo de “engessamento” e não preenchendo todo o rosto. Enquanto isso a menina dorme na “cama”, na parte superior. A luz ilumina somente a cama por um tempo. Os monstros saem e fazem performances corporais enquanto dorme a menina. Os monstros voltam para debaixo da cama e fecham uma cortina de voal. Sombras aparecem mostrando os sonhos da menina sendo invadidos. A menina acorda já como personagem grávida (PERON, Douglas, 2015).

Este breve roteiro foi criado durante encontros com o grupo nos quais foram experimentados diversos materiais e movimentações. Ninguém assumia a posição de diretor, atuávamos enquanto um coletivo que abraçou o projeto de um integrante.

O trabalho cênico foi registrado em vídeo realizado pelo cineasta Luiz Marchetti. Ao assistir o vídeo, concluí que a obra precisava de uma direção e um trabalho dramaturgico, mas o trabalho com a boneca Maiêutica estava interessante. A partir disso, em parceria com os *videomakers* Carol Marimon e João Fincatto, resolvi levar a boneca para a rua, tal qual Natacha Belova gostaria que tivesse sido realizado ainda no Chile, mas por receio de toda a equipe, não foi feito.



Figura 15 Primeira aparição de Maiêutica na rua foi em Cuiabá, nas redondezas da Praça da República.

A primeira experiência na rua foi um momento especial para entender como as pessoas lidavam com a presença da personagem em um local inesperado. O parto exposto nas calçadas, praças e calçadões do centro de Cuiabá gerava distintas reações e comentários que expressavam desde medo a curiosidade. Muitas pessoas vinham entregar dinheiro na minha mão, a maioria com receio de se aproximar. Nesta primeira experiência pude perceber como é pisar no chão acidentado das ruas da cidade e aprendi a me localizar no espaço com a pouca visão que a máscara de meias proporciona. A plateia era solta, ficava alguns minutos olhando e já davam espaço para outros passantes observarem, pois estávamos perto de um ponto de ônibus, num local de grande fluxo de pessoas.

A segunda experiência foi em São Paulo, no festival *Degeneradas 2*, realizado no Sesc Santana. Para esta ocasião, desenvolvi juntamente com o músico André Gorayeb uma sonoplastia baseada nos ritmos das contrações de parto, com o objetivo de me guiar no tempo de presença no salão onde foi realizada a performance. Ao lado do espaço reservado para a performance havia uma rampa imensa com um corrimão, e pude explorar distintas movimentações interagindo com tais elementos. Por meia hora desenvolvi movimentações de contração, agachamentos, interação com as pessoas presentes, e o movimento final era o parto seguido da recolocação da cabeça no pescoço e logo me retirava de cena. As pessoas assistiram até o fim da performance, o que me proporcionou explorar movimentações novas para segurar o público até completar os 30 minutos combinados com a produção.



Figura 16 Performance *Maiêutica* no Sesc Santana, em março de 2016. Fotos: Geraldo Cruz.

Levar este trabalho a São Paulo foi perceber que estou dialogando muito potencialmente com vertentes contemporâneas de dança. A fluidez que a sonoplastia proporcionou ao *leitmotiv* que passa pela minha cabeça enquanto performo me fez compreender que esta é uma característica que devo investir também quando não utilizar o áudio. Depois desta experiência, passei a fazer *Maiêutica* com fones de ouvido tocando o áudio criado para considerar o tempo que ele me trouxe.

A próxima experiência foi na programação do projeto *100 em 1 dia Cuiabá*, realizado no dia 3 de abril de 2016. Era um domingo de manhã e levei *Maiêutica* a um viaduto da Avenida Rubens de Mendonça, conhecida como Avenida do CPA, em Cuiabá.



Ao chegar no viaduto percebi que havia praticamente ninguém no espaço. A única movimentação era de carros, que passavam em alta velocidade pela avenida. Decidi atravessar a rua e performar no canteiro central, onde desenvolvi um ciclo da performance, ou seja, um parto. Ao finalizar este ciclo, percebi que algumas pessoas se juntaram em um dos lados do viaduto e para lá me dirigi. Ali desenvolvi mais um ciclo, pude interagir com algumas pessoas pedindo apoio para chegar em determinadas posições de contração, troquei um abraço com uma mulher, um cachorro latiu muito contra minha presença e algumas crianças passaram assustadas e curiosas. Nesta experiência pude perceber o cansaço que o sol quente me causava, consegui me acostumar um pouco mais ao asfalto, e pude lidar com uma espécie de vulnerabilidade que senti ao realizar em um local com carros em alta velocidade, mesmo que muitos diminuam o ritmo para tentar ver melhor o que era aquele ser estranho no meio da avenida. Desta vez também pude confirmar o que já havia ocorrido na primeira experiência, que foi uma dificuldade em trocar com as pessoas que registram fotos e vídeos com o celular enquanto assistem. Percebi que elas se isolam do meu olhar ou do olhar da boneca, e que quando percebem que estão fisicamente próximas de mim ou quando eu chego a estender meu braço para um primeiro contato físico, os “cinégrafistas de rua” reagem assustados, fugindo ou esquivando.

A quarta experiência foi na Praça da Mandioca, no centro histórico de Cuiabá, no evento Sarau Cidadão Cultura, no dia 07 de abril de 2016. Na ocasião, fiz a aparição sem saber exatamente para onde ir. Antes de vestir a boneca, fui ao local para entender o momento ideal para entrar em cena, mas fiquei com muitas dúvidas sobre o espaço onde poderia escolher melhor. Percebi diversos grupos de pessoas, muitas conhecidas inclusive, e decidi que faria uma espécie de *flâneur* pelos grupos e, onde me sentisse à vontade, realizaria o

parto. Me vesti no carro, a duas quadras da praça, e fui caminhando lentamente em direção ao Sarau. Ao chegar lá, fui recebida com muita curiosidade pelas pessoas que assistiam aos artistas no palco, que tocavam principalmente rock.



Figura 17 - *Maiêutica* no Sarau Cidadão Cultura. Fotos: Pedro Ivo Prado

A experiência na praça foi potente pela quantidade e diversidade de pessoas que estavam presentes. Havia muitos artistas devido ao evento, mas a praça da Mandioca é um lugar que tem um público fiel que pertence a outros grupos sociais também. Esta foi a primeira vez que me deparei com uma situação de pessoas tentarem me forçar a tirar *selfies*, gritarem palavras no meu ouvido indicando ódio ou profundo estranhamento; ao mesmo tempo em que muitas pessoas elogiavam, se emocionavam e agradeciam pela obra apresentada: *Maiêutica* recebeu até cerveja e cigarro durante o trabalho de parto.

A quinta experiência foi no centro de Cuiabá, na programação local do festival SESC Palco Giratório 2016. Nesta ocasião, estabeleci um percurso de seis quadras pelo centro histórico, iniciando de um ponto onde a van da produção me deixou já montada com a boneca, acompanhada de uma equipe de produção e audiovisual. Por estar acompanhada, me senti à vontade para experimentar mais interações com o público. Era aproximadamente 16h, horário de grande movimentação de pessoas pelo trecho escolhido. Já comecei recebendo um abraço de um homem que ao me ver se aproximou, entregou uma moeda e abraçou a boneca muito afetuosamente. Continuei o percurso por um calçadão cheio de lojas, e por onde passava muita gente parava para olhar, fotografar e interagir.

Um homem conhecido por armar instalações nos canteiros centrais das avenidas do centro apareceu pelo meu caminho, com quem interagi pedindo que pegasse na barriga da grávida para sentir o movimento do bebê. Depois disso ele me seguiu até o final da performance, sempre falando coisas como: “É um etê! Vai nascer! Ela precisa ir pro hospital! É um etê do bem, relaxem!”. Eu não sabia como lidar, interagia quando convinha, a produção em um momento entreviu pois ele começou a interferir muito ativamente nas minhas ações, até um momento em que me lembrei do relato do parto de Nariel Iatskiu, em que ela dizia que se sentia uma fera e arrancou as roupas para parir, e dei um empurrão no homem – na minha lógica de que uma mulher em trabalho de parto toma atitudes impulsivas e por vezes contra os “bons costumes” em prol do seu próprio corpo realizar o trabalho de parto da maneira como necessita. Como artista, é um momento que me confunde sobre meu papel no mundo, sobre a capacidade da minha obra de ser o que a sociedade compreende enquanto arte e também sobre a função ativista de *Maiêutica* enquanto a voz de mulheres que não são respeitadas no momento do parto.

Divagações à parte, nesta experiência pude trabalhar com extrema intensidade as respirações do parto, por diversos momentos me senti com o cérebro muito oxigenado, e, também devido ao calor, terminei o percurso muito exausta. Depois fui saber que foi o maior tempo que já havia performado: permaneci em ação por quase uma hora.



Figura 18 Performance Maiêutica no centro histórico de Cuiabá, na programação local do Festival SESC Palco Giratório 2016

Desde que comecei a ir para a rua com a boneca, inúmeros convites apareceram e compareci a quase todos. Me restrinjo a falar sobre as cinco experiências já citadas pois foi nessas primeiras que desenvolvi o trabalho de corpo como pensado durante toda a presente dissertação: o compartilhamento do meu corpo em função da existência do personagem, e trabalhar o tato da minha pele de uma maneira expansiva para que eu também possa sentir pela pele da boneca, ou de certa maneira que uma metamorfose energética acontecesse entre nós duas. Até o momento da escrita deste texto, acredito que tenha alcançado o objetivo, pois os principais comentários que tenho recebido é sobre a confusão visual que este trabalho gera, trazendo questões sobre quantas pessoas estão ali em cena e até dúvida se são siamesas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Maiêutica é uma experiência em constante alteração. O desejo de criar com o corpo e a matéria, a comunicação pele-objeto aconteceu e a cada aparição descubro novos afetos. A respiração que Duda Paiva comenta que compartilha com o boneco, tornou-se imprescindível para que o boneco exista – seja acreditado. Compreender o processo de outros artistas e compartilhar meu processo somou para a criação de conhecimento, já que pude realizar minha criação o tempo todo olhando os caminhos trilhados por outros artistas enquanto escolhia os meus rumos. O exercício de falar sobre a criação do outro e depois sobre a minha é potente para criar um discurso que me auxilia depois a ajudar outras pessoas a compreenderem o próprio processo. Em conversas informais com Bruno Dante, por exemplo, percebemos juntos que criar bonecos híbridos, ou como Dante prefere dizer: em *corpo habitat*, é pensar mais que um boneco de fato, mas compreender a matéria no corpo e dar liberdade para que a forma animada vá aparecendo durante a dança da criação.

Dança, pois é movimento também. É imagem, é escultura, é plasticidade, mas sem o movimento não é animado. Ana Maria Amaral já dizia que a linguagem do boneco é o movimento. Percebo que o modo de pensar na criação contemporânea das formas animadas passa muito pelo movimento e pelo corpo, antes de passar pela plástica. Ou concomitantemente.

Ao olhar para os artistas citados no primeiro capítulo, percebo que são trabalhos ímpares, mas que têm um mesmo conceito em comum: além da noção de animar o inanimado, a noção do corpo como um elemento plástico e moldável. O uso dos elementos plásticos acoplados ao corpo, à pele do manipulador, é um recurso presente em todos esses trabalhos em diferentes graus de elaboração. Do objeto cru assumidamente amarrado ao corpo até a maquiagem de toda a pele para camuflar as emendas do objeto ao corpo, confundindo a presença do ator com a presença do personagem criado. São práticas nas quais o corpo trabalha em função do objeto e o objeto é pensado em função de uma visualidade expressiva resultante da sua soma ao corpo.

O teatro de animação está na fronteira entre as artes plásticas e a arte dramática, e sua existência se deve à paixão de artistas que se deixam afetar pela multiplicidade de questões que esta arte mobiliza: engenharia, ludicidade, possibilidades dramáticas distintas, rompimento de estruturas, alteração do tempo, criação de planos de realidade. Trata-se de um

gênero saído da arte popular, que cativa artistas, submete-os às leis da arte, da criação, da inovação e da originalidade e quase chega a uma auto-destruição total (JURKOWSKI, 2000, p. V), no sentido de que é uma arte que tem se alimentado com as quebras de seus próprios paradigmas e o rompimento das fronteiras entre as artes que permeiam o teatro de animação. A sensação de poder fazer isso tudo com as próprias mãos tem a potência de reunir pessoas com habilidades muito diversas e específicas em torno do ofício do bonequeiro³³. Muitas dessas possibilidades descobertas recentemente, durante a segunda parte do século XX, quando para Jurkowski o teatro de bonecos se torna uma arte por inteiro.

Considero que se torna uma arte por inteiro devido ao trabalho de muitos artistas que resolveram se olhar. O meu trabalho jamais existiria como é se não fosse o olhar para o outro artista, que funcionou como um espelho dos meus desejos criativos para encontrar o novo, o que ainda não foi feito. “Por necessidade, o artista é impelido a agir (SALLES, 1998, p. 27)”, e ir para a prática com a bagagem conceitual coletada durante as disciplinas do mestrado me proporcionaram liberdade e confiança no passo a passo da criação. Por vezes, o registro do processo não foi fácil, pois era o momento de lidar imediatamente com o percurso do meu raciocínio, e, conseqüentemente, com a autocrítica. No momento em que me liberei da autocrítica, consegui perceber que faz parte do processo atirar o pensamento em ideias que não necessariamente serão utilizadas, mas pelas quais eu pude passar e escolher: “constrói-se à custa de destruições (idem)”.

É impossível falar deste trabalho sem falar de feminismo e a onda dessa subjetividade coletiva que se reforçou na América Latina nos últimos anos com as presidentes mulheres, a popularização dos discursos com linguagem refrescada direcionada à internet e à rua, e as grandes “marchas das vadias” ou “slutwalks” que aconteceram em inúmeras cidades. Para pesquisar bonecos híbridos viajei sozinha para diversos lugares que eu nunca havia ido e sequer falava a língua. Tive que desenvolver minhas estratégias para me proteger e criar laços que pudessem minimamente me fortalecer pelos caminhos que passei. Não sei dizer se a idade me fez querer falar sobre a maternidade, se foi algo que veio de dentro, mas com certeza veio também de fora, das muitas mulheres que acompanhei por meio dos conteúdos postados nas

³³A diversidade de nomenclaturas existentes para definir quem é o profissional que se expressa com a linguagem do teatro de formas animadas, evidencia que essa é uma tarefa complexa. Para Beltrame (2005 p. 36), trata-se de uma arte que reúne e sintetiza elementos de outros campos artísticos, notadamente das artes visuais, exigindo do profissional que atue com essa expressão, conhecimentos próprios dessa área. Ao acordarem que o ator-animador é interprete, evidenciam a necessidade de uma formação que contemple saberes próprios da profissão de ator. E desse modo, fica explícito que nem todo ator é marionetista, mas todo marionetista é ator.

redes sociais sobre suas experiências de parto. Estive disposta a me abrir para essas questões pois me instigava pensar o meu papel e o meu lugar na minha família, na universidade, nas ruas, nas instituições por onde entrava. Foi difícil compreender meus limites técnicos enquanto pesquisadora nos momentos em que sofri assédio de homens com os quais lidei durante a pesquisa, mas estar constantemente problematizando as questões femininas foi uma estratégia de sobrevivência. Aprendi a olhar primeiro para as mulheres, a ouvir primeiro uma mulher, a pedir ajuda para uma mulher. Percebi o quanto estive presa numa subjetividade falocrática (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p. 81) e experimentei alterar essa lógica a partir de mim e com as outras mulheres. Fui chamada de louca, perversa e inconsequente. Denominei-me RADFEM³⁴, andei só com lésbicas, quis sentir o cheiro do parto.

Alterar o ponto de vista para uma visão mais feminista do mundo me fez compreender que vivemos numa sociedade que tem como base um modo "falocrático" de produção da subjetividade - modo de produção que tem no rendimento o seu critério, o que implica apelar para um processo cada vez mais acelerado de desmanchamento e de produção serializada de formas (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p. 81). Durante o processo criativo de *Maiêutica* fui fortemente desmotivada por artistas homens a realizar este projeto, fato que me fortaleceu por perceber que estava criando algo singular e que estava trabalhando com a possibilidade de a "gente se deixar fecundar pela vida, de a gente funcionar como canal para a proliferação de formas de existência que se impõem a cada nova configuração da experiência (idem)".

Maiêutica é um encontro de questionamentos acerca do teatro de animação contemporâneo e do corpo, sendo este um corpo feminino. Descobrir os devires deste corpo é um trabalho que nunca se termina e "cabe dizer que a proposta de um trabalho como devir elimina o ponto de chegada ou o fim, pois se entende a obra como variação contínua, como composição que apenas acontece em suas relações (LEITE, 2016, p. 70)". Estar na rua com esta obra é estar disponível a afetos muito distintos e aberta a qualquer tipo de reação humana: é estar em um estado maleável às possíveis dobras e permitir-se desdobrar para que o fluxo da performance continue. O estado de atenção é o de uma pele sempre vibrando e os olhos sempre atentos aos 360° que me rodeiam, sustentando uma respiração e um *corpo-em-vida*.

³⁴ Os feminismos de orientação radical são aqueles que acreditam que o meio e as condições de vida das mulheres estão diretamente ligados à sua situação de opressão. Elas partem do princípio de que a principal característica que une as mulheres enquanto classe é sua condição de *fêmea*. Elas também acreditam que mesmo os símbolos estereotípicos que se referem a mulheres têm relação com o papel que desempenham na sociedade por causa de sua fisiologia. O feminismo radical/materialista não acredita que somente as leis estão erradas; *tudo*, da infraestrutura à superestrutura, está fundamentalmente errado (do site: www.radfem.info).

Um corpo feminino em vida. Talvez seja este o grande potencial de *Maiêutica*: compreender que ser fêmea é distinto e que “qualquer ruptura com o modo de funcionamento de nossa sociedade passa, no mínimo, por um devir mulher (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p. 81)”.

Este trabalho circulou em 2017 pela mostra SESC Palco Giratório, passando por 37 cidades do Brasil, entre capitais e interior: Rio de Janeiro, Cuiabá, Rondonópolis, Porto Alegre, Belo Horizonte, Porto Velho, Brasília, Teresina, Florianópolis, Parnaíba, Florianópolis, São Paulo, Curitiba, Palhoça, Balneário Camboriú, Laguna, Tubarão, Criciúma, Vitória, Belém, Castanhal, Manaus, Poconé, Arapiraca, Jaboatão dos Guararapes, São Lourenço da Mata, Pesqueira, Recife, Salvador, João Pessoa, Campina Grande, Paulo Afonso, Caxias do Maranhão, Itapecuru Mirim), maio a novembro 2017. Esta circulação desenrolou em afetos que me fizeram afastar do processo criativo para exercer um processo de repetição. A primeira conclusão é com relação ao preparo físico que o ator necessita para este tipo de trabalho, que deve ser muito cauteloso, envolvendo resistência física principalmente. A segunda conclusão que compartilho é com relação à recepção do público: é um trabalho que incomoda e expõe o machismo latente na população que vive a cidade – em algumas cidades senti mais e em outras menos repressão ao trabalho, mas em todas sofri alguma violência, seja verbal, física ou psicológica. A terceira e última conclusão que compartilho é sobre o material: a espuma da barriga praticamente se desintegrou devido ao contato com o asfalto e o calor; a espuma da cabeça diminuiu de tamanho, alterando as proporções em relação ao corpo; e as meias calças tornaram-se uma aliada ao processo de reciclagem do material todo. Em breve devo conseguir desenvolver de maneira mais extensa esta jornada exaustiva que foi o Palco Giratório 2017, que me deixa de herança uma tendinite crônica nos braços e diversas lesões nas articulações. Evoé.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

- AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- AMARAL, Ana Maria. *O inverso das coisas*. In: Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 1, v. 1, 2005.
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Animação: Imagens, Símbolos e Mitos*. Disponível em: <<http://formasanimadas.wordpress.com/2010/08/12/teatro-de-animacao>>. Acesso em: 15 jul 2014.
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Animação: da teoria à prática*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ASLAN, Odette. *O ator no Século XX: evolução da técnica, problema da ética*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BALARDIM, Paulo César. *Desdobramentos do ator, do objeto e do espaço*. Tese de doutorado. UDESC: Florianópolis, 2013.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: Fatos e Mitos*. Vol 1. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. Disponível em: <<https://farofafilosofica.com/2017/02/24/simone-de-beauvoir-e-judith-butler-bibliografia-em-pdf/>>
- BELTRAME, Valmor. *Marionetista, Manipulador Ator-Animador e Outras Nomenclaturas*. In: *Revista FENATIB*, 2005. Disponível em: <<http://fenatib.com.br/wp-content/uploads/2015/11/Revista-8-e-9-Fenatib.pdf>>. Acesso em: 25 jan 2016.
- BELTRAME, Valmor. *Transformações na poética da linguagem do teatro de animação*. *Revista da Pesquisa*. Florianópolis, v. 2, n.2, ano 4, 2007.
- BELTRAME, Valmor. *O trabalho do ator bonequeiro*. *Revista Nupeart*. Florianópolis, v. 2, setembro, 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/2641/1947>>. Acesso em: 15 jul 2014.
- BELTRAME, Valmor. *Princípios Técnicos do Trabalho do Ator-Animador*. In: *Formas Animadas*, 2010. Disponível em: <<https://formasanimadas.wordpress.com/2010/11/04/principios-tecnicos-do-trabalho-do-ator-animador-por-nini-beltrame/>>. Acesso em: 13 fev 2016.
- BELTRAME, Valmor; ARRUDA, Kátia de. *Teatro lambe-lambe: o menor espetáculo do mundo*. In: *DAPesquisa Revista de Investigação em Artes*, vol 1, nº 3. Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina, 2008. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicak/katia_nini.pdf>. Acesso em: 12 Dez 2014.
- BELTRAME, Valmor; MORETTI, Gilmar Antônio. *Teatro de Formas Animadas Contemporâneo: hibridismo, miscigenação e heterogeneidade*. In: *Móin - Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 3, v. 4, 2007.
- BELTRAME, V.; SOUZA, A. *Teatro de bonecos e a animação à vista do público*. In: *Teatro de Bonecos: Distintos olhares sobre teoria e prática*, Udesc, 2008. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicak/alex_nini.pdf>. Acesso em: 15 jul 2014.

- BONDIA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Rev. Bras. Educ., Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, Apr. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 13 Feb. 2016.
- CARNEIRO, Rosamaria Giatti. *Cenas de parto e políticas do corpo: uma etnografia de práticas femininas de parto humanizado*. Orientador: Luzia Margareth Rago. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP: [s. n.], 2011.
- CINTRA, Wagner. *Considerações acerca do Teatro Visual e da Dramaturgia da Visualidade*. In: *MÓIN-MÓIN: Revistas de estudos sobre teatro de formas animadas*, organizada por Gilmar A. Moretti e Valmor Nini Beltrame. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 10, v. 12, 2014.
- CINTRA, Wagner. *No limiar do desconhecido: reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- COSTA, Joana Dar'k Costa; MAGALHÃES, Maria Janilce Oliveira. *Cartografias da Subjetividade Contemporânea*. 16º Encontro Nacional ABRAPSO. Universidade Federal de Pernambuco, 2011. <http://www.encontro2011.abrapso.org.br/site/textoscompletos>
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991. Disponível em: <[http://minhateca.com.br/atilamunizpa/Documentos/DELEUZE*2c+Gilles.+A+Dobra+-+Leibniz+e+o+barroco\(1\),2926226.pdf](http://minhateca.com.br/atilamunizpa/Documentos/DELEUZE*2c+Gilles.+A+Dobra+-+Leibniz+e+o+barroco(1),2926226.pdf)>. Acesso em: 14 Dez 2014
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 3*. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996 (Coleção TRANS).
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*; tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 54, 1997. Disponível em: <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/deleuze-g_-guatarri-f-mil-platc3b4s-capitalismo-e-esquizofrenia-v-4.pdf>
- GIL, José Nuno. *Abrir o corpo*. In: *Corpo, Arte e Clínica*, organizado por Tania Mara Galli Fonseca e Selda Engelman. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/152315631/Abrir-o-corpo-Gil-pdf>>. Acesso em: 30 Nov 2014.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- GUATTARI, F. e ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GUINSBURG, J; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.
- JESUS, Amábile de. *Figurinos e subjetividades efêmeras*. In: *MÓIN-MÓIN: Revistas de estudos sobre teatro de formas animadas*, organizada por Gilmar A. Moretti e Valmor Nini Beltrame. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 6, v. 7, 2010.
- JERPHAGNON, Lucien. *História das grandes filosofias*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- KLEIST, Heinrich Von. *Sobre o teatro de marionetes*. In: *Cadernos de Cultura*. Ministério da Educação e Saúde, s.d. Edição eletrônica preparada por Francisco Fuchs. Disponível em: <<https://pontocinza.files.wordpress.com/2008/03/heinrich-von-kleist-teatro-de-marionetes.pdf>>. Acesso em: 08 fev 2016.
- LEITE, Daniela Correa. *CORPO EX-POSTO: Disparador de Possibilidades na obra de Elisa Ohtake*. Dissertação de mestrado / Daniela Correa Leite. UFMT: 2015.
- MATURANA, H. R.; VARELA, F. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano*. Campinas, SP: Psy II, 1995.
- MAGALHÃES, Mônica Ferreira. *Maquiagem e pintura corporal: uma análise semiótica*. Orientador: Lucia Teixeira. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2010.

- NOGUÈS, Joëlle. *Transfiguração dos corpos: Os corpos pensantes*. In: MÓIN-MÓIN: Revistas de estudos sobre teatro de formas animadas, organizada por Gilmar A. Moretti e Valmor Nini Beltrame. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 13, v. 17, junho 2017.
- O RENASCIMENTO do parto. Direção: Eduardo Chauvet. ROTEIRO: Érica de Paula. Brasil: 2013.
- OBRAZTSOV, Serguei. *My Profession*. Tradução de Doris Bradbury. Moscow: Raduga Publishers, 1985.
- OLIVEIRA, Francisco Guilherme de. *As materialidades no teatro de sombras*. In: Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 8, v. 9, 2012.
- PASIC, Ines. Re: *Perguntas sobre titeres [mensagem pessoal]*. Mensagem recebida por <raquelmutzenberg@gmail.com> em 3 jul. 2015.
- PILLAR, Analice Dutra. *Visualidade contemporânea: interação de linguagens e leitura*. In: ANPAP - 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas. Florianópolis, 2007. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/067.pdf>. Acesso em: 08/06/2016.
- PIRAGIBE, Mario Ferreira. *Manipulações: Entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de teatro de animação no Brasil*. Tese de doutorado. Unirio: Rio de Janeiro, 2011.
- ROLNIK, Suely. *Subjetividade e História*. Revista Rua, nº 1. <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/issue/view/597>
- ROLNIK, Suely. *Pensar a partir do saber-do-corpo: uma micropolítica para resistir ao inconsciente colonial-capitalístico*. In: Colóquio Cidade Pensada, 2, 2016. Cuiabá: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO, 2016.
- ROLNIK, Suely. *Uma insólita viagem à subjetividade fronteiras com a ética e a cultura*. PUC-SP: 1997. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>
- SALLES, Cecília A. *Gesto Inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo, Annablume, 1998.
- SESI BONECOS DO MUNDO, 2013, Cuiabá. *Sesi Bonecos do Mundo 2013: liberdade para os bonecos*. Disponível em: <<http://www.sesibonecos.com.br/>>. Acesso em: 15 jul 2014.
- SPINOZA, Beneditus de. *Ettica / Spinoza*; [tradução de Tomaz Tadeu]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. Disponível em: <<https://farofafilosofica.com/2017/09/28/espinoza-4-livros-em-pdf-para-download/>>
- TAYLOR, Janes. *Handspring Puppet Company*. Johannesburg: David Krut Publishing, 2009.
- WEBER, Beatriz Teixeira. *Fragments de um mundo oculto: práticas de cura no sul do Brasil*. In: *Cuidar, controlar curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe*. Organizadores: Gilberto Hochman e Diego Armus. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004.
- WEIERMAIR, Peter. *Louise Bourgeois*. Edition Stemmler: Kilchberg/Zurich, 1995.

Reportagens:

- LEAL, Maria do Carmo; PEREIRA, Ana Paula Esteves; outros autores. *Cad. Saúde Pública*, Rio de Janeiro, 30 Sup: S17-S47, 2014. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/csp/v30s1/0102-311X-csp-30-s1-0017.pdf>>
- MARGARIDA, Palmira. *Cheiro de Buceta*. In: *Revista Vertigem*. 2016. Disponível em: < <http://www.revistavertigem.com/2016/01/21/cheiro-de-buceta/>>
- STEPHAN, Gustavo. *Natascha Belova, figurinista, cenógrafa e artesã: 'A mão humana traduz o nosso espírito'*. Agência O Globo: Rio de Janeiro, 2016. Disponível em

<<http://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/natascha-belova-figurinista-cenografa-artesa-mao-humana-traduz-nosso-espirito-17411013>>