# UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS ESCOLA DE BELAS ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES PROGRAMA DE DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL DINTER (UFMG/UFPA)

Adriana Maria Cruz dos Santos

Invenções de um corpo na prática teatral de atores com bonecos

### Adriana Maria Cruz dos Santos

Invenções de um corpo na prática teatral de atores com bonecos

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Artes. Área de Concentração: Artes da Cena. Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça.

Belo Horizonte Escola de Belas Artes da UFMG 2019



### UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS ESCOLA DE BELAS ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese da aluna ADRIANA MARIA CRUZ DOS SANTOS- Número de Registro 2016697720.

Titulo "Invenções de um corpo na prática teatral de atores com bonecos"

Many Levery Continue
Profa Dra Marin Beatriz Braga Mendonça- Orientadora - EBA/UFMG
- Felosoto Jehin de et
Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa- Titular - USP
-trolloque -
Profa. Dra. Ivone Mana Xavier de Amorim Almeida – Titular – UFPA
Profa Dra. Mônica Medeiros Ribeiro
Tham francode, tracket
Profa Dra Marina Marcondes Machado - Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 16 de dezembro de 2019.

### Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Cruz, Adriana, 1971-

Invenções de um corpo na prática teatral de atores com bonecos [manuscrito] / Adriana Maria Cruz dos Santos. – 2019.

250 f.: il.

Orientadora: Maria Beatriz Braga Mendonça.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

Teatro de bonecos – Teses.
Representação teatral – Teses.
Atores – Teses.
Teatro – Teses.
Braga, Bya, 1966- II.
Universidade Federal de Minas Gerais.
Escola de Belas Artes. III.
Título.

CDD 791.53

Dedico este trabalho ao David Matos, Paulo Ricardo Nascimento e Anibal Pacha, por me fazerem acreditar que podia fazer teatro com bonecos.

### **AGRADECIMENTOS**

Iris Cruz, Cincinato Jr, meus pais (Hely e Jonilda Santos), Keila Silva, Evileny Magalhães, Bya Braga, Bene Martins, Cesário Alencar, Patrícia Pinheiro, Edson Fernando Silva, Valéria Andrade,

Izabela Nascente, Lázaro Tuim, Adriana Brito, Eliana Santos, Hélio Fróes, Rodrigo Gondim, Abilio Carrascal, Aguinaldo Rodrigues, Gabriel Sitchin, Rogério Uchoas, Henrique Sitchin, Danilo Cavalcante, Carolina Maia, Jeferson Cecim, Cristina Costa, Aos companheiros do Casarão do Boneco, Professores do DINTER, UFPA, UFMG.

"O objeto estético não é um objeto propriamente dito; é também parcialmente o depositário de certo número de caracteres de evocação que são sujeito da realidade, do gesto, esperando a realidade objetiva em que este gesto pode se exercer e se realizar; o objeto estético é objeto e sujeito de uma vez; espera o sujeito para pô-lo em movimento e suscitar nele por um lado a percepção e por outro a participação".

(SIMONDON, 2008 apud MAROSO, 2013, p. 616)

#### **RESUMO**

O objetivo da tese se instaura no estudo sobre a composição de um corpo ficcional produzido na relação teatral entre atores e bonecos, ou melhor, no modo de teatro com bonecos. Envolve o estudo dos processos de criação e atuação sob o aspecto das singularidades dos trabalhos desenvolvidos pelos atores, convidados a compartilhar suas práticas para a tessitura da tese. O trabalho realizado seguiu as circunstâncias que tornaram imprescindíveis pensar as acepções de corpo na prática teatral com bonecos, sob a perspectiva de um rastreio aos procedimentos na interação entre estes dois participes deste jogo teatral. Estes procedimentos na concepção aqui abordada seguem a acepção de atores criadores na atuação com bonecos e, nesta relação criativa, apontamos a possibilidade de uma intrínseca ligação articulada em fases que se desenvolvem entre o contato, a conexão e a fusão dos corpos do atores com os bonecos para a invenção de um corpo-substância, propulsor de personagens, como efeitos desta fusão. Observando que no campo das investigações acerca dos processos de criação preponderantemente apontam o boneco como personagem e o ator como um "facilitador" dessa presença, a pesquisa aborda a composição desse corpo ficcional que atravessa esta condição de personagem atribuída ao boneco e estuda a condição do ator como copartícipe também decisivo nessa composição no âmbito da cena. A pesquisa suscita reflexões importantes para o trabalho do ator, pois propõe traçar um olhar atento às poéticas cênicas a partir da perspectiva dos atores.

Palavras-chave: Atores. Teatro com bonecos. Corpo-substância.

#### **ABSTRACT**

We aim with this thesis to study the composition of a fictional body made in the theatrical relationship between puppet and actor/performer, or, better said, in a mode of theater with puppets. It involves the study of creation procedures and performance under the light of the singularities of the work developed by the actors/performers which were interviewed on/for the making of this thesis. The writing process followed the conceptualization of the body in theater practices taking in account the procedures of interaction between the two participants in the action – the puppet and the actor/performer. These procedures, in the way we approach them here, are based on the creative work of the actor/performer with the puppet. Thus we point out to a possibility of an articulated connection that is established in stages: first the contact, then the connection and lastly the fusion of the body of the actor/performer with the puppet, and, as an effect of such fusion, the invention of a substance-body that embodies the character itself. Taking in consideration that in the field of investigation of creative procedures the puppet is a character and the actor/performer a "facilitator" of its presence, our work approaches the composition of this fictional body related to this condition of character attached to the puppet and also studies the actor/performer as a decisive co-participant in the scene. Our research brings to the surface important reflections on the actor/performer's work and also traces the construction of the scene's poetics in the perspective of the actors.

**Keywords:** Actors/performers. Puppet theater. Substance-body.

# LISTA DE FOTOS

Foto 1 – Espetáculo Vovô, da Cia Truks de Teatro de Bonecos	28
Foto 2 – Espetáculo Isso é Coisa de Criança, da Cia Truks de Teatro de	
Bonecos	36
Foto 3 – Espetáculo Sirênios, do Grupo In Bust Teatro com Bonecos	42
Foto 4 – Espetáculo Pinóquio, do Grupo In Bust Teatro com Bonecos	54
Foto 5 – Espetáculo Pinóquio, do Grupo In Bust Teatro com Bonecos	58
Foto 6 – Espetáculo Pinóquio, do Grupo In Bust Teatro com Bonecos	62
Foto 7 – Espetáculo Fio de Pão, do Grupo In Bust Teatro com Bonecos	76
Foto 8 – Espetáculo Catolé e Caraminguás, do Grupo In Bust Teatro com	
Bonecos.	81
Foto 9 – Espetáculo O Senhor dos Sonhos, da Cia Truks de Teatro de Bonecos	89
Foto 10 – Jeferson Cecim em criação cênica	97
Foto 11 – Espetáculo O Curupira, do Grupo In Bust Teatro com Bonecos	102
Foto 12 – Espetáculo Pinóquio, do Grupo In Bust Teatro com Bonecos	113
Foto 13 – Jeferson Cecim em criação cênica	117
Foto 14 – Espetáculo Fio de Pão, do Grupo In Bust Teatro com Bonecos	126
Foto 15 – Espetáculo Entre Janelas, da Cia Tato Criação Cênica	132
Foto 16 – Espetáculo Mamulengo da Folia, do Grupo Mamulengo da Folia	139
Foto 17 - Espetáculo Catolé e Caraminguás, do Grupo In Bust Teatro com	
Bonecos	145
Foto 18 - Espetáculo Isso é Coisa de Criança, da Cia Truks de Teatro de	
Bonecos	151
Foto 19 – Espetáculo A Bruxinha, da Cia Truks de Teatro de Bonecos	156
Foto 20 – Espetáculo Plural, da Cia de Teatro Nu Escuro	161
Foto 21 – Espetáculo Plural, da Cia de Teatro Nu Escuro	166
Foto 22 – Espetáculo Plural, da Cia de Teatro Nu Escuro	171

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 UM CORPO PARA UM TEATRO COM BONECOS	18
1.1 Trajetos para um corpo com boneco	18
1.2 Inspirações para invenção de um corpo-substância	22
1.3 Gênese do corpo – pistas a seguir	39
1.4 A prática que cria um corpo	50
1.5 Ator com boneco – substância produzida pelo contato, cone fusão	
CAPÍTULO 2 O ATOR CRIADOR EM UM CORPO-SUBSTÂNCIA	70
2.1 Ator com bonecos: tessituras de procedimentos de um substância	-
2.2 O corpo-substância presente: agenciamentos das noçõe animação e personagem neste corpo	
2.3 Afetabilidades geradoras do corpo	108
2.4 Os espetáculos como acontecimentos do corpo-substância	147
CAPÍTULO 3 CARTAS SOBRE MULTIPLICIDADES E TRANSIÇÕES	177
3.1 Carta para o Anibal Pacha: O Encontro como metodologia	177
3.2 Carta para Adriana Brito: Escuta sensível	190
3.3 Carta para Jeferson Cecim: Tralhas para construir-se	201
3.4 Carta para Aguinaldo Rodrigues: Acreditar como parâmetransformar	
3.5 Carta para Carolina Veiga: O tato e o contato	220
CAPÍTULO 4 CORPOS HÍBRIDOS MESTIÇOS E TRANSITÓR TRANSVERSALIDADES DE OUTROS ATUANTES	
4.1 Com-fusão de corpos – volatilidade das fronteiras	228
4.2 Um corpo- nuvem passageira que com a cena se vai	236
CONSIDERAÇÕES FINAIS	230

REFERÊNCIAS	245
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	250

# INTRODUÇÃO

O trabalho de pesquisa em notação refere-se ao estudo sobre a prática teatral a partir de experiências de atores com bonecos. Segue as dimensões de processos criativos desta natureza para tecer linhas de articulações acerca das práticas de criação e atuação, entrelaçando estes dois elementos e a composição de sujeitos ficcionais. Compreendemos a atenção ao estudo dos movimentos dos corpos como princípio da ação cênica imbuído da experiência de cada ator nesse modo de atuação, assim como seguimos a produção de procedimentos como pistas. Tais linhas de articulação são tecidas pelo encontro como caminho para tecer reflexões sobre a produção deste sujeito em invenção na atuação de atores com bonecos.

Tratamos o teatro com bonecos como um campo de distintas possibilidades de criação de realidades cênicas. Desse modo, escolhemos pensar o teatro como linguagem artística que, ao interpor o boneco como sujeito da cena, transvia a ação artística do ator para invenções de composições expressivas entre ele e o boneco. Por estas distinções de modo de operação do sujeito ficcional, conceber a cena trilhou, por diversas experiências artísticas, a condição de categoria dentro da linguagem teatral, também denominada de teatro de animação.

Nesta reinvenção, o sujeito boneco adquire multiplicidades de possibilidades, apontando subcategorias dentro desta categoria. Estas, a partir de modos de investigações distintas, interpondo a sombra, ou objetos, ou o partes do corpo do ator como elemento, geram investigações como o teatro de sombras ou o teatro de objetos, que compreendemos como geradoras de reinvenções contundentes da presença do ator na cena teatral. Tais modos de investigações artísticas, pensados como transdisciplinares, em processos de hibridações de corpos ou de reinvenções de corpos cênicos, tratam da interposição de um boneco antropomórfico ao objeto ressignificado, ou até mesmo partes do corpo do ator na condição de bonecos.

Concordamos com a proposição de Mário Piragibe<sup>1</sup> ao sugerir que a separação entre o teatro de bonecos e o teatro de atores tende a se dissipar por motivações de artistas do nosso tempo; assim como concordamos com Felisberto Sabino da Costa<sup>2</sup> que, ao abordar concepções acerca do teatro de objetos, confere a este modo investigativo a condição de um modo de teatro de ator, na qual o sujeito cênico se vale

\_\_\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> 2011, p. 18.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> 2011, p. 34.

da mistura objetal. Destarte, sob esta perspectiva, o teatro com bonecos, o teatro de objetos "são vizinhanças que partilham o mesmo território".

Nesta pesquisa, optamos por abordar a perspectiva de teatro que atua com bonecos. Dentro desta opção, escolhemos considerar ao atuante que se relaciona com o boneco a denominação de ator, assim como o objeto ser abordado como boneco. O intuito do trabalho de pesquisa teve como estratégia a imersão nas experiências como uma "política cognitiva criadora"<sup>3</sup>. Rastreamos a tessitura de sujeitos ficcionais, aos quais atribuímos a condição de personagem e, a partir desta atribuição, o ponto de partida do trabalho. Iniciamos a pesquisa com a imersão na dimensão processual, que ainda não estava bem definida. Logo, a criação de uma personagem como disparadora inicial da pesquisa enveredou para uma necessidade de reformulação.

Seguimos a imersão das operações transformadoras do corpo do ator com bonecos como intervenção sobre a proposta inicial de investigar a concepção de personagem na produção do nosso território de pesquisa, ou seja, o ato de tecer o território da pesquisa enveredou para uma linha de fuga, desviando a proposição de investigar especificamente a produção de personagem para uma reformulação deste ponto de vista. Esta reformulação ocorreu a partir da escolha do acesso à experiência singular dos atores em ações artísticas com bonecos como metodologia de pesquisa.

Na trajetória da pesquisa, entendemos que os procedimentos que indiciam a presença de personagem na atuação com bonecos tornam relevantes os modos como são produzidos os corpos dos atores transformados pelos bonecos, pois compreendemos que, neste modo de atuação teatral, o processo de criação sofre reconfigurações na forma de produção de personagens.

Percebemos, no plano da pesquisa, que a consistência do que perquirimos enquanto sujeito ficcional não estava exatamente na noção de personagem, no sentido do que se refere a algo preestabelecido à cena, ou que é concebido textualmente. Compreendemos que precisávamos seguir a relação ator e boneco na qual o ator, a partir de suas explorações de movimento e presença com o boneco, forja seus planos de invenção de um sujeito ficcional a partir de complexas construções oriundas da relação entre dois corpos heterogêneos.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> KASTRUP; ESCÓSSIA, 2014, p. 8.

Diante desta constatação, fomos impelidos a investigar a condição de contágio, enquanto "modo de variar de si em outro"<sup>4</sup>, significante entre os dois elementos: o ator, em sua condição de desconstrução de caminhos preestabelecidos como prática da presença, e o boneco, como um elemento significante. Assim, seguimos a necessidade de inventar a noção de um corpo ficcional, denominado como corposubstância.

No olhar sobre as diversidades possíveis de serem rastreadas no território da pesquisa como um todo, percebemos que a condição da relação do ator com o boneco, a maneira como o ator se organiza corporalmente para estar na cena com o boneco e como esse ator concebe essa composição são questões que convocam a atenção e configuram o campo perceptivo para o rastreamento de um corpo forjado na relação entre estes dois sujeitos.

A partir de convivências com atores teatrais, que desenvolvem suas práticas em pontos diferentes do Brasil, construímos um circuito, ou melhor, "uma rede de articulações e composição para fazer emergir o entendimento de uma realidade"<sup>5</sup>. Desta forma, delineamos um oblongo trajeto de trabalho entre diferentes lugares, Belém, Goiânia e São Paulo, para realizar um encontro com os atores em cidades distintas. Essa rota, enquanto etapa do trabalho, permitiu que eu rastreasse as experiências pelas quais fui afetada de modos e em momentos diferentes da minha investigação como pesquisadora e artista atuante no teatro com bonecos.

Consideramos seguir as processualidades como plano de ação. Acompanhamos o "plano coletivo de forças" que compuseram o território da pesquisa a partir das experiências compartilhadas com os atores para, com eles, produzirmos conhecimentos sobre a composição cênica que se estabelece enquanto linguagem, tendo a interposição do boneco como modo de fazer teatro. Almejamos sintonias através da parceria e experiência artística de trabalhos em que o boneco é interposto na cena, em transformadora relação com os partícipes desse teatro.

No trabalho, propusemos discutir e compartilhar perspectivas de atuações, atos de criação cênica e tangências. Tenho, nessa pesquisa, a proposição de diálogos que atravessam modos de produção da arte do teatro com bonecos e o fascínio pela relação de vida e de morte com eles, "confiando na potência dos encontros

<sup>5</sup> KASTRUP; PASSOS, 2014, p.15.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> FONSECA; COSTA, 2014, p. 264.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> KASTRUP; PASSOS, loc. cit.

estabelecidos no processo de pesquisar" (SADE; FERRAZ; ROCHA, 2014, p. 66) e apostando na pesquisa fora de uma predeterminação de efeitos.

Propomos o estudo do ponto de vista do atuante como algo relevante devido a relação direta da sua atuação com a presença do boneco, como parte da vida do objeto em cena; uma vida rara, pequena, fragmentada em movimentos essenciais e significantes. Isso envolve o ato criativo de uma personagem, no tempo em que o ator habita o corpo de um boneco de tal maneira que ele, o ator, renuncia o foco sobre si para apresentar-se com o boneco, dando-lhe voz e prioridades.

Compreendendo que esta mediação no singular não abarca a pluralidade do universo de processos criativos em teatro de animação em trânsito. A pesquisa transitou, de forma restrita, para se ater às práticas como algo vivo e com participações colaborativas. Ela tem o intuito de rastrear essas multiplicidades a partir do processo da convivência com os atores; seja como acompanhante de atividade ou de apresentações de espetáculo em cada território, como ação de "estar com", os sujeitos são como partícipes em plano comum.

Ao apontar o caráter participativo e inclusivo da pesquisa, realizada a partir da abertura experimentada pela rede ou pelo coletivo, ou a partir das entrevistas ocorridas durante essa convivência, me tornou uma pesquisadora que seguiu e, ao mesmo tempo, produziu trajetos para tramar o território da tese que compõe um plano comum e heterogêneo sobre os processos de operadores de uma atuação composta. A pesquisa estabeleceu uma relação intrínseca com as circunstâncias do encontro, do tempo, do espaço e do contato com os modos de operação e de procedimentos artísticos.

Os atuantes partícipes são integrantes dos grupos teatrais Cia Nu Escuro (GO), Cia Truks de Teatro de Bonecos (SP) e In Bust Teatro com Bonecos (PA). Além do Grupo In Bust<sup>7</sup>, com o qual convivo e trabalho, convoco os dois outros pelas tangências observadas em contatos anteriores, ocasionadas por trocas e parcerias em projetos artísticos de longa data, muito antes desse doutoramento. No entanto, durante o percurso da pesquisa, sofremos atravessamentos de outros atores: Jeferson Cecim, Danilo Cavalcante e Carolina Veiga, os quais, em momentos diferentes, surgiram como encontros significativos para a trama da pesquisa.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Grupo fundado em 1996, com sede em Belém-PA.

Como uma espécie de modalidade da linguagem da encenação com bonecos, Mário Piragibe (2011) indica o atuante como uma das partes do objeto, como um composto ou uma imagem poética inscrita na cena por uma espécie de justaposição. Tais perspectivas aqui são propulsoras de contrainvenções significativas para a invenção de um corpo-substância enquanto um corpo fluido, que desvanece e que se constituiu como potência na trama da pesquisa e suas encruzilhadas.

O conceito de território apresentado na notação desta pesquisa emergiu da definição de cartografia do filósofo Gilles Deleuze: o território enquanto lugar a ser inventado<sup>8</sup>, enquanto a pesquisa se realiza a cada dia. Pensamos esse território como uma dimensão líquida, cuja consistência deve ser vivida, sentida, experimentada enquanto fluida. O corpo, como zona importante do território a rastrear, é visto como acontecimento em que se manifestam os pressupostos importantes no plano onde atuam os sujeitos copartícipes da cena.

Tornou-se também necessário tramar o corpo de pesquisadora concomitante à composição da pesquisa. Ele se constituiu pelo agenciamento de memórias; registros corporais de experiências da cena teatral com bonecos; exercícios de pensar a linguagem como pesquisadora atuante; encontros com parceiros de pesquisa da linguagem; desejo de promover uma reflexão capaz de um encontro entre perspectivas múltiplas, coletivas, para uma complexa rede de convergências e tangências.

A experiência no grupo In Bust Teatro Com Bonecos, no qual desenvolvi minhas práticas no teatro com bonecos, traz a concepção do nome em que a preposição Com vira uma proposição<sup>9</sup>, a qual abrange as escolhas estéticas do trabalho do grupo; diz respeito a um jogo de cena em que atores e bonecos são postos como sujeitos que dividem a cena. Este princípio estético, discutido na minha dissertação de mestrado<sup>10</sup>, emerge na trama da pesquisa com uma intenção ética, no sentido de contribuir para a discussão sobre a criação e atuação compartilhada entre atores e bonecos no campo da cena.

<sup>9</sup> Assim como ponderou Felisberto Sabino da Costa no ato da defesa da dissertação de mestrado da autora da tese em notação.

<sup>8</sup> KASTRUP, 2012, p. 139.

¹ºDissertação intitulada Sobrevoos e pousos sobre a dramaturgia do *In Bust Teatro com Bonecos*, realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, sob a orientação da Profa. Dra. Benedita Afonso Martins, com coorientação do Prof. Dr. Miguel de Santa Brígida Júnior.

Deste modo, optamos por rastrear circunstâncias de compartilhamento da presença dos sujeitos envolvidos, repensando a preposição *de*, habitualmente posta na denominação destas categorias teatrais, tais como teatro *de* bonecos ou teatro *de* animação, e reiterando a proposição *com* como um princípio de colaboração entre estes sujeitos para que haja a prospecção de sujeito ficcional no ato da cena. Tomamos como princípio importante trazer as vozes dos atuantes no desejo de operar as diversidades na tessitura da tese para *com-viver* e *com-partilhar* experiências na composição deste território.

A cada processo de *com-vivência*, a partir das experiências partilhadas, acompanhamento de espetáculos, viagem de apresentação com os grupos e entrevistas têm-se o ensejo da trama do território na busca de uma composição enquanto invenção no ato do encontro. Sendo assim, como pesquisadora, fui acompanhar processos traçados por suas singularidades, em uma incompletude aparente do boneco e do ator, desconstruindo o que os separa em cena e unindo-os em uma corporeidade poética.

Para tramar a notação da pesquisa, tomamos os propósitos e as implicações da invenção do corpo-substância, assim como a trajetória desta tessitura, que foram desde os norteamentos conceituais aos indícios que germinaram a invenção deste corpo, tramado na construção da tese.

No capítulo 1, apresentamos as circunstâncias disparadoras da tessitura do território da pesquisa, as inspirações conceituais encontradas em Antonin Artaud, Gilles Deleuze e Félix Guattari, acerca do corpo sem órgãos, tangenciadas por pesquisadores que traduziram e estudaram este conceito; no capítulo 2, tecemos as perspectivas de atores que, no ato com bonecos, forjam o corpo-substância, assim como trazemos a prática como trama deste corpo e o espetáculo teatral como espaço/tempo do acontecimento do corpo-substância. Recorremos à noção de afetabilidade como algo que se estabelece "entre as variações de afetos vividos" no encontro com os atores como "algo que nos convoca a pesquisar. Vontade de encontro que se faz de uma esquina, de uma infração, de um conceito, de uma pergunta que insiste com sensações" sob a condição de afetabilidades tramada no capítulo 2, seguimos para o capítulo 3, no qual apresentamos as cartas como meio de fazer emergir as singularidades do que nos afetou nas particularidades das experiências

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> LAZZAROTTO; CARVALHO, 2012, p. 24.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> LAZZAROTTO; CARVALHO, loc. cit.

com os atores; e no capítulo 4, apresentamos o que movemos na perspectiva da pesquisa, através de transversalidades encontradas em trabalhos de artistas-pesquisadores, que seguem as concepções acerca da criação do sujeito ficcional do teatro com bonecos e tangem as concepções acerca do corpo-substância.

No interior dos capítulos, apresentamos as fotos como imagens-texto da notação da pesquisa e como uma escrita poético-visual, com as quais atravessamos instantes na perspectiva da autonomia de sentidos, tal como pode, como penso, propor cada imagem fotográfica apresentada.

As tessituras desenvolvidas pela invenção da tese provocaram reverberações sobre o olhar do atuante, sobre como ele entende a sua atuação com o boneco, assim como proporcionou um processo dialógico e reflexivo com os partícipes da pesquisa e provocou revisitações sobre as suas perspectivas de atuação com bonecos.

Sobre o ator que se manifesta com um boneco, traçamos uma trajetória de pesquisa na qual a noção de invenção de um corpo tornou-se essencial para tecer a tese. Kastrup (2014, p. 142) aponta que a invenção "envolve, sobretudo a invenção de problemas, envolve a experiência de problematização". Assim, o intuito da pesquisa partiu para a invenção de pistas encontradas nas processualidades como elementos constitutivos do seu próprio território.

A presença expandida do ator é direcionada ao boneco ou ao objeto. Tomamos o trabalho dos atores com entrelaçamentos de alteridade, de um desejo de estar no lugar do outro e com outro. Esse exercício de alteridade apresentou-se como um exercício de abrir mão do seu lugar no foco, talvez um exercício que todo ator devesse experimentar em algum momento da sua trajetória: um estar em cena sem ser necessariamente o ponto central, um liberar seu lugar para um ser em devir. Essa é uma forma de atuação que instigou o processo da pesquisa.

Tenho viajado em busca de algo, como quem mergulha em um rio de águas moventes, ora turvas, ora cristalinas. Nas águas em movimento, meu corpopesquisador se deixa mover, entendendo que a força imprimida ao nadar deve ser dada pelo correr das águas, transbordamentos, aprendendo com o fluxo contínuo. Tenho o intento de misturar-me, aprender(me) com meus parceiros.

# CAPÍTULO 1 UM CORPO PARA UM TEATRO COM BONECOS

# 1.1 Trajetos para um corpo com boneco

Quando assisti pela primeira vez a um espetáculo com bonecos, era início dos anos noventa, estava começando minha relação com o teatro. Um estado de encantamento indescritível tomou conta de mim naquela matiné, no teatro Margarida Schivasappa, no Centur<sup>13</sup>, em Belém do Pará. Vivi ali um estado de paixão (não posso descrever de outro modo), um estado que, posteriormente, afetou os sentidos, os desejos e os devaneios. No palco, estavam atores, vestidos de palhaços, com figurinos pretos e detalhes coloridos, como gravatas e maquiagem. O espetáculo chamava-se *Virando ao Inverso*, do grupo Usina de Teatro, de Belém.

Neste espetáculo, cada cena era independente da outra, como esquetes. Havia a personagem bailarina, muito esguia, que flutuava e produzia passos incríveis ao som de uma música clássica. Tinha também um rato viciado em cheirar queijo e uma passista, não esqueço o nome dela: Brunda; o corpo da boneca era composto por um par de sapatos altos, uma bunda e seios de papel machê; estas partes eram separadas e animadas por três atores. Na plateia, crianças e adultos em estado semelhante ao meu: um estado de sensibilidade completamente entregue a cada uma das cenas. Era uma sensação que me remetia àquela que vivi quando fui ao circo pela primeira vez, ainda criança.

Lembro-me de me impressionar com a maneira como os atores trabalhavam. A maioria deles eram meus amigos, mas não os conhecia naquele modo de atuação. A cada gesto, ao mesmo tempo em que eu os via, parecia não vê-los. Via uma dedicação que considerei amorosa ao boneco, porque todo o corpo dos atores, o olhar, a atenção geral de seus corpos estavam voltadas para o boneco. Isso provocou em mim um sentimento de que eles, os atores, estavam em um estado de presença que eu nunca tinha visto; pareciam diferentes, talvez porque eu procurasse algo para reconhecê-los e ali, via-os em outra condição, desconhecida para o meu recente exercício de atriz.

Esse estado de encantamento não me moveu imediatamente para a cena com bonecos. Após a assimilação dessa paixão, fui atrás de compreender o que me arrebatou, por que aquelas cenas me afetaram de maneira tão arrebatadora? Foram

<sup>13</sup> Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves.

aproximadamente quatro anos de flerte, até que finalmente eu entendi que era preciso investir no que se estabeleceu como uma vontade, que já não era mais de contemplar, mas de fazer aquele teatro, de desvelar os segredos daquele modo de atuar.

No início, entendi como condições distintas as funções de atriz e de atuar com boneco. Nos espetáculos em que eu atuava com o meu corpo como sujeito da ação cênica, eu me definia como atriz, quando a prática da cena era voltada para a presença com o boneco, pensava minha atuação como animadora<sup>14</sup>. Na minha concepção inicial, era fundamental separar as coisas, "compartimentalizar" para que as técnicas estudadas fossem desenvolvidas de modo "profícuo" para o sucesso das cenas. Mas, em curto espaço de tempo, compreendi que não obteria sucesso nesta cisão.

Foi determinante a ação de tentar separar estas duas: atriz e animadora, pois o fracasso sofrido nas tentativas gerou questões e caminhos de pesquisa com o passar do tempo, à medida que as práticas foram desenvolvidas. Retornei a estas questões no processo de pesquisa de doutoramento, sobre as quais foram geradas concepções propositivas para invenção do trajeto de estudo. As dobras das questões atingiram o meu pensamento sobre a relação de contato entre atores e bonecos, como as mudanças que o corpo do ator pode sofrer a partir de uma construção investigativa no campo da arte da cena com bonecos, sob as inspirações artaudianas para esta ligação na prática cênica em que sou atuante.

As condições do ator com o boneco e as circunstâncias poéticas produzidas a partir das escolhas de caminhos de investigação instigaram a produção de espetáculos, exercícios cênicos, cenas curtas, trabalhos de vídeos televisivos, além de moverem, e ainda movem, o corpo para experimentar novas perguntas poéticas para este teatro *com* bonecos<sup>15</sup>. Em algum aspecto preponderante, cada processo é uma ramificação da pergunta, uma linha de fuga atrás de outras questões que são provocadas por trajetos distintos, como a prática desta pesquisa em notação.

A partir desta pesquisa de doutoramento, segui as possibilidades de ver nossos corpos de atores reatravessarem a cena na perspectiva de gerar estas *novas* 

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Para que não haja desdobramentos desnecessários quanto a esta nominação aqui colocada, animadora não está relacionada a uma nominação relativa à linguagem do teatro de animação, mas a como nós, grupo de pessoas que tínhamos o desejo de trabalhar artisticamente com bonecos, compreendíamos qual deveria ser a nossa postura corpórea diante do boneco.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Na minha dissertação de mestrado (SANTOS, 2015), apresento mais consistentemente esta nominação.

perguntas em torno das circunstâncias e imbricações da relação ator e boneco. Na pesquisa, o território se expandiu para atravessar as práticas de outros companheiros do âmbito, cujas práticas criam novos indícios sobre a relação com bonecos, que tangem os aspectos abarcados na pesquisa. A expansão do olhar sobre outros atores foi importante para tecer conhecimentos novos que instigaram acepções na investigação artística com bonecos e produziram consistências sobre a invenção de um corpo poético.

Retorno ao princípio, no qual a prática, como modo de investigação e criação, foi a escolha de um grupo de pessoas com as quais me uni para experimentar esse modo de fazer teatral. Éramos atores com experiências distintas na cena, no início dos anos noventa. Formamos um coletivo interessado em sondar e aprender sobre esta relação enquanto trabalho artístico, no qual estar com o boneco tornou-se cada vez mais instigante. A essa altura, já tínhamos entendido que nossos corpos tinham remotas possibilidades de alcançar aquela condição de cisão. Foi libertador deixar à vontade o corpo de atriz na cena e, com ele, eu experimentaria trilhar o caminho de um corpo com boneco.

Passei a alimentar e experimentar um estado de sensibilidade completamente novo na minha prática, que tomou o meu corpo ao me unir a um boneco. Não tive a dimensão do que estava acontecendo, achei muito confusa aquela ação. Foram ensaios, foram espetáculos, foram momentos de estranha transmutação de mim. Ator e boneco operam entre si transformações recíprocas, de modo variável, para tecer resultados que, com o passar do tempo, descobri que são mais distintos a cada dia. Atravesso, constantemente, a partir da prática, experiências de consistência fluida e evanescente nas intenções de viver a cena com o boneco.

Uma das minhas primeiras ações com um boneco foi com a cena itinerante *O Palhaço e a Borboleta*, um exercício com bonecões que tinham aproximadamente dois metros de altura. Eu atuava com o boneco Borboleta. A vara de eixo central do bonecão era acoplada a uma jaqueta, que ficava nas minhas costas; além disso, outras duas varas eram acopladas nas pontas das asas da borboleta, uma de cada lado, e as suas extremidades inferiores eram movimentadas pelas minhas mãos. A situação era divertida, pois a Borboleta pousava na cabeça das pessoas que estavam

passeando na Estação das Docas<sup>16</sup>, e o Palhaço (animado pelo ator Paulo Ricardo Nascimento), que não enxergava bem, tentava pegá-la com muitas dificuldades.

Este foi um exercício relevante de desconstrução dos caminhos que eu já conhecia. Exigiu de mim um trabalho completamente diferente do que seguia fazendo com o meu corpo de atriz. Foi preciso colocar à disposição uma atenção a minha condição física, expandida para além do meu próprio corpo para os dispositivos de movimentação do corpo do boneco, de maneira que a extensão da ação da minha coluna e das minhas pernas, para operá-lo diretamente sobre a minha cabeça, conduzissem para cima aquilo que eu vinha dedicando e trabalhando para produzir no meu próprio corpo: o foco da ação da cena. Neste estudo, comecei o trajeto de compreender a ação com bonecos como resultante de um processo por coengendramento.

Passamos, no grupo de experimentação, por muitas experiências com vários tipos de bonecos. Podemos dizer, a partir do momento presente, que interagimos cenicamente com o boneco, movidos por intensidades, buscas por desestratificar o próprio corpo, ampliar as fronteiras de criação para ser com o boneco. Procurávamos, muitas vezes sem ter consciência de todo processo de transformações no qual estávamos sofrendo; trilhávamos, ainda sem saber, o caminho por romper das possibilidades da concepção de corpo sedimentado que não nos cabia.

Nos processos de criação, este desejo de ligação com algo que está fora e, ao mesmo tempo, fez parte da minha ação, tomou em mim a dimensão da falta, acionado pelo desejo de transbordar para além das possibilidades restritas ao corpo de atriz. A partir desta falta, o corpo tornou-se mais aberto às conexões e outra condição corpórea foi se estabelecendo como parte na cena, fabricada por movimentos e produção de imagens, na vertigem da ação cênica, entre dois, em uma combinação vertiginosamente instável.

Libertar o corpo da condição de rigidez, ou seja, entendê-lo como devir e desfazer uma concepção fixa construída, impulsionou a busca por trazer o corpo da atriz para o encontro com o boneco. Foi revelador entender que também seria necessário libertar este corpo de atriz para novas possibilidades que já não eram mais deste corpo, mas de outros, gestados pelos encontros com o boneco. Aos poucos, fui entendendo que a prática com o boneco foi tornando constante as reinvenções de

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Espaço de passeio público na cidade de Belém do Pará.

mim mesma. Para tecer as reflexões sobre estas reinvenções, tomei a pesquisa de doutoramento como caminho.

## 1.2 Inspirações para invenção de um corpo-substância

No exercício da pesquisa, foram disparadas inspirações relevantes, as quais alimentaram as reflexões sobre o corpo no teatro com bonecos, e jogaram luz sobre a criação de uma gênese para o corpo forjado nas experiências do contato dos atores com os bonecos. As inspirações encontradas nas escrituras de Antonin Artaud e os desdobramentos construídos por Deleuze e Guattari sobre corpo sem órgãos abriram perspectivas importantes sobre os processos de criação no modo de fazer teatro aqui tratado. Afirmou Orlandi que "com Artaud chegamos a nossa mais contemporânea linha filosófica de indagação a respeito do corpo. Não precisamente a respeito do corpo, mas daquilo que se processa no encontro dos corpos" (2005, p. 9). Estas inspirações são tomadas no movimento de produzir conhecimentos durante o trajeto de tramar a investigação, a partir dos pontos de atenção despertados pelos agentes de conhecimentos trazidos para o território da pesquisa.

Atravessadas por estas inspirações, as consistências da pesquisa ganharam camadas fecundas para a tessitura operada e tratada no decorrer da atividade de pesquisar. Um dos aspectos mais potentes no que se refere a estas inspirações está nas proposições de liberdade transformadora do corpo e a "perda seus contornos rígidos" (QUILICI, 2004, p. 200). As provocações geradas a partir das concepções do corpo sem órgãos deram linhas para tecer reinvenções sobre um corpo com bonecos, deram espessura para nossas perspectivas acerca das relações entre atores e bonecos, assim como as possibilidades de revigorar nossas perspectivas sobre a vida que inventamos na cena.

Para compor as inspirações trazidas por escrituras de Artaud, Deleuze e Guattari, também recorremos aos comentadores e pesquisadores, como Cassiano Quilici, Daniel Lins, Luiz B.L. Orlandi, Cintia Vieira da Silva e algumas de suas escrituras acerca do corpo sem órgãos. Devo ressaltar que o intuito não é apresentar ou discutir no campo filosófico um conceito de corpo sem órgãos, mas aproximar algumas noções sobre este corpo como meio de articular o movimento criativo da pesquisa, assim como propiciar desdobramentos e traçar as tangências que vão

fomentar a invenção de um corpo-substância enquanto um corpo que se produz no campo da arte da cena.

Corpo-substância é invenção forjada na trama desta pesquisa e pela própria pesquisa, a partir das articulações de conhecimentos envolvidos pelos estudos acerca das experiências vividas com atores, que compartilharam seus saberes sobre a relação com o boneco. Inventamos um corpo-substância entre acontecimentos, singularidades e intensidades, sob influência das concepções propícias para a criação de um corpo sem órgãos, para um corpo que se produz fora do corpo do ator, ou entre ele e o boneco, desde a aproximação até a cena, com atenção a este processo.

Tornou-se necessária a invenção deste corpo para que pudéssemos seguir as transformações que intercorrem nos processos corpóreos da composição com bonecos. Criamos um modo de ver esta relação desenhando as linhas imaginárias que a atravessam enquanto fios vitais da poética desta arte. A criação de um corposubstância é disparada pelo procedimento de olhar atento a ligação do ator com bonecos, como este sujeito se disponibiliza ao contato e promove outro corpo dentro do plano artístico, que podemos entender como corpo ficcional.

Este corpo ficcional é um acontecimento produzido por um corpo composto fisicamente de, pelo menos, duas partes (visto que há possibilidades de conexão entre dois ou mais atores com um mesmo boneco), e é atravessado por estes fios vitais imantados no contágio entre elas. Os fios vitais são linhas imaginárias que estabelecem um campo de força que desperta e toca no âmbito do sensível e institui uma vida no teatro com bonecos. Observar por esta perspectiva a produção de vida cênica nos abriu caminhos para repensar o trabalho do ator com boneco como práticas de transformações libertadoras do corpo.

Consideramos férteis as condições de criação de um corpo sem órgãos para a construção de sentidos potentes na tessitura de um corpo-substância. Tomando como caminho que a produção de um corpo sem órgãos se instaura por contágio, vimos que esta condição atravessa contundentemente a condição da relação na qual rastreamos nesta pesquisa.

Um corpo-substância é produzido neste território a partir da gênese dos acontecimentos que impulsionam esta relação. Neste contato, além dos processos que tramam especificidades de cada um (atores e bonecos) para o contato, ou seja, seus corpos orgânicos e, para além disso, seus corpos poéticos, há uma camada de singularidades que atravessam as experiências, assim como linhas de força externas

aos corpos que atuam como um campo imanente durante a conexão entre eles, como as circunstâncias de espaço físico e espectadores.

Retornando ao momento em que entro em contato com o boneco pelas primeiras vezes, reporto àquela condição do corpo rígido, trabalhado como suporte da atuação com o boneco e as tentativas de construção deste organismo único e recorrente. Pensemos que estas foram tentativas que, posso dizer, não eram conscientes de estratificação deste corpo, além do que não tínhamos domínio do que estávamos experimentando. Procurávamos tornar o corpo uma espécie de fundamento dos processos de criação, sem tomar conhecimento da inerência transformadora que está na órbita destes processos. Se traçarmos um olhar atento sobre a animadora, podemos entender que as condições que levaram ao fracasso, nas circunstâncias de produzir aquele corpo, têm relação com a necessidade provocada pelo contato de estabelecer um corpo aberto ao boneco em detrimento de um corpo rígido como um organismo.

Um corpo orgânico, ou organismo que trazemos das concepções de Artaud a partir de estudiosos de seus textos, é entendido como algo condicionado a uma dimensão estratificada em determinada condição de ser. Este organismo não está relacionado a uma estrutura biológica propriamente, mas a uma condição de corpo pouco flexível. Deleuze e Guattari, no trato sobre as concepções de Artaud, reelaboram a concepção de organismo, e o apontam como "fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que (sobre o corpo) impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas" (2012, p. 24). Desse modo, a animadora pode ser pensada, em determinado contexto, como um organismo que possui uma estrutura dominante como condição *sine qua non* para atuar com o boneco.

Libertar o corpo para ação com o boneco foi também um desejo sobre o qual não tivemos domínio ou consciência no exercício do trabalho prático e, ainda hoje, não acredito que tenhamos, pois as transformações são invariavelmente da ordem do imprevisível, mas sabemos a importância da condição de escuta que pede o boneco, e esta escuta foi aos poucos se estabelecendo enquanto parte do processo de composição do corpo com o boneco. Assim, o boneco nos convidou para uma espécie de contradança. Com isso, tornou-se difícil produzir a atividade artística que não viesse com a possibilidade de mudar a cada processo e revirar as próprias condições de estar na cena com o boneco.

Entendemos, como aponta Orlandi, que "desfazer o organismo implica mais arte que astúcia", significa pensar que é preciso "abrir o corpo para conexões e agenciamentos [...] abri-lo para passagem e distribuição de intensidades para territórios e desterritorializações" (2005, p. 14). Desfazer o organismo algumas vezes se tornou uma ação de difícil condução; atingimos, por diversas vezes, estagnações de processos que nunca chegamos a considerar para além de um evanescente exercício de cena, muitas vezes pouco satisfatórios: foram propostas artísticas que evanesceram, pois as transformações, muitas vezes, não alcançaram circunstâncias que pudéssemos considerar felizes no trabalho de busca pela ligação vital com o boneco.

Ao estudar o corpo sem órgãos, passei a compreender também que a animadora (que suscito no meu processo de relação com bonecos), enquanto um corpo que se aproxima da noção de organismo, estará constantemente presente como experiência importante para a invenção do corpo com o boneco, pois é parte do processo de transformação a partir da noção de organismo tratada em Deleuze e Guattari, como nos mostra o trecho a seguir:

É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, pessoas, inclusive as situações nos obrigam; [...] é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante. (2012, p. 26).

Sob as lentes das acepções de Deleuze e Guattari, podemos olhar nos trabalhos artísticos acompanhados na pesquisa as recorrências das recomposições como provisões de significâncias trazidas de outros processos anteriores a estes trabalhos. Eles saltam de uma experimentação para outra e abrem condições para as criações ultrapassarem limiares e alçarem concepções de novos processos sem que, necessariamente, se estabeleçam ligações específicas entre um procedimento anterior e outro.

Ao olharmos as experiências de criação de cena sob a perspectiva anteriormente mencionada, somos estimulados a traçar um pensamento instigado pelo corpo orgânico, em tangências trazidas ao corpo-substância. Compreendemos que os procedimentos produzidos na atividade cênica fluem de uma investigação com bonecos para outra, transitam entre as experimentações, de um ensaio para outro, de

uma cena para outra e de um espetáculo para outro, mas sempre passíveis de desvios de trajeto produzidos pelo desejo enquanto um querer entendido, como aponta Daniel Lins:

É preciso perceber a diferença entre querer e almejar. Almejar é da ordem da espera passiva. Querer é, ao contrário, empreender, abrir perspectivas de ação, se deixar contagiar. A vontade, inerente ao ser em ação, é um engajamento através da ação que aponta o vínculo entre a vontade e o corpo: o corpo é a vontade em ação. Os movimentos do corpo são a encarnação da vontade. (1999, p. 49).





Foto 1 – Espetáculo Vovô, da Cia Truks de Teatro de Bonecos

Fonte: Acervo da Cia Truks de Teatro de Bonecos.

Cena do espetáculo *Vovô*. Instante de ação do **personagem Vovô**, em ligações entre o **Boneco**, **Aguinaldo Rodrigues** e **Driely Palácio**.

#### Atletismo Afetivo

Disse Antonin Artaud: "em relação ao ator é preciso admitir a existência de uma espécie de musculatura afetiva que corresponda a localizações físicas dos sentimentos" (1984, p.162). Olha a fotografia, vês as ligações de afetos? Vês os corpos tomados de uma escuta ao boneco? Abrir-se em escuta, entenda, é uma relação que extrapola o sistema auditivo para uma atenção que liga o corpo todo do ator ao boneco. As mãos dirigem-se ao contato direto e intenso com o boneco. O movimento de pegar se estabelece como uma travessia de um corpo ao outro; cada corpo um continente, fluido como nuvens, sofisticado como as engrenagens de um relógio, como nos mostrou Felisberto Costa. Quero que vejam que, ao aportar no corpo do boneco pelos olhos, pelas mãos, pela coluna vertebral, pela voz, pelo sorrir, pelo modo como pisam no chão, se misturam, produzem corpos mestiços, híbridos, transformados.

No trabalho da Cia Truks de Teatro de Bonecos, há um investimento na concepção do trabalho dos atores a partir da forma<sup>17</sup> escolhida para investir na construção dos bonecos. Esta forma é disparadora das maneiras ou das condições com as quais os corpos dos atores serão abertos à ligação com o boneco. Por vários anos de atividades artísticas, são 30 anos de existência, o grupo adotou como procedimento experimentações que restauram a *manipulação direta* para a construção e possibilidades de composição de ações com os bonecos. Esta escolha do grupo determina que o movimento dos atores seja iniciado a partir de um contato direto com o boneco, realizado por dois ou três atores, sobre uma base fixa, como um balcão. Nesta perspectiva estilística, o corpo dos atores foi traçando caminhos criativos que, de modo amplo, refazem uma maneira de propor o corpo que se estabelece a partir deste boneco.

O boneco é, então, um disparador ou provocador de transformações do corpo do ator na Cia Trucks. Em determinado momento da atividade artística do grupo, os atores passam a enveredar pelo caminho de novas experimentações com bonecos, trocando a manipulação direta pelo que eles denominam de *teatro com objetos*. Destarte, os bonecos ganham novos formatos, assim como as condições da ação dos atores tornam-se diferenciadas, tanto com movimentações mais livres no espaço da cena quanto à presença com o boneco enquanto produção de vida na cena dos espetáculos.

Nesta proposta que muda a forma dos bonecos, a Trucks produziu espetáculos que seguiram a vontade de experimentar a ação de atores com objetos como proposição, podemos dizer metodológica, da criação de personagens. Como uma espécie de trilogia, o grupo montou, neste ínterim, os espetáculos: *Sonhatório*, *Construtório* e *Acampatório*. A criação destes espetáculos torna-se aqui relevante no sentido de retomar a compreensão de "provisões de significância", trazidas anteriormente por Deleuze e Guattari, no que tange a transformação da forma do boneco como uma nova trajetória criativa que preserva-o enquanto operador das transformações do corpo do ator.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> O grupo investiu na *manipulação direta* como técnica conhecida de concepção de bonecos. Este tipo de boneco tem a divisão em partes antropomórficas na grande maioria (cabeça, tronco e membros) ou adota a forma de animais da natureza. Neste tipo de boneco, o ator o pega de maneira direta, geralmente para movimentar as mãos, os pés e a cabeça, pois tem um pino atrás daquele para que este o manipule. Na Cia Trucks, como em outros grupos, mais de um ator se conecta ao boneco para este tipo de atuação.

O grupo produziu sequências de experimentações com objetos utilitários retirados da condição cotidiana; e sob a perspectiva da pesquisa aqui em notação, os objetos são tomados como bonecos. A sequência dos três espetáculos traz rastros, descobertas e elementos desencadeados como uma linha estilística delineada na forma dos bonecos e pelas transformações do jogo do ator com esta nova maneira de compor a cena.

Nos três espetáculos, os atores brincam com os bonecos, e com este tom de brincadeira, despertam um olhar diferente no espectador sobre estes objetos, que passa a compreendê-los como personagens. Assim, a partir da ligação e elaborações de movimentos dos atores com os objetos de um par de serrotes surgiu um jacaré, de um alicate, um papagaio, e uma cozinheira surgiu de uma colher de pau. Tudo isso foi tramado entre a forma como os atores produzem os movimentos dos objetos, a maneira como os atores pegam nestes objetos e como os corpos dos atores reagem a este contato. Os três espetáculos guardam provisões de significâncias de um para o outro, mas são diferentes entre si na relação produzida entre atores com os bonecos.

A partir da perspectiva de que a cada processo os procedimentos são alterados pelas circunstâncias dramatúrgicas de cada espetáculo, as condições de contato e conexão dos atores com os objetos são alteradas pelas próprias condições de redescoberta que o processo de criação impele. Entendemos, a partir destas reflexões, que os atores seguem um fluxo de transformações do corpo no jogo com os bonecos. Este fluxo atravessa o *Sonhatório*, o *Acampatório* e o *Construtório*. As circunstâncias da trama de cada espetáculo reiniciam o modo como estes corpos são trazidos aos espetáculos e perfazem os corpos-substâncias de cada cena.

Chegamos ao entendimento de que, para a invenção de um corpo desdobrado de um corpo sem órgãos, faz-se preponderante que a criação seja um processo aberto; a busca, o meio de criação e o devir uma condição imprescindível. Concordamos que "a criação deste *outro corpo* é inseparável de uma destruição, de uma decomposição dos obstáculos. É necessário abrir espaço para este verdadeiro 'ato de gênese'" (QUILICI, 2004, p. 199, grifo do autor). Não há a produção de um novo corpo sem embates com um corpo orgânico que precisa ser superado e, ao mesmo tempo, preservado. Presente na ação de ligação com o boneco, o organismo é impelido para um ato de rebelião acionado por este contato transformador.

Refaçamos o percurso das intenções de seguir a criação de um corpo sem órgãos como inspiração. As concepções que operam esta criação trazem

entendimentos importantes para criar uma gênese do corpo com o boneco. Deleuze e Guattari nos dão lentes relevantes para ver as condições de criação deste corpo, ressaltando a condição de um corpo orgânico no processo da criação de um corpo sem órgãos para entender mais nitidamente este procedimento de desfazimento:

Não se faz a coisa com pancada de martelo, mas com uma lima muito fina. Inventam-se autodestruições que não se confundem com a pulsão de morte. Desfazer um organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor. (2012, p. 25).

Fica contundente a compreensão de que um corpo sem órgãos será preenchido por um plano de consistência, que envolve a sobreposição do corpo orgânico. Há de se entender como algo que se estende à trama de um corpo-substância, que precisa ser tramado com cuidado e exige estar atento aos sinais que ele aponta, entendendo que há diferenças, inclusive mudanças que tornam o mesmo corpo em vários corpos. As diferenças são extraordinárias e singulares, e sem a potência de cada corpo, não há processo de transformação. Sobre a invenção de um corpo sem órgãos, entendese a partir de Orlandi que:

Os corpos sem órgãos operam entre funcionalidade do corpo orgânico e a intempestividade conectiva desejosa, mas sem se confundirem com a intencionalidade do corpo próprio ou com o corpo investido de saberes e poderes: os corpos sem órgãos aparecem como coesões momentâneas de linhas de fuga operando ali como variáveis consistências dessas linhas. A rigor, a consistência do próprio corpo sem órgãos está nas imantações passageiras de umas linhas pelas outras por ocasiões de encontros. (2005, p. 11).

A partir desta concepção, que no processo de fabricação de um corpo sem órgãos há o desejo como força desta produção, tem-se em vista que, para tanto, há sempre o movimento, "um trânsito entre os territórios conhecidos e as desterritorializações" (QUILICI, 2004, p. 54). Ressaltamos o entendimento que desterritorializar o corpo é um exercício importante para a atividade de compreender a ligação com o boneco, sem receitas a seguir, mas por gêneses constantes. São experimentações, tentativas de saltar o corpo para um contato intenso com o que é externo e desconhecido. Ainda que tracemos planos, escutemos os procedimentos como caminho de reinício de um processo criativo, pois a prática tem levado à procura de algo que não conhecemos.

Assim como o organismo é parte presente, é operado na produção; vale observar que também se tornou parte da prática abrir escuta ao que nossos corpos traziam enquanto registros ou experiências, processos traumáticos, sofrimentos físicos e afetos<sup>18</sup>. Estas são condições que se estabeleceram na produção dos corpos cênicos, na prática artística. Estes registros corporais frequentemente emergem na superfície desses corpos como se nos avisassem "hoje estou parte desse corpo e não há como negar". Entendemos como importante a escuta a estas emersões para libertar o corpo a cada incursão do contato com o boneco.

A criação de um corpo sem órgãos está intrinsecamente ligada ao encontro, ou seja, ele acontece no efeito de um corpo sobre outro. Segundo Cintia Vieira, "o corpo sem órgãos se acopla a outros para produzir efeitos, é um movimento de produção de conexões" (informação verbal)<sup>19</sup>, e assim entendido, este corpo é produzido por experimentações de modo que incide em superfície de circulação de intensidades, não por mistura ou simbiose dos corpos. Um corpo sem órgãos se produz por contágio.

Desterritorializar o corpo na prática com bonecos tem sido um exercício ainda perquirido, sem caminho construído, sem receitas a seguir. Estas gêneses constantes tornaram fértil a investigação do contato com o boneco, gerando espetáculos e outros produtos artísticos, os quais não podem ser pensados como fim da investigação, mas novos começos para as experimentações, ou tentativas de saltar o corpo para um contato intenso com o que é externo e ainda desconhecido. Nos demos conta, na prática com bonecos, que as alterações sofridas no contato eram mais transformadoras do que estratificadas.

Posso dizer, pela prática, que as transformações do corpo foram e continuam contundentes, e que elas acontecem também a partir do que trazemos para a composição com o boneco. No entanto, nas conexões com o boneco, ocorrem operações que não temos total acesso, mas entendemos que são advindas do contato e importantes como provocadoras da gênese deste outro corpo. Percebemos, por

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Como sugere Artaud: "o afeto como estabelecido no campo do ator, como modo de lidar com as emoções, que deve ser físico. A palavra afeto tem também aqui uma conotação peculiar, que nos remete à questão da eficácia. Ela não designa apenas a qualidade de uma experiência, mas um poder, o "poder de afetar", uma força que atua no e através do ator, e depois em relação ao espectador. O sentido transformador do teatro mágico e ritual, o seu poder de contágio, relaciona-se a esse desencadeamento de dinâmicas afetivas." (QUILICI, 2004, p. 138).

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Informação obtida através da Profa. Dra. Cintia Vieira da Silva, no curso "Corpo e intensidades em Deleuze e Espinosa", durante o II Colóquio Variações Deleuzianas: Educação e Pensamento e Política e Fabulação e..., realizado na Universidade Federal do Pará, nos dias 7 a 9 de novembro de 2018.

exemplo, que há uma série de circunstâncias nas quais os traumas físicos e as dores são suplantadas, não emergem no corpo que vem para a cena com o boneco. No corpo com o boneco, as transformações geradas por conexão alteram o corpo dos atores. Mas, pelas condições diversas nas quais estas operações são produzidas, envolvendo as singularidades dos sujeitos, não temos como inventariar como esta operação acontece, apenas observamos que as transformações não ocorrem de maneiras iguais.

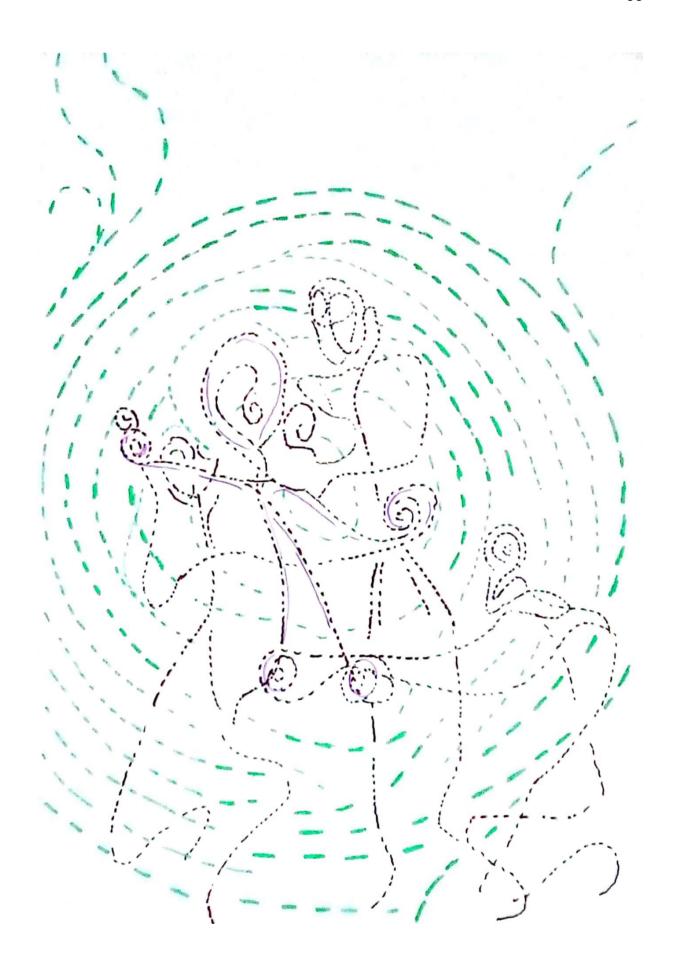




Foto 2 – Espetáculo Isso é Coisa de Criança, da Cia Truks de Teatro de Bonecos

Fonte: Acervo da Cia Truks de Teatro de Bonecos.

Cena do espetáculo *Isso é coisa de criança*. Instante de ação do **personagem sem nome**, em ligações entre o **Boneco, Aguinaldo Rodrigues, Driely Palacio** e **Rogério Uchoas**.

Disse Antonin Artaud: "Quanto mais o jogo é sóbrio e contido, mais a respiração é ampla e densa, substancial" (1984, p.163). Aguinaldo respira e faz a travessia, lembras? O jogo do contato é o chegar ao boneco, aportar e conectar-se com ele e adentrar no continente e fundir-se: Eis a travessia. No primeiro instante, os olhos; Aguinaldo vê através da cabeça do boneco, respira e conecta. Faz a travessia com as mãos; ele pega o eixo do boneco para movimentar a cabeça. Vês o modo como ele se conecta? O modo como ele se põe entregue ao movimento? Respira! Vês que os olhos deles são olhados pelo corpo do boneco? O que os move, afinal de contas? O boneco os move, Aguinaldo é movido pelo boneco, pelas possibilidades de adentrar o continente fluido como nuvem. Eles pegam diretamente no boneco, não há fios e nem pinos... A travessia é intensa, eles praticam a respiração com o boneco, eles movem lentamente os corpos e sorriem, eles estão tomados uns pelos corpos dos outros. Todos respiram, o corpo-substância pulsa, denso, expande e salta da imagem. O corpo-substância como um ovo, como uma promessa de algo que está, de algo que já se foi, e de algo que é um por vir.

Dentre os relatos de pesquisa, aponto um dos que consideramos relevantes para a reflexão que tecemos aqui:

Eu nunca me senti, em nenhum momento deste processo de teatro, que eu era diferente do boneco. Parece que sempre que eu pego no boneco para animação, tudo é uma coisa só, eu não consigo tecnicamente, eu acho que nem ensaiar tecnicamente. Da feita que eu pego, eu tenho a sensação que é uma coisa só. Eu gosto desse resultado porque isso me faz esquecer de mim. [...] Uma experiência sobre esta ausência, inusitada, foi em uma apresentação em Abaetetuba<sup>20</sup> [...] eu estava muito mal, com vontade de vomitar, isso antes e depois do espetáculo. Lembro de me perguntarem se tinha condições de fazer o espetáculo, eu fiz o espetáculo e não senti nada durante o espetáculo. Eu saí de cena, vomitei e me curei. (informação verbal)<sup>21</sup>.

É assombroso, para nós, que lidamos com a rotina de atividades com a cena teatral, compreendermos, pela atividade investigativa, o quanto a cena é transgressora no sentido de romper limitações. Cassiano Quilici nos fala que "a discussão artaudiana nunca se restringe ao artesanato teatral. Para ele, o fazer teatral é semelhante a uma obra alquímica na qual se dá a reconstrução do próprio artista" (2004, p. 196). No trajeto da pesquisa, acompanhar os processos de atores proporcionou rastrear e refletir sobre circunstâncias transformadoras, que vimos como potências que guardam a iminência da cena teatral vibrante e fecunda, pelas condições de presença partilhada e por imanente generosidade para o que está para além do próprio corpo. Cíntia Vieira, em sua tese de doutoramento, levanta uma questão reiterada aqui:

Como sair de uma maneira de viver as relações entre corpos como choques [...] como sair do domínio das oposições entre modos para compreender a maneira pela qual as relações constitutivas dos indivíduos podem se compor, entrar em acordo, e, em seguida, ter acesso às essências singulares expressas por estas relações, penetrando assim, essa dimensão em que não há mais oposições? (2007, p.146).

Fabricar um corpo-substância é um tipo de corpo que tem como condição acontecer no ínterim de uma relação, como produto de uma cópula, da qual este produto não poderia desprender-se, mas, ao mesmo tempo, não é nenhum dos dois partícipes da cópula. Acontece por imantações de intensidades geradas na ligação entre os corpos diferentes no processo de criação artística teatral.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Cidade de Abaetetuba, no estado do Pará.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Relato fornecido pelo ator Anibal Pacha, em Belém, em junho de 2019.

Entendemos que cada um destes, ator e boneco, é parte deste acontecimento e traz para este processo a possibilidade de gerar um plano de consistências comum a eles. Se pensarmos os atores e os bonecos como partes, e que esta condição relacional se estabelece no campo artístico, as consistências que promovem a produção de um corpo são operadas poeticamente e atravessadas por uma necessidade peculiar do corpo do ator de tocar as essências que atravessam esta relação, além do desejo de habitar esta dimensão sobrepondo oposições.

Como afirma Anibal no relato acima, há uma sensação física de ausentar, que está relacionada à vontade de habitar outro corpo, acionado pelo boneco. Habita-se um espaço que está além do próprio corpo enquanto circunstância artística. Habitar torna-se um ato de produzir presenças e que se desenvolve a partir dos corpos, mas estas são deslocadas para além deles.

# 1.3 Gênese do corpo – pistas a seguir

Certo dia do mês de julho de 2013, terminamos uma apresentação do espetáculo *Sirênios* no município de Monte Alegre — PA, no Baixo Amazonas. Eu estava organizando as caixas para guardar os materiais de cena quando uma menina se aproximou e disse "posso pegar a Itã?", apontando para a boneca, que estava ao meu lado. Eu prontamente entreguei a boneca, e a menina ficou alguns minutos observando, movimentando como quem procura algo importante. Subitamente, ela se voltou para mim e perguntou: "por onde ela fala?". Aquela pergunta me causou um espanto e, por impacto, eu ri. O fato é que a boneca, de um pouco mais de um metro de altura, tem um corpo construído com pequenos paneiros<sup>22</sup>, ou seja, tem uma estrutura vazada, possível de ver através.

Eu altero a voz para fazer a personagem Itã com a boneca, modulo o som da voz com aproximações de uma voz infantil com certa facilidade devido a prática que tenho com vozes no exercício de programas audiovisuais com bonecos e animações. Talvez a troca de voz possa ter provocado na menina certa incredulidade de que fosse eu falando. Mas o que chamou a minha atenção foi que eu sou maior que a boneca e estou com ela na cena, de modo visível aos espectadores, e a menina não considerou minha presença naquela ação de vida.

. .

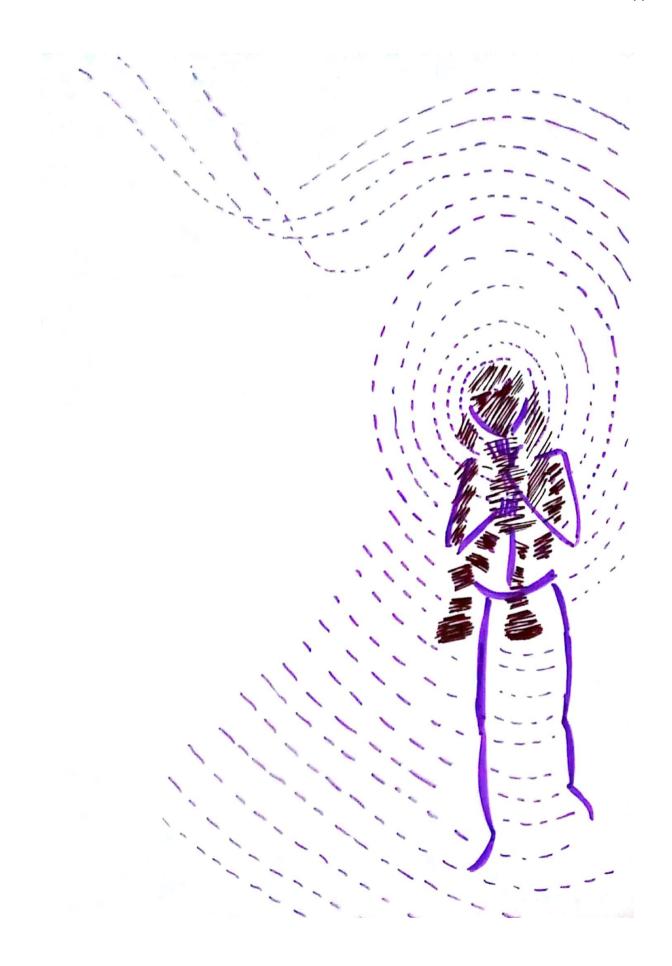
<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Paneiros são cestos de vime comuns nas feiras do norte, nos quais se transportam frutas e outros produtos comuns nas feiras.

O fato acima leva a pensar que há uma composição entre mim e a boneca a tal ponto emaranhada que se estabelece, diante do olhar da menina, uma espécie de sombreamento em torno da produção de vida da personagem Itã. Se a minha voz, emitida visivelmente diante do olhar da menina, não foi percebida como minha, meu corpo evanesceu diante do olhar dela para dar lugar a outro. A conexão com a boneca se faz a ponto de a minha voz ganhar outra dimensão no espaço ocupado para produzir a vida de Itã.

As investigações a partir desta compreensão levam à tessitura de um novo corpo, a partir das questões: qual é o corpo da Itã? O corpo tramado com paneiros? De quem é que vem a voz daquele corpo? São questões impulsionadoras que fazem desaguar na invenção de um corpo-substância.

Ao pensar a atriz em transformação pela conexão com o boneco, passamos a tratar de um corpo redimensionado, que desfaz as minhas condições fixas de ocupação do espaço para emaranhar-me à boneca. Emaranho-me à boneca para abrir passagem para a presença de Itã. A Itã, entendida como uma criação cênica, tem seu lugar na narrativa do espetáculo e se faz corpo inspirado no corpo sem órgãos, "habitado por uma multidão de impulsos, sensações, excitações, pensamentos num movimento veloz" (QUILICI, 2004, p. 198). Itã é um corpo-substância gerado por conexão, que se revela no olhar da menina; um corpo aberto às impressões da espectadora, capaz de provocar riso e emoção, configurado por movimentos no espaço, um som de voz que se propaga aos ouvidos atentos e, no fim, evanesce. Retornemos a Deleuze e Guattari nas seguintes considerações:

O corpo sem órgão é feito de tal maneira que ele só pode ser povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o corpo sem órgãos não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O Corpo sem órgãos faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num spatium ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às intensidades produzidas. (2012, p. 16).





Fonte: Acervo do Grupo In Bust Teatro com Bonecos.

Ensaio do espetáculo *Sirênios*. Instante de ação da **personagem Itã**, **do personagem Itu e do personagem Pajé**, em ligações entre os **Bonecos**, **Adriana Cruz**, **Anibal Pacha** e **Milton Aires**.

Nos disse Antonin Artaud sobre o ator: "para servir-se de sua afetividade como o lutador usa sua musculatura, é preciso ver o ser humano como Duplo, [...] como um espectro eterno onde irradiam as forças da afetividade" (1984, p.164). A vida poética que tecemos no ensaio da cena é exercício de afetividade. Com a boneca de paneiros, materiais orgânicos, brinco, experimento a força afetiva que irradia de nós. Vês na imagem? Nós, ali, preparando um corpo-substância, nosso espectro sendo preparado? Um ensaio. Experimento da força que nos envolve em fluxo, estudo de movimento, entendimento do peso, da velocidade de movimento, da energia da voz que se propagará pelo espaço...será suave? Será potente? O espectro incorpóreo, nós inventamos em dupla: atriz e boneca. O duplo, o corpo de nossos corpos, será ali na imagem em movimento, um ato desta procura, que se fará substância.

Estas pontuações atravessam nossas reflexões de modo a nos dar linhas para tramar um corpo-substância; no entanto, em certa medida, tornam paralelas algumas possibilidades de correspondência. Se o corpo sem órgãos não é uma cena, um corpo-substância se produz de modo espetacular, e é passível de interpretações, como o corpo forjado para Itã. Um corpo-substância está compreendido entre a atriz e a boneca, incluindo-as na produção desse corpo a partir do que as consistências de cada uma podem gerar para que ele possa ser produzido, como uma voz ou a forma da boneca. As consistências são relativas, principalmente, ao estado dos corpos no tempo presente do contato entre eles.

Pensei, ao tecer o território da pesquisa, que a ação de conectar-me à boneca é imbuída do desejo de desterritorializar o meu corpo unitário, fazer desaparecer os limites que nos distanciam ou as fronteiras que nos separam. Com nos disse Artaud, "o corpo é uma multidão", e podemos inventariar algumas de uma infinidade de partes do corpo-substância de Itã, um corpo "vazado, atravessado pelo infinito de fora" (QUILICI, 2004, p. 198), como o olhar e as expectativas da menina, ou um conjunto de referências emocionais que emergem do meu corpo no contato com a boneca.

Tateamos este corpo-substância por consistências entre o que está dentro da conexão atriz e boneca e o que lhe é externo, nas diversas vezes que apresentamos o espetáculo *Sirênios* (2006). Ao perder a localização exata de qual dimensão é a atriz e qual dimensão é a boneca nesta composição, o que temos é o corpo-substância como este corpo aberto a circunstâncias que atravessam o ato cênico de criação.

O desejo de romper as condições do corpo de um estado "habitual" está atrelado ao desejo de desterritorialização nas tramas da pesquisa. Desde as condições iniciais do contato com o boneco há um embate produzido entre um corpo de atriz, que se constitui de aprendizados técnicos, apropriações realizadas nele, e a vontade de transcender este corpo, desamarrá-lo do cotidiano, tomado de comportamentos esperados e modulados para o convívio social. Este é um embate que move, de maneira dinâmica e produtiva, a transmutação do corpo.

Desse modo, o embate ocorre como se algo nos dissesse: não voe sobre as pessoas, não dance sem tocar os pés no chão, não corte a cabeça fora para que ela saia voando, não mergulhe de corpo nu até as profundezas de um oceano para encontrar uma baleia, não se deixe engolir por uma cobra para gritar lá de dentro "vou sair", não fique submersa por vários dias nas profundezas de um rio para encontrar um boto etc., tudo que se pode fazer com um boneco. Nossa resposta, na ação com

o boneco, é: por que não? Vamos fazer tudo isso e desabituar nossos corpos pela força desta relação poética.

Compartilhamos, com os atores convidados a participar da pesquisa, experiências sobre a prática de desfazer o aprendizado de um corpo habitual, movidas por um desejo de metamorfoses que se faz lúdico na atuação com bonecos. O trajeto de produção do território da pesquisa foi tramado a partir de convivências com estes atores de experiências distintas com bonecos, as quais deságuam concepções para a invenção deste corpo de consistência intangível, tramado em experiências artísticas diferentes, com a gênese nas práticas com bonecos.

Em cada processo de acompanhamento dos atores, ao vê-los em atuação com bonecos como plano de trabalho, a tessitura da pesquisa foi feita e refeita, observando os movimentos de cada sujeito: foi como navegar sobre águas ora turvas, ora cristalinas. Atravessado pelas inspirações propulsoras das concepções apresentadas no estudo, o ato de acompanhar estes atores deságua na invenção de um corposubstância. Uma questão importante neste ato de acompanhar como ato de pesquisa é saber que este corpo inventado não é fixo e nem será acabado, mas "alvo móvel que sofre contínuas mudanças" (KASTRUP, 2009, p. 40), e que acompanhar este corpo, ou rastreá-lo, retornando aos textos de Virgínia Kastrup<sup>23</sup>, é acompanhar as mudanças de posição deste corpo-substância em invenção e, assim, pousar a atenção para "destacar seus contornos singulares" (KASTRUP, 2009, p. 45) sob um olhar atento aos processos de criação não estáveis.

Quando, pelo ato de pesquisa, nos aproximamos<sup>24</sup> da inspiração de um corpo sem órgãos, abriu-se um caminho para pensar a criação de um corpo como um ato de gênese constante, além de estar constantemente abrindo espaços para uma vida a conceber, um devir. Quilici (2004, p. 197) aponta nosso olhar sobre as referências artaudianas e diz que: "o que é encontrado dentro desse corpo<sup>25</sup> não é um território conhecido e já mapeado, estamos diante de imagens incomuns geradas por estados singulares de percepção". Destarte, tecemos as condições de um corpo-substância

\_

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Virginia Kastrup e outros autores dos livros Pistas do Método Cartográfico 1 e 2 foram importantes referências da minha dissertação de mestrado.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> O verbo na terceira pessoa denota que a pesquisa se desenvolveu com parcerias importantes, como a minha orientadora, os atores com os quais estive durante a pesquisa e ao autores que inspiram a escrita.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Corpo Sem Órgãos.

no ato criativo e por si, já operado por singularidades, em condição de efemeridade. No caso aqui, se trata da condição intrínseca da cena teatral.

Atores trazem para o processo criativo com bonecos articulações de procedimentos gerados por experiências distintas. Poderíamos incluir nessas perspectivas as possibilidades de composições diferentes, influenciadas por questões socioculturais, entendendo que a arte da cena, de modo geral, também é tangenciada por contextos. Caberia esta dimensão sociocultural se este trabalho estivesse voltado para o fato de os atores, que foram convidados a partilhar seus processos criativos nesta pesquisa, fossem olhados pelos diferentes lugares do país onde atuam. Mas, de modo mais particular, para gestar os corpos-substâncias, são rastreados os corpos dos atores com bonecos enquanto corpos criadores de uma gênese por conexão, o que significa considerar vestígios de experiências singulares como partes essenciais.

Para a atuação com bonecos são agenciados os conhecimentos sensíveis operadores da criação, os quais são parte da composição de um corpo como um alvo móvel ou, dito outra maneira, são conhecimentos tangíveis, mas não definitivos, que influenciam nas contínuas mudanças de um corpo-substância. São conhecimentos operados pelo próprio corpo do ator na conexão com o boneco, e passam a habitar o corpo-substância no tempo presente em que o contato acontece.

O conhecimento sensível gera concepções que envolvem modalidades sensoriais, denota ao tato uma "modalidade sensorial cujos receptores estão espalhados por todo o corpo" (KASTRUP, 2009, p. 41), um conhecimento que atinge o corpo e registra nele aprendizados contraídos com fluências de emoções e de sensações. Os atores que atuam com bonecos, com os quais compartilhamos a atividade de pesquisa, compreendem e tratam o conhecimento como um aprendizado do corpo. Podemos dizer que estes atores são herdeiros de uma proposição artaudiana.

No texto "Um Atletismo Afetivo", Artaud mostra o ator nesse lugar da consciência apreendida pelo afeto com dimensão de materialidade fluídica. Ele pondera que "no teatro, mais do que em qualquer outro lugar, é do mundo afetivo que o ator deve tomar consciência" (ARTAUD, 1984, p. 164), de modo que aprendemos com aquilo que nos afeta o corpo e, por conseguinte, os sentidos. Aguinaldo Rodrigues, ator da Cia Truks, nos mostra, na prática da ligação com o boneco, uma circunstância que aproxima esta materialidade da composição com o boneco. O ator

conta que assumiu a tarefa de substituir uma atriz na cena do espetáculo *Senhor dos Sonhos*<sup>26</sup> e, para tramar as ações do personagem Lucas com boneco, disse que:

Ele tem a alma dele que não está escrita de uma forma técnica, não está teorizada, então, aí é que está, essa coisa de você colocar a mão no boneco e sentir essa energia de troca, então o processo de criação do meu personagem Lucas [...] partiu mesmo de me deixar levar e fazer uma imersão mesmo, para mim foi um processo muito difícil, mas que quando eu comecei a me deixar levar para longe dessas questões técnicas, longe das preocupações de onde querer chegar, partindo do princípio de brincar, o processo ficou natural, muito engraçado porque o Lucas faz coisas que eu não penso realmente. (informação verbal)<sup>27</sup>.

O ator atinge uma dimensão de conexão para além da técnica, ou seja, do pensamento mais racionalizado, no sentido de apartar o corpo. Quando diz "O Lucas faz coisas que eu realmente não penso", ele apresenta uma imersão, como um mergulho na ligação, capaz de expandir as sensações para um deixar-se levar pelo estado com o boneco que lhe altera os sentidos. Aguinaldo Rodrigues traz para a dimensão da ação cênica a consciência de que abrir escuta aos acontecimentos que o atingem na ligação com o boneco é ouvir o que seu corpo está produzindo com o boneco. Outro ator, Anibal Correia, nos aponta que:

O ator-manipulador olha para o objeto observando sua existência, em um ato de reconhecimento e respeito. Esse objeto provoca no corpo do manipulador ações particulares, introjetadas nesse agenciamento de negociações através dos sentidos. Só assim, o que foi para dentro retorna para o fora através de gesto de manipulação, para contar histórias. (CORREIA, 2016, p. 49).

Integramos à perspectiva de mergulho, apresentada por Aguinaldo Rodrigues, a concepção de Anibal Correia sobre este encontro com o boneco. A atitude de reconhecimento, ou seja, de uma interação diferenciada que conduz um outro olhar para o boneco, aciona a experiência por imersão no campo simbólico, produzida por negociações vigoradas nos sentidos. A este acontecimento poético é atribuído um movimento cíclico interativo que atinge o corpo (tato, sensações e emoções), chega ao boneco e retorna para o ator.

As perspectivas de Aguinaldo e Anibal atravessam o entendimento sobre o meu corpo de atriz, que seguiu linhas de fuga para o caminho de transformação na conexão

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Senhor dos Sonhos é um espetáculo do repertório da Cia Truks de Teatro de Bonecos de São Paulo-SP, e estreou em 1999.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Relato fornecido pelo ator Aguinaldo Rodrigues, no Centro, em São Paulo, em dezembro de 2017.

com o boneco. A condição de organismo não se esvaiu, permaneceu nesta conexão no trabalho para gestar constantemente este outro corpo invisível, situado entre este organismo em transformação (meu corpo de animadora, e meu corpo de atriz) e o boneco, a gestar outro, em um ciclo vital que está sempre a ponto de dar passagem a vidas na cena.

Por influências da criação de corpo sem órgãos, é possível que a cada experimentação com bonecos possa deixar escorrer o corpo das fronteiras que o prendem na condição mimética e passar à condição mais expandida. O corpo do ator, liberto de condicionamentos capazes de enrijecer, aberto ao contato para propor outros jogos de cena, estará propício a abrir-se às transmutações por contato com a externalidade que é o boneco. Disse-nos Artaud que:

O teatro não é essa parada cênica em que se desenvolve virtual e simbolicamente um mito, mas esse cadinho de fogo e de verdadeira carne em que anatomicamente, pela trituração de ossos, de membros e de sílabas os corpos se refundem, e se apresenta fisicamente e ao natural o ato de se fazer um corpo. Se bem me compreendem, ver-se-á nisso um verdadeiro ato de gênese que todo mundo parecerá ridículo e humorístico invocar sobre o plano da vida real. Pois, ninguém, no momento que passa, pode acreditar que um corpo possa mudar a não ser através do tempo e da morte. (ARTAUD apud QULICI, 2004, p. 46).

No trajeto da pesquisa, a possibilidade de fazer o corpo-substância surge do refazimento da dimensão dicotômica ator e boneco, desterritorializando as condições exatas que os separa. A fusão entre a atriz e a boneca permite dizer que a voz é da Itã, assim como as ações que ela realiza na cena; ali há um ato de vida, gestada no "cadinho de fogo" que refunde atriz e boneca. Nesse ínterim, também são refundidos os vestígios de experiências operados pela atriz, a visualidade da boneca e os conhecimentos sensíveis acionados pela atriz, os quais são operados pela menina espectadora.

Passamos a crer que um corpo pode mudar para além da passagem natural do tempo e da morte, como aponta Artaud. Ele sofre transformações que não estão mais na instância da mimese, mas foram provocadas pela busca de uma reinvenção da própria concepção de corpo, expandida para além da pele, instituída pelo contágio provocador de uma nova ideia do próprio corpo.

Retorno à questão: de onde vem a voz que sai daquele corpo, gerada na reflexão sobre a menina de Monte Alegre? Com isso, volto à situação de quando a menina pede para pegar a Itã e pergunta de onde vem a voz da boneca: ela poderia

ter me perguntado também como ela se move. A resposta parece simples, eu faço a voz e conduzo os movimentos. Mas esta resposta não diz o que concebemos na tessitura da pesquisa. Entendo que tento produzir a voz que a boneca me pede, e conduzo os movimentos que ela me proporciona produzir. A relação com a boneca estabelece como vou proceder a partir do que tenho a oferecer, ou desfazer no que trago no corpo. Ficou nítido que não há Itã se não vejo o processo como um acontecimento "entre nós".

Podemos entender que faz parte da criação da Itã meu corpo em transformação. Se um corpo sem órgãos, assim como apontam Deleuze e Guattari, "nunca é o seu ou o meu, e não para de se fazer", o corpo-substância que produz Itã parte do meu corpo e da boneca, sofre as transformações que podem ser disparadas por diversos fatores, como espaço onde produzimos as cenas, mudanças físicas do meu corpo ou da boneca e alterações que envolvem o espectador.

Retomando o corpo sem órgãos em Artaud, compreendemos que um corpo como este será dotado de um interior infinito. Pensamos este corpo-entre, dotado de interior infinito na externalidade da composição que se estabelece entre nós duas (eu e a boneca). A infinitude desse corpo se produz por procedimentos de criação constantes, que a cena com boneco que propomos nos espetáculos torna uma prática de investigação construída para e no contado.

Na prática com bonecos, passamos a pensar que o boneco nos conduz, que mostra como temos que pegá-lo, como produzir movimento. Vemos o boneco como uma vida latente, e vivemos este constante aprender na prática com o boneco. O ator, desse modo, se põe para além de si, passa a tecer este outro corpo não orgânico, mas, além de tudo, afetivo. Retornemos a Artaud:

O corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa sem fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro toda a realidade. Querendo isto dizer que cada indivíduo existente é tão grande como a imensidão inteira. (ARTAUD apud QULICI, 2004, p. 197).

A construção cognitiva de corpo alcançou nesta pesquisa uma dimensão para além de um organismo natural. A transformação orgânica, preconizada por Artaud, aciona sentidos imprescindíveis para este corpo gestado durante a pesquisa. Seguindo os sinais de que entre um ator e um boneco o vazio estava sendo preenchido por um corpo instável: um corpo simbólico que se faz no campo fértil da criação da cena teatral. Ouvimos as inspirações trazidas por Quilici:

O corpo humano mistura-se e metamorfoseia-se no corpo da terra e no corpo do cosmos. Através dos fragmentos de uma geologia simbólica, Artaud nos lança num espaço caótico e original, prenhe de virtualidades, em que a figura do sujeito se dissolve. Nesse trabalho de desfiguração, pressente-se o anseio de um corpo, permeável às forças naturais, corpo perdido pela radical separação entre sujeito que passa a ver o natureza como objeto. (QUILICI, 2004, p. 51).

Nas metamorfoses acompanhadas na pesquisa com atores, há alterações da compreensão sobre nós mesmos enquanto atores. Podemos compreender que sofremos perturbações causadas pela cena com o boneco, que reconfiguram nossa condição na cena e como sujeito na cena, reformulando nossas concepções de externalidade, alterando os condicionamentos do corpo, o modo de pensar, o modo de agir e o entendimento de "eu cênico" para linhas de fuga de uma unidade dominante.

# 1.4 A prática que cria um corpo

Retornemos a uma questão importante sobre o corpo sem órgãos, na qual Deleuze e Guattari o apontam enquanto "uma prática, um conjunto de práticas". Tomamos a condição de prática como inerente à produção e investigação da cena com bonecos — um conjunto de experimentações no campo do sensível que está relacionado à arte teatral — que segue para escapar de um plano de "realidade" útil e cotidiana de "organizações dominantes e hierarquizantes" (2012, p. 24) como linha de fuga. Pensemos que estas linhas, na cena com bonecos, insurjam provocadas pelo desejo de desfazer uma organização cotidiana do corpo, das possibilidades de ser que se estabelece nesta realidade direta, para propor que "fazer arte é privar um gesto de suas ressonâncias no organismo" (ARTAUD, 1984, p. 105).

A prática, como produção de conhecimentos artísticos na arte da cena com bonecos, aparece como procedimento fundamental na maioria dos relatos dos atores com os quais compartilhamos a atividade da pesquisa. São percursos traçados em grupos de artistas, vontades coletivas de criar meios de uma ação poética sobre a qual são encontrados precedentes efêmeros em registros parcos. As experimentações são a maneira mais recorrente e profícua de promover a expansão dos conhecimentos corporais destes atores acerca da ação poética com bonecos.

Um corpo-substância é invenção a partir de práticas potentes de transcendência da concepção de corpo. Subverte a posição da personagem enquanto realização fixa no corpo do ator para colocá-lo na condição de *entre* corpos, em condição de virtualidade cênica desejante de desabilitar a "lógica" do organismo, desterritorializar as medidas, as materialidades, harmonias dissonantes do corpo e de uma lógica de dominância cotidiana. Transgredir é questão provocada no texto de Deleuze e Guattari quando questionam: "por que não caminhar com a cabeça" ou "ver com a pele" e "respirar com ventre" e, assim, ele nos asseguram: "encontrar o seu corpo sem órgãos é questão de vida ou morte" (2012, p. 13).

Na vida transgressora que se faz na prática do teatro com bonecos, o corpo restrito pode ser abandonado ou, para usar uma palavra comum ao tempo de agora, pode ser corpo desconstruído. Cremos no devaneio de que viver a vida na cena pode ser condição salutar para sobreviver à opressão cotidiana ao corpo. Um corposubstância é potência vital gestada na cena e, de modo geral, não se destrói. Logo, sobre Itã, se a boneca fosse queimada ou eu nunca mais pudesse fazer as cenas desse espetáculo (*Sirênios*), ainda assim ela estaria latente, e poderemos continuar a produzir este corpo-substância a partir da perspectiva de devir na qual forjamos o corpo-substância.

A primeira boneca construída para a criação de Itã tinha altura maior que a minha, pois os paneiros eram maiores. Para entrar na cena com ela, minhas mãos sustentavam e movimentavam a cabeça da boneca e as suas mãos, as atracações eram feitas na minha cintura e nos meus pés, de modo que o meu movimento corporal como um todo imprimia os movimentos na boneca. Posteriormente, houve uma segunda versão da boneca, menor, que não atracava mais ao corpo, e os pontos de contato ficaram restritos às mãos. A troca das bonecas veio de uma constatação de que o peso da boneca e o cenário que usávamos, também como base de atuação, poderiam ser alterados para que a cena ganhasse melhores movimentos e que fosse mais poética. As experimentações realizadas durante os espetáculos, na cena, também são consideradas etapas de investigação.

Na prática da cena, podemos galgar os procedimentos e conhecimentos sobre um espetáculo como as reformulações de tamanho, material e formato de um boneco, assim como a prática pode gerar caminhos investigativos de uma poética teatral com bonecos. Um grupo pode relacionar aos conhecimentos perquiridos para a produção da poética um modo de contato físico com bonecos, como aqueles que estabelecem

maneiras de pegar (ou se conectar) enquanto exercício cognitivo do corpo com boneco.

No trabalho com bonecos, reconhecemos modos perquiridos à *manipulação direta*<sup>28</sup> (como os atores da Cia Trucks, de São Paulo, investigaram por longos anos), ou de *fantoche*<sup>29</sup> (ou boneco de luva), praticado recorrentemente no teatro conhecido como Mamulengo<sup>30</sup>. São modos de se conectar corporalmente ao boneco que podem promover uma trajetória investigativa e poéticas de grupos. Outro exemplo de criação de conhecimento pela prática, que exige dedicação do corpo do ator, é a atuação com marionetes, que são bonecos conectados por fios acoplados em estruturas, que podemos chamar de cruzetas, nas quais estes são presos. Cada modo de se conectar ao boneco exige um conhecimento concebido na prática do corpo com o boneco.

<sup>28</sup> Modo de animação em que as mãos devem pegar diretamente em partes do boneco para os movimentos expressivos. Geralmente, os pontos de contato são a cabeça do boneco, as mãos e os pés.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Neste caso, os bonecos são calçados como luvas pelo ator.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Um modo de teatro com bonecos popular no nordeste brasileiro, com exibição de bonecos característicos.

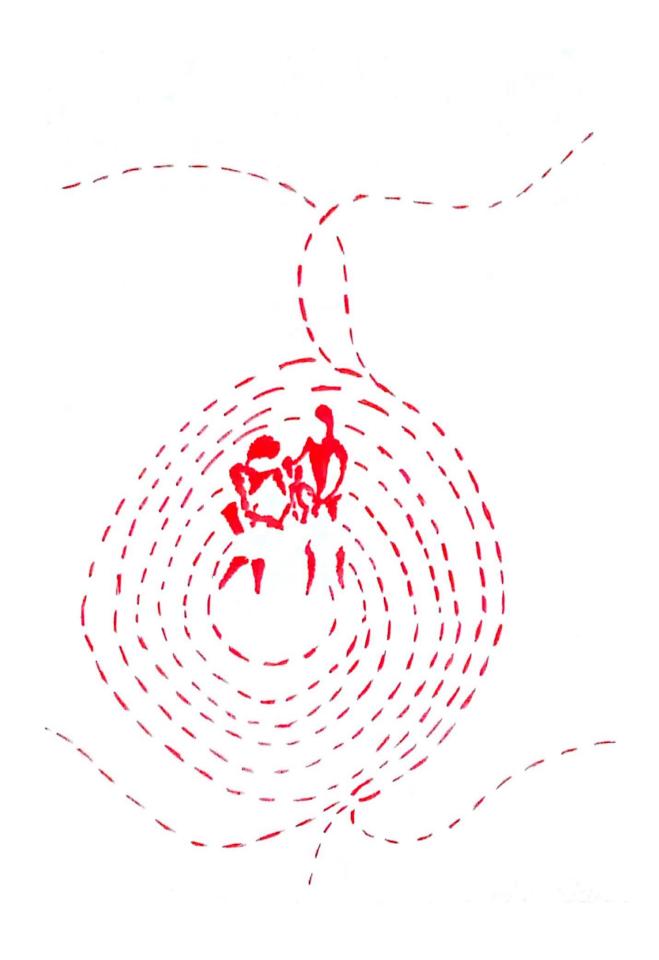


Foto 4 – Espetáculo Pinóquio, do Grupo In Bust Teatro com Bonecos



Fonte: Acervo do Grupo In Bust Teatro com Bonecos.

Cena do espetáculo *Pinóquio*. Instante de ação do **personagem Pinóquio**, em ligações entre o **Boneco, Adriana Cruz** e **Paulo Ricardo Nascimento.** 

Ouçamos Artaud, ele diz: "conhecer as localizações do corpo significa assim refazer a cadeia mágica" (1984, p. 187). Lemos a frase e pensamos na cena que vemos na imagem. A mágica da vida cênica, do encantamento provocado no olhar daquele que vê, mas, principalmente, no encantamento que nos toma na conexão com o boneco. Primeiro entre dois, eu e o boneco fomos Pinóquio. Depois fomos três. Toda a alteração como esta requer reinvenções; precisamos reposicionar os corpos, restabelecer os pontos de travessia entre nossos corpos e o boneco: como pegar, estabelecer o contato, reconfigurar o corpos-substância.

Os modos de contato com o boneco são importantes pois estabelecem o modo de ligar-se a ele e, portanto, são parte do procedimento de produção de corposubstância. Uma experiência relevante para mim na conexão com o boneco é o exercício do espetáculo *Pinóquio*<sup>31</sup>, pois nele tive a primeira experiência de conexão com o boneco com a participação de mais um ator, em um tipo de ação apresentado anteriormente como uma manipulação direta.

Para apresentar *Pinóquio*, na maioria das cenas do espetáculo, somente eu me conecto ao boneco para produzir as ações que dão passagem ao personagem. Mas, em algumas outras cenas, somos eu, o boneco e o ator Paulo Ricardo Nascimento que produzimos estas ações. Ao me conectar ao boneco, pegando-o pela cabeça e imprimindo-o uma voz, inicio uma espécie de ressonância sonora que faz vibrar o movimento dele, alcançando o outro ator; ou seja, é realizado o fluxo do ciclo de movimentos que nos faz parte de uma mesma ação em sintonia que, neste processo, também é produzida pelo som da voz do Pinóquio. As ações se instauraram por meio de uma espécie de circuito de energia de movimentos como um ciclo maior, alterado pela presença de outro ator. As produções de sentido são concebidas entre nós dois e o boneco. O fluxo vital ganhou uma abrangência na qual o corpo de cada ator interfere no outro e refaz, a todo momento, as ações por meio desta troca de conhecimentos sensíveis.

Para chegar a esta condição de cena, o processo de ensaio ganhou um minucioso processo de negociações: foram produzidas diferentes experimentações de cenas para um entendimento entre o que o meu contato com o boneco me ativou e o que o contato com o boneco ativou em Paulo Nascimento. Foi necessário, e ainda é, que recomeçássemos de um novo início as ações com este boneco para refazer a sintonia entre nós. Atribuo a esta necessidade o fato de que meu corpo orgânico faz saltar para esta relação o "aprendizado" ou a fixação de uma maneira de me conectar ao boneco, trazida de práticas anteriores como um procedimento que precisa ser transformado. Mais uma vez, entendemos que a prática instiga a desterritorialização do corpo.

Espatácula do grupo la Rust Teatro com Ronaco

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Espetáculo do grupo In Bust Teatro com Bonecos estreado em 2012.

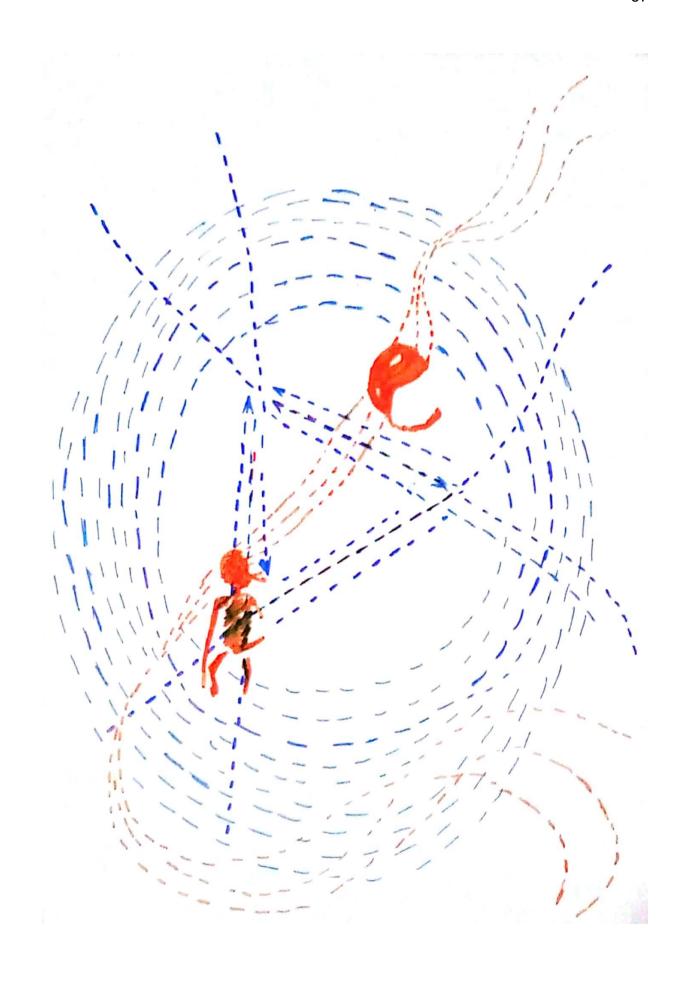




Foto 5 – Espetáculo Pinóquio, do Grupo In Bust Teatro com Bonecos

Fonte: Acervo do Grupo In Bust Teatro com Bonecos.

Cena do espetáculo *Pinóquio*. Instante de ação do **personagem Pinóquio**, em ligações entre o **Boneco, Adriana Cruz** e **Paulo Ricardo Nascimento.** 

Para Artaud: "o verdadeiro teatro nasce, assim como a poesia, mas por outras vias, de uma anarquia que se organiza" (1984, p. 69). Nosso teatro tem anarquia, sem hierarquia, sem domínio de um sobre o outro corpo, os corpos se combinam e se desconectam. Na cena que vês, me retirei do contato com o boneco, estou com a máscara. Nesse entre corpos, camadas de presença são reorganizadas a cada pequena fração de tempo na cena, e com a Fada Azul (eu e a máscara) ora produzo os sons para dar voz à fada, ora devo produzir voz com o movimento do boneco para compor a fala de Pinóquio que, ao mesmo tempo, está em fusão com o ator, que inicia o movimento a partir da produção da voz que será de Pinóquio. Vês que anarquia! Um corpo-substância também se faz de desconstruções de hierarquias.

Não temos domínio, apenas investimentos incessantes sobre as circunstâncias que venham a tornar profícua a produção de um corpo-substância, assim como acontece na prática com o Pinóquio. Rastreamos estas possibilidades no exercício com os bonecos, na prática, e nela, muitas vezes, somos surpreendidos pelo aparecimento desse corpo. A prática envolve os momentos de apresentação como processo de descoberta desse corpo.

Em um determinado dia de apresentação, estávamos em uma cena na qual Pinóquio está sentado em uma poltrona aguardando o retorno de Gepeto. Para dar seguimento à cena, precisávamos que fosse colocado um áudio em que Pinóquio trava uma sequência de diálogos com sua própria consciência. Neste dia, o áudio demorou a acontecer por um problema técnico no som. Em alguns segundos de espera, Pinóquio se distanciou (no sentido brechtiano)<sup>32</sup> da cena e entrou numa discussão técnica com a sonoplasta, dizendo-se cansado de esperar que ela solucionasse o problema. A cena foi risível, inclusive nós, os atores, nos rendemos ao riso causado pela sequência de movimentos e diálogos de Pinóquio com a sonoplasta. Este acontecimento nos fez pensar, como nos mostrou o ator da Truks, Aguinaldo Rodrigues, que a conexão entre nós esteve em uma imersão tão producente que o Pinóquio fez coisas que eu e Paulo Ricardo Nascimento não havíamos pensado.

O trajeto de estudar a noção de corpo sem órgãos nos abriu possibilidades de tecer um olhar atento às transformações operadas no contato criativo com o boneco e, em determinado ponto da pesquisa, um caminho se abriu para a concepção de uma tamanha transformação que não coube nas acepções que tecemos antes sobre o corpo com o boneco. Se há a possibilidade de que um corpo-substância seja um tipo de corpo sem órgãos, o mais importante neste estudo foi o quanto trazemos às questões as reflexões geradas na pergunta: *Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos*<sup>33</sup>, para rastrear atentamente as consistências que produzem um corposubstância, sem a pretensão de tentar provar que é um corpo sem órgãos, mas para tramar as tessituras deste corpo.

<sup>32</sup> Técnica de distanciamento adotada e experimentada por Bertolt Brecht.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Primeiro capítulo do livro Mil Platôs, volume 3, de Deleuze e Guattari.





Foto 6 – Espetáculo Pinóquio, do Grupo In Bust Teatro com Bonecos

Fonte: Acervo do Grupo In Bust Teatro com Bonecos.

Cena do espetáculo *Pinóquio*. Instante de ação do **personagem Pinóquio**, em ligações entre o **Boneco**, **Adriana Cruz**.

O que nos diz Artaud?: "Vão me perguntar que pensamentos são esses que a palavra não pode expressar e que, mais do que na palavra, melhor encontrariam sua expressão ideal na linguagem concreta e física do palco" (1984, p. 51). O que vês na imagem? Um silêncio, diríamos. Não pela ausência do som, mas pela condição dos corpos na imagem. O que senti como atriz na produção desta cena está engendrado no movimento com o boneco. O movimento opera uma mudança de estado em mim. Pinóquio se transformando em burrinho, entregues ao inevitável, eu e o boneco: Pinóquio. Vês?

A primeira questão é: "que tipo é este, como ele é fabricado, por que procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer"? (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 15). Um corpo-substância é produzido por agenciamentos de procedimentos produzidos nas práticas artísticas, principalmente. Promovemos experimentações e estratégias na prática, as quais se tornarão nortes para o contato entre elementos distintos: os atores e os bonecos. Os procedimentos mais profícuos são seguidos como estratégias de investigação, não fixas, mas enquanto linhas de força com o estatuto da iminência de reinvenção.

Há, para esta (re)invenção, a condição de que cada ator parte de processos diferentes, que podem ou não começar da construção de um boneco. Anibal Correia, artista plástico, cria e constrói bonecos e parte desta construção como princípio da sua conexão com eles. Anibal chegou ao teatro com bonecos já dominando as técnicas de esculpir. Ele assegura que na confecção já está experimentando a cena com o boneco e justifica: "minha experiência é a cena, é lá que descubro as coisas, lá é o momento de entrega" (informação verbal)<sup>34</sup>. Minha experiência no processo de atelier é orientada por Anibal, como auxiliar da construção do boneco, porque acreditamos que nesse estágio da criação já há propensões para o surgimento das consistências para a delicada relação com o boneco.

Durante a produção do boneco, experimentamos possibilidades de pegá-lo e trazê-lo para experimentações de cena ainda em elaboração. Seguimos o trajeto para produzir intensidades como um modo de tornar atriz e boneca uma fusão. Passo a ver os acontecimentos do atelier em cena enquanto trajetos da produção de um corposubstância.

As possibilidades são experimentadas também pelo material que será utilizado para confeccionar o boneco: as opções de pegar e se conectar a ele e como estabeleceremos este contato durante a cena incluem um estudo do peso e o tempo que estaremos conectados a ele na cena. São qualidades que projetam as condições necessárias para que se descubra com o boneco as circunstâncias da cena, como potências da produção deste corpo.

Já sabemos que não teremos domínio do que será produzido. No processo de fabricação não há o tempo em que se finalize a produção, estaremos sempre a caminho da melhor possibilidade de movimentos, de novas possibilidades de conexão

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Relato fornecido pelo ator Anibal Pacha, em Belém, em junho de 2019.

e de composição de cena. São estratégias que temos tramado na prática para agenciar um corpo para o teatro com bonecos.

Passamos, a partir dos estudos realizados na pesquisa de doutoramento, a tratar a criação de conexão do ator com o boneco como "fusibilidade como zero infinito" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 24) para forjar uma nova cena. Partindo do pensamento de que o projeto de criação de um espetáculo com boneco é um reinício das investigações, ou mesmo as apresentações têm um caráter de reinventar o mesmo espetáculo, as possibilidades de fusão pelo contato a cada novo espetáculo ou nova apresentação partem de um zero, enquanto (re)começo.

Por analogia, assim como compreendemos o corpo sem órgãos como "germe intenso onde não há nem pais nem filhos" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.31), concebemos um corpo-substância como germe intenso da criação de uma personagem com bonecos em devir, personagem esta que se compõem na e durante a ação cênica, pela fusão aqui tratada.

Essa característica projetiva de um corpo se faz a partir de uma reflexão disparada sobre o ator com bonecos. Neste corpo, há resquícios de práticas anteriores, corpos anteriores como tramas de um organismo supostamente em decomposição para habilitar um corpo-substância. Há memórias registradas pelo corpo do ator e elas retornam sempre que acionadas por algo que acontece no contato com o boneco. Isso inclui uma maneira de produzir um foco, uma maneira de propor o corpo como extensão do boneco. Porém, o próprio boneco, enquanto elemento novo, reinventa estes registros corpóreos e tem a possibilidade de subvertê-los.

### 1.5 Ator com boneco – substância produzida pelo contato, conexão e fusão

A invenção de um corpo-substância emerge de uma reflexão sobre as práticas do contato entre atores e bonecos. Esta reflexão é entrecruzada à concepção de que esta relação artística acontece de modo transformador. Desse ponto, partimos para a necessidade de traçar linhas de pensamentos por metáforas e analogias como modo de tecermos conhecimentos acerca das concepções desenvolvidas na pesquisa. Por esta perspectiva, a palavra substância<sup>35</sup> foi trazida ao contexto da pesquisa. Esta linha trama a noção de substância como consistência de um corpo imaginário e opera a

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Esta metáfora tange uma de minhas experiências acadêmicas, na graduação em Engenharia Química (UFPA-1989) não concluída.

condição de que a transformação resulta de uma "reação" durante o contato entre elementos distintos.

Para conceber a imagem, tomamos o boneco e o ator como elementos que reagem pelo contato em uma analogia à substância química. Um exemplo amplamente conhecido é a composição da água como uma dessas substâncias, gerada na natureza por combinação de duas partes do elemento hidrogênio e uma parte do elemento oxigênio (H2O). Trazemos esta construção para pensar os dois elementos: ator e boneco, como em uma reação geradora de uma substância, não química, mas poética.

Uma reação química é transformadora a tal ponto que os elementos dificilmente podem retornar à condição inicial, anterior à reação que produz a substância. Também a reação poética ocorrente entre atores e bonecos é transformadora dos corpos e desencadeia uma substância, que não é, de modo algum, uma junção dos elementos, mas algo novo, como nós estamos concebendo a partir das inspirações sobre o corpo sem órgãos, amplamente significativo às acepções aqui em notação. No pensamento que inspira esta analogia, a *reação poética* acontece por um encadeamento de fatores propícios em torno dos elementos.

Um ator com boneco, no contato em ambiente de criação, está sob uma atmosfera que potencializa o que estamos aqui chamando de reação poética, assim como o carbono submetido ao ambiente de alta pressão e temperatura pode produzir diamante. Pensemos que um palco, uma sala de ensaio sejam provedores dessa atmosfera propícia. Mas, tão importante ou mais é compreender que o desejo é impulsionador de transformação que acomete o ator e estabelece uma atmosfera propícia para que a reação poética com o boneco ocorra e tenhamos um corposubstância como produto em devir.

Um corpo-substância não chega a ser um produto final, mas sequência de resultados que se estabelecem em movimento contínuo, enquanto o contato estiver sendo operado. Podemos, então, entender estes resultados como atividade de criação de personagens com bonecos em alguns momentos do contato. Desse modo, não chegaremos a uma resultante como a água, ou o diamante, mas, metaforicamente, a infindas possibilidades de "águas" e "diamantes" diferentes. Lembrando que um mesmo boneco e um mesmo ator se alteram concomitantemente a cada possibilidade de contato, atravessados por circunstâncias de espaço e tempo onde este ocorre.

As transformações surgem no boneco e no ator e, podemos dizer, são irreversíveis, pois nada será como antes. Seguimos, no ato da pesquisa, o foco voltado às transformações evocadas no corpo do ator para a invenção da substância, ou seja, temos como ponto de vista um dos elementos envolvidos na reação poética, mas também entendemos que para tanto foi preciso rastrear pela superfície as transformações sofridas e provocadas pelo e no boneco.

Seguimos no trajeto como meio de tatear os processos que indiciam este corpo que denominamos corpo-substância, a partir das transformações desencadeadas e operadas nos atores. Ao lembrar da importância das transformações ocorridas no boneco no contato com o ator, entendemos que elas são, muitas vezes, visíveis e têm a característica da irreversibilidade, e que o movimento produzido na ação cênica altera a forma do boneco.

As alterações produzidas no boneco são de ordem física e também simbólica. Se o boneco é calçado como luva, um fantoche, por exemplo, ele ganha preenchimento com as mãos e parte do braço do ator. Nos pontos de contato interno do boneco, como a cabeça e as mãos, ocorrem sequências de adaptações que promoverão um encaixe profícuo entre os dois elementos para produção de movimentos realizados na ação cênica. Estes pontos de contato são importantes pois serão conectores de fluxo de intensidades, e se o ator não estiver em equilíbrio de conexão pode, inclusive, danificar fisicamente o boneco.

Há um tipo de alteração necessária neste contato, na qual estão os procedimentos técnicos de adaptação dos elementos. No caso do fantoche, se os anéis internos que são colocados na cabeça e nas mãos do boneco para encaixar os dedos dos atores forem de borracha, haverá naturalmente uma modificação da borracha para adaptação dos dedos daquele ator que vai atuar com aquele boneco. Estas adaptações ocorrem no período de construção do boneco e durante os movimentos que serão produzidos em cena. Nesta adaptação, o ator cuida de aprender no corpo as condições de contato com o boneco ao longo da produção de movimentos. As transformações no material do boneco são registros deste contato, que se torna uma conexão entre os dois elementos posteriormente.

A partir do contato com o ator, o boneco tem sua forma alterada, e seu corpo físico se transforma visivelmente pela energia empregada pelo movimento. Entre as transformações físicas, o volume do boneco calçado como luva fica maior, seu tamanho pode crescer pela inserção de varas encaixadas na sua cabeça, e estas

transformações físicas, em consonância com as irradiações de energia produzida pelo contato e conexão em movimento, promovem a vida do boneco como um desabrochar de flor diante do olhar. Estas transformações são perceptíveis ao espectador durante o espetáculo, elas ocorrem no boneco desencadeadas pelo ator, assim como o boneco promove transformações no corpo do ator.

A invenção desta substância foi disparada pela concepção de que sendo o contato transformador para os sujeitos no contato, trilhamos o caminho de tatear o processo artístico enquanto circunstância desta reação que produz ressignificação do boneco e propicia o deslocamento do olhar que o percebe como objeto cenográfico e passa a concebê-lo como vida ficcional.

Ao rastrear os processos artísticos, seguimos as partes, passamos a ver os dois elementos como passíveis à reação poética, ressignificamos a diferença entre eles trocando o ponto de vista pousado na dicotomia para concebê-los como componentes híbridos de uma fusão. Ou seja, nesta perspectiva, imaginamos como forma de conhecimento que: do ato do contato se estabelece uma conexão dos elementos que rearranja a separação entre eles, tornando-os inseparáveis. Separálos significa fazer morrer a vida que os atravessa.

A produção desta vida efêmera ocorre no ambiente propício, que é o campo simbólico da cena. A fusão é causada a partir das reações provocadas pelas transformações sofridas no ato do contato e conexão.

Na prática como atriz e pesquisadora do trabalho com bonecos, ao partir para a perspectiva de desejo como propulsor do ato de compor a cena com o boneco, aprendi que há um seguir em direção ao boneco, impelido por uma vontade. No contato atriz e boneco, nos adaptamos uma ao outro, apreendo o peso, a maneira de pegar, com que intenção e como meus sentidos me estimulam às ações. Desse modo, entendo que nos conectamos, pois o boneco me mostra como pegá-lo, e as marcas do contato ganham registro no boneco.

Conectar-se ao boneco significa seguir um trajeto de criação construído diversas vezes, a ponto de produzir procedimentos que abrem a percepção do corpo para outros trajetos de criação. A cada vez que enveredamos por um trajeto de criação com o boneco, estabelecemos circunstâncias de conexão que fundem os dois elementos, gerando uma nova experiência poética quando já não se separa ator e boneco.

Imaginemos, fundidos, ator e boneco, as linhas de contorno, ou seja, os limites que os separam, fiquem menos perceptíveis: como linhas que antes eram preenchidas passam a ficar pontilhadas e com mais espaço entre elas. Assim, as linhas pontilhadas seguem em processo de expandir-se para fora e além dos elementos; isso torna possível que o espectador transcenda a diferença entre ator e boneco, ou o que os torna separados, e passe a crer que uma vida poética se manifesta naquele tempo pleno da cena, gerando perspectivas diferentes de ver estes elementos. Nesta potente composição cênica, entendemos que se produz um corpo-substância, produzido para ser sentido.

# CAPÍTULO 2 O ATOR CRIADOR EM UM CORPO-SUBSTÂNCIA

#### 2.1 Ator com bonecos: tessituras de procedimentos de um corpo-substância

A composição do território desta pesquisa foi provocada pelo que me senti afetar na força do encontro, instigada pelo contato com atores que se dedicam à atuação com bonecos. Para tramar as reflexões desta pesquisa, além de um trabalho de convivência com os atores da Cia Truks de Teatro de Bonecos (de São Paulo) e da Cia Nu Escuro de Teatro (de Goiânia), acompanhando suas ações artísticas, assistindo aos espetáculos, frequentando os bastidores das apresentações e produzindo entrevistas, foi relevante, também, dialogar com a minha experiência de pesquisa anterior, no grupo In Bust Teatro com Bonecos (de Belém), como propulsora da atenção ao ator e à relação deste com o boneco.

Foi producente entrecruzar as experiências de atores que não estavam previstos enquanto sujeitos deste trabalho, mas que atravessaram de modo significativo o processo da pesquisa. Nesse percurso aberto aos atravessamentos, afetaram a composição do território os atores Danilo Cavalcante, que atua no Mamulengo da Folia, Carolina Maia, que atua na Cia Tato Criação Cênica (de Curitiba), Jeferson Cecim, que foi ator do grupo In Bust no final da década de noventa, e do Grupo Usina de Animação (de Belém), que hoje, como ele denomina, atua como artista solo.

Para tecer a pesquisa com os atores, foi fundamental que eles estivessem dispostos ao ato generoso de compartilhar experiências. Propomos a eles a "confiança: com/fiar com, tecer com, criação com outro" (SADE; FERRAZ; ROCHA, 2014, p. 69), ou seja, tecer conhecimentos a partir de uma rede interacional sobre o ato de convivência com procedimentos criativos. Para cada ator, ainda que atue no mesmo grupo, no mesmo espetáculo, há um processo a ser compreendido e trazido para a reflexão que moveu este trabalho.

As experiências das quais trataremos operam a relação ator e boneco, tramados por circunstâncias de visualidades, de movimentos e de indutores subjetivos. Na rede que criamos entre nós, atores, abrangemos circunstâncias estabelecidas por condições de ressignificação do corpo do ator, provocadas de maneira potente pela interação que o une intrinsecamente ao boneco. Neste contato, são provocadas concomitantes reelaborações de estar em conexão. Desse modo,

seguimos as transformações ocorridas no corpo do ator e as motivações dessas transformações provocadas pelo contato com o boneco.

O território é traçado por diferentes modos de atuações, também provocadas por tipos de bonecos distintos em encenações distintas. Nesse território, a relação se configura por sentidos que ultrapassam o boneco e o ator como unidades separadas, para operar no que está entre eles.

A minha trajetória de investigação acerca da atuação com bonecos vem de um tempo anterior, disparada pelo meu processo como artista no grupo In Bust Teatro com Bonecos, principalmente no que se refere ao investimento em investigações que tratam de criações em que atores e bonecos se aglutinam no espaço da cena, em espetáculos concebidos como possibilidades de experimentar e conceber a presença dos atores na cena.

Rastrear os princípios do trabalho de atores em atuação com bonecos significa uma varredura nos experimentos desenvolvidos pelos artistas desse modo de atuação, ou seja, tecer uma espécie de inventário de procedimentos em variações constantes, as quais também se configuram como acúmulos de experiências em andamento. Compreendemos que este inventário aponta trajetos possíveis para saberes importantes no território da pesquisa e em linhas de fuga. Os princípios que se estabelecem por experimentos em procedimentos são considerados importantes na medida em que adaptam, forjam e organizam as condições de conexão do corpo do ator com o boneco.

As linhas de fuga do ponto localizado na investigação do teatro com bonecos no grupo In Bust, que são expansões da proposição "com boneco" e as quais sigo em trajetos espirais, recompõem, reelaboram e transformam a proposição pela experiência com as práticas artísticas aqui rastreadas. Compreendemos que o par significante se estabelece enquanto tal por tessitura de modos de estar em cena através de experimentos, procedimentos e princípios, que são fios importantes da invenção deste território. Ao seguir estes modos, podemos entrever o que está no meio deste par significante, ator e boneco. Assim, entrever está relacionado a pensar as condições de composição do par e os efeitos emergentes desta composição.

Como ponto de partida, temos o grupo In Bust, que apresenta a preposição Com como concepção de um jogo, em que atores e bonecos compartilham um espaço. Paulo Ricardo Nascimento, artista do grupo, apontou que este teatro é realizado através do estabelecimento de possibilidades dos atores de experimentar o olhar como determinante na atuação entre ator e boneco e as disposições do ator em relação à posição do boneco na cena. Além disso, as características dos próprios atores são, também, propostas como elemento da criação e atuação com o boneco:

Consideramos, no In Bust, que os personagens dos bonecos têm características dos personagens dos atores. Na dramaturgia, quase sempre são criados por estes e reagem a determinados estímulos da cena como extensão ou subterfúgio à reação que seria do personagem do ator, quase um alter-ego. Como quando o personagem Girino, o filho no *Fio de Pão*, destrói o cenário se aproveitando do golpe desferido pela Índia Guajarina para desencantar a Cobra Norato. Ou em *Os 12 Trabalhos de Hércules*, de 2001, onde a Deusa Hera (boneco) vez por outra assume as reações da Grecinha (personagem da atriz). Se for possível olhar assim, a *co-presença* também está nas encenações do grupo In Bust desde que o ator assumiu a cena junto com o boneco. (NASCIMENTO, 2010, p. 40, grifo do autor).

Quando entrei para o grupo In Bust Teatro com Bonecos, em 1997, já atuava como atriz, flanando por grupos diferentes na cidade, procurando algo que o teatro certamente me trazia resposta. Fui me envolvendo cada vez mais fortemente com este modo de atuar. Sempre propondo dividir a cena, aparecendo junto ao boneco; talvez uma influência do meu processo de atriz. Houve um momento em que esconder-se por trás de aparatos técnicos, como panadas ou a penumbra de uma iluminação focada somente no boneco, não cabia no tipo de teatro que queríamos fazer. Nosso modo de atuar foi enveredando menos para um teatro de bonecos e mais para um teatro com bonecos.

Um dia, no começo de uma apresentação do grupo In Bust, em uma praça da cidade de Belém, as panadas foram derrubadas pelo vento, como acontece até os dias de hoje. No primeiro momento, o susto nos tomou, compartilhamos o assombro e o medo de perder o encantamento do espetáculo. Passado o assombro, revelar o que havia por trás nos fez entender que o encantamento permanecia, pois ele não estava no que não se podia ver, pelo contrário. Decidimos deixar a panada cair e deixar o vento agenciando o espetáculo. Revelamos quem somos: atores brincando. Com isso, passamos a crer no encantamento do prazer do jogo com o boneco diante do olhar do espectador e não pelo que conseguiríamos esconder atrás das panadas.

Do ponto de vista do estudo realizado na pesquisa aqui em notação, atores e bonecos compartilham a criação de vida na cena, na qual o boneco é pensado enquanto uma das partes significantes da personagem. Das qualidades que abarcam este compartilhar, há atributos que podem ser vistos, tateados, percebidos pelos sentidos, e os que não estão ao alcance do tato, que são do campo do sensível ou

até mesmo do que é indizível. Este campo, onde essa composição é posta em processo de estudo, mostra-se imbricado de múltiplos sentidos, oriundos de diferentes contatos criativos entre atores e bonecos.

Nessa pesquisa, tornou-se de grande relevância apregoar a perspectiva do ator, atravessada por procedimentos, com o desejo de fazer brotar um ato de vida, efêmero e fugaz, na invenção de uma personagem diante do espectador. A importância do protagonismo do ator está diretamente ligada ao desejo de investigar o que não pode ser separado entre ator e boneco no momento em que se está criando ou atuando, o que os une a favor de uma personagem ou, dito de outra forma, um estar *com* de maneira horizontal para que um sujeito ficcional apareça em potência somada entre ator e boneco. Desta forma, a pesquisa parte de uma concepção do teatro com bonecos, disparada pelo meu exercício de atuação como artista, em fluxo pelos processos que sigo.

O In Bust tem 17 espetáculos criados ao longo de vinte e dois anos de atividades artísticas em teatro. A cada espetáculo, por interferência mais acentuada do ator na cena, temos uma maior compreensão do objetivo de investigar possibilidades de atuar com bonecos. Esta investigação desencadeou princípios da relação com o boneco, na qual o ator costura sua atuação a partir de linhas fabricadas pelo seu próprio corpo, forjado por referências, técnicas, limites e prazer em entrelaçamento.

No espetáculo *Fio de Pão – a Lenda da Cobra Norato* (1998), os atores se apresentam como uma família de artistas de rua composta pelo pai, o Cego Jurandir, a mãe, Jandira, e o filho, Girino Jumentino Washington Roosevelt da Silva. Eles cantam, contam histórias, e chegam para contar a conhecida lenda da Amazônia que apresenta o mito da cobra que deseja virar gente. Desde a primeira apresentação deste espetáculo, os atores usam figurinos de cores e formatos diversos. Esses figurinos compõem o princípio do espetáculo, afirmando que o ator é um partícipe significante desta cena com bonecos. Em muitas apresentações, montam o cenário diante da plateia já como as personagens do espetáculo, parando para resolver "problemas familiares" entre eles.

Para pôr a Cobra Caninana em vida na cena, o filho, Girino, é convocado. Girino é um menino peralta, que tem o hábito de comer barro e enganar o pai cego para comprar revista de mulher pelada. Ao compartilhar a cena com o boneco para dar vida à Cobra Caninana, Girino desdobra suas qualidades para este, tornando a Caninana

em uma personagem danada, malina com as crianças da plateia, arrepiando cabelos, trocando objetos das crianças; ou seja, Girino é um personagem traquina e Caninãna absorve a traquinagem dele e potencializa. Em outra dobra, pode-se ver que as qualidades de Girino têm muito a ver com a maneira como Anibal Pacha (ator que anima a Caninãna e que também é posto como o filho Girino) se põe recorrentemente a jogar em cena. Este procedimento, no exercício das criações de espetáculo, foi se tornando, também, um princípio.





Foto 7 – Espetáculo Fio de Pão, do Grupo In Bust Teatro com Boneco

Fonte: Acervo do Grupo In Bust Teatro com Bonecos.

Cena do espetáculo *Fio de Pão, a Lenda da Cobra Honorato*. Instante de ação do **personagem Honorato**, em ligações entre o **Boneco, Anibal Pacha**.

Comenta Artaud sobre uma imagem pictórica: "Esta linguagem que evoca no espírito imagens de uma poesia natural [...] intensa dá bem a ideia do que poderia ser o teatro uma poesia no espaço independente da linguagem articulada" (1984, p. 54). A imagem da fotografia é um recorte de movimento, como vês? Uma ação de traquinagem, de travessura, do Menino Girino que é com o ator Anibal Pacha e com a Cobra Honorato, que também é com o Anibal Pacha. Com as mãos dentro do boneco, Girino salta sobre a plateia, agacha, move ora agitado, ora sorrateiramente o boneco. Vai em direção ao público...a cobra pede leite e faca afiada, quer virar gente.

Grecinha é o nome da minha personagem em *Os Doze Trabalhos de Hércules* (2001), no grupo In Bust Teatro com Bonecos. Ela é uma menina que precisa se afirmar entre dois meninos, por isso propõe uma brincadeira para que eles se interessem e que ela possa comandar. As características de Grecinha foram influenciadas pelas experiências anteriores, como a Jandira, minha personagem no espetáculo *Fio de Pão – A Lenda da Cobra Norato* (1998), no que se refere à maneira como ela se impõe nas relações com os outros atores. Aqui, não posso deixar de considerar que ela tem traços do meu próprio comportamento como a menina que fui na relação com os meus irmãos. As características de Grecinha são agenciadas na boneca Hera, animada na atuação de Grecinha. Sobre isso, afirma Paulo Ricardo sobre os atores no In Bust Teatro com Bonecos:

Na função de ator-animador<sup>36</sup>, emprega a carga interpretativa ao boneco. Mas, o assunto que trato também extrapola o manifestar-se através do objeto, ainda que esse ator-animador esteja visível. Como o ator faz as duas ao mesmo tempo, ou em intervalos (às vezes) imperceptíveis a quem vê, junta essas duas maneiras de atuar, que pode se traduzir pelo personagem do ator e o personagem do boneco, que estão em cena juntos, "dependem" um do outro e dividem o suporte privilegiado da cena. (NASCIMENTO apud SITCHIN, 2010, p. 146).

A reflexão de Paulo Ricardo Nascimento torna-se relevante aqui na medida em que discute uma perspectiva do trabalho do ator com bonecos em um exercício de trânsito entre condições diferentes do próprio corpo na cena. Um jogo como quem brinca de morto-vivo, dentro-fora, atento ao desejo de fusão com o que está fora do corpo. A relação de dependência apontada por Paulo, ainda que naquele momento ele separe o personagem boneco enquanto um elemento dissociado do ator, já revela as voltas posteriores da trajetória espiral da pesquisa, em que ator e boneco compõem um par significante e de correspondências relevantes.

De acordo com Paulo Nascimento, tudo está à mostra, como os mecanismos de manipulação, a mudança repentina de voz e de ritmo. A cada vez que o ator retorna a ligação com o boneco, ele traz conexões de intensidades alteradas pelas condições de jogo na cena, as quais podem provocar novas possibilidades de experimentações e novas incursões e reelaborações de estar na cena.

Neste jogo, o ator transita por focos na cena e propõe personagens diferentes dentro deste: ora no próprio corpo, ora no par com o boneco. Com isso, brotaram os

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> O termo que o autor originalmente coloca é manipulador.

procedimentos que se delineiam pela posição do ator em relação ao boneco na geografia da cena. Destarte, atuar com boneco exige de nós atenção nas escolhas com referências no espaço onde o movimento da animação será proposto. Tornou-se significativamente diferente para concepção da cena se o ator anima atrás, abaixo, acima, ao lado, à frente ou dentro do boneco. Logo, a divisão de espaço entre estes dois sujeitos opera significações relevantes para a composição da personagem.

A encenação concebida com bonecos levou a delimitar espaços de ação, que no grupo In Bust chamamos de meridianos da ação. Trata-se de um pensamento sobre onde se movimenta o ator durante a cena com boneco, qual o espaço que ele ocupará no movimento do jogo. Propomos que o ator ocupa linhas imaginárias que podem ser atrás, ao lado, à frente e acima do boneco, de acordo com as propostas de cenas e os objetivos perquiridos artisticamente na ação. Os meridianos de ação indicam as direções que o corpo do ator poderá se mover em conexão com o boneco de acordo com os objetivos de cada ação. Ou seja, se naquele momento é mais relevante o boneco estar em destaque, posicionar o corpo do ator em destaque ou os dois em mesma linha, como forma de criar significações para favorecer a presença de uma ou outra personagem na cena.

Em Catolé e Caraminguás (2009), os meridianos de ação dos atores estão abaixo do boneco, calçados com luvas (fantoche). Desse modo, as ações cênicas realizadas abaixo são da trama dos atores e acima são dos bonecos, com momentos interativos. No espetáculo A Peleja da Princesa Mariana e seu Pássaro Garça Dourada Contra a Terrível Valéria de Marambaia e a Feiticeira do Mal (2002), do In Bust, o mesmo tipo de boneco é posto na altura da cintura do ator, em cenas onde os atores são "o cenário" e todo jogo corporal deles é brincado com esse pensamento.



Foto 8 – Espetáculo Catolé e Caraminguás, do Grupo In Bust Teatro com Bonecos



Fonte: Acervo do Grupo In Bust Teatro com Bonecos.

Cena do espetáculo *Catolé e Caraminguás*. Instante de ação do **personagem Balbina**, em ligação com a boneca e Vandiléia Foro, **personagem André** em ligação com o boneco e Michel Amorim, e o **personagem O Vizinho Boneco** em ligação com o boneco e Charles Wesley.

Artaud nos faz entender que: "compreende-se assim que a poesia é anárquica na medida em que se põe em cheque todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica também na medida em que seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos" (1984, p. 57-58). Nesse espetáculo, as linhas imaginárias são várias, o jogo se estabelece em espaços de ação, vês? Olha os detalhes. Segurando as portas da casa imaginária, na linha de fundo da cena, está o ator à espreita. Enquanto à frente, outros três estabelecem a fusão com os bonecos. Pelas mãos, entram no boneco, os corpos dos atores se disponibilizam, são a base, são parte do corpo, são voz dos personagens, tudo em movimento. Logo depois, os atores, imbuídos de personagens somente em seus corpos, baixam os bonecos e quebram as linhas da cena, vão brigar, o motivo: a força com que o ator, que está com o boneco para fazer André, bate no outro com o catolé. Brigas de um ensaio que é o espetáculo. Uma balbúrdia!

Os processos de criação de cenas retornam e podem levar a ressignificações dos meridianos a cada espetáculo. Assim, decidimos, no grupo In Bust, considerar relevante o desenho do movimento no espaço, como um plano de rota, uma linha pontilhada, cujos espaços entre os pontos significam as possibilidades de redescobrir o plano, em que o propósito é experimentar a composição do ator com boneco. A partir da busca de consonâncias entre movimentos e sentidos estabelecidos no que se pode ver na cena, experimentamos as possibilidades de significados do que se instaura entre o boneco e o ator no espaço-tempo do espetáculo.

O estado de ocupação de cena em dobras, construído pelo ator como uma espécie de deslocamento da atenção e presença em movimento de cena, como já apresentado no exercício de Anibal Pacha com a boneca Cobra Caninãna (em *Fio de Pão - A Lenda da Cobra Norato*), ou no meu exercício com a Boneca Hera (em *Os Doze Trabalhos de Hércules*), assim como a atenção ao corpo no espaço físico, onde a cena ocorre ao mesmo tempo coberta por uma camada ficcional enquanto espaço, atravessa o corpo fundido, ator e boneco, e propicia os processos de criação e atuação.

Outro fator relevante e que compõe os elementos que atravessam o corpo do ator com o boneco é o brincar como força indutora. Para cada tipo de boneco e cada objetivo a ser desenrolado no processo de criação, o brincar, como preparação corporal, foi fundamental para as descobertas dos meridianos de ação para cada cena. O espaço de movimento do ator deve expandir as possibilidades de presença com o boneco. De fato, a investigação com bonecos percorre o campo onde o jogo é visível ao espectador, onde a gestualidade do corpo do ator tem algo a dizer com a gestualidade do boneco.

Ao desenvolver a pesquisa Sobrevoos e Pousos sobre a Dramaturgia do Grupo In Bust, durante o Mestrado em Artes (no PPGARTES da UFPA)<sup>37</sup>, me propus a indicar uma reflexão sobre o brincar como uma noção fortemente entremeada nos processos de criação com bonecos. Na dissertação, o brincar apareceu como um princípio para o desenvolvimento dos processos de criação do grupo, não como uma ação desvinculada ou parte do processo, mas como um estado de corpo, um estado alterado e fundamental para a invenção da cena teatral com bonecos.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Ver Santos (2015).

Como nos disse um dia Carl Jung "a criação do novo não é conquista do intelecto, mas do instinto de prazer agindo por uma necessidade interior. A mente criativa brinca com os objetos que ama" (apud NACHMANOVITC, 1993, p. 49). Logo, o verbo-ação brincar apareceu como força geradora do desenvolvimento dos processos de criação do grupo, não somente como a ação em si, mas como indutor de um estado de corpo fundamental para invenção da cena teatral com bonecos.

Brincar tem sido um gerador de ações importantes para a linguagem do grupo In Bust, propulsor da alteração de estado corporal, como uma força impulsionadora do jogo do ator com o boneco, além de uma força capaz de fomentar o campo vital da presença de um corpo-substância, um corpo inventado entre dois: ator e boneco, uma composição vital que se estabelece pela força e intensidade deste contato.

Olhada como necessidade humana, a ação de brincar não se extingue necessariamente com o final do período da infância, mas se transforma ao longo da existência. Esta condição se torna mais perceptível na interação entre dois ou mais seres humanos, ou seja, como exercício das relações sociais, em que brincar pode aparecer como forma de interação entre pessoas. Para o grupo In Bust, é preciso gostar de brincar, assim como Anibal Pacha revela:

Gosto de brincar. Gosto de quem brinca. A brincadeira atrai e mantém os integrantes do In Bust como força geradora de construção do fazer artístico do grupo. Brincar é viver criativamente no mundo, como assinala Marina Marcondes Machado (2001). Ter prazer em brincar é ter prazer de viver. Essa disposição de brincar abre caminhos a outros traçados do ator-animador<sup>38</sup>, quando observamos o quanto essa experiência, envolvendo memória, arte [...] potencializa diálogos que aproximam e misturam mundos. (CORREIA, 2019, p. 45).

Em seu livro A Poética do Brincar, Marina Marcondes Machado nos liberta de um pensar restrito e nos abre portas para entender o brincar como gérmen de todas as atividades culturais dos adultos. Ela nos mostra que entender o brincar implica experimentar a emoção como ato de pensar e a reflexão como ato de sentir. Desse modo, compreendemos o exercício de brincar como ato poético de se explorar um novo caminho, como quem desbrava lugares desconhecidos de si, criar e produzir cenas, imbuídos desta força propulsora que nos move para a liberdade de fabricar realidades possíveis e impossíveis.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> O termo que o autor originalmente coloca é manipulador.

Podemos correlacionar a concepção da noção de brincar a uma potência de cada ator, só que, antes de tudo, uma energia a ser experimentada. Se nos aproximamos da concepção de Eugênio Barba (SAVARESE; BARBA, 2012, p. 77) sobre energia e força enquanto "uma temperatura de intensidade pessoal que o ator pode identificar e despertar", observamos que a energia que se move no trabalho com bonecos, a partir desta noção, atinge a proporção de força motriz da criação e atuação, que o grupo In Bust tem investido como propulsora de atividades de trabalho para criação das cenas. Este saber em processo contínuo de investigação permeia a construção dos procedimentos de trabalho do grupo ao longo destes vinte e dois anos de existência.

Como uma noção fundante na cena, brincar provoca alterações e aciona ligações sensíveis. Este verbo de ação faz parte do vocabulário de atores com bonecos como dos mamulengueiros, por exemplo. Quando vão apresentar-se, eles dizem "vamos fazer a brincadeira de mamulengo", ou "vamos botar o mamulengo para brincar". A partir da proposição do brincar, a atriz Adriana Brito, da Cia de Teatro Nu Escuro (Goiânia), traz para o jogo da cena suas memórias da menina que brincou para reinvenções de si na atuação com a boneca Maria, no espetáculo *Plural*. Nesse processo de composição de um corpo-substância com a boneca Maria há uma expansão de um estado acionado por memórias de si, como propulsor de uma personagem, uma construção que agrega sua energia-brincar como parte desse corpo.

No grupo In Bust, pensamos o brincar além do estímulo inicial do jogo de cena, submerso em camadas do ator, a pulsar o corpo, subverter o tempo presente, alterar o tempo cotidiano e trazer à superfície dos sentidos o poder de recriar o tempo e a visão sobre todas as coisas. Brincar proporciona a abertura do ser para a possibilidade de converter qualquer objeto em "desobjeto" (BARROS, 2018). Um boneco passa à categoria de desobjeto a partir do momento que deixa de ser uma mera externalidade humana e começa a fazer parte desta substância poética, que é uma personagem no teatro de animação. Tomemos como importante para esta reflexão o poema de Manoel de Barros:

O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente. O pente estava próximo de não ser mais pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada. Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem era uma pedra um caramujo um sapo. Era alguma coisa nova o pente. O chão teria comido logo um pouco de seus dentes. Camadas de areia e formigas roeram seu

organismo. Se é que um pente tem organismo. O fato é que o pente estava sem costela. Não se poderia mais dizer se aquela coisa fora um pente ou um leque. As cores a chifre de que fora feito o pente deram lugar a um esverdeado a musgo. Acho que os bichos do lugar mijavam naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera a sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco. O menino que era esquerdo e tinha cacoete pra poeta, justamente ele enxerga o pente naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboram na solidão daquele pente. (BARROS, 2018).

Ao perder a função adequada, o pente é transformado por ocasião da circunstância que o rodeia, que o atravessa e refaz. O pente passa a ser outro pelo olhar criador do menino. Deixa a categoria de objeto quando rompe a função utilitária, deixa de ser um corpo dentado, por ausência de costela. Sem personalidade, passa a ser coisa nova. Sem organismo, ele perde o sentido utilitário e transmuta-se em desobjeto e passa à condição de poesia pelo olhar de quem brinca, transforma e reinventa. Nossos corpos de atores, na circunstância da cena, *des-utilitários*, também se *des-objetam*, porque brincam e fabricam poesias visuais pela intervenção da conexão com bonecos.

No trabalho de preparação, adaptamos brincadeiras, tais como jogo com balões de festa, o pular corda, entre outras, com as quais pudéssemos experimentar e operar o brincar. Cada uma dessas brincadeiras foi adaptada para um tipo de trabalho com bonecos diferentes, de acordo com as potencialidades corpóreas que desejávamos explorar. É relevante para nós compreendermos que é necessário descobrir a vontade de brincar ou, como diz Anibal Pacha, gostar de brincar e assim ser tomado por esse estado. Pressupomos, há tempos, que esta noção conecta a cena, provoca a tessitura de ações que acendem o fogo invisível da presença, que torna parceiros os que atuam durante a cena.

Ao acessar a memória, posso rever o jogo do faz de conta das minhas brincadeiras de quintal. Lembro quando fazia de conta que o meu cachorro era meu filho nessas brincadeiras, meu brincar inicial. Interagia com ele de forma não natural, como não chamá-lo pelo nome, mas de filho; rememoro isto como tempo breve, que durava menos de uma tarde. O brincar pode alterar a soberania e determinação do cotidiano, recriar o tempo e ressignificar o contexto; é um modo de ser na experiência da vida, um modo reverso da realidade. Para alcançar o brincar como força motriz da cena com bonecos no In Bust, eu me conecto às relíquias da memória, como

procedimento propício para trazer à superfície do contato com o boneco a força motriz de um corpo que brinca.

Gabriel Sitchin é ator Cia Truks Teatro de Bonecos (de São Paulo). Ele brinca. Em suas perspectivas de atuação com bonecos na Truks, brincar é um processo que o leva a crer no que está sendo proposto na cena. Ao unir-se ao boneco, munido da força do brincar, se instaura um processo cíclico, a energia movida por esta relação anda à roda, rodopia acionada pelo processo de conexão de todas as parte envolvidas, o que inclui o sujeito que assiste a cena.

Aguinaldo Rodrigues também é atuante da Cia Truks Teatro de Bonecos, e dentre os espetáculos que ele participa no grupo está *O Senhor dos Sonhos*. O espetáculo estreou em 1999 e conta a história de Lucas, um escritor que relembra sua infância e confronta seus momentos de fantasia e as necessidades de ajustar-se ao cotidiano impelido de tarefas, horários e disciplina da vida infantil. A princípio, no lugar de Aguinaldo, quem atuava na animação com este boneco para criar Lucas era Verônica Gerchman.





Foto 9 – Espetáculo O Senhor dos Sonhos, da Cia Truks de Teatro de Bonecos

Fonte: Acervo da Cia Truks de Teatro de Bonecos.

Cena do espetáculo O Senhor dos Sonhos. Instante de ação do personagem Lucas, em ligações entre o Boneco, Aguinaldo Rodrigues, Bianca Muniz e Driely Palácio.

Artaud nos diz que "esta linguagem feita para os sentidos deve antes de mais nada tratar e satisfazê-los. Isso não a impede de em seguida desenvolver todas suas consequências intelectuais em todos os planos possíveis e em todas as direções" (1984, p. 52). Vês que nesse teatro os sentidos são múltiplos? É preciso estabelecer consonâncias no sentir, no modo de pegar, de mover os corpos. Lucas existe e é corpo feito de corpos, de sensações compartilhadas e fragmentadas, travessias entrecruzadas para fusões e conexões distintas. Será que vês nós, o boneco e os atores a brincar de Lucas? Sinto uma vontade de sorrir com eles, que salta da foto e chega até mim, tu vês?

Aguinaldo se junta ao boneco pela cabeça e eixo central, enquanto outros dois atores se juntam aos braços e às pernas concomitantemente. Nesse caso, a vida de Lucas é produzida no interstício de quatro corpos (pensando o boneco também como corpo). Neste processo, Aguinaldo atua como um regente que convoca os movimentos em harmonia com os outros atores. Para ele, foi preciso brincar para que Lucas atingisse uma plenitude de vida na cena, capaz de tornar o boneco um condutor potencial da animação entre atores e boneco. Aguinaldo narra:

O processo de criação do meu personagem Lucas, deste personagem que já existe, criado por outra pessoa, partiu mesmo de me deixar levar por ele, de me deixar levar pela história dele [...] e fazer uma imersão mesmo. Para mim foi um processo muito difícil, mas quando eu comecei a me deixar longe dessas questões técnicas, longe da preocupação de onde querer chegar, partindo do brincar, o processo fica natural. Começou a vir naturalmente aquele personagem que é uma criança. É muito engraçado porque Lucas faz umas coisas que eu não penso realmente. A vida dele é tão forte que ele realmente me carrega e carrega os outros dois comigo. O processo de criação para mim é muito com a experiência, na mesa, brincar de várias formas, conversar, pegar o boneco [...]. Deixo ele brincar e o que faço é dar movimento e voz para aquilo que ele quer. (informação verbal)<sup>39</sup>.

A vida de Lucas ganha dimensões imensuráveis no discurso de Aguinaldo: "Lucas faz umas coisas que eu não penso realmente". O ator tateia esta dimensão e o espanto diante da presença da personagem emerge pela força do brincar. Ele nos mostra o quanto brincar pode mover a criação com bonecos. A presença de Lucas subverte a condição do movimento executado para um movimento descoberto, despertado pela conexão entre corpos que brincam, satisfazendo a vontade de expandir, na qual o boneco atinge a condição de desobjeto.

Brincar funciona como um fogo propulsor que, alimentado pela lenha dos desejos de subverter a qualidade cotidiana das coisas, torna-se uma espécie de prazer essencial. O fogo do brincar na atividade artística é levado à cena para gerar um estado que possa tornar a ação da cena uma ação plena para grupos, como para o In Bust Teatro com Bonecos.

Podemos entender que a arte da cena com bonecos pode ser tramada por uma rede de procedimentos que se expande continuamente, se estabelece por outras circunstâncias, mas que também se emaranha mutuamente. Fui tomada por este saber no processo de pesquisar; e a partir do momento que tomo como ponto de

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Relato fornecido pelo ator Aguinaldo Rodrigues, no Centro, em São Paulo, em dezembro de 2017.

partida as circunstâncias de criação do grupo In Bust Teatro com Bonecos, alcanço a dimensão dessa amplitude no espanto do contato com outros processos artísticos na trajetória da pesquisa.

O exercício artístico de um grupo de teatro com bonecos circunscreve a condição de uma atuação teatral, que pulsa um jogo vital, acionada pelo contato entre corpos. O jogo se instaura pela artesania da presença do ator em cena em condição de contato acurado com o boneco. Podemos compreender a presença do ator com o boneco enquanto uma produção de combinações e atravessamentos que produzem a ideia de personagem em fluxo. Estas ligações de multiplicidades transmutam a composição que se pode pensar separadamente como humanos e não humanos, transbordam um corpo-substância, que se faz nesta ligação, e se expande para invadir o espaço da cena.

Refletimos sobre as influências transformadoras do boneco sobre o ator e do ator sobre o boneco. E podemos entender que a produção de um corpo-substância pode ser percebida pela atenção de um espectador ao contato de um ator com um boneco, sem que se tenha consciência deste corpo. Aquele que assiste também é um criador deste corpo-substância, ao compreender que há uma vida na cena. São códigos intrínsecos engendrados no espetáculo que promovem a produção de uma personagem na conexão do ator com o boneco.

Felisberto Sabino da Costa, em seu trabalho de doutoramento, intitulado A Poética do Ser e do Não Ser<sup>40</sup>, alimenta nossas perspectivas que geram, na pesquisa, esta complexa artesania do corpo-substância. Ao apresentar as dobras do trabalho do ator, as quais atingem potencialidades importantes no fluxo da produção da presença da personagem, aponta o corpo do ator e sua plasticidade como parte da animação. Ele convida a ver a inclusão do ator na posição de personagem, como recurso de expansão de possibilidades dramatúrgicas. No texto, ele dialoga com vários espetáculos, dentre estes está o espetáculo *À Deriva*:

Em À Deriva, os atores-animadores<sup>41</sup> são duendes que brincam com objetos [...]. O condutor da história é o Bufão, personagem medieval caracterizado como boneco e como ator. [...] Na perspectiva limítrofe entre vida e arte, desenvolve-se o texto, remetendo ao cerne da animação, que estabelece uma ponte entre o não animado (inerte) e o animado (vivo), efetuando-se a possibilidade da expressão de ideias e sentimentos. Como já observado, o Bufão surge como boneco, manipulado por dois atores-duendes,

. .

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> COSTA, 2016.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Felisberto Sabino da Costa denomina ator-manipulador.

metamorfoseando-se, em seguida, num ator de carne e osso. (COSTA, 2016, p. 199-200).

Na fronteira indicada por Felisberto Sabino da Costa entre a vida e a arte, podemos partir para a convergência de realidades paralelas em construção, confrontos entre a vida e a morte, cujo lugar de acontecimento é o espetáculo.

Sobre o À Deriva, do Usina Contemporânea de Teatro (Belém-PA), pensemos nesse campo de produção de sentidos, de construção da personagem em movimento circular, entre o ator e o ator com boneco, estabelecendo a presença da personagem Bufão em ciclos entre os corpos destes partícipes. Para acompanhar o percurso de criação dos atores, compreendemos o espetáculo enquanto campo de produção dos procedimentos com propósito artístico, que tem como perspectiva a experimentação para a plena presença do ator com o boneco a cada exercício de conexão.

## 2.2 O corpo-substância presente: agenciamentos das noções de animação e personagem neste corpo

Minha condição de atriz que atua com bonecos instaura, em mim, um exercício corporal de relação com as coisas em volta do corpo, alusivo a uma atenção tátil e à ação delas sobre mim. Logo, um boneco me atravessa e altera o meu modo de estar na circunstância de tempo e espaço na cena, assim como eu ajo sobre ele de modo voluntário e involuntário. A cada contato com o boneco, esse modo de pensar se expande, se estende em transformações no processo de estar na cena. Tais transformações podem devir de novos contatos com novos bonecos ou como devires de contatos sempre diferentes com o mesmo boneco.

O contato nesta reflexão é tido como alguma intervenção de modo recíproco entre corpos; compreendido desta maneira, esse contato leva o boneco à condição de agente, que, consequentemente, age sobre o ator e desperta nele concepções sensíveis sobre a prática da cena. Motivado pelo desejo de conectar-se ao boneco, o ator age sobre ele e, concomitantemente, sofre o impacto da ação dele sobre si. Este movimento elíptico interliga atores e bonecos no processo de germinação da vida ficcional na cena.

Concebemos nesta pesquisa uma interligação imanente com o boneco, tangenciada pelas concepções de Tim Ingold sobre a construção cognitiva de *coisa*, a qual atravessa a invenção do corpo-substância. Dada a noção de *coisa* como

diretamente ligada à perspectiva de entrecruzamento significante de elementos presentes em determinado espaço, há na *coisa* a condição constante de intervenção de um sobre outro. Do ponto de vista inicial, estabelecido por Ingold, está a interconexão entre elementos, ou matérias, como ele denota. Em texto, ele inicia fazendo a seguinte pontuação acerca de anotações nos cadernos do artista Paul Klee:

Em seus cadernos, o pintor Paul Klee defendia, e demonstrava através de exemplos, que os processos de gênese e crescimento que produzem as formas que encontramos no mundo em que habitamos são mais importantes que as próprias formas. "A forma é o fim, a morte", escreveu ele; "o dar forma é movimento, ação. O dar forma é vida." (Klee, 1973, p. 269). [...] Assim, como a planta cresce a partir de sua semente, a linha cresce a partir de um ponto que foi posto em movimento. Partindo de Klee, os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2004, p. 377) argumentam que, em um mundo onde há vida, a relação essencial se dá não entre matéria e forma, substância e atributos, mas entre *materiais* e *forças*. Trata-se do modo como materiais de todos os tipos, com propriedades variadas e variáveis, são avivados pelas forças do cosmo, misturadas e fundidas umas às outras na geração de coisas. (INGOLD, 2012, p. 26, grifo do autor).

Inicialmente, a visão de força no processo de criação artística traz uma relevante consideração sobre o modo como os elementos dispostos no espaço, sob a perspectiva da criação em artes, são entrecruzados. Desse modo, Tim Ingold (2012) joga luz aos processos e procedimentos de contato de materiais movidos por esta força vital de essencial importância para a arte. Enquanto integrantes de processos formados continuamente, as coisas se compõem por agregados vitais. A partir de uma leitura sobre Heidegger, Tim Ingold (2012) pondera que a *coisa* é um acontecer ou um lugar, onde vários aconteceres se entrelaçam. Desta maneira, ele nos diz que as coisas vagam sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas.

Quando nos aproximamos destas referências trazidas por Ingold, aproximamos, também, o território desta pesquisa à perspectiva da ligação do corpo do ator com bonecos, como agregados vitais, a partir de uma relativa expansão de suas superfícies para entrelaçamentos. Ou seja, consideramos no contato entre atores e bonecos uma fusão a partir da noção de fluidez destes corpos, gerada pela própria presença de um com o outro no ato de compartilhar a cena.

A interação entre ator e boneco, aqui atravessada por Ingold (2012), nos leva a concebê-los enquanto *coisa* e não como formas isoladas. Para o autor, uma coisa se compõe de uma superfície, que circunda sua substância, tornando-a fluida no

contato com outra superfície. Trazemos esta perspectiva para a reflexão da ligação do boneco com o ator, com o intuito de pensarmos que há, entre eles, um entrecruzamento pelo contato de suas superfícies e que, deste agregado vital, se produz o corpo-substância, gestado na interação vital entre ator e boneco; ou seja, não isolamos atores e bonecos, mas consideramos que coabitam o espaço da cena, assim como nos indica o autor:

Embora nós possamos *ocupar* um mundo repleto de objetos, para o ocupante os conteúdos do mundo parecem já se encontrar trancados em suas formas finais, fechados em si mesmos. É como se eles tivessem nos dado as costas. *Habitar* o mundo, ao contrário, é se juntar ao processo de formação. E o mundo que se abre aos habitantes é fundamentalmente um *ambiente sem objetos* - numa palavra, ASO. (INGOLD, 2012, p. 31, grifo do autor).

Isolar os elementos, para o autor, é torná-los objetos, retirando-lhes a função vital no tempo e no espaço que os torna plenos de significância a partir do contato. Ele pondera:

Partindo de Klee, os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2004, p. 377) argumentam que, em um mundo onde há vida, a relação essencial se dá não entre matéria e forma, substância e atributos, mas entre *materiais* e *forças*. Trata-se do modo como materiais de todos os tipos, com propriedades variadas e variáveis, são avivados pelas forças do cosmo, misturadas e fundidas umas às outras na geração de coisas. (INGOLD, 2012, p. 26, grifo do autor).





Foto 10 – Jeferson Cecim em criação cênica

Fonte: Dudu Lobato

Cena de ensaio do ator Jeferson Cecim com boneca. Instante de ação da **personagem Nina**, em ligações entre a **Boneca** e **Jeferson Cecim**.

Artaud nos diz que "vê-se que por sua proximidade em relação aos princípios que por transfusão poética lhe passam suas energias, essa linguagem nua do teatro, linguagem não virtual, mas real, deve permitir, pela utilização do magnetismo nervoso do homem, a transgressão dos limites normais da arte e da palavra a fim de realizar ativamente, quer dizer, magicamente, em termos verdadeiros, uma espécie de criação total onde não restará ao homem outra coisa a fazer senão retomar seu lugar entre os sonhos e os acontecimentos" (1984, p. 118). Assim, quais seriam os limites que a imagem "trans-funde"? Vês a coisa? Está no pé, que liga a mão que, com o braço, ergue a cabeça, sob o olhar do ator coberto pelo tecido, e o outro braço que toca o piso, elevado do chão, iluminado por uma luz difusa, em aconteceres entrelaçados para o corpo-substância Nina.

Para deixar ainda mais compreensível a tangência desta proposição na tessitura desta pesquisa, trazemos o seguinte exemplo dado por Tim Ingold:

Pensar a pipa como um objeto é omitir o vento - esquecer que ela é, antes de tudo, uma pipa-no-ar. E, assim parece, o voo da pipa é resultado da interação entre uma pessoa (quem a empina) e um objeto (a pipa); enquanto tal, ele só pode ser explicado imaginando que a pipa seja dotada de um princípio animador interno, uma agência, que a coloca em movimento, na maioria das vezes contraria a vontade daquele que a empina. De modo mais geral, sugiro que o problema da agência nasce da tentativa de reanimar um mundo de coisas já morto ou tornado inerte pela interrupção dos fluxos de substância que lhe dão vida. No ASO, as coisas se movem e crescem porque elas estão vivas, não porque elas têm agência. E elas estão vivas precisamente porque não foram reduzidas ao estado de objeto. (INGOLD, 2012, p. 33, grifo do autor).

Compreendemos a interconexão produzida entre atores e bonecos como a imagem de linhas de movimento de modo elíptico, ou seja, em trânsito e em constante intervenção entre eles. Seguindo esta concepção, pensamos sobre a produção da vida ficcional nesse teatro articulada pela noção de coisa, de modo que boneco e ator coabitam a cena e produzem esta força vital. E para tecer reflexões acerca desta vida com bonecos, precisamos acionar as concepções de personagem e animação como dimensões relevantes. Nessa perspectiva de estudo sobre o teatro com bonecos, são tramadas linhas que se entrecruzam para produzir efeitos e imagens que dão contornos a personagens atravessadas por três linhas importantes: corpo, movimento e voz.

Retomamos a condição da concepção de corpo da personagem desenhada em trajeto de pesquisa, circunscrito na fusão ator e boneco, ou seja, pela produção deste corpo-substância. Desse modo, a proposição da personagem na cena acontece por um fluxo que, de acordo com os critérios de encenação, pode ser traçado com maior intensidade no boneco ou equalizada entre atores e bonecos. A criação da personagem nesse território é atribuída a resultados estabelecidos entre os diferentes corpos em conexão e os efeitos produzidos por esta diferença. Compreendemos que a personagem é manifesta em cena, pela artesania do corpo-substância.

Dos processos dos espetáculos rastreados na pesquisa, elegemos três personagens como fomentadores da atenção posta em relevância sobre personagem e animação como foco de reflexão: *Curupira* (In Bust Teatro com Bonecos), *Maria* (Cia Nu Escuro de Teatro) e *Lucas* (Cia Truks de Teatro de Bonecos).

No espetáculo *O Curupira*, do grupo In Bust Teatro com Bonecos, os atores participam da cena como contadores da história do Seu Jovino: um caçador ganancioso que entra na floresta para caçar mais do que ele precisa. Os contadores dessa história são Dona Menina, Sumano e Suprimo, apresentados pelos atores. Seu Jovino é o personagem composto por Sumano (apresentado por Anibal Pacha) com o boneco. Seu Jovino é ganancioso e pretende entrar na mata para caçar mais do que precisa para sobreviver. Dona Menina avisa que "pode aparecer uma entidade da floresta, o curupira, mas, se ele aparecer tem um jeito de se livrar, que minha avó me ensinou [...] mas, tem que ter bom coração"<sup>42</sup>. Seu Jovino ignora o recado e parte para a caçada.

O Curupira entra na cena em conexão com Dona Menina. Eu, como Dona Menina e atriz da cena, proponho as ações e a voz aguda para o Curupira, que tem como características inspiradoras do boneco ser um menino de aproximadamente dez anos de idade, negro e dos pés virados para trás. Devo ter agilidade de movimento, pois ele age rapidamente para deixar Seu Jovino atordoado. Desse modo, o Curupira ganha efeitos de uma criatura encantada que, algumas vezes, assusta o mais tenro espectador.

A produção de vida segue os acontecimentos que transbordam do devir Dona Menina para o devir Curupira em fluxo vital. A partir dos propósitos criados para o personagem nas cenas do espetáculo, mais a maneira como me conecto ao boneco, ligada a ele por três varas (uma de eixo, que atravessa a costa e vai até a cabeça, e duas varas de mãos presas ao boneco), altero a voz e, assim, são causados os efeitos de presença desse personagem.

<sup>42</sup> Fala da personagem no espetáculo.



Foto 11 – Espetáculo O Curupira, do Grupo In Bust Teatro com Bonecos



Fonte: Acervo do Grupo In Bust Teatro com Bonecos.

Cena do espetáculo *O Curupira*. Instante de ação do **personagem Curupira**, em ligação entre o **Boneco, Adriana Cruz**.

Artaud nos diz que "o humor com a sua anarquia, a poesia com seu simbolismo e suas imagens fornecem como que uma primeira noção dos meios para canalizar a tentação dessas ideias" (1984, p. 115-116). Logo, tomemos o humor que está escondido na imagem, pois o Curupira está prestes a assustar Seu Menino e Su Primo. Vês o Curupira? Se olhares com calma, poderás ver a atriz, sob a camada de Dona Menina, que se desdobra na conexão com o boneco para um corpo-substância Curupira. A cena é risível, os dois vão ser chamados a olhar na direção do boneco, gritar e correr. Pode-se ver dois homens correndo de um boneco, mas, na cena, o que se vê são dois homens que temem o Curupira. Na boca de Dona Menina há um apito, de lá sairá o som que acompanha a aparição do personagem protetor da floresta. Podes ver, também, que não há contato diretamente com o boneco, a travessia se dá por varas. Vês como o boneco abre os braços? O Curupira é uma entidade da floresta, do espetáculo e da invenção de um teatro com bonecos. Ele proclama, como vimos em Artaud, uma dimensão de ideias de criação e de devir, como elementos de uma equação apaixonante.

No personagem Curupira, a voz, o movimento e o corpo são intrinsecamente atrelados a minha presença como Dona Menina, considerando a primeira intervenção feita por ela, incisiva, ao tenta evitar que Seu Jovino avance nos planos de seguir para a floresta de modo ganancioso. Quando Dona Menina aparece em cena com o boneco para tornar presente o Curupira, já vem imbuída de um propósito iniciado na cena anterior como uma sequência de acontecimentos ligados à intenção de dizer que o Curupira existe, está nas florestas e é preciso respeitar. Curupira, para nós que vivemos na Amazônia, é uma entidade traquina e protetora da floresta; no espetáculo, o mito é transmutado em um corpo-substância ator e boneco, que produz o efeito de vida na cena.

Outra personagem a tratar é Maria, do espetáculo *Plural*, da Cia Nu Escuro. Maria é conectada aos três atores da cena, em momentos diferentes do espetáculo, de acordo com a diretora, Izabela Nascente. Izabela diz que Maria é Plural, pois é inspirada em muitas meninas que viveram e vivem a situação de exploração em casas de pessoas que as recebem nos centros urbanos para atribuir-lhes serviços domésticos, em condições precárias de acesso a estudo, saúde, e quase sem nenhum direito a brincar. A partir dessa concepção, Maria é uma personagem que se estabelece em conexão com os três atores, em cenas e modos diferentes. A história de Maria começa na zona rural, onde a situação familiar é difícil, e para dar conta de tantas dificuldades, a avó dela resolve que a filha deve casar e levar parte dos filhos para a cidade com o novo marido. Entre os filhos que vão para cidade está Maria.

Na maioria das cenas, a personagem aparece como uma fusão (ou conexões) da boneca com a atriz Adriana Brito. Com Adriana, Maria ganha traços de alegria na voz festiva da atriz. Os movimentos da personagem são produzidos em contato expressivo do corpo de Adriana com a boneca. Há cenas em que a atriz mantém a cabeça e o tronco bem próximos à boneca, tornando atriz e boneca uma junção muito próxima de corpos. Em alguns momentos de cena, Maria se expressa em um jogo que combina os diálogos de Adriana Brito com a boneca. Neste diálogo de voz e gestos, a boneca é movimentada ao som da voz de Adriana e, a partir de movimentos de cabeça, o corpo de Adriana responde ao movimento da boneca. Na perspectiva da invenção do corpo-substância, Maria é uma personagem que também se estabelece nesse diálogo, entre boneca e atriz, em um intrínseco jogo de corpo, movimento e voz.

O espetáculo flui entre cenas risíveis e cenas que provocam comoção na plateia. Em outra cena, Maria é assediada pelo patrão. Há um pequeno balcão onde

se vê o quarto de Maria. O ator Abílio Carrascal se apresenta na cena como o patrão que se aproxima de Maria no quarto para lhe oferecer um sapato alto de presente; a cena é de assédio. Durante a cena, o ator, sentado atrás do pequeno balcão onde ela é realizada, engendra os movimentos na boneca, segurando-a por um pino localizado na cabeça e, ao mesmo tempo, está dialogando com ela, apresentando o patrão que a assedia. A voz de Maria é produzida pela atriz Eliana Santos, que está em pé, na mesma direção do pequeno balcão.

Para a produção da personagem Maria, na cena anteriormente descrita, há um atravessamento entre a conexão do corpo de Abílio com a boneca e a presença de Eliana, que emite a voz de Maria; ou seja, Eliana também é um fio vital para a realização da personagem Maria nesta cena. O corpo e a voz de Eliana, visíveis diante de nós, espectadores, atribuem um sentimento de sofrimento e constrangimento à Maria. Os movimentos que Abílio opera na boneca dão possibilidade de sintonia com a voz de Eliana. Deste modo, Abílio transita entre a produção da personagem Maria e a apresentação de outro personagem, o patrão assediador, em um fluxo relevante e inerente à criação de Maria.

Nossa reflexão sobre a invenção da personagem Maria na cena do assédio leva à composição de vida ficcional, como gerada em uma emaranhada interação entre a boneca, a atriz e o ator. A existência de Maria é germinada nesta emaranhada interação, nesse "entre" acontece a animação ou produção de vida cênica de Maria. No caso do Curupira, a vida do personagem começa a ser gestada antes, pela voz de Dona Menina, como uma anunciadora da chegada de uma entidade que ela já traz em si.

A noção de animação, como parte do contexto do teatro de animação, está atrelada ao processo artístico de produção de vida no corpo material que não a tem. Quando o trajeto da pesquisa moveu a animação para a perspectiva de que a vida se estabelece entre ator e boneco, fundidos a produzir o corpo-substância, a concepção de animação, ou vida cênica, é reconfigurada e passa a ser compreendida como produção de vida fecundada na ligação do ator com o boneco. Ou seja, removemos a condição da animação como uma corrente vital que se produz no sentido retilíneo do ator para o boneco, e operamos com a compreensão de que esta condição é gerada em elipse, que vai do ator para o boneco e do boneco para o ator.

O movimento, como elemento da produção da animação, está relacionado à ligação com o boneco, cujo corpo oferece resistências, restrições relativas ao peso e

à forma, e também está relacionado às possibilidades expressivas de movimentos desenhados como se fossem coreografias da ação dos partícipes. O movimento se torna elemento da ação a partir de um jogo, o qual contém a preparação ou criação, e também se produz enquanto ato irrepetível e fluido. No caso de Maria, o movimento produzido pelo contato entre o ator e a boneca também se produz com a interferência da atriz que, posta ao lado dos outros dois, está atravessando a proposição do movimento, pelas ondas sonoras da voz da atriz, assim como toda a vibração do seu corpo.

O circuito gerador da vida de uma personagem encontra-se em trajetória circular e sob as influências externas potentes, capazes de alterar significativamente a produção deste corpo-substância, entre as instâncias-forças neste circuito, que são o ator e o boneco, assim como o espectador, se olharmos a instância completamente. Pensamos aqui a animação como um acontecimento das circunstâncias teatrais geradas na ação do ator com o boneco, e presenciá-la também significa produzi-la, seguindo o ponto de vista do espetáculo teatral como encontro que acontece enquanto ato criativo e engajamento dos presentes no ato.

Ao deslocarmos o processo da animação para a perspectiva expandida na pesquisa, temos como imagem uma variedade de possibilidades que abarcam o boneco em conexão com um ator, como o boneco em conexão com três atores na produção da animação. Assim, a personagem Lucas, da Cia Truks de Teatro de Bonecos, em uma condição posta no interstício dos corpos ator e boneco, tem a produção da animação gerada no circuito que se instaura entre três atores e um boneco.

O corpo-substância que brota na animação do personagem Lucas é inventado por uma harmonia de intervenções dos corpos com o boneco em um modo de fusão. Os procedimentos operados na Cia Truks dão ao ator que está conectado à cabeça do boneco a missão de reger o processo de movimentos, assim como lhe compete atribuir voz à personagem. A outro ator cabe o contato pelas mãos do boneco e a outro os pés. Sincronizados, os movimentos são ensaiados, são como uma dança dos corpos envolvidos.

As imagens geradas pelo boneco, com três atores, na Cia Truks, são estabelecidas por códigos de regência do movimento, mas, para o grupo, o mais importante, segundo o que ouvi e aprendi com o trabalho deles, iniciado por Henrique Sitchin e Verônica Gerchman, é que os atores precisam sentir o que fazem, atribuindo

ao sentir uma qualidade de conhecimento fundamental para este trabalho artístico. Com a Cia Truks, compreendemos a importância da animação enquanto procedimento de invenção de vida poética, tramada com os sentimentos do ator, o que remete à instauração de um boneco enquanto desobjeto, conforme o poema de Manoel de Barros.

No território da pesquisa, tecemos as concepções que operam estas circunstâncias, as quais propiciam o aparecimento da personagem como uma espécie de resultado localizado entre corporeidades, ou seja, no ato de produção da pesquisa, fez-se um deslocamento da perspectiva sobre animação. Essas concepções levam à reterritorializações de pontos de vista, para além do desejo de afirmar uma estabilidade conceitual. Seguem, como alude Bya Braga (2016), em uma leitura sobre Deleuze e Guattari, como uma maneira de se distanciar de um ponto de vista para fazer fluir realinhamentos singulares, de partir de um ponto a outro por reinvenção de conhecimentos. Fazer girar o moinho do pensamento, compartilhar perspectivas e reflexões e, quiçá, mover os processos criativos nesse campo vasto.

Mário Piragibe afirma que:

Se entendemos teatro de animação como algo que opera tanto em manifestações de rígidas codificações quanto em práticas de transdisciplinariedades artísticas, e se entendermos que nesse segundo caso essa operação funciona em favor da indeterminação de uma linguagem expressiva que seja específica ou dominante sobre a cena, talvez isso sugira um deslocamento que pode ter transformado um gênero, que se supunha uma manifestação autônoma (e marginal) das artes teatrais, num conjunto de técnicas, dispositivos estéticos e operações integradoras. (2011, p. 27).

Sobre a justeza dos nomes que cercam o trabalho teatral com bonecos, Mário Piragibe (2011) joga luz sobre a perspectiva de gênero de linguagem no teatro de animação, sobre a qual não imergimos nesse trabalho, mas que chama atenção pela reflexão sobre o termo animação. Piragibe nos aponta que é possível identificar um traço do teatro de animação, uma determinada prática ou postura sobre a cena, que pode ou não apresentar fisicamente um boneco. Desse modo, o termo teatro de animação é tramado com o intuito de dar conta da ampliação de possibilidades estéticas surgidas para teatro de bonecos a partir dos primeiros anos do século XX.

Entre estas possibilidades, apontamos em direção às linhas que seguem um fluxo não contínuo à reinvenção da animação. E se considerarmos teatro com

animação<sup>43</sup> uma proposição de procedimento criativo teatral, no qual o ator se envolve para uma reinvenção da própria presença e da relação de ressignificação do próprio corpo a partir de uma contaminação por uma externalidade, a artesania do jogo da encenação é disparado pela imbricação física e poética com o corpo do boneco. Podemos compreender este teatro como criação que segue um fluxo de contínuas invenções de vida cênica. Achamos propício considerar a invenção de vidas como efeito de práticas cognitivas, assim como concebe Virgínia Kastrup, que envolve uma experiência de problematização, prática de tateio, de experimentação e de conexão de fragmentos (KASTRUP, 2012, p. 141).

Trilhando e ao mesmo tempo concebendo esta direção de pesquisa, pensamos a produção da animação enquanto potência, capaz de transmutar em corpossubstância os envolvidos no processo com a animação, que podem ser dois ou mais corpos. Dizer que há uma transmutação implica pensar uma mudança no corpo do ator que se põe em cena com o boneco e que, desatrelado desta conexão, este corpo ativado pela conexão com o boneco não existe mais, evanesce. Concebemos que, em fusão, um ator atravessa o boneco, e o boneco, por sua vez, transcende a inércia e ganha vida.

Foi apropriado para este estudo propor uma concepção expandida da personagem, além de considerar aspectos que envolvem o movimento em interatividade com os fios vitais do momento do ato teatral, os quais atravessam o espaço e o tempo em conexão, como coisas em acontecimento, na ação de atores e bonecos em interconexão de movimento e visualidade. Ao expandir esta concepção, compreende-se a personagem como produção deste movimento: uma malha viva, tecida na cena.

## 2.3 Afetabilidades geradoras do corpo

Meu corpo de artista pesquisadora é um corpo em processo, agenciado por memórias, registros corporais da cena teatral com bonecos, exercícios de pensar este teatro como atriz, encontros com parceiros de pesquisa, desejo de promover uma

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> A partir das perspectivas apresentadas, deslocamos a preposição usual **de** para a preposição **com**, observando que, para além de uma discussão de gênero teatral, estamos discutindo o modo de atuação no âmbito da relação do ator com o boneco.

reflexão com possibilidade de acompanhar perspectivas múltiplas e coletivas, para tecer uma rede de convergências e tangências. Este corpo é atravessado pela pesquisa, e converge para o devir corpo-substância, inventado na imersão da experiência coletiva, no tateio de condições e circunstâncias que operam o que está entre o ator e o boneco.

Estudar os procedimentos de criação e atuação envolve um olhar atento a pequenas partes que engendram o território da pesquisa, pois entendemos que elas forjam condições da relação entre estes partícipes da cena aqui tratados. Essas partes abrangem movimentos dos corpos, produções de procedimentos, como o brincar, além das subjetividades enquanto afecções de singularidades transformadoras, como a memória e os afetos gerados no contato poético com o boneco. Estes elementos, atribuídos como partes, fomentam a produção deste corpo-substância, que se expande em fluxo sem que se possa estancar, aberto aos agenciamentos que o produzem.

Estas partes são compreendidas como componentes concatenadas neste corpo-substância, e procuramos compreender a participação ou intervenção delas na interação entre o ator e o boneco. Rastreá-las nos proporciona conceber a relação ator e boneco, nas condições advindas do acoplamento deles, de modo que a invenção do corpo-substância torna absolutamente necessária a interação ator e boneco enquanto corpos que se modificam, sofrem alterações significantes a partir da interação entre eles. Logo, quando separados, este corpo evanesce.

Ao olhar a projeção de movimento nessa relação, entendemos que, ao interagir na cena, atores e bonecos são envolvidos em um sistema cinético dotado da capacidade expressiva, pela projeção de movimentos essenciais, dado o caráter visual-imanente da cena teatral. O movimento torna o boneco uma potência expressiva com o ator. Podemos, a princípio, pensar que só há movimento na relação porque o ator imprime uma energia capaz de retirar o boneco do estado de inércia que lhe é natural. Em uma segunda instância, compreendemos que sim, nós atores imprimimos a força capaz de realizar movimento, no entanto, o resultado deste movimento não é exatamente o que o ator produz, mas um processo de congruência e concatenação destes partícipes da cena. Em terceira instância, entendemos que não, o movimento expressivo não é resultado do trabalho do ator, mas resultado de um ajuste entre estes dois corpos: ator e boneco.

Há uma cena no espetáculo *Pinóquio*, do grupo In Bust, em que o personagem Pinóquio se deixa levar pelo labioso discurso do senhor Raposa para seguir com ele para a Maravilhosa Terra dos Burros. Ao voltar de lá, ele está com orelhas e rabo de burro e se movimenta como se fosse tal animal, ou seja, em quatro bases. Para criar a cena da transformação, propus fazer o boneco aparecer e desaparecer em cena, com uma rota em parábola. São três giros lentos até que o boneco já está com as orelhas e o rabo aplicados ao corpo, coisa que faço quando descemos atrás do balcão no movimento circular. Quando o boneco pousa sobre o balcão, com minha mão esquerda seguro o que seria o quadril do boneco. Ao alternar, como em movimento de gangorra, movo o boneco, subindo o pino da cabeça com a mão direita e, na sequência, a parte de trás dele com a mão esquerda, logo, este é deslocado como se estivesse trotando.

Debruço-me sobre ele fazendo um som que imita o de um burro. Sinto meu olhar atravessando o corpo do boneco; na verdade, neste momento, não penso o boneco como uma externalidade, me sinto parte dele. Desse modo, o movimento que transforma o personagem Pinóquio em Burrinho é realizado por uma sequência de movimentos expressivos, da qual participo ativamente, alongando meu corpo, dos braços até as minhas pernas, e agachando-me com o boneco atrás do balcão; ao mesmo tempo, exprimo, em meu próprio corpo, gradativamente, a angústia que a cena me causa.

O peso do boneco, concentrado nas extremidades das mãos e dos pés, facilita a proposição do movimento quadrúpede dele, e sua condição de burro se estabelece dividida entre os pesos e resistência do movimento. Destarte, o boneco e eu fazemos a transformação do personagem Pinóquio em Burrinho.

O que se expressa em cena é proporcionado por este corpo gerado na interação ator e boneco, copartícipes desta delicada relação geradora de discursos eminentemente visuais. Essa produção de realidade se instaura por estes discursos, os quais revelam a vida ficcional de uma personagem, ou a transformação dela, como em Pinóquio, por exemplo. Podemos dizer que as presenças do ator com o boneco constituem uma singularidade corporal, uma configuração formada a partir do acoplamento, em que a interação entre eles se apresenta como um fluxo de movimento à vida.

Ao rastrear as experiências criativas que escapam aos conhecimentos estratificados, entende-se que os procedimentos do artista com o boneco são tecidos

de maneira fluida e ininterruptamente atravessados pela potência do que afeta o corpo. Há mudanças imanentes aos acontecimentos dos encontros. Ninguém chega ao encontro sem experiência alguma e nada pode evitar que o encontro seja afetado por essas experiências transfiguradoras que advém do contato. Portanto, entendemos que o movimento gerado na relação ator e boneco é atravessado por outros elementos, os quais alteram constantemente a própria produção de movimentos no contato entre eles.

Entre meus parceiros trazidos para esta reflexão está Jeferson Cecim. Ele foi um dos atores fundadores do grupo In Bust Teatro com Bonecos que, na época (entre os anos 1996 e 1998), chamávamos Cia In Bust de Teatro de Animação; o ator saiu do grupo por volta de 1998. Além de confeccionar e atuar com bonecos, Jeferson Cecim atuava como sonoplasta e também como DJ em eventos na cidade. O corpo de DJ, sua maneira de dançar nas festas, a intensa ligação do ator com a música atravessou, de maneira contundente, seu trabalho com bonecos.



Foto 12 – Espetáculo Pinóquio, do Grupo In Bust Teatro com Bonecos



Fonte: Acervo do Grupo In Bust Teatro com Bonecos.

Cena do espetáculo *Pinóquio*. Instante de ação do **personagem Pinóquio**, em ligações entre o **Boneco**, **Adriana Cruz**.

Concordamos com Artaud quando diz que "para mim o teatro se confunde com as suas possibilidades de realização, quando dele se extraem suas consequências poéticas extremas e as possibilidades de realização do teatro pertencem totalmente ao domínio da montagem" (1984, p. 61). Conviver com o boneco. Experimentar é fazer. Fazer teatro com bonecos em imersão com o boneco. Nesta imagem, temos o Pinóquio voltando da Maravilhosa Terra dos Burros. Há uma tristeza difícil de explicar, desde o dia que eu, Adriana, atriz e dramaturga do espetáculo, li a história escrita por Carlo Collodi para minha filha, pequena na época. Eu, como atriz, sempre atribuí um estado de tristeza às cenas de lamúria que o boneco Pinóquio, construído pelo Velho Gepeto, sente em sua breve vida como boneco. Há, sem dúvida, este sentimento na cena. Nos ensaios, pegar o boneco para conceber a cena partiu deste sentir, de colocar sobre o boneco as orelhas e o rabinho de burro. Na cena, fazemos, eu e boneco, um movimento de girar, aparecendo e sumindo atrás do balcão; após alguns giros, ele é colocado sobre o balcão, já em quatro bases; em seguida, me debruço sobre ele sem esconder o que sinto, e sigo a cena. Creio que isso, tu não possas ver, mas está aí, guardado na imagem.

Ainda hoje, ele constrói bonecos e cria cenas a partir de músicas indutoras. Com uma influência de experimentações, agrega materiais diversos, os quais são compostos também por partes do corpo do ator (pernas, costas, braço etc.). Com um maior apreço pelo universo feminino, ele tem mais criações inspiradas na figura da mulher do que em outros. O corpo de Jeferson Cecim e sua maneira particular de dançar se expande para a ação com o boneco; o ator dança de uma maneira singular, que se mistura às possibilidades expressivas do boneco, associando-as aos elementos de criação em conectividades vitais. Ele conta:

Eu vou construindo, às vezes só dou uma rabiscada e aí começo a pegar os materiais e construir. E aí, é bem só, em casa, ouvir meu tipo de música, livro, pegar minhas referências e ir construindo [...]. Parto muito da coisa da música, eu crio a trilha, a sonoplastia, o tipo de música que vou usar; essa partitura musical e a partir disso crio a cena. [...] Eu brinco com o corpo com o boneco, com o objeto. Tudo parte do corpo. Acontece muito comigo e com a Nina<sup>44</sup>, quando eu jogo ela aqui e aí eu já seguro aqui a cabeça dela, o apoio é minha própria cabeça, fico com ela aqui assim; não sei o que é esse processo, parece que o corpo se forma, se junta àquela energia e aquela pulsação vai te tomando, te domando mesmo. (informação verbal)<sup>45</sup>.

Cada desenho de movimento criado na congruência dos corpos do ator com o boneco refaz o corpo do ator de maneira singular. Seu trabalho é atravessado de maneira incisiva pela intuição como modo de conhecimento profícuo, no qual se pode compreender a força do acaso, do imprevisível. Jeferson Cecim disponibiliza seu corpo para a criação de realidades corporais com bonecos, atravessado por circunstâncias de outros conhecimentos registrados no próprio corpo. Ao lançar-se à experiência, o ator "renuncia ao já sabido e se entrega ao estranhamento em si [...] desarranja modos estabelecidos de fazer" (SOUZA, 2012, p. 31).

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Boneca inspirada em Nina Simone, criada por Jeferson Cecim.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Relato fornecido pelo ator Jeferson Cecim, no Casarão do Boneco, em Belém, em setembro de 2018.





Foto 13 – Jeferson Cecim em criação cênica

Fonte: Dudu Lobato.

Cena de ensaio do ator Jeferson Cecim com boneca. Instante de ação da **personagem Nina**, em ligações entre a **Boneca** e **Jeferson Cecim**.

Artaud nos diz sobre o teatro que: "Trata-se nada menos do que mudar o ponto de partida da criação artística e de alterar as leis habituais do teatro. Trata-se de substituir a linguagem articulada por uma linguagem diferente, cujas possibilidades expressivas equivalerão à linguagem das palavras mas cuja origem será buscada num ponto mais profundo e mais recuado do pensamento" (1984, p. 140-141). Vês que Nina dubla e dança. Nina não está no espetáculo, ela vai para um espetáculo, onde a cena nasce de experimentações de conexão de corpos que, sob o som da música, se fundem.

Os movimentos desta dança singular no corpo de Jeferson Cecim atravessam suas conexões com os bonecos, indisponível ao olhar a nítida separação entre os corpos do boneco e do ator. Assim, compreendemos um fluxo vital, vida gerada no campo imanente de corporeidades diferentes, um campo de agregados vitais, os quais não há como conhecer ou experimentar na lonjura de corpos sem contato; logo, assistir a esta cena é ser chamado a congregar um fluxo. Entendemos que há naquele encontro uma vida que se recusa a ser contida, que age em torno, convocada pela potência da realidade criada, acionada por conexões e permeabilidades entre os partícipes.

Seguimos os elementos que produzem um corpo-substância, como as singularidades dos corpos dos atores trazidas ao território da pesquisa. As singularidades produzem sentidos, com os quais os atores tecem a conexão com o boneco, enquanto particularidades que atravessam esse corpo fluido, e sem forma, acrescentando a ele subjetividades que semeiam as circunstâncias desta relação. As singularidades seguem do corpo do ator e se transmutam em indutores de expressão e criação nos procedimentos da cena com bonecos; assim, o ator "se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo de singularização" (PELBART, 2003 apud TONELI; ADRIÃO; CABRAL, 2012, p. 209). Como exemplo destas singularidades trazidas, propomos a memória em seus aspectos producentes de ressignificações do corpo.

Outro parceiro importante é Anibal José Pacha Correia, integrante do In Bust Teatro com Bonecos desde os primeiros anos da formação do grupo. Filho de um artista plástico português, Sr. José Correia (e de Dona Helena, descendente de libaneses), egresso de seu país para, enfim, viver na cidade de Belém. Anibal tornouse artista plástico e publicitário como o pai. Para nós, do grupo, Anibal Pacha é um mestre, dedicado as suas habilidades e à condução dos aprendizados de outros artistas. Ele nos guiou à grande viagem, ao conhecimento sensível, à atuação com bonecos; mergulhos minuciosos, posso dizer, uma incursão à anatomia poética desta conexão. Com ele, aprendemos que o trabalho do grupo precisa ter como parâmetros a simplicidade, o cuidado, a pesquisa e a dedicação ao boneco.

Na cena do grupo In Bust, Anibal orquestra a criação dos bonecos e a visualidade dos espetáculos. Menino arteiro é como ele se denomina em sua

dissertação de mestrado<sup>46</sup>. Cresceu inventando cenas com bonecos para brincar com os primos e trouxe para a cena os traços desse menino arteiro no corpo em animação. Como em uma "viagem fantástica", Anibal se conecta aos bonecos como quem enxerga as camadas do corpo do boneco, como se viajasse por dentro e se fundisse por fora. A cada atuação com os bonecos, o ator reinventa suas memórias, de maneira que as personagens criadas por ele trazem devires de presenças anteriores, nas quais ele refaz o menino que brinca e permite a liberdade de reconfigurar suas maneiras de conectar-se ao jogo com o boneco na cena do In Bust:

Nos procedimentos inbusteiros são acionadas provocações da ação inventiva do *com*, em uma atitude própria de quem coloca o corpo à disposição dos sentidos para tudo, no prazer das incertezas como propulsor da inquietude, *similar ao traçado da meninagem arteira*. Esse estado é observado em mais um desenho que integra conteúdo didático desta pesquisa, acionado pela memória do Menino José nas brincadeiras em seu quintal. (CORREIA, 2019, p. 48, grifo nosso).

Das singularidades trazidas para reflexões, entendemos as memórias do Menino Arteiro, tramadas no corpo do ator, como linhas finas que tecem as conexões com os bonecos. Estas linhas trazem ao contato induções para um corpo que recria as afetabilidades da memória, trazidas ao jogo da cena, provocadas pela relação com os bonecos. Assim como podemos entender que as experiências de Anibal com o pai, artista plástico, afetam seu modo de agir como artista no grupo e na cena.

Não podemos desconsiderar, na fala de Anibal, e conhecendo a obra deixada pelo Sr. José Correia, o quanto ele foi afetado pela atuação do pai no processo de formação como artista na infância. O Sr. José Correia atravessou o menino arteiro, estimulando-o a pintar quadros e brincar de artista. Esta experiência atravessa o ator que, ao se autodenominar *arteiro*, faz referência ao menino que experimenta arte, porque aprendeu com o pai o prazer de trilhar esse caminho, mas também porque é muito traquina. Anibal cria bonecos desde criança, e hoje se conecta a eles operando as experiências corporais deste menino. Sua experiência é entrecruzada por esta singularidade, a qual é importante neste território de pesquisa, imanente ao corpo deste ator.

Os corpos dos atores são compostos de subjetividades, que são potências para a produção de um corpo-substância. Da composição expressiva com bonecos emerge

..

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> CORREIA, 2016.

uma personagem engendrada entre corpos polifônicos, cuja harmonia é regida na ação cênica. Os enunciados estéticos, por assim dizer, são proferidos por essa composição efetivamente produtora de efeitos capazes de afetar aqueles que participam do processo, incluindo o espectador. A presença deste partícipe, o espectador, compõe o circuito de energias propulsoras da vida cênica, porém, nas reflexões que movem a pesquisa aqui em notação, este partícipe foi propositalmente colocado em plano secundário, para concentrar o estudo nas condições do ator.

O ponto de vista da pesquisa está apontado para o modo de criação da vida ficcional que não começa no boneco, nem somente no corpo do ator, mas em um processo sistêmico que envolve multiplicidades. Para tanto, vale ressaltar, foi preciso olhar na perspectiva de que um ator não dá vida ao boneco, mas que compõe esta vida, promovendo a ânima em coparticipação. E que este ator traz um corpo concebido de muitas partes em constantes mudanças, como a sua própria memória recriada incessantemente.

Entendemos que o olhar para o que o artista traz de si, de sua existência por atos de perceber e conceber, de suas adaptações às condições contextuais são influências da gênese criativa. Aquilo que mencionamos como memórias que se manifestam nas atividades artísticas de Jeferson Cecim e Anibal Pacha, por exemplo, reitera que tudo o que já experimentamos estar, de alguma maneira, prestes a influenciar os processos de criação.

Dos elementos que acionam o corpo do ator em constantes transformações, ressaltamos a potência do desejo da composição significante com o boneco. Compreendemos que este desejo, como força da conexão, move transformações capazes de gerar um corpo substância na cena com o boneco. Este é um processo contínuo, pois é "no encontro, neste meio de proliferação, que os corpos expressam sua potência de expressão e a conectividade da vida em suas múltiplas experimentações" (NEVES, 2012, p. 70). Logo, de acordo com a autora, o desejo opera como potência que intervém nos processos de invenção.

O desejo de atuação com bonecos transforma especialmente o modo de presença do ator, em que o seu próprio corpo é seu objeto de trabalho estético. O ator que se dedica criativamente a esta relação é atravessado por transformações pouco descritas de alteridade, que contrasta o corpo do ator ao boneco em intenso processo de interação, de maneira que não há o ator sem o contato com o boneco. O processo de criação com o boneco, eu posso dizer pelo que nós vivemos em cena, também tem

como ingrediente de condução do pensamento um delírio de recriação de si mesmo, de um eu sem mim, outro que definitivamente não posso dominar e que, para fazer viver cenicamente, exige que o ator exercite um expandir-se de si por meio da reorganização do pensar e do estar em cena.

Tomamos, aqui, como uma condição de alteridade, a presença do ator que se estabelece por expansão da concepção de sua própria presença, ou ainda, pelo desejo de ser por fora, no lugar do outro e com o outro, enquanto exercício de um ator que se estabelece com o boneco. Copartícipe da produção de uma personagem, da sua expressividade, uma espécie de polifonia que altera a condição do ator. Em animação, a fala dos corpos se compõe por consonâncias e dissonâncias relativas às diferenças dos sujeitos. O que é expresso em cena com boneco é resultado de interações que se desenham pelo desejo de produção de realidades cênicas. A força do discurso se instaura pela heterogeneidade dos sujeitos que se manifestam em relação com o outro.

O ator da cena com bonecos atravessa consecutivamente trajetos de ressignificação de si pela externalidade. O boneco passa a constituir sua corporeidade e a coexistir, produzindo intencionalidades, com exercícios de estreitamentos de vínculos e suscitando descobertas de possibilidades de coexistência.

Há, entre as maneiras de nomear a relação do ator com o boneco, a concepção de manipulação, concernente ao ato cênico da animação. Um ator com a denominação manipulador nos remete à condição de um sujeito dominante que opera, ou efetua, exercícios de manobra de movimentos para obtenção de efeitos na cena. Desse modo, manipular nos remete a um verbo sentencioso, que trata a relação, de certo modo, hierárquica. Seu valor prático lida com uma maneira de produção de movimentos, na qual o ator que manipula o boneco certamente produz movimentos significantes, e causa-nos a impressão de vida no boneco. Destarte, o verbo manipular nos remete a uma falta no que se refere à interferência do boneco no corpo do ator ou o que esta externalidade, em contato poético e de afetabilidades, devolve ao corpo que manipula.

O boneco, enquanto uma externalidade ao corpo do ator, torna-se, no ato com o ator, um dispositivo de potência expressiva, cujo verbo manipular não tange. Porém, ao pensarmos a atuação com bonecos em perspectiva mais ontológica, chegamos mais próximos de uma compreensão do corpo-substância enquanto fusão e compartilhamento; logo, o verbo manipular não atinge a conexão no ponto onde as

ações do boneco respondem e interferem no corpo do ator. Assim, migramos o foco desta relação para um entrecruzamento operativo, em que os sujeitos são tomados por uma multiplicidade de contágios, acoplamentos transformadores e por intensidades ressonantes de (re)criação dos corpos com estabelecimento de sentidos, produzindo uma espécie de campo magnético gerado no contato desses sujeitos.

Pensemos aqui a ligação entre atores e bonecos enquanto um corposubstância, agenciado por atores e bonecos em interarticulações que se estabelecem principalmente no âmbito do sensível. Do corpo-substância emerge a personagem – substrato do acionamento de intensidades dessa coparticipação. Há uma concepção de interdependência por alteração de estados corpóreos ocorridos na ligação. Evidentemente, se não modificar o próprio corpo, o ator não transforma o boneco, a ânima seria um apogeu das interarticulações operadas nesse corpo-substância.

Como parte do processo aqui em estudo, entendemos que as alterações produzidas no corpo do ator passam por condições de eixo, postura, foco. Categorias estas de alteração visíveis em primeira instância. Como protagonistas da produção de um corpo-substância, os atores podem conceber seus procedimentos através de processos promovidos por ressignificações, recriações alimentadas por memórias do corpo, registros de experiências em constante movimento. O corpo traz à vista a condição de presença em processo de (re)elaboração, um exercício de dilatação no qual os atores experimentam e tornam registros estas experimentações nos corpossubstâncias nunca terminado, nunca dominado, sempre em devir.

Na minha experiência com bonecos, como a Mãe do espetáculo *Fio de Pão – A Lenda da Cobra Honorato* (1998), me remeto às incontáveis vezes que apresentamos este trabalho desde 1998 até os dias atuais. A personagem é uma versão do mito da mulher amazônida, ribeirinha, que é encantada por um Cobrão Embruxado (como é denominada a cobra que engravida a Mãe no espetáculo), engravida e pari duas cobras: Honorato e Caninãna.

A relação com o que é a cultura do povo ribeirinho me atravessa nessa criação. A força da narrativa da região amazônica alimenta o processo criativo do grupo In Bust. É relevante para compreender a criação desta Mãe, a relação que temos, nós, da região amazônica, com o mito da mulher grávida ao ter sido escolhida para o fardo de ser encantada. Estas narrativas das populações da beira do rio, com as quais nos mantemos próximos, atravessam nossos atos de criação e, concomitantemente, a minha cena com esta boneca.

Para compor a Mãe, um dos procedimentos está no meu foco em cena, permanentemente na boneca, enquanto a cena durar. Isso é um princípio desse jogo. Tudo que olho em cena "vejo" através dos olhos da boneca. Toda a relação com os outros atores, com a plateia, com o espaço de cena se modifica enquanto estou com a boneca, pois se altera a minha maneira de saber, o meu corpo, a minha voz e o meu modo de compreensão sobre o que sinto.

Compreendo que a Mãe não está somente no corpo da boneca, muito menos só no meu. Compreendo também que esta alteração do saber meu corpo, como uma pulsação causada por um fluxo entre nós, é um corpo-substância. Quando caminho com a boneca, o fluxo que parte dos meus pés atravessa-nos até movimentar a cabeça dela, a qual me conecto pela mão direita (é um boneco fantoche). No movimento de cabeça da boneca, sincronizo meu caminhar, atenta a todo o sistema formado por nós (eu e a boneca) para que a Mãe aconteça no espetáculo enquanto personagem.



Foto 14 – Espetáculo Fio de Pão, do Grupo In Bust Teatro com Bonecos



Fonte: Acervo do Grupo In Bust Teatro com Bonecos.

Cena do espetáculo *Fio de Pão, a Lenda da Cobra Honorato.* Instante de ação do **personagem Mãe**, em ligações entre a **Boneca** e **Adriana Cruz**, com o Cego Jurandir.

Quando vemos a foto, lembramos Artaud: "Não há dúvida de que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade humana corresponde uma respiração" (1984, p. 163). Na cena, Jandira toma a boneca das mãos do filho Girino, aborrecida pela falta de cuidado que o filho tem com a ação com a boneca. Ela traz a boneca de trás da panada, calça e diz que vai mostrar a ele como se faz. Ela respira, pousa o boneco sobre os ombros do Cego Jurandir, altera a voz e fala. Jandira, com a boneca, já está como Mãe nesta imagem. Vês?

É importante dizer que estes saberes e procedimentos percorridos na pesquisa (e que nos levaram a conceber o corpo-substância enquanto propulsor da figura da personagem) são invenções da gênese da criação de vida teatral com bonecos impulsionado por afetabilidades. Tais afetabilidades incidiram através do entrecruzamento de experiências coletivas geradas das interseções entre as metodologias pessoais de criação dos atores do teatro com bonecos aqui envolvidos. Tais procedimentos de conexão indicam uma busca contínua de adaptações e reposições de ligação. Compreendemos que a cada exercício com o boneco novas descobertas são perquiridas, e as composições corpóreas são atualizadas.

Imaginemos uma cena na qual o ator, com uma cobra calçada nas mãos, pode surpreender os espectadores com aparições furtivas e desaparecimentos previsíveis. A cobra está tentando pegar o padre (outro boneco), até que ela engole ele e depois outros personagens da história. O ator calçado com a cobra se movimenta imbuído de um propósito que se expande no corpo com o boneco e se transforma na ação. As intencionalidades do ator estão atravessadas por reencontros com experiências, que brotam de registros no corpo do ator e ocasionam recriações. Ele nunca foi a cobra, e a cobra não executaria um plano como um humano, e o que podemos chamar de humanidade do boneco não equivale à humanidade do ator. Portanto, o corposubstância se produz nesse jogo pelo agenciamento de conhecimentos no entre corpos na atuação com o boneco.

Pensemos a humanidade da personagem com o boneco como as ações que remetem a sentimentos humanos, mas sem mimese, sem necessidade de reconstituição da atitude humana. Na rede de procedimentos de interação com o boneco, por exemplo, o que torna crível a presença da cobra na cena está inventariado no fluxo da relação do ator com o boneco, na qual os sentimentos estão acionados. Vale reafirmar que as subjetividades fazem parte do processo da relação.

A cena com a cobra trazida anteriormente tem como referência o teatro mamulengo. Nesta forma teatral, é recorrente que o ator esteja abaixo do boneco e quase sempre não visível ao espectador. É relevante considerar que há variações de planos de atuação, que vão do boneco manipulado por varas ao boneco composto por partes do corpo do atuante, além da materialidade e a forma que constituem o boneco, já que a própria condição antropomórfica é um requisito importante. Estas variações alteram as criações e atuações com bonecos, impondo reelaborações de saberes na artesania das práticas artísticas.

As transformações pelas quais este corpo passará no processo de conexão com o boneco serão parte de outras experiências com outros bonecos, dobras de um processo sensível. O corpo do ator que atua com bonecos traz em si marcas de processos acentuados em transformações das maneiras de pensar o gesto, a partir de experiências com o boneco que pode ou não ter braços, boca, pernas, cabeça etc. Esse corpo em devir será elemento operador do corpo-substância.

Carolina Maia, atriz da Cia Tato Criação Cênica, de Curitiba, conta que se encantou com o teatro de bonecos no Festival Internacional de Bonecos, que acontece em sua cidade; mesmo sendo atriz formada em teatro, não cursou nenhuma disciplina que lhe habilitasse ao ato cênico com boneco; na verdade, a maioria das universidades brasileiras também não oferece. Sua experiência é no teatro com grupos. Uma de suas primeiras atuações com bonecos foi na companhia de Teatro Filhos da Lua, com a boneca Ana Esperança, no espetáculo Ópera de Carvão e Flor, em 2008: "Eu cantava, porque sou cantora também e essas coisas a gente acaba trazendo para o trabalho, porque está em mim" A vida cênica com o boneco, segundo ela, se estabelece pelo contato: "eu não sei se essa sugestão vem do boneco, de onde é que surge esse vínculo" Carolina Maia pressupõe que as experimentações realizadas estabelecem condições para que conhecimentos anteriores sejam influências para os novos conhecimentos estabelecidos no contato com o boneco.

A atriz revela o corpo que traz para o trabalho com a Cia Tato Criação Cênica: "eu sempre tive no meu trabalho de atriz esse interesse pelo físico, pela dança, trabalho de mexer com o corpo, a voz sempre como cantora. E a Tato tem essa organicidade muito presente porque, na construção dos bonecos, a mão é o boneco"<sup>49</sup>. O corpo da atriz animadora se constrói na química entre o corpo que ela traz de suas experiências anteriores e as concepções estéticas pesquisadas pela companhia de teatro, que opta pelas mãos dos atores como parte do boneco.

No espetáculo *Entre Janelas*, ela manipula um boneco chamado Pitú, um cachorro muito simpático que logo conquista a plateia. O boneco foi construído com base na mão de Carolina, a partir de luvas de açougueiro, com espuma como base de modelagem e acabamento de juta: "então, essa organicidade, que é o trabalho da

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Relato fornecido por Carolina Maia Veiga, em Goiânia, em maio de 2017.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> ld.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> ld.

Tato, a mão vai ter que estar lá, a mão é o boneco. O Pitú, a cabeça é a mão esquerda e a direita eu tenho para fazer todas as outras coisas" (informação verbal)<sup>50</sup>. Carolina pondera que a técnica se refaz e que ser curioso faz parte de seu trabalho com bonecos, porque "não existe uma técnica fechada, qual é o treinamento? Qual é a regra? Não tem, você tem princípios" (informação verbal)<sup>51</sup>. A atriz aponta que seu corpo faz parte da vida do boneco:

É seu corpo que faz. No nosso caso, o corpo é o personagem, parte pelo menos, mas, é meu corpo que faz! Existe essa transferência para essa figura que você cria. [...] E foi uma coisa que eu comecei a perceber, que em algum momento queria estar longe do Pitú, para eu, atriz, não interferir nisso que estava acontecendo. E aí comecei a sentir dores, né, temporadas, oito noites seguidas, não dá, me travava, e o braço só vai até aqui, não vai mais... hum, estou fazendo coisa errada. (informação verbal)<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> Relato fornecido por Carolina Maia Veiga, em Goiânia, em maio de 2017.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> ld.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> ld.

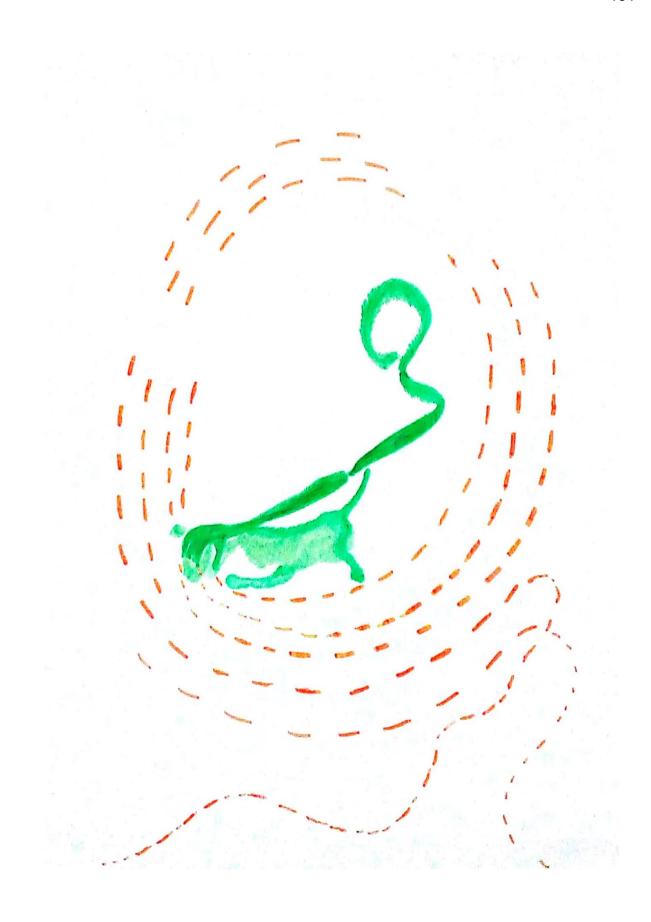




Foto 15 – Espetáculo Entre Janelas, da Cia Tato Criação Cênica

Fonte: Acervo da Cia Tato Criação Cênica.

Cena do espetáculo *Entre janelas*. Instante de ação do **personagem Pitú**, em ligações entre o **Boneco** e **Carolina Maia**.

Para esta imagem, pensamos que Artaud nos diz: "Mas, se nos agrada dar sugestões sobre a vida enérgica e animada do teatro, não temos a intenção de fixar leis" (1984, p. 143). Vês a imagem? A atriz com o boneco, entre movimentos, gestos e voz em busca do corpo com boneco. Escondida na penumbra, ela está na imagem, seus olhos fixos no movimento que faz com o boneco, dores vieram, e dores partiram. A cada descoberta, tudo pode mudar.

Carolina Maia apresenta uma importante reflexão quanto à relação que concebe de seu próprio modo de se fazer presente com o boneco. O desejo de distanciar-se do boneco, para que seu corpo fosse desatrelado da imagem do personagem, ou o que ela acreditou como um desatrelar, provocou dores físicas. A partir dessas dores, Carolina é levada a uma reflexão para entender como o problema de concepção da personagem poderia estar causando um ruído em seu próprio corpo, problema que ela passa a questionar e se desvela a partir do momento que concebe o corpo todo enquanto corpo da personagem com o boneco:

Eu sou inteira Pitú, eu sou inteira Carol! O Pitú é isso daqui tudo! Acho que aí é que mora o "como constrói"? Eu acho que existem alguns códigos que você cria durante a criação daquele personagem, o rabo balança, comunica, as orelhas também, eu acho muito interessante a questão da fala no teatro de bonecos, porque quem está falando não sou eu! Então, de alguma maneira eu tenho que projetar essa tensão, tem que sair daqui, sou eu que estou falando, mas é aqui que a história começa. Então, com o fazer você acaba entendendo esse lugar [...]

Eu tenho um estudo aprofundado, que a gente trabalha no coro da Universidade Federal do Paraná há 18 anos [...] e a gente trabalha lá a técnica de ressonância do corpo inteiro, enfim o som que a gente produz amplifica por causa do nosso corpo, são ossos, são espaços, como no violão, então, sim, sempre vai ser o nosso corpo que vai fazer a nossa voz chegar onde quer que seja. O que a gente estuda no coro é... assim, existem intenções, cada parte do corpo da gente, se eu estou triste o som reverbera mais em determinada parte do meu corpo, qualquer intenção que seja, você tem no corpo, isso é intuitivo [...]

Faço muito pelo som também. E tem sim, muito, o que o próprio boneco me sugere, não tem como a gente não considerar isso. E tem as impossibilidades, tem coisa que ele não vai conseguir fazer. Que no fim não são limitações, mas questões determinantes, as limitações fazem com que você consiga construir, você delimita o seu personagem, a forma e o movimento... Tem a intenção do meu corpo que é transportada para o corpo desse personagem, a fala: voz, e aí, tudo que ele também me sugere, eu não posso e não tenho como ignorar. (informação verbal) 53.

O relato da atriz Carolina Maia aponta para uma visão da criação artística em teatro que acessa os processos de construção de cena com bonecos com outros processos de criação, mas também indicam singularidades a partir do processo fomentado pela atriz. São minúcias que revelam uma amplitude do contexto pessoal contido nos procedimentos dos atores que atuam com boneco. Significa dizer que a criação com bonecos pode ser construída a partir de técnicas geradas nos processos da companhia de teatro, mas também a partir das inclusões das subjetividades e especificidades corporais de uma atriz, por exemplo.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Relato fornecido por Carolina Maia Veiga, em Goiânia, em maio de 2017.

Os conhecimentos estabelecidos nas diversas incursões sobre a prática desse teatro, a partir de experiências dos atores como Jeferson Cecim, Anibal Pacha, Carolina Maia e Danilo Cavalcante, são convocados no ato da pesquisa aqui em notação; mantém a atenção para os diferentes modos de procedimentos criativos, os quais norteiam os estudos voltados ao rastreio das singularidades para compreendê-las como potências estratégicas para a resistência da arte teatral. Desse modo, as experiências dos atores são tão relevantes quanto suas atuações. Por isso, tornou-se imprescindível acolher as minúcias como ato político de pesquisa, pensar a cena enquanto dimensão que não pode expandir sem acessar as linhas de fuga. Há transformações incitadas pelas multiplicidades, as quais irradiam a importância do contato com os pequenos mundos contidos nos corpos dos atores.

Os princípios da cena com animação atravessam gerações e circunstâncias, disparando outros olhares aos contextos, e novos contornos são atribuídos aos princípios. Destarte, um princípio faz brotar outros numa cadeia incessante. Isso nos permite seguir as questões contextuais da artesania da cena com bonecos tramada entre corpos em trajetos contínuos, ou seja, estamos acompanhando processos. Penso que é relevante compreender que cada corpo tem suas marcas forjadas em experiências, cada ator desenha suas corporeidades poéticas também com relação a um dialeto pessoal; assim, a cena com bonecos é um encontro transformador.

A composição artística com bonecos abarca camadas significativas de diferenças. Um boneco de madeira, ainda que pequeno, não pode ter o mesmo procedimento de criação que um boneco de espuma, de bucha de miriti (palmeira de alagados, da região) ou de papel machê. Há também que se considerar que uma criação de movimentos com bonecos de mesmo tamanho do ator não terá o mesmo tratamento físico de um boneco de dimensões que caibam na mão do ator. Estas também são questões relevantes para a compreensão desse personagem no teatro com bonecos.

No trabalho de Carolina Maia com o boneco sobre um balcão, o próprio braço da atriz é a estrutura do boneco, e as mãos são a cabeça; ela não aparece nitidamente na cena, pois está "escondida" pela penumbra que cai sobre o resto de seu corpo. Esta é uma opção relevante para a concepção de Pitú e também para o que queremos discutir aqui nesta pesquisa, pois o corpo do ator, visível na cena, constrói significações.

Este corpo-substância é gerado no estudo como pressuposto, a partir do contato com trabalhos teatrais nos quais o ator está em cena com o boneco; seu corpo é pensado como parte potencial do corpo substância. Um corpo de ator como de um mamulengueiro se estabelece em vias de uma relação com o boneco atravessada pela "animação com" aqui em estudo, no interior da barraca, sem que se possa visualizar sua presença com o boneco. Há diferenças significativas aportadas na visibilidade ou não do corpo do ator.

Danilo Cavalcante<sup>54</sup> narra que sua relação com seus bonecos dentro da barraca de mamulengos é uma ligação particular – durante a cena não pode pensar nos bonecos como "eles" separados do "eu"; quando isso acontece, a cena perde ritmo, como uma disfunção de tempo e de ação: "dá aqueles cinco minutos que você não sabe quem é quem"<sup>55</sup>. Encantado por boneco desde menino, quando assistiu apresentação de "um mamulengo que foi tocar" na zona rural de Pernambuco, após quase três horas de "brincadeira do mamulengo" no terreiro de festa na zona rural, se sentiu envolto na alegria e no êxtase. Anos depois, mamulengueiro, Danilo apresenta seu estado com os bonecos como um "fora de si". Seus bonecos têm nome e força forjados na tradição do mamulengo nordestino: Rosinha, Benedito, Diabo, Padre, Delegado, Simão e outros.

Ao Benedito ele dedica uma relação mais estreita, um respeito. Danilo cuida da relação com Benedito no terreiro de umbanda. Segundo ele, a maioria do mamulengueiros que "botam" o Benedito atribuem ao boneco uma relação com um Preto Velho; para ele, um boneco que é imbuído de alegria e também propenso a brigar. Segundo Danilo, esta carga espiritual de Benedito deve ser cuidada, trabalhada. No interior da barraca, o Benedito fica separado dos outros bonecos. Houve momentos que o ator bebeu cachaça antes de "botar" o Benedito, e o boneco reagiu, se deixando atirar da sua mão em direção à plateia, deixando Danilo zonzo; a essa relação, ele atribui uma condição espiritual.

No terreiro de umbanda, Danilo pondera encontrar equilíbrio no processo de diálogo com Benedito.

.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Pernambucano atuante do teatro de mamulengos – brincante de mamulengo, residente na cidade de São Paulo.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Relato fornecido por Danilo Cavalcante, no Festival Matias de Teatro, em Rio Branco (AC), em agosto de 2017.

Eu não uso o Simão, porque morro de medo dele, são bonecos com carga espiritual muito forte, você tem que estar preparado; tenho uma relação muito boa com o Boi, parece que ele fica suave na mão, mas se está com o Diabo, fica mais pesado, quando boto o Boi com o Padre, ele fica neutro, mas quando o Padre fala alguma besteira, fica pesado. (informação verbal)<sup>56</sup>.

No jogo de atuação, há uma alteração de peso dos bonecos, que pode provocar dores físicas em Danilo; o mesmo boneco, com o mesmo material, pode pesar mais ou menos, a partir da circunstância da cena.

Estas condições corpóreas são relevantes. Sabe-se que o corpo que calça o boneco não está conectado somente pelas musculaturas ligadas aos membros superiores, cuja tensão ocorre devido a posição da cabeça, pois o foco é para cima (onde se realiza a maioria das ações do boneco do brinquedo mamulengo), ele está, também, ligado às musculaturas das pernas e pés, que estão ligadas às musculaturas da coluna.

Se o bonequeiro considerar importante para a animação, pode potencializar a condição de animação, com atenção às musculaturas abdominais, para cuidar do eixo e da potência de execução – abro espaço aqui para dizer que esta referência fisiológica, observando as funções mecânicas do corpo, não está aportada em conhecimentos biológicos ou bioquímicos exatamente, mas relacionada a conhecimentos experienciados no *métier* de atores do teatro com bonecos, que tem por atividade uma relação de observação do próprio corpo artístico para a dinâmica de criar e atuar com bonecos.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Relato fornecido por Danilo Cavalcante, no Festival Matias de Teatro, em Rio Branco (AC), em agosto de 2017.

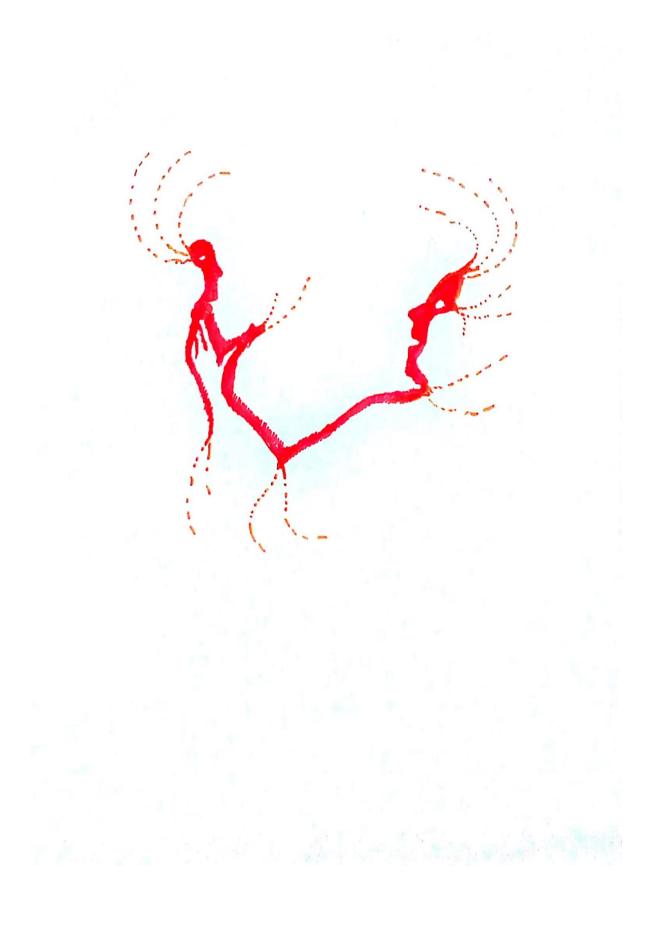
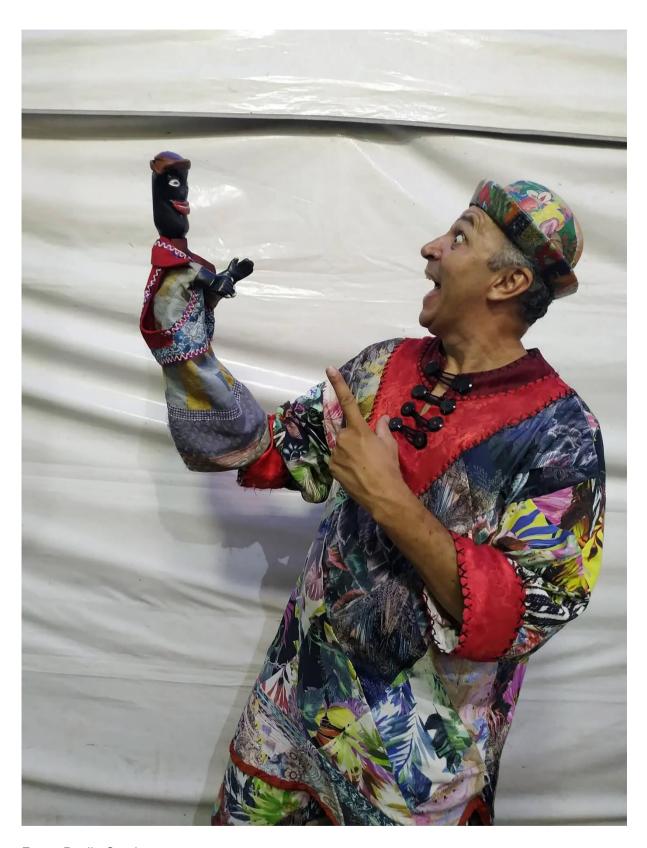


Foto 16 – Espetáculo Mamulengo da Folia, do Grupo Mamulengo da Folia



Fonte: Danilo Cavalcante.

Cena do espetáculo *Mamulengo da Folia.* Instante de ação do **personagem Benedito**, em ligações entre o **Boneco** e **Danilo Cavalcante.** 

Artaud reitera que: "para os que esqueceram do poder comunicativo e do mimetismo mágico de um gesto, o teatro pode reensinar-lhes tudo isso" (1984, p. 105). Danilo Cavalcante está na foto fazendo pose com Seu Benedito, pose de bonequeiro mamulengueiro, "artista que brinca o mamulengo, que dá movimento e voz aos bonecos, além de criar os enredos para os personagens" (MAMULENGO, 2009, p. 3). Disse Mestre Saúba, outro mamulengueiro pernambucano, que há os que "não entendem que é o boneco que faz a gente cantar uma música e contar uma história, não o contrário" (SAÚBA, 2009, p. 9). Olha como o boneco é vivo com o mamulengueiro! É na brincadeira do mamulengo que o gesto mágico acontece. Os roteiros de Danilo Cavalcante seguem dramaturgia de cada personagem fixo, conhecidos do mamulengo, como o Coronel, o Diabo, e esse que vês com ele na imagem, o famoso Benedito!

São relevantes também no trabalho deste mamulengueiro as condições de um estado de corpo operado em consonância com a sua espiritualidade, que institui sentidos importantes para que esta brincadeira de mamulengo venha para o olhar do espectador. Danilo atrai a plateia com a presença dos bonecos, com cada um deles. Proporciona um estado de contracena com os espectadores, dispostos a responder as perguntas que as personagens fazem, como ajudar o Benedito a capturar a cobra com um pedaço de pau (também conhecido como catolé), que pode aparecer a qualquer momento, em qualquer ponto da barraca. Danilo concebe um processo de relações com os bonecos, vivenciados além do momento da cena, sem esquecer que este processo sofre atravessamentos transformadores em cada praça, em cada estrada que ele se põe a viajar, levando seu brinquedo mamulengo.

Não está disponível para o olhar do espectador o corpo do ator no momento em que o espetáculo acontece dentro da barraca do mamulengo. Temos a alteração do corpo sem que o ator esteja visível na cena. Não está disponível ao olhar a produção da personagem em coparticipação; desse modo, o ator não está acessível para produzir esteticamente efeitos visuais nesta composição. O jogo de conexão, no qual o corpo do ator não está visível na cena, apresenta modos diferentes de procedimentos dos movimentos do corpo conectados ao boneco. Pois, o que o ator está propondo enquanto movimentos com o boneco não é tratado de maneira significante visualmente na circunstância da cena. Nesse sentido, o sistema dialógico, formado pela presença visível ou não visível do ator com o boneco no jogo de cena, traz efeitos significativos e diferentes para a produção do corpo-substância.

Estar visível significa uma alteração importante neste jogo de atuação. Dito isto, um espetáculo, onde atores e bonecos estão aparentes, gera sentidos, e a presença do ator é significante, ainda que se possa ponderar sobre os níveis de atuação deste, desde sua posição no espaço cenográfico ou o quanto ele se põe em foco na cena, até a proposição do figurino com o qual ele se torna mais ou menos expressivo diante do espectador. São elementos constitutivos de significação que introduzem sentidos visuais e alteram as circunstâncias do corpo do ator na conexão com o boneco.

Em Catolé e Caraminguás, de 2009, o grupo In Bust Teatro com Bonecos propôs um espetáculo metalinguístico. Ou seja, na trama, os atores ensaiam um espetáculo com bonecos, expondo dissonâncias e desencontros de um processo de montagem. Escrevi um roteiro indutor para este processo, baseado no texto de

Martins Pena, intitulado "Os ciúmes de um pedestre ou o terrível capitão do mato" <sup>57</sup>, de 1845.

O espetáculo começa com a trupe no final de uma apresentação que eles consideram um fracasso. A trupe está desanimada com a falta de condições para manter suas atividades, de reconhecimento e de verbas para manter suas despesas. Então, são surpreendidos por um envelope, que chega com um roteiro assinado por um possível primo distante do diretor da trupe (Zulu), mas que, na verdade, no fim, descobre-se que o roteiro foi escrito pelo "faz tudo da companhia". O roteiro que conduz a ação com os bonecos, o qual a trupe vai ensaiar, é adaptado do texto de Martins Pena. A dramaturgia que envolve a ação toda do espetáculo é de autoria minha com o grupo.

O mote que provoca as cenas é a chance de sucesso necessário para impulsionar a carreira da trupe. Vale ressaltar que o espectador está assistindo o que acontece "nos bastidores". A cenografia é uma barraca de fantoches, virada ao contrário, na perspectiva do bastidor da cena. O ensaio ocorre com percalços, como desentendimentos risíveis entre os atores. Ao final, após um giro na barraca de apresentação, o público assiste a última cena do roteiro, com a barraca posicionada de maneira frontal para o espectador e, desse modo, já não se visualiza mais os atores, somente os bonecos.

Para conceber este espetáculo, o grupo In Bust investiu em um trabalho a partir dos atores, como propulsores das características das personagens em duas instâncias: uma visível no corpo do ator e outra visível no boneco com o ator. Foram feitos vários exercícios, cujo foco primeiro foi descobrir como os atores poderiam ampliar suas atenções nas ações entre eles, as ações entre eles e os bonecos e o jogo contínuo entre estes universos de ação.

Desta feita, o ator Michel Amorim tem o personagem Zulu, que é o diretor da trupe, mandão e pouco flexível; Zulu ensaia com o boneco o personagem André, o terrível capitão do mato, o qual apresenta características que exacerbam as qualidades do diretor da trupe. Esta rede que interliga sujeitos compostos por diferenças é tramada por reorganizações do corpo de Michel Amorim. Estas proposições artísticas abarcam também um desejo investigativo no trabalho do grupo

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000145.pdf

In Bust, com o intuito de experimentar as conexões das relações entre atores e bonecos.

Podemos recompor as reflexões acima seguindo um fluxo. Primeiro, o corpo de Michel Amorim, com suas referências de artista, desejos de conexão com o boneco, subjetividades e técnicas relativas ao corpo em cena, são uma primeira camada atravessada por este fluxo. Em uma segunda camada, que está sobre a primeira, temos Zulu, uma personagem com figurino e maquiagem em proposição de corpo ficcional produzido por Michel Amorim. Zulu, enquanto camada, é mais fluida que a primeira. Na terceira camada, temos André, que se concebe em produção do corposubstância ator e boneco, atravessado pela primeira e segunda camada: Michel e Zulu. No fluxo espiral, André é ainda mais fluido, alcança um estágio de realidade similar ao de Zulu, que não existe senão neste fluxo, na espacialidade e temporalidade da cena com o boneco.

No trajeto desta condição, há estudos que remetem esta presença a uma proposta absorvida pelos artistas contemporâneos sobre este tipo de encenação. Mário Piragibe é um dos pesquisadores que levanta a questão da presença do ator à vista como parte de uma discussão sobre o teatro de animação. Concordamos que há um investimento de trabalhos artísticos com esta maneira de atuar como propósito ético e estético.

Piragibe aponta na direção da atuação ator e boneco enquanto estrutura expressivamente potente. Nesta interação, as partes são indissociáveis. Ou seja, a personagem é resultado de um acionamento de propriedades distintas na interposição ator e boneco. Entendemos que o ator propicia transformações ao boneco e viceversa. Tais transformações acontecem e nos interessam nesta pesquisa, na qual nos colocamos a tramar linhas que entrelaçam o trabalho do ator às transformações ocorridas, enquanto propulsoras de gêneses de personagens concebidas entre atores com bonecos.



Foto 17 – Espetáculo Catolé e Caraminguás, do Grupo In Bust Teatro com Bonecos



Fonte: Acervo do Grupo In Bust Teatro com Bonecos.

Cena do espetáculo *Catolés e Caraminguás*. Instante de ação do **personagem André**, em ligações entre o **Boneco** e **Michel Amorim** e a personagem Balbina em ligações entre **Boneca** e **Vandiléa Foro**.

Artaud diz: "o domínio do teatro não é psicológico, mas plástico e físico, é preciso que se diga isso" (1984, p. 93). Vês que na imagem Michel desdobra Zulu que desdobra André? São acordos que se fazem no movimento dos elementos do espetáculo: atores, boneco, objetos e meridianos de ação, e durante o jogo de cena, no movimento diverso do corpo que ora está sem e ora está com boneco.

## 2.4 Os espetáculos como acontecimentos do corpo-substância

Pensamos o espetáculo como o espaço e tempo do acontecimento do corposubstância em maior potência. Nele, os meios convocados para o que acontece na cena entre atores e bonecos são tramados por algumas condições trazidas a este trabalho, no intuito de rastrear, na criação do espetáculo, as articulações que atravessam estes partícipes da cena e, por conseguinte, apontar caminhos que a encenação segue, em alguma medida, como perspectivas de tecer as circunstâncias que tramam o território da pesquisa.

O espetáculo suscita "a criação artística [...] romper o isolamento dos objetos ou sistemas, impedindo sua descontextualização e ativar as relações que os mantém como sistemas" (SALLES, 2006, p. 27). Acompanhados como acontecimentos relevantes pela força que interpõe à interação, os espetáculos entrecruzam linhas de força importantes para a presença do ator com boneco, as quais envolvem, efetivamente, a presença do espectador, a composição com aparatos técnicos, como iluminação, sonoplastia, divisão do espaço, cena e plateia; estes fatores convergem para o estabelecimento do ápice da conexão de atores e bonecos, observando que, durante o espetáculo, há um forte entrecruzamento entre os fatores internos e fatores externos à relação destes sujeitos da ação cênica.

Como espaço onde a encenação se manifesta de forma plena, o espetáculo propicia a criação da personagem forjada pelo corpo-substância, que se estabelece em grande potência. Ao compartilhar as experiências dos espetáculos com os meus companheiros de pesquisa, tateamos singularidades e, concomitantemente, rastreamos as multiplicidades que fabricam os procedimentos artísticos. O tateio fomenta reflexões geradas pelos espetáculos destes grupos aqui trazidos, no sentido de estudar os procedimentos operados em suas atividades artísticas, entre atores e bonecos. Nestes grupos, instauram-se, de modo imanente, o campo de compartilhamento da presença dos sujeitos envolvidos em interações com multiplicidade de indutores que compõem toda ação do espetáculo.

Um dos grupos acompanhados, a Cia Truks Teatro de Bonecos (de São Paulo), criada em 1990, tem espetáculos dedicados à prática do teatro que aqui compreendemos: com animação. Faz parte da base das pesquisas do grupo, além dos espetáculos, a criação e atuação no Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação (desde 2002), cuja atividade abrange oficinas, conversas e a fomentação

de novos espetáculos do grupo. A Truks tem a prática de investigação no teatro onde os atores compartilham a cena com bonecos e, por abraçar este modo de atuação, se denomina um grupo de teatro de bonecos. O processo da maioria dos espetáculos da Cia parte de ideias disparadas por Henrique Sitchin, que assume a maior parte das dramaturgias e direções de espetáculos do grupo.

Assisti a alguns espetáculos da Cia Truks, ao longo de aproximados quatorze anos, em que trocamos experiências (como a participação do Grupo In Bust Teatro com Bonecos, apresentando espetáculos e ministrando oficinas), em programações organizadas pela própria Cia em São Paulo. Mas, durante a tessitura da pesquisa, acompanhei dois espetáculos: *Expedição Pacífico* (de 2016, com direção de Henrique Sitchin) e *Isso é Coisa de Criança* (de 2018, com direção de Henrique Sitchin). São duas das mais recentes produções do grupo.

Como características relevantes, entramos no tateio dos espetáculos verificando que a presença dos atores estava mais ativa nas cenas de *Expedição Pacífico*, o que não é comum nos espetáculos da Cia, pois pouco se propunha a presença do ator como partícipe da cena com apresentação de personagem. Em *Isso é Coisa de Criança*, a maioria dos bonecos são objetos, como sapatos, ferro de passar roupa, utensílios de cozinha postos em cena, assim como há bonecos confeccionados e articulados, como uma cobra e um astronauta.

Isso é Coisa de Criança tem como ideia disparadora<sup>58</sup>, ou seja, a ideia que induz a criação do espetáculo, a experimentação de objetos do cotidiano que fossem ressignificados. Pode-se entender, nesta proposta, que há uma ressonância com exercícios de improvisação teatral com objetos. Há o mínimo de interferência de confecção dos bonecos, ou seja, suas formas originais de utilidade cotidiana são trazidas para a relação com o ator e transmutadas como presenças significantes e expressivas em cena para forjar as personagens. O grupo assume a denominação teatro de objetos, a qual se estabelece para essa maneira de criação teatral, mas, da perspectiva desta pesquisa, podemos entrever a relação dos atores com estas coisas enquanto uma relação com bonecos.

surge, neste texto, a proposição da expressão ideia disparadora.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Em 2005, Henrique Sitchin veio a Belém ministrar uma oficina de dramaturgia para teatro de bonecos, em um evento organizado pelo grupo In Bust Teatro com Bonecos denominado Semana de Bonecos. Nesta oficina, ele nos convidou a trabalhar com a expressão imagem disparadora, com a escolha de uma imagem para induzir a criação de cenas. A partir desta provocação criativa de Henrique é que

Nesse espetáculo, há uma cena em que os bonecos nadam, significando animais aquáticos, apresentados por sapatos. Com um grande plástico azul estendido como um balcão em toda a largura do proscênio da cena, os atores conectam-se aos sapatos por pares, um sapato na mão esquerda e outro na mão direita. Em determinados momentos, a atriz Driely Palácio une os pares de sapatos, ao mesmo tempo em que faz o gesto de beijo em direção ao espectador. Concomitante à ação anterior, ela produz movimentos no corpo como se estivesse dentro da água, alterando os planos em alto, médio e baixo. Há, na iluminação e sonoplastia, uma propícia condição onírica da cena. Nesse caso, cada um dos quatro atores que estão nesta cena com Driely segue de modo similar à proposta de encenação.

Em Isso é Coisa de Criança, há proposição da conexão com bonecos pela criação de movimentos, em sistema expressivo, como um circuito onde pulsam as ações em fluxos, que ora é intermitente, ou seja, ora há quebras entre o movimento no corpo do ator e do boneco, ora é contínuo. Desse modo, os movimentos do corpo do ator e do boneco fluem concomitantemente. Como um sistema de elementos interdependentes, seria pensar que os movimentos podem ser promovidos em modos diferentes no espaço-tempo da cena, dentro do mesmo corpo-substância.

Isso significa dizer que o corpo do ator com o boneco está em ligação, ainda que o ator realize uma ação somente numa parte de seu próprio corpo, como a face ou uma das mãos; esta ação compõe um sistema expressivo que é estabelecido pelo corpo-substância. O modo que o gesto do ator é executado é tramado como parte relacionada ao todo deste corpo formado com o boneco, que podemos considerar como um sistema. Esta proposição de movimentos estabelece um jogo dinâmico, onde o que pode ser concebido enquanto personagem flui neste entre, combinado nos corpos dos atores e dos bonecos em conexão.



Foto 18 – Espetáculo Isso é Coisa de Criança, da Cia Truks de Teatro de Bonecos



Fonte: Acervo da Cia Truks de Teatro de Bonecos.

Cena do espetáculo *Isso* é coisa de criança. Cena dos atores **Aguinaldo Rodrigues, Rogério Uchoas, Driely Palácio** e **Henrique Sitchin**, em cena com Sapatos.

Disse Artaud que "ao ator, é preciso admitir a existência de uma espécie de musculatura afetiva que corresponda a localizações físicas dos sentimentos" (1984, p. 162). Um ator com bonecos precisa descobrir meios de dilatar esta musculatura, expandir-se com o boneco, ainda mais se ele for um sapato. Antes desse momento registrado na imagem, a cena é de um sapato solitário, desejando um par. Podemos dizer que não há nada tão humano quanto um sapato com solidão. Na cena, quando o objeto está com o ator, aqui pensado como boneco, o fluxo da ação deste com os atores é mais intenso. A cena chega ao ápice, quando os sapatos se beijam. Será que vês?

O corpo-substância na cena da água, acima descrita, tem sua gênese atravessada por uma concepção da encenação. Nessa construção se induz a ideia de estar na água, de dar condição de animal para uma forma que, de maneira alguma, tem este apelo visual, e nessa construção da cena, principia a forja dos corpos dos atores com os bonecos. Vale dizer que este espetáculo foi inspirado nos resultados de oficinas<sup>59</sup> realizadas por Henrique Sitchin e pelos atores da Cia Truks com crianças. Nelas, os atores entregaram utensílios do cotidiano às crianças e elas propuseram narrativas com os objetos, trazidas como indução à encenação do espetáculo. Desses indutores foram concebidas todas as cenas deste espetáculo.

Gabriel Sitchin (ator da Cia Truks, filho de Henrique Sitchin e Veronica Gerchman, fundadores da Cia) traça uma perspectiva do contexto sobre os espetáculos e a ação de atores com bonecos na Cia Truks, que leva a perceber que ocorrem mudanças nas circunstâncias e nos procedimentos de modo continuado, transformando o jogo e o fluxo dos movimentos, que são desenvolvidos no meio da conexão de atores com bonecos.

Quando a Truks começou existia o capuz, toda essa coisa, não podia trocar olhar com o boneco, até que um dia, quando faziam A Bruxinha, a varinha da bruxinha caiu no chão, caiu na frente da mesa, uma atriz teve que ir lá buscar e quando entregou a varinha, a Bruxinha fez uma reverência a atriz. A plateia vibrou! Ali mudou a coisa, começaram as interações.

Mas, no teatro de bonecos, ali da Truks pelo menos, quem está contando a história são os bonecos, e a gente ajuda. Então a gente brinca com eles, a gente conta a história junto, mas eles são protagonistas da história. No teatro de objetos que a gente vem fazendo, os protagonistas da história somos nós atores, os personagens ali, e os objetos é que vão ajudar a gente a contar essa história, vão ajudar a gente a brincar. (informação verbal) <sup>60</sup>.

Podemos entender que as transformações significantes de procedimentos na cena da Cia Truks atravessaram o espetáculo *A Bruxinha* (de 1991) ao imaginarmos o instante em que a varinha cai no chão, entrecruzadas com os procedimentos do espetáculo *Isso é Coisa de Criança*. Compreendemos que o grupo encontra, na relação com os objetos neste último espetáculo, um procedimento de conexão que coloca atores e bonecos no mesmo meridiano de ação (para usar um termo já apresentado, usado no grupo In Bust), que modificou as ações físicas e expressivas

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> As oficinas foram contempladas com o Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo.

<sup>60</sup> Relato fornecido por Gabriel Gerchman Sitchin, em São Paulo, em dezembro de 2017.

fabricadas entre eles na dinâmica da cena, posta de maneira compartilhada e intermitente.

Na composição ator e boneco da Cia Truks há transformações que reinventam o corpo-substância e a trama que tece a presença da personagem. Esta presença transita do modo mais estável, onde os movimentos de cena dirigem o foco da ação mais constante ao boneco, ao mais instável, mais alternado no foco da cena entre atores e bonecos. Retomamos a concepção que, em conexão com o boneco, o ator provoca a reconfiguração da fabricação da personagem que estará em fluxo entre ele e o boneco.

Atentos à perspectiva observada nas reflexões de Gabriel, sobre a trajetória de dedicação ao trabalho com espetáculos em teatro de bonecos, compreendemos que a Cia Truks se propõe a investigar a participação do ator em trabalho com animação, tanto quanto procura novos parâmetros de relação entre o ator e o boneco, a partir da investigação das possibilidades de bonecos que transitam entre antropomórficos e utensílios domésticos, como exploração da conexão significante entre bonecos com os atores.

Em Expedição Pacífico, o grupo nos revela, há uma intenção de estabelecer uma atenção sensível aos moradores de rua da cidade de São Paulo. Com esta intenção, dois atores, Gabriel Sitchin e Rogério Uchoas, se apresentam como catadores de lixo. Na primeira cena do espetáculo, acordam debaixo de enormes lonas plásticas em composição com sacos plásticos. A proposta dramatúrgica é que os sacos de lixo sejam visualmente ressignificados e poeticamente apresentados ao olhar do espectador. Como diretor, Henrique propõe aos atores que a preponderância textual seja das imagens, e o que emitido enquanto voz são sons, na maioria não articulados enquanto palavras.



Foto 19 – Espetáculo A Bruxinha, da Cia Truks de Teatro de Bonecos



Fonte: Acervo da Cia Truks de Teatro de Bonecos.

Cena do espetáculo *A Bruxinha*. Instante de ação da **personagem Bruxinha**, em ligações entre o **Boneco, Camila Prieto, Aguinaldo Rodrigues, Henrique Sitchin.** 

Assim nos diz Artaud: "quando cria, o deus oculto obedece à necessidade cruel de criação, que lhe é imposta [...]. E o teatro, no sentido de criação contínua, de ação mágica inteira, obedece a essa necessidade" (1984, p. 133). Vês o Aguinaldo Rodrigues? Ele está em contato com a boneca através dos pés. Um semblante diferente das imagens anteriores apresentadas aqui. No tempo deste espetáculo, há tempos atrás, vemos um semblante mais contido. Vês como ao longo do tempo Aguinaldo se transformou? E ainda se transforma ao longo das experiências na Cia Truks, na prática com os bonecos. Aguinaldo Rodrigues também se recria.

Na proposição da ideia disparadora do espetáculo, como mote, segundo Henrique, há a intenção de transformar lixo em poesia. As maneiras como esta ideia é gestada nos corpos dos dois atores são nebulosas, pouco visíveis ao olhar. Mas desejamos tatear as confluências que atravessam as experiências do corpo e indiciam referências entre e a criação do espetáculo e aquilo que traz como ingredientes que vão reagir às provocações. Rogério Uchoas, em uma das entrevistas realizadas durante a pesquisa, nos conta:

Eu fui criado numa região periférica de São Paulo, em São Miguel Paulista. Lá é um bairro de tradição de migração nordestina. Desde criança, essa coisa da brincadeira de rua foi muito forte, não ter desenvoltura corporal era não brincar. No campo, jogava bola, o campo era de lama, então começava a chover, você começava a escorregar, então tudo sempre se transformava, tudo sempre se transformou na minha infância. Eu peguei esse processo de lugar muito carente. Então tudo era muito corpo, a esperteza era corporal. A brincadeira está na atividade, na invenção. Isso tudo, eu acho, enriqueceu meu trabalho de ator. (informação verbal)<sup>61</sup>.

Rastreando o que Rogério nos conta, podemos inventar a gênese da sua atuação a partir dos rastros que ele constrói da memória de menino de São Miguel Paulista, as quais convertem o corpo em potência vibrante na cena do ator com os bonecos. Em *Expedição Pacífico*, a personagem de Rogério tenta acalmar a fome de seu companheiro, provocando cenas com os bonecos, concebidos com materiais plásticos similares ao material da cenografia do espetáculo. Nesse jogo, Rogério traz um trabalho potente, como quem sabe que seu corpo vai responder a uma proposta de criar um catador de lixo e, ao mesmo tempo, os resquícios de memória de menino vêm no corpo, no modo como Rogério cria os movimentos com os bonecos. O ator vai conduzindo, ao lado de Gabriel Sitchin, as transformações dos aglomerados de plástico em seres vivos e poéticos.

Gabriel faz uma reflexão sobre a composição com estes bonecos, entendendo o que dele e de Rogério pode interferir na criação de cenas:

Você vai sendo levado mesmo pelos objetos [...]. Nesse tipo de teatro que a gente faz é a brincadeira que te leva, eu tenho uma coisa nos processos todos, eu vou colocando aos poucos, assim, sabe? Vou entendendo como agir com as coisas aos poucos e aí vão aparecendo pequenas características, que não deixam de ser de cada um. O Rogério é sempre muito para cima, mais serelepe, eu acabo sendo o mais organizado [...]. O Rogério vem e já coloca corpo no ensaio, eu tenho um tempo de entender qual é a movimentação [...]. No *Expedição Pacífico*, por exemplo, é uma infinidade de

<sup>61</sup> Relato fornecido por Rogério Uchoas, em São Paulo, em dezembro de 2017.

saco plástico que fica ali na volta, enquanto eu não conseguir entender onde eu pegar a coisa, enquanto eu não consigo saber para onde vai, eu não consigo colocar a verdade, não consigo brincar, não consigo colocar para cena a ânima. (informação verbal)<sup>62</sup>.

Rogério traz para a parceria de criação das cenas aquela "esperteza corporal" concebida na gênese desse corpo, que a encenação absorve e transforma. Ele reinventa na cena com bonecos um corpo aberto para o contato, disponível para o jogo das transformações causadas pelo boneco que se atrela ao ator. Gabriel, por sua vez, cria um processo de conexão mais circunspecto: as transformações vão sendo operadas de modo gradual no contato com o boneco. As reações provocadas nos corpos dos atores em contato com o boneco são provocadas e operadas por multiplicidades, agenciando as implicações que concebem o jogo entre o ator e o boneco e as circunstâncias que estabelecem o espetáculo.

Meu primeiro contato com a Cia de Teatro Nu Escuro (Goiânia, Goiás) foi ao assistir ao espetáculo *Plural*, em Belém. Soube depois pelos atores, já em trabalho de pesquisa em Goiânia, que uma das circunstâncias relevantes da criação deste espetáculo foi a criação disparada pelos atores Adriana Brito, Abílio Carrascal e Eliana Santos. Cada ator corresponde a reorganizações de corpos de maneiras diferentes, provocados pelo que lhes provoca, perturba ou atravessa durante a criação e apresentação do espetáculo.

A partir da direção e da indução de Izabela Nascente, que partiu de uma vontade de falar sobre a vida da sua própria mãe, em um projeto solo, a elaboração deste espetáculo alcançou outras proposições construídas pelos atores. As concepções de jogos de cena foram disparadas pelo mote: as condições das meninas trazidas da zona rural para cidade com o objetivo de servir domesticamente outras famílias. O grupo partiu de um trabalho no qual apresentou cenas criadas individualmente por cada um dos três atores do espetáculo, a partir das experiências que cada um tinha com o mote. As cenas induziram o trajeto da encenação e a tessitura dramatúrgica, realizada por Hélio Fróes, que produziu indutores textuais a partir do exercício de criação de cenas dos atores.

<sup>62</sup> Relato fornecido por Gabriel Gerchman Sitchin, em São Paulo, em dezembro de 2017.

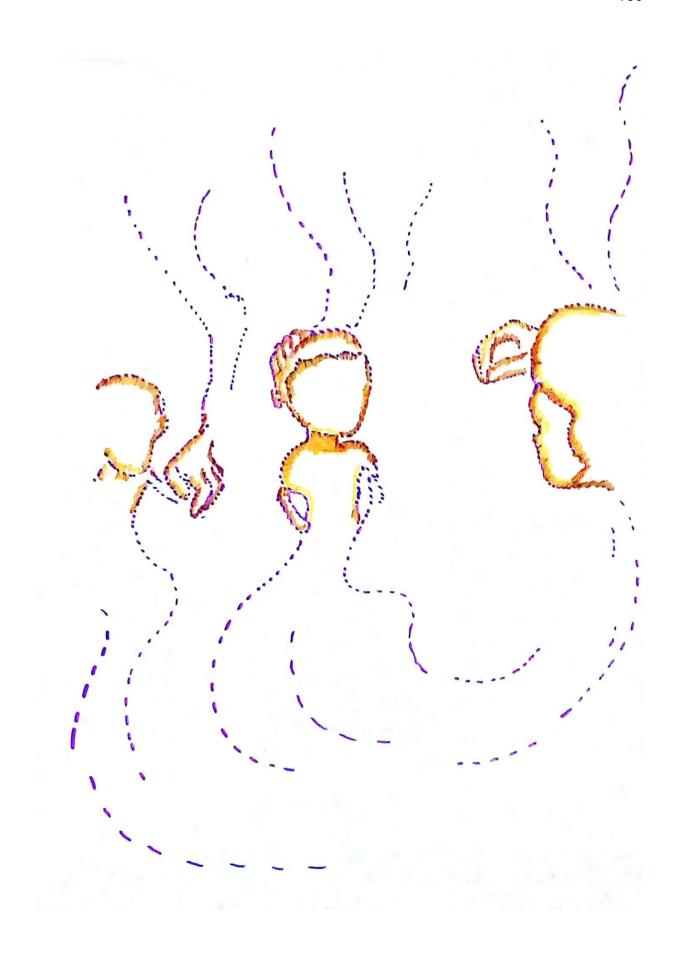


Foto 20 - Espetáculo Plural, da Cia de Teatro Nu Escuro



Fonte: Acervo da Cia de Teatro Nu Escuro.

Cena do espetáculo *Plural*. Instante de ação das personagens da Família de Maria, em ligações entre os **Bonecos** e **Adriana Brito**, **Abílio Carrascal** e **Eliana Santos**.

Artaud inspira nosso olhar em direção às imagens com suas reflexões sobre o teatro que, aqui, se faz com bonecos. Inspira quando diz: "através do silenciamento das palavras por trás dos gestos e pelo fato de a parte plástica e estética do teatro abandonar seu caráter de intervalo decorativo para tornar-se, no sentido próprio da palavra, uma linguagem diretamente comunicativa" (1984, p. 137). Vês os bonecos à mesa de jantar? Os materiais ali tramados da feitura de cada um cobrem de significado cada boneco, expressões fortes. Vês um recorte sensível da imagem? Ao olhar os detalhes, verás as mãos dos atores, que são dos bonecos, e logo perceberás que eles, os atores, estão à mesa com os bonecos. Ligações intensas, simples e comoventes.

Um dos elementos mais relevantes que fortalece a composição do espetáculo *Plural* para a pesquisa diz respeito a um potente exercício de produção de personagens, a partir de uma variação de composições dos atores em contato com bonecos. Nesse espetáculo, vemos o corpo-substância pela fusão dos corpos, que pode estar apartada por distâncias físicas, onde o boneco pode estar no proscênio e o ator do outro lado do palco; assim como, em dado momento, permanece ligado o boneco no corpo da atriz, ou ligados pelas mãos do ator com o boneco. Os espaços onde as presenças das personagens são geradas se dão por meridianos de ação diferentes, os quais subvertem a condição de "estabilidade" das linhas de ação.

Quando o espectador vê Dona Idalina, Maria ou Mazila – personagens em *Plural* – está vendo bonecos confeccionados com linha de crochê, arames, madeira (e outros materiais), associados aos corpos de Abílio, Adriana ou Eliana. Eles agem no espaço cênico propositalmente diversificado: balcões em altura diferentes, um totem onde há cena no alto e no meio: como a fuga de Maria (que tem uma boneca com forma menor que a outra, presente nas demais cenas do espetáculo. Ela é talhada em madeira e se move sobre um fio, no qual ela atravessa o totem de um lado ao outro), além de projeções de imagens neste mesmo suporte.

As personagens podem ser pensadas como sistemas gerados por conexões diferentes durante as cenas. Maria é a protagonista das cenas em *Plural*. Durante o espetáculo, ela é presença com a atriz Adriana Brito, com Abílio Carrascal e Eliana Santos. Há um jogo de conexões diferentes entre a boneca e os atores de acordo com as proposições de cada cena. Há cenas em que vemos a boneca conectada à Adriana Brito, sobre um balcão no qual há elementos cenográficos, como uma pequena mesa, cadeiras na dimensão dos bonecos, que compõem a casa de Dona Idalina, avó de Maria, animada com Abílio Carrascal. As mãos dos bonecos são as mãos dos atores, dando uma proporção maior ao gestual realizado no boneco, ao mesmo tempo em que torna os corpos dos atores com bonecos mais entrelaçados.

Na trama do espetáculo há momentos de tensão entre Maria e a Avó Idalina, como a cena em que ela desobedece a avó e come algumas bananas, que esta enfatizou que não deveria comer. Na situação conflituosa, Maria, com medo, hesita na resposta a avó, e durante esta cena, a boneca e a atriz "se entreolham" para depois responder. As respostas se dão por movimentos intermitentes entre a atriz e a boneca. Em outra cena, que trata de um assédio a Maria, a boneca está em conexão com Abílio Carrascal, em movimentos gerados com ele, que segura a boneca pela cabeça

enquanto dialoga com ela, fazendo também o personagem do patrão que a assedia. Eliana faz a voz de Maria do outro lado do palco.

Na cena do assédio, Eliana está no proscênio. Sua presença está em conexão com a boneca. Ela também é a personagem Maria. A maneira como responde ao assédio, como tensiona o próprio corpo de atriz para dar voz à personagem, nos remete à sensação de que ela, a atriz, está sendo arremessada para aquele lugar, para um sofrimento, uma dor, cujo corpo está lá e aqui ao mesmo tempo. A dimensão dada à Maria naquela cena extrapola o balcão onde Abílio está com a boneca, vai para além, toma o espaço da cena e expande para a plateia de maneira comovente.

Na cenografia do espetáculo, há espaços de cena sem nenhuma base-solo para os bonecos, que ficam suspensos pelas mãos dos atores, assim como há cenas no palco dos atores e cenas sobre balcões com alturas diferentes para diferentes situações. Na cena que Maria consegue ir à escola pela primeira vez, dois grupos de bonecos compõem a turma de alunos: eles estão sobre um balcão mais baixo, movimentados concomitantemente por um mesmo eixo sobre as cabeças dos bonecos alunos. O sistema formado entre atores e bonecos da turma de alunos sugere um sistema de conexão expandido, em que entendemos o brincar como inspiração do jogo. Os três atores sentados, dois ao lado e ao um ao fundo do balcão (Adriana Brito, que compõe a ânima de Maria), também ficam pequenos, como se fossem crianças, e se juntam à classe.

Do mote inicial do espetáculo expandiram-se as dimensões devido a confluência de histórias de tantas outras mulheres e, por esse motivo, segundo Izabela Nascente, tem o título *Plural*. A pluralidade prospectada na concepção do espetáculo atingiu intensidades que entrelaçaram cada ator na criação deste. Foi comum, no final das apresentações que assisti, presenciar algum espectador vir conversar com o elenco e confidenciar que se reconheceu no espetáculo por trajetórias da vida de alguém próximo, como eu mesma reconheci.



Foto 21 – Espetáculo Plural, da Cia de Teatro Nu Escuro



Fonte: Acervo da Cia de Teatro Nu Escuro.

Cena do espetáculo *Plural*. Instante de ação da personagem Maria, em ligação entre o **Boneco** e **Adriana Brito**.

Artaud diz que: "a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que lhe façam falar sua linguagem concreta" (1984, p. 51). Vês a Maria encantada com as bananas? Vês a boneca com a atriz? Maria nos olha na imagem através da fotografia, e lá é possível ver uma personagem de condição híbrida, misturada entre dois corpos. Cena de Maria, fotografada é um fragmento, uma pequena parte da concretude de um espetáculo que se faz entre corpos. Sua expressividade está lá, no espaço onde ocorrer a cena. Acho que isso podes imaginar...

O processo criativo seguiu no caminho de descobrir as narrativas para trazer a voz dessas mulheres que sofreram um caminho difícil pelo desejo ir à escola ou pela necessidade de sobreviver. As narrativas contadas por mulheres escolhidas entre as relações dos atores, as quais foram entrevistadas para inspirar a criação do espetáculo, se constituíram como ideias disparadoras. Por esse motivo, segundo Izabela Nascente, o espetáculo tem o título *Plural*, pois a história da menina atravessa histórias de muitas mulheres.

A pluralidade, como indutora, também influenciou as cenas nas ações dos corpos dos atores com os bonecos. Cenas onde a relação com a boneca se expande entre os atores, dando à personagem Maria nuances diferentes, seja pela voz dada à personagem pela atriz Eliana Santos na cena de assédio, pela voz de Maria na maior parte do espetáculo, que é produzida por Adriana Brito, ou no modo que Abílio Carrascal se conecta a ela para gerar movimentos, fazendo um contraponto à maneira como Adriana se conecta à boneca.

O espetáculo *Plural* é zona importante do território por reiterar multiplicidades e mover as perspectivas do olhar para as interdisciplinaridades nos procedimentos de atores com bonecos da Cia de Teatro Nu Escuro. O grupo propõe, no espetáculo, cenas tridimensionais e bidimensionais, alterações de espaço da cena com projeções de vídeo e sombra, além das cenas com bonecos. O espetáculo sugere intercomunicações entre esses elementos diversos, em que a proposição do vídeo e da cena com bonecos não se dão na linearidade de ações, mas por fragmentos de cena, como memórias.

Plural é o segundo espetáculo no repertório do grupo dirigido para o teatro com bonecos. E tem como incentivadora e principal condutora de montagem Izabela Nascente, integrante do grupo. Apesar de usarem figurinos, os atores, Adriana, Abílio (ou Izabela, que chegou a substituir Abílio em algumas apresentações) e Eliana, tratam de intenções ora nas suas ações, ora nas ações com o boneco. Os atores são partícipes, sugerem uma presença de si mesmos e mantém um contato com o público de maneira direta em alguns momentos do espetáculo.

De acordo com artistas da Cia Nu Escuro, o grupo surgiu no ano de 1996, sob o desejo de experimentar possibilidades expressivas diversificadas, como a música, a imagem audiovisual e o teatro de animação, uma convergência de sujeitos e expectativas sobre a linguagem teatral e suas tão vastas possibilidades. Estas características estão agenciadas em *Plural*, seja pela música que Abílio Carrascal

conduz na cena ou pela proposta de projeção de imagens, que atravessam a experiência de Hélio Fróes. Na primeira vez que estive em Goiânia, soube que o espetáculo *Plural* é proposição da atriz Izabela Nascente a partir de seu desejo de enveredar para criação de espetáculos que apresentam bonecos como personagens na cena.

A Cia pode ser vista como um coletivo de criadores, e se fez numa rede de habilidades inventivas, desejos e afetos. Dos seis atores do grupo, cada um tem habilidades mais preponderantes. Tais habilidades produzem a identidade do grupo. Segundo Lázaro Tuim<sup>63</sup>, uma das características marcantes da Cia Nu Escuro, desde sua constituição, é a capacidade de agregar os diversos pensamentos em torno da ação cênica e de desenvolver um diálogo com múltiplas linguagens, denominadas de caldeirão de possibilidades cênicas.

No grupo In Bust Teatro com Bonecos, o espetáculo *Fio de Pão – A Lenda da Cobra Norato* (1998) é um marco na relação do ator com o boneco. Nele há uma confluência de fatores que nos levaram a pensar deste modo. Marco, primeiramente, a mudança da condição do ator que tentava manter o corpo fora do foco da cena. Até este espetáculo, trajávamos preto como procedimento comum da linguagem que queríamos aprender. A partir deste espetáculo, passamos a propor que os atores poderiam ter figurinos coloridos e que entrariam no foco da cena para porem sua presença com os bonecos, participando da trama e compartilhando cenas.

<sup>63</sup> Ator e diretor da Cia de Teatro Nu Escuro.

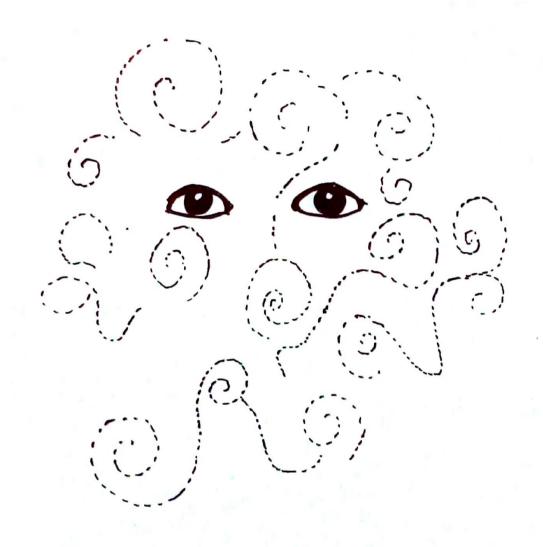


Foto 22 – Espetáculo Plural, da Cia de Teatro Nu Escuro



Fonte: Acervo da Cia de Teatro Nu Escuro.

Cena do espetáculo *Plural*. Instante de ação da das personagens Maria e as Bananas, em ligações entre os **Bonecos** e **Adriana Brito**, **Abílio Carrascal e Eliana Santos**.

Nossa inspiração em Artaud para as imagens trazidas para o ver, além do ver, encerra com o dizer: "é aqui que intervêm, fora da linguagem auditiva dos sons a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolonguem seu sentido" (1984, p. 115). Não que ele tenha dito para o teatro com bonecos, mas, olha a imagem... Bem que poderia ser. Vês?

Torna-se significativo que as condições de visibilidade do ator gerem influências na relação do ator com o boneco na cena e concomitantemente nos procedimentos que operam a relação. O processo de criação tem a potência de provocar a investigação do jogo do ator com o boneco, também disparado pela proposição de como os atores estariam visíveis ao olhar no jogo com o boneco, como caminho criativo a construir. Os procedimentos passaram a ser gerados em experiências abertas a recorrentes mudanças nas experimentações. Também são influências nessas mudanças a inclusão de singularidades corporais dos atores. Estas condições, com referências nos corpos dos atores e seus modos de estarem presentes na cena, são elementos perscrutados nos agenciamentos que estão nas circunstâncias transformadoras do corpo do ator em conexão com o boneco. O espetáculo, enquanto intervenção artística na cidade, desencadeia processos que mantém o movimento de investigações.

Fio de Pão surgiu de um convite do SESC para participarmos de uma feira de literatura, cujo tema era a literatura de cordel. David Matos e Paulo Ricardo Nascimento escreveram o texto do espetáculo todo em cordel, inspirados no texto de Raul Bopp, entrecruzando outras lendas da região amazônica. Em cena, o texto era cantado e tocado ao violão pelo Paulo Ricardo enquanto Anibal Pacha e David Matos realizavam as ações com bonecos. Como a história trazia a relação de dois irmãos, Honorato e Caninãna, David atuava com Honorato e Anibal com Caninãna, dando a elas características da simpatia de um, muito peculiar ao David Matos, e da traquinagem do outro, característica do Anibal. Iniciamos, neste espetáculo, a concepção de cenas a partir das características de personalidade dos atores como influência na relação com os bonecos.

Depois dessa estreia, o espetáculo passou por modificações sequentes; ao longo destes mais de vinte anos de cena, continuamos apresentando o espetáculo, ainda com possibilidade de experimentação. Temos *Fio de Pão* como um espetáculo em aberto, onde será sempre possível uma nova experiência para transformar algo na cena. Em certo momento, no início desta trajetória, vimos um casal que se apresentava na Praça da República (em Belém): um homem cego, que tocava sanfona, e uma mulher, que cantava com ele e tocava pandeiro; eles se apresentavam e ela recolhia contribuições em dinheiro dos que passavam por lá. Desta inspiração, surgiu a ideia de que eu entrasse no espetáculo e assim surgiu a família em *Fio de Pão*. Eu virei Jandira no espetáculo, a mãe de Jumentino Roosevelt da Silva e Girino

Washington da Silva, filhos também do Cego Jurandir. Eu canto e toco triângulo e Paulo Ricardo continua cantando e tocando violão.

Neste espetáculo, pela primeira vez, os atores entraram em cena com proposta de compor uma dramaturgia, paralela a dos bonecos. A trama dos atores acompanha a trama dos bonecos. As circunstâncias propostas pela cena com bonecos foram criadas entre as propostas de inter-relações da família, que se apresenta para contar as narrativas, como nas praças e feiras onde se encontram muitos artistas. A narrativa concebida para a cena com os bonecos, escrita em formato de cordel, é cantada e contada pela família, que hoje tem um único filho.

Os materiais utilizados para construir bonecos e cenários são relevantes enquanto significantes na visualidade do espetáculo e, por conseguinte, na concepção da relação ator e boneco. Além das cobras, confeccionadas basicamente em tecido, outros personagens fazem parte da trama, como a Cabocla (mãe das duas cobras com a qual atuo), o pescador (que tem sua canoa virada pela cobra Caninãna) e os bichos que a Caninãna engole, confeccionados também com miriti. Estas escolhas no espetáculo tiveram como princípio o que estes bonecos trariam à cena: os brinquedos populares da região, como a bucha de miriti.

Todas estas referências, trazidas em *Fio de Pão*, influenciaram os outros espetáculos que vieram depois como elementos de investigação do trabalho do grupo, e se tornou referência na maneira como o grupo propõe espetáculos. Aprendemos a lidar com os materiais disponíveis na região enquanto indutores do modo de atuar com bonecos, além de experimentar a cena atravessados pelo que temos como referência no corpo, neste lugar de culturas que entrecruzam nossos corpos como parte de nossos processos de criação.

As experiências ocorridas nos espetáculos da Cia Truks e da Cia Nu Escuro são experiências que se interconectaram, na superfície deste território de pesquisa, com as experiências do Grupo In Bust Teatro com Bonecos de modo intrínseco, por habitarem este território inventado a partir do desejo de ligação com o boneco. Compreendemos que este desejo de ligação não deve se fechar no contato com o boneco neste território, mas que este desejo move as ligações sem cessar o desejo. Como nos disse Quilici, "o indivíduo que carrega a 'imensidão inteira dentro de si' [...] não é mais uma entidade destacada do ambiente, uma mônada fechada e indivisível, ele descobre-se vazado, atravessado pelo infinito de fora." (QUILICI, 2004, p. 198)

Este fora absorvido, desejado, perturbador que é o boneco, moveu a concepção deste território.

Podemos, aqui, entender que a arte da cena, em suas possibilidades de afetar pela presença humana, pode gerar a presença deste corpo-substância entre atores e bonecos de maneiras incontáveis. Uma maneira de produzir teatro, onde o ator se conecta a um boneco para gerar afetabilidades. Dessa forma, cremos no ator que compartilha o próprio corpo, e que as fronteiras entre realidade e ficção não são divididas por linhas definitivas. Que o corpo humano, como parte do "mundo real", está disponível a transformações nesta arte, em cadeias produzidas pelo desejo de conceber um corpo em conexão.

O campo do teatro com bonecos pode transitar por vários espetáculos, que vão daquelas experimentações mais tradicionais, como as inspiradas no Bunrako<sup>64</sup>, voltadas para técnicas milenares de trabalho corporal, as quais encantaram os atores do Grupo In Bust Teatro com Bonecos logo que iniciamos a investigação com bonecos, até as mais híbridas cenas, que vão da presença com o boneco como elemento central do espetáculo àquelas que colocam como uma parte do projeto de encenação, como uma convergência de elementos, como pode ser visto no trabalho da Cia de Teatro Nu Escuro.

Pensar a atuação e a criação com boneco envolve diferentes procedimentos que são produzidos a partir do processo de criação do ator na relação com bonecos. Estes procedimentos envolvem um campo fértil de interligações, advindos de descobertas tramadas no campo das expressividades poéticas com um boneco. Estes procedimentos tecem e fertilizam o vasto campo da investigação da cena com animação, que inventariados nos espetáculos, são rastros de meios de criação, compreendidos como importantes por suas possibilidades técnicas acrescidas de ingredientes subjetivos, estilos, influências de contextos culturais e, por que não dizer, de dimensões éticas e políticas que também podem ser vistas como influências neste território de pesquisa.

Os entendimentos que cercam a proposição de personagem neste território de pesquisa reconfiguram a concepção do corpo unidade. Reconfigura-se a interconexão entre corpos humanos e bonecos. Propus, como questão inicial para os diálogos com os atores, perscrutar circunstâncias da personagem ou como é psicofisicamente para

6

<sup>64</sup> Ver Kusano (1993).

cada um desses atores a laboração da personagem com o boneco, e o que ele aciona para promover esta presença. A partir dessas reflexões, foi disparada uma teia, tramada por camadas de processos que geram a cena com bonecos.

## CAPÍTULO 3 CARTAS SOBRE MULTIPLICIDADES E TRANSIÇÕES

Este capítulo foi escrito através de cartas, inspirado na opção de Antonin Artaud por este gênero para dizer de si na relação com o mundo, produzir reflexões e narrar acontecimentos. Para tanto, usamos como referência o livro Linguagem e Vida, de Artaud.

## 3.1 Carta para o Anibal Pacha: O Encontro como metodologia

Acima de tudo precisamos viver e acreditar no que nos faz viver - e aquilo que sai do interior misterioso de nós mesmos não deve perpetuamente voltar sobre nós mesmos, numa preocupação grosseiramente digestiva. (Antonin Artaud).

Meu carissimo mestre Anibal Pacha,

Quero dividir contigo algumas reflexões que fiz ultimamente e, dentre elas, a importância e as influências de te ter como um mestre. Sabes da minha trajetória de pesquisa de doutoramento desenvolvida ao longo de aproximados quatro anos. Esta trajetória significou, para mim, uma das importantes dimensões estabelecidas a partir do exercício do teatro com bonecos que fazemos, como um desdobramento das nossas imersões nos trabalhos que produzimos juntos, por pouco mais de vinte anos.

Nessa perspectíva, o que aprendí contigo foi fazer proliferar experiências, que mudam de natureza à medida que nos movemos para conexões em fluxo e mergulhamos na prática artística sob o impeto de curiosidade, de se deixar imergir em atos de transformações constantes pelo desejo de aprender, sem domínio total do que aprendemos, porque o nosso grande mote é a vontade de perscrutar.

Os processos que desenvolvemos juntos, como montagens de espetáculos, atividades de ministrar cursos e oficinas em municípios da Amazônia e fora dela, projetos de circulação de espetáculos, de campanhas de video, programa de televisão, até chegar à Universidade

Federal do Pará como professores são, para mím, fíos tecidos para bordar trajetos de conhecimentos, reinvenções de experiências sobre práticas artísticas. Eis a força da trajetória vista aqui como germinadora de transformações da qual és parte e um dos instigadores, pela força vital que é para tí a arte na vida.

A pesquisa foi, além de tudo, um desses processos de expandir entrecruzamentos e desviar a natureza da produção criativa. Um ato inventivo à medida que vamos acolhendo o que nos afeta e elaborando artículações possíveis, assim como quem junta pedaços de tecidos, papel, arame e cria um novo boneco, como tu fazes. A partir dos encontros que me ultrapassaram o corpo e se tornaram também processo de invenção, fui colhendo fragmentos e conectando às reflexões que eles provocaram, criações em outra instância, concepção de aprendizados imprevisiveis sobre a prática da cena.

Vejo em tí a obstinação, segundo Antonín Artaud, pelo sentimento de ter algo a dízer. Teu "algo a dízer" é para compartilhar produção de saberes com os que te procuram; compartilhas pela necessidade de gerar conhecimentos no contato com o outro, em experiências na arte da cena com (ou sem) bonecos. Vejo nas tuas ações que o contato com o outro é caminho de (re)descobertas constantes. Traço contigo caminhos de criação, que nos movem curiosos para redimensionar nossas concepções à procura de uma nova provocação criativa.

Este impeto de arte na vida eu vejo como uma potência gerada entre corpos. Esta potência atravessa a mim e a tantos outros que também te consideram um mestre, como naquele ano de 2016, em que a professora Wlad Lima disse, no ato da defesa da tua dissertação de mestrado: "estamos aqui na academia entregando um título que o professor Anibal Pacha já tem por mérito na vida artistica". E foi emocionada que vi a tua turma de mestrado na plateia concordar com a tua orientadora e comentar que foram, de alguma maneira, orientados por ti.

Tu trazes, para o contato conosco, provocações imbuídas de vontade de viver intensamente; trazes, para tua vida, os processos da tua arte de ser ator com bonecos, de construír bonecos, de produzir cenários, de desenhar figurinos, de pintar teus quadros, de encenar tuas pequenas cenas de um minuto para um único espectador no teu projeto de caixeiros lambe-lambe nas praças, na rua, por ensejo de transformação do corpo, como tu dizes, por um "grande desejo de me ausentar de mim": sair de si com o desejo de habitar o outro, de ser outro com o outro.

Pelo contato, sofremos transformações com o boneco ou com um parceiro de cena, que somos eu, tu, o Paulo Nascimento e a Cristina Costa, no dia a dia do nosso grupo de teatro, assim como todos os que entraram conosco na cena teatral para dividir experiências como parte do ato criativo. E assim é quando és chamado por grupos da cidade de Belém e até de outros estados, como foi com a Cia de Teatro Nu Escuro em julho deste ano, 2019, para orientar a criação de pequenos espetáculos em caixas. Entendo, é assim que te refazes e (re)aprendes a tua própria arte. Foi assim que aprendi.

Vívemos juntos metamorfoses acionadas durante o tempo de nossas práticas em que pulsa a arte como modo de vida compartilhado. Somos atravessados pelas influências, com as quais aprendemos a estar abertos, a recebê-las e a trazê-las para o corpo que se transmuta. Vivo e acompanho teu corpo que, como o meu, adoece, reinventa, renasce após as turbulências que atravessam constantemente as porosidades do corpo aberto ao contágio de outras experiências que a vida na arte proporciona.

Foram muitas as experiências em que me apontaste esta potência e pulsão de vida. Na pesquisa, escolhi seguir esta forma de aprender. Fui atrás desses contatos com pessoas para desenvolver o trabalho de doutoramento pelo que me afeta, pelo que estas pessoas trazem como força; e entre os afetos vividos, me percebi convocada a pensar uma metodología de encontros para refletir o contato como meio de entender

os corpos dos atores com os bonecos. Passei a compreender que a ação cênica com o boneco está intrinsecamente relacionada às condições de encontros, ao modo como estamos abertos às possibilidades de ser atingidos e de se deixar contagiar.

Se contagiar pelo outro foi um exercício que vivi contigo ao longo de nossa trajetória artística; foi dessa maneira que me vi estimulada a pesquisar. Ao longo deste processo de pesquisa, recordei muitos acontecimentos que tivemos, e o que parecía um mero acaso, na verdade, nos mostrou muito sobre a força do encontro. Tu lembras do município de Ponta de Pedras, na Ilha do Marajó, aqui no Pará? Lembro que foi uma grande surpresa quando foste visitar uma das olarías do município, pois tinhas ido ao espaço do artesão para aprender com ele a sua artesania. O oleiro visitado, um rapaz ainda jovem e aprendiz do pai, também oleiro, te apresentou um muiraquitã em argila que, sem saberes, o ensinaste a fazer, através das imagens que ele assistiu no programa de televisão com bonecos que faziamos, ele disse: "eu vi no programa que estes muiraquitãs eram feitos pelas amazonas e que, na verdade, não são desta cor".

Eu me lembro de quanto tu ficaste comovido com a visita ao espaço de trabalho do Mestre Vitalino, nos dias em que estivemos em Caruaru, em Pernambuco, para apresentar espetáculo e participar de um momento de troca com o maravilhoso mamulengueiro, o Sebá, que atua naquela cidade. Também é inesquecível o trabalho que realizaste com as mulheres e crianças quilombolas da comunidade de Camiranga no município de Cachoeira do Piriá, aqui no Pará, pela maneira como tu os conduziste a criar e construir bonecas pretas, quando elas só aceitavam construir bonecas brancas, e os resultados que este trabalho revelou nos corpos daquelas pessoas.

Estas são memórias que guardo no meu corpo aprendiz por te escolher (e ser escolhida) como meu parceiro mestre e pelo o que esses encontros germinaram nos nossos processos de trabalho. Tu és mestre pela

maneira como te deixas aprender. Entendi, nesta pesquisa de doutoramento, que nossa prática de teatro, desenvolvida a partir do compartilhamento, das experiências de afetos com o outro como ponto de partida para alterações em nossos próprios corpos enquanto prática artística, tem como princípio este teu exercicio de generosidade.

Amígo e mestre, percebí, contígo, que cada um desses encontros opera em nós em um plano interno, em uma potência sensível capaz de fazer florescer as capacidades inventivas do corpo para práticas sobre a cena compartilhada. Tomando emprestado o título da música de Chico César, ficamos suscetíveis a um "estado de poesía", efeitos invisíveis, mas perceptíveis. Um encontro pode ser em um pequeno espaço de tempo muito importante para abrir possibilidades de produção de saberes, contidos no encantamento, na diferença e no espanto provocados. Um encontro pode guardar aberturas para outras maneiras de ver um objeto, um movimento, uma forma, uma pessoa e a si mesmo.

Hoje, tenho outra dimensão da importância destes caminhos de troca que apontaste em nossos projetos de circulações de espetáculo, fosse para ir ouvir as narrativas que as comunidades visitadas tivessem a nos contar após uma apresentação, fosse para ir visitar os espaços comunitários e tomar um café com as pessoas do lugar, aprender suas maneiras de narrar, suas formas de viver, ou ir procurar os artesãos dos lugares onde passamos, para conhecer suas experiências de vida guardadas em cada objeto produzido, em cada obra criada.

Entendí, a partír da pesquisa de doutoramento, que o contato não é uma parte que compõe nossas ações artísticas, mas que se tornou um camínho (ou método) da concepção de nossos procedimentos de criação, ou seja, o contato nos impele como o vento impele o barco, como o arco impele a flecha. Entendí que pegar o boneco e propor movimentos indubitavelmente estabelece um contato a partír de produção de técnicas de procedimentos cênicos. Mas, para além de pegar o boneco e provocar movimentos significantes, estamos seguindo uma condição que

se estabelece acionada pelo desejo do contato enquanto disparador das ações.

Vejo que, a partir do ato foi disparada a atenção ao contato e à conexão como caminho de investigação, e assim chegamos ao teatro "com bonecos" como condição da relação que travamos de maneira expandida na cena, que se estende na ação de alteridade com o boneco e entre nós na cena. Aprendi contigo, mestre Anibal, que ser generoso está diretamente relacionado a uma atitude de estar aberto, deixar-se aprender, de estar aberto ao acaso, ao que o outro pode nos proporcionar.

Muitas vezes, brincando comigo, com o Paulo, com a Cristina e com nossos vários parceiros, quando "erras" alguma cena, dizes que és nosso estímulo (rs), e és mesmo! Desse modo, te reconheço mestre pelo que seguimos juntos, inventando procedimentos, dialogando, entendendo e refazendo tudo que praticamos, deixando-nos atravessar pelo que nos predispomos a compartilhar com quem está conosco, para germinações na arte onde plantamos nossas vidas.

O teatro que faço contigo e com nossos outros parceiros de grupo se faz na vida, na cena, no contato com pessoas envolvidas nas práticas com bonecos que temos encontrado ao longo do tempo. O tempo é relativo, não é? Vivemos várias vidas com os bonecos na cena e, com elas, morremos em um movimento constante de atualízações de tempo.

Eís o que quero te contar. Meu trabalho de doutoramento seguiu este processo de fazer prolíferar experiências, que seguem como fíos a desdobrar novos projetos de naturezas diferentes. A pesquisa sobre a qual me ative partiu para a noção de contato como essencial para o ato de pesquisar. Imaginei a palavra contato desdobrada em "com tato", tomei o tato como "sentido através do qual é possível conhecer e perceber a extensão, a temperatura, a forma, a consistência de algo ou alguém, por meio do nosso próprio corpo", assim me apresenta o dicionário da língua portuguesa on líne. Ou seja, pensei o contato como a percepção e aprendizagem com o corpo.

Procurei pessoas em busca de ser afetada por elas, como aprendi contigo. Sím, meu querído, foi um processo de estar com as pessoas que impulsionou a forma de pesquisar. Agenciar se tornou um verbo importante, assim como nos mostraram Deleuze e Guattari, no volume 1 do livro Mil Platôs: "um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que aumenta suas conexões". Não produzi um espetáculo desta vez, nem nenhum outro produto artístico, mas posso dizer que a pesquisa de doutoramento se estabeleceu em mim de maneira tão importante por germinar reflexões e, quiçá, possibilidades de desdobrar nossas ações para outras naturezas.

Querido mestre, quero te contar que a proposição do contato contínuou brotando dimensões sob a perspectiva do "com tato", como força motriz para as reflexões acerca da composição cênica do corpo com o boneco. A pesquisa de doutoramento enveredou para reflexões sobre esta composição, e fez pensar sobre as incidências do boneco no corpo dos atores e como os atores podem reagir à ação sobre e com o boneco. Foi no tempo de estar com atores como produção da pesquisa que fui levada a perceber estas circunstâncias do corpo metamorfoseado na cena do teatro com bonecos que quero te apresentar.

Segui o que vinhamos praticando: o contato como aproximação e meio de rastrear as circunstâncias que permeiam atores e bonecos; distanciar a perspectiva de separação entre eles; tomar o ato de rastrear a relação pelo que se concentra em uma composição para uma vida cênica (ou personagem), como parte interdependente para a circunstância de produzir esta vida. Preciso ressaltar a importância que este trajeto de pesquisa foi para mim: uma imersão por desdobramentos sobre o que aprendi contigo e nossos companheiros de grupo no meu corpo de artista, que foi despertado para novas imersões.

Abro um espaço nesta carta para te contar que meus parceíros de pesquisa, além dos atores do nosso grupo de trabalho, dos atores com os

quais travei relações próximas, também são as inspirações de Antonin Artaud, Gilles Deleuze, Félix Guattari, e autores que me apresentaram o caminho para pensar esta relação a partir da noção de corpo sem órgãos, para gestar a noção de um corpo que se produz no contato: um corposubstância.

Tu lembras aquele lívro de Antonín Artaud que me emprestaste? O Teatro e Seu Duplo? Chamou-me muíto a atenção o Teatro Alquímico sobre o qual ele alude, principalmente no ponto em que ele nos díz que entre a essência do princípio do teatro e a do principio da alquímia existe uma misteriosa identidade, pois ambos carregam em si tanto a finalidade quanto a realidade.

Sím, penso que nosso teatro com bonecos pode estar entrecruzado pelo teatro alquímico que propõe Artaud. Nossos processos artísticos estão entremeados daquilo que experimentamos diariamente em investigações artísticas; nesta misteriosa identidade sugerida por Artaud, podemos pensar que, de modo recorrente, experimentamos nos transmutar com o boneco. Veja o que me chamou atenção sobre o que disse Artaud, no seu famoso livro O teatro e seu duplo:

Assim como a alquimia, com seus simbolos, é como duplo espiritual de uma operação que só tem eficácia no plano da matéria real, também o teatro deve ser considerado como duplo não desta realidade cotidiana e direta da qual apenas limitou-se a ser cópia inerte [...], mas de uma outra realidade perigosa e típica onde os princípios, como golfinhos mal põem a cabeça para fora apressam-se a mergulhar novamente na obscuridade das águas.

Não pude deixar de pensar o quanto esta proposição de Artaud pode ser importante para pensarmos nossa prática, Anibal. Destarte, nesta carta, abro um espaço para te apresentar escrituras da Juliana Alvarenga, pelo que ela aproxima entre a arte e alquimia no seu trabalho intítulado "A poética da substância: procedimentos de

alquimia em artistas contemporâneos". Digo-te que esta aproximação está relacionada com um entendimento poético desta tua dedicação à arte teatral, geradora de profusões de criações de bonecos para a cena.

A princípio, digo-te que chama a atenção a maneira como Juliana tece um entrelaçamento entre arte e alquimia de maneira interdisciplinar, mostrando relações entre procedimentos alquimicos e artísticos, entendendo estes procedimentos como transformadores. Eu vejo esta condição transformadora como tangente ao que concebemos na trajetória da pesquisa. E vejo também que o que fazemos em nossa prática de trabalho artístico-teatral com bonecos tem a interdisciplinaridade como aspecto fundamental, não é? Como construir bonecos, escolher materiais, sem pensar em gravidade, misturas de materiais, como plásticos, tecidos e materiais orgânicos... como tu me ensinaste a entender? Isso tudo para te falar o quanto esta materialidade que procuramos habitar no boneco nos provoca transmutações no corpo.

Juliana Alvarenga segue em direção às transformações no campo artístico, entrecruzadas à noção de substância com "sentido de matéria e potência que contém o princípio de transformação". Transformar, para Juliana, tem uma amplitude de sentidos que nos toca a ponto de atravessar o que fazemos com bonecos em cena: transformamo-nos com os bonecos. Esta concepção se expande, e posso te dizer, tange a invenção do corpo-substância se nós a olharmos pelo aspecto de uma composição de corpos distintos que trazem as potências de transformações pelo "com tato", como já tem conteí.

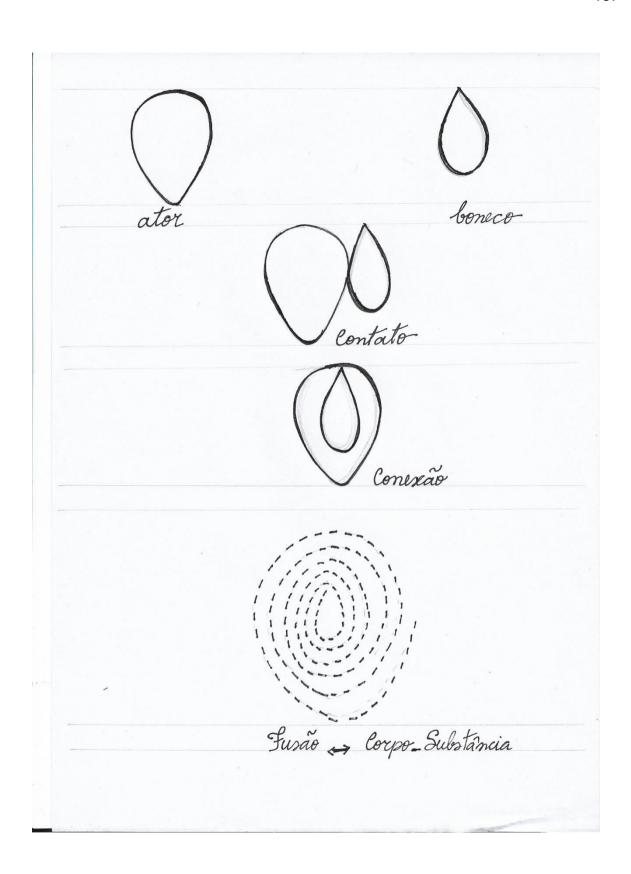
Convoco a Juliana Alvarenga para que percebas comigo que, através da trama de pensamentos dela, possas seguir as linhas das minhas tramas sobre este corpo-substância forjado do contato até a fusão de dois corpos. Quando ela nos diz que "o operador compreende e tem em si o próprio espírito da matéria, traduzido em características análogas, em sua conexão que torna a matéria e o operador um só núcleo", me faz pensar que este operador, que está para ela na condição do artista

alquímico, analogamente ao ator com bonecos, toma para si o desejo de conecta-se, de maneira híbrida, ao boneco, e trazer para seu próprio corpo a experiência de interligação às condições materiais do boneco enquanto um corpo diferente do seu, o qual ele deseja habitar.

Para habitar um boneco, aprendemos, no nosso corpo, as condições de movimento do boneco, como nos ensinaste. Quando tu constróis um boneco, me dizes que já estás experimentando a cena, já almejas a vida cênica que vai ser gerada, já pulsa no teu próprio corpo esta vida. Assim, no "com tato" aprendemos contigo. Entendi, contigo, a importância de saber todas as camadas que compõem o boneco com o qual vou produzir uma personagem: estudar com o próprio corpo estas condições, entendendo características e possibilidades.

Para Juliana, também, o artista precisa apreender em si os princípios que a matéria com a qual ele trabalha manifesta nos momentos da produção artística. E mais, ela entende que esta apreensão se dá sobre princípios dinâmicos, já que eles mudam com a transformação da matéria. Veja, meu mestre, as camadas de transformações são múltiplas, ocorrem na escolha dos materiais que construirão os bonecos, no tempo em que estás a produzi-los como parte da cena, sendo transformações que alteram o teu próprio corpo. Ocorrem transformações materiais no boneco na ação do tempo em que o boneco será submetido ao ator às práticas da cena, e serão transformados os corpos dos atores e dos bonecos pelo contato. Esta última transformação, podemos pensar, está na alquimía do corpo-substância.

Anibal, eu fiz para ti um desenho. Pois, muitas vezes, foi o desenho o nosso modo de dialogar, de entender o que o outro quería expressar. De modo pictórico, conseguimos, muitas vezes, fazer ver aquilo que as palavras não deram conta, ou não encontramos melhor caminho para apresentar um devaneio sobre nossos atos de criação. Então, veja como penso esta transformação de nossos corpos com boneco pelo desenho:



Leve em consideração o contato (com tato) como primeiro procedimento, aquele que advém da generosidade, de estar aberto ao outro. Ainda que no desenho ator e boneco já estejam à vista, podemos imaginar o boneco enquanto matéria em composição, de acordo com o que experimentamos contigo no processo de construção ou, com alguns atores, o boneco já esteja pronto, confeccionado e, em alguns casos, precise de ajustes para que o contato se estabeleça de maneira proficua.

A conexão deve acontecer realmente na produção da cena. Quando o ator deixa que o boneco aja sobre ele ou, como entendo a proposição de Juliana, quando o ator "compreende em si próprio o espírito da matéria", reconhece os princípios que este boneco manifesta no momento em que a relação está sendo travada entre estes corpos. Segundo ela, "a transformação só ocorrerá se for operada concomitantemente" nos dois elementos que, para nós, são o ator e o boneco, para ela, operador e matéria.

A fusão está diretamente ligada à proposição de corpo sem órgãos, como apresentam Deleuze e Guattari. Ou seja, a concepção de um corpo que se produz incessantemente por conexão entre corpos e por intensidades que são geradas nesse entrecruzamento. Como dizem os filósofos, trata-se de criar um corpo em que as intensidades passem e façam com que não haja mais nem eu e nem o outro.

O desenho da fusão é inspirado no <u>ovo dogon</u>, que abre o primeiro capítulo do livro de Deleuze e Guattari: Mil Platôs 3, que propõe um pensar que parte do organismo ao corpo sem órgãos, enquanto um campo de imanência ou plano de consistência. Na pesquisa, o corpo produzido no contágio entre o ator e boneco, como te contei, denominei corposubstância. As linhas pontilhadas ganham sentidos de dentro para fora, expandindo o corpo-substância, de modo que possamos ver a expansão como uma relação desses dois corpos fundidos que se estendem pelo espaço, atingindo outros corpos que expectam a composição.

Imagino que devas estar perguntando: Por que corpo-substância? Peço-te que lembres de tudo que te contei sobre a minha vida de estudante, minhas experiências na engenharia quimica. Meu mestre, eu aprendi que tudo que vivemos está, de alguma maneira, na iminência de nos afetar novamente. Vi na pesquisa que tive a oportunidade de viver, que podemos produzir territórios abertos a entrecruzamentos de nossas experiências, resquicios ou fragmentos de vivências que parecem estar em torno de nós e que, a qualquer momento, podem ser capturadas para uma nova experiência, como foi a criação da tese, que vim aqui te contar.

Portanto, meu querído companheiro de arte na vida, eu vivi a experiência de estar aberta, como nos mostraste, para aprender, nesse lugar que é a pesquisa, o procedimento de estar com o outro que nos apresentaste, propondo porosidades no corpo. A generosidade passou a ser vista por mim como um ato perturbador e revolucionário, por conter a potência de transformações incessantes do que podemos tentar entender como humanidade. Fui atravessada por fluxos dinâmicos das práticas artísticas, acessando experiências, fluxos dinâmicos que nos arremessam para mudanças de nós a toda nova "paragem" em que colocamos nossos corpos, sempre em viagem sempre a caminho de algum lugar sem chegar.

## 3.2 Carta para Adriana Brito: Escuta sensível

O teatro contínua a viver acima do real, a propor ao espectador um estado de vida poética (Antonín Artaud).

Querida Adriana Brito,

Escrevo-te esta carta, entre tantos motivos, para dizer que sou imensamente grata pelos dias que estivemos juntas: eu, tu, e os outros atores do grupo do qual fazes parte. Também para te contar o quanto foi importante e feliz a experiência de compartilharmos nossos pensamentos sobre nossas práticas teatrais, nas quais estamos envolvidas em nossos grupos de teatro. Lembra a primeira vez que estive em Goiânia, em junho de 2016? Cheguei ansiosa em busca de conhecer como o teu grupo, a Cia de Teatro Nu Escuro, opera as personagens do espetáculo <u>Plural</u>, que assistí pela primeira vez em Belém, em 25 de abril de 2015.

Quando fui convidada a ir a Goiânia para o processo de trocas de experiências, que foi a realização da oficina sobre o teatro com bonecos na televisão, propus, como indutora das trocas na oficina, a apresentação do programa Catalendas, que meu grupo de teatro realizou com a TV Cultura do Pará. Fiquei muito feliz com a experiência que vivi tanto com as pessoas do teu grupo quanto com as pessoas que não eram, para uma discussão muito proficua sobre as circunstâncias de um ator com boneco neste suporte que é a televisão, e as proposições que concebemos juntos para a experimentação desta natureza, a qual a Cia de Teatro Nu Escuro estava prestes a vivenciar.

Penso que este encontro e os outros que ocorreram foram importantes para tudo que compartilhamos até o final do processo da pesquisa de doutoramento. Foram produzidas ações de produção de conhecimentos, partilhamos processos e pude acompanhar bem de perto alguns procedimentos de trabalho do espetáculo <u>Plural</u>. Foi maravilhoso acompanhar teu grupo na cidade de Goiânia e no município de

Píracanjuba, em setembro de 2017. Também não posso esquecer o carínho e a amizade que se estabeleceram entre nós neste compartilhamento, um dos resultado que esta pesquisa me proporcionou.

Sabes, o que realmente me chamou a atenção inicialmente para o espetáculo <u>Plural</u> foi o encantamento que sofri, fiquei emocionada com a proposição de um tema tão comovente. Vi o quanto somos arrebatados na plateia pela condição da menina Maria, a personagem protagonista das cenas. Observei no espetáculo a construção das personagens, e isso me deixou curiosa para perscrutar as ações dos atores com boneco. A curiosidade de quem precisava entrar em contato para aprender, com este trabalho, as perspectivas sobre a composição teatral a partir dessa proposição em que os atores experimentam personagens com bonecos, afetados por outras relações de criações teatrais que não incluem bonecos.

Neste espetáculo, tu, Elíana Santos, e Abílio Carrascal, com a direção de Izabela Nascente, compartilham a cena com o espectador, arrebatando-nos com os fragmentos de histórias da María, uma menina que quer muito ir à escola. Depois, pude entender, no contato com os atores, a relevância daquilo que trazem de suas próprias histórias de vida à cena, pelos procedimentos de criação do espetáculo a partir de entrevistas com mulheres que tiveram trajetórias similares a de María, como algumas mulheres da família de Izabela Nascente e do próprio Abílio Carrascal.

Adríana, a vida sofrida de Maria não nos arrebata pelo que não conheciamos da história contada em cena, mas pelos que todos nós conhecemos e nos identificamos, como eu, que me identifiquei pela história de vida da minha mãe. Diante disso, penso, mais uma vez, em Artaud, no livro Linguagem e Vida, e seus mais lúcidos devaneios sobre a <u>arte teatral como um reencontro com a vida</u>, estendendo ao artista da cena a necessidade de "aprender a dar de novo a cada gesto do teatro seu indispensável sentido humano". O sentido humano do espetáculo nos

atinge o corpo, nos perturba e também nos enternece pela maneira como atores e bonecos se entrecruzam na cena, para apresentar narrativas como se fossem da minha história e de outros que estiveram na plateia.

Em um dos días que conversamos sobre tua prática como atriz, tu me contaste que o grupo trabalha com variações de típos de espetáculo e que o <u>Plural</u> é uma dessas experimentações. Este, assim como nos espetáculos <u>Envelopes e Pítoresca</u>, tem como proposição a vontade de atuar com bonecos, diferente do divertido <u>O Cabra que Matou as Cabras</u>, que traz um trabalho de criação de personagens com proposições de transfigurações do corpo de atores.

Em <u>Plural</u>, me sentí instigada a entender um pouco mais sobre a produção da personagem com bonecos a partir dos elementos indutores concebidos no teu grupo. Então, a partir da ideia disparadora, que apresenta uma menina que vem da roça para cidade, pude compreender que um desses elementos indutores está na criação das bonecas com textura externa, trabalhadas com linhas de tricô, lembrando as bonecas feitas à mão. Esta proposta material é significante e se desdobra como elemento indutor da composição dos movimentos, na ação cênica com os bonecos.

Entendí, contígo, que esta escolha de construção da boneca estabelece os modos como teu corpo vaí se conectar a ela, a partír da maneira como vaís pegá-la e como teu corpo vaí produzir ações ao se conectarem para gerar a personagem. Eu ví que, ao pegá-la, assím como quem brinca com a boneca, tuas próprias mãos são posicionadas como as mãos da boneca, e esta proposta gera um efeito de contato extremamente presente do teu corpo de atriz na boneca. Chamou atenção a forma como propões o contato com outras partes do teu corpo com a boneca, como os teus braços e o tronco, como suporte da cabeça dela, bem como Elíana, que também propõe esse tato ao conectar-se à boneca para propor Mazíla, a mãe de María.

Além disso, entendi a condição dos demais atores, ao comporem a cena com a boneca, apresentando María, como algo importante sobre a criação do espetáculo em alguns momentos: a personagem é apresentada de outras formas, em projeção de sombras. Isso nos mostra que a condição de María é plural, uma condição que entrecruza a vida de tantas outras pessoas, como a dos atores que compõem a cena com ela. Este é um jogo de cena que entendi como importante para pensar as circunstâncias de invenção de personagens.

Me sentí instigada a acompanhar tua prática nas circunstâncias em que estívemos compartilhando nossas experiências. Digo-te que me sentí chamada a rever minhas próprias relações de criação a partir da tua ação com a boneca para compor a personagem Maria, assim como também me sentí instigada pelos processos de Eliana Santos e de Abílio Carrascal, teus parceiros de cena. Sentí-me provocada a pensar nossos corpos de atores escapando de procedimentos contidos em regras cativas de ação cênica para corpos dispostos a "romper armaduras", como nos propôs Artaud.

Quando tu me contaste que, muitas vezes, a melhor condutora do teu processo foi a intuição, observei, na tua prática, a ativação deste conhecimento que conduzes com dedicação sobre os processos que envolvem o teu corpo com bonecos. Na produção da personagem María, tu consegues me fazer perceber a grande importância do sentir como potência de experimentação por contágio com o boneco. Exploras as ações de olhar e respirar em consonância com o boneco; então, tu e boneco olham-se e respiram-se em fluxos que abrem passagem para uma potência vital.

Percebí que a cena dos atores em <u>Plural</u> é produzida por meio da forma, do tamanho, do peso, das condições do contato e conexão com bonecos da cena, dos materiais que foram agregados na composição do corpo desses bonecos, mas também é produzida por interferências impalpáveis, mas sensíveis a mim, enquanto espectadora da ação, para

compor as personagens. Me contaste sobre como pensas uma sintonia muito forte entre tu e a boneca e, ao ver tua ação com ela, penso o quanto pode ser intenso o momento do encontro nesta circunstância teatral.

Tu me disseste que a boneca te fez rever a menina que foste, e me fez compreender que a personagem Maria é uma composição da boneca contigo, com o teu corpo afetado por resquicios, memórias, cicatrizes das tuas experiências; e estas tangências são propulsoras de fluxos de intensidades que vão produzir o outro corpo cênico entre tu e a boneca. Nesta fusão, surge uma menina inventada com a boneca, uma Maria.

Ouvi atentamente tuas revelações sobre a cumplicidade como elemento da tua criação, e me dizeres que esta cumplicidade com a boneca provoca a sintonia capaz de produzir acontecimentos novos, inesperados no momento do espetáculo. Durante as sessões de <u>Plural</u>e nos momentos que me apresentaste as tuas cenas no ensaio-conversa que te propus, vi teu corpo inventar uma dança, movendo-se com a boneca em um fluxo ora suave, ora vibrante de movimentos. Chamo, aqui, de ensaio-conversa aqueles encontros nos quais me narraste os teus indutores de criação, mostrando, no cenário do espetáculo, as circunstâncias da ação com a boneca e como tu concebeste as cenas.

Acheí muito instigante, nesse ensaío-conversa, como tu falaste da personagem na terceira pessoa do singular, o que é comum na nossa forma de falar enquanto atrizes ou atores. Eu mesma me refiro às minhas personagens, seja com o sem boneco, em terceira pessoa e até pelo nome delas, quando, por exemplo, digo algo sobre "a Deusa Hera", minha personagem com boneco em um dos espetáculos que atuo. Tu dizes "ela come, ela varre, ela se esconde", segurando e mostrando a boneca. Mas, me chamou a atenção esta relação de um direcionamento do existir da personagem dirigido ao corpo da boneca, ainda que saíbamos que, como tu também afirmas, "somos nós duas".

Sínto o quanto foi importante tudo que compartilhamos sobre os caminhos construidos nas práticas artísticas: os procedimentos e

descobertas acerca desses processos e as incertezas que pairam sobre nossas condições de atrizes são partes dos saberes que nos movem a procurar novos trajetos desviantes, talvez novas incertezas. Nossas experiências estão imersas em procedimentos sobre técnicas e caminhos de investigação, que envolvem o imaginário e o intuitivo. E que seja assim, pois, como bem nos disse Antonin Artaud, o teatro é uma miragem.

Ao me receber nos teus ensaíos, me mostraste como exploras a relação com a boneca a partir de movimentos, quando apresentaste o teu exercício de contato. Fízeste com que a boneca andasse, olhasse em direções diferentes, para tí; pela prática da tua ação com a boneca, me disseste que ela ganha outra dimensão quando passas a acreditar na vida que se estabelece por esses gestos. Compreendi que os movimentos são produzidos com cumplicidade e sintonía e, como me contaste, te provocam outras afecções. Os modos de conceber as ações se configuram como um perfil da Cía de Teatro Nu Escuro e vi, em <u>Plural</u>, que a consistência dos procedimentos criativos é germinada com os atores.

Adríana, quando também estíve em ensaío-conversa com a Elíana Santos, assim como fízemos tu e eu, ela me mostrou que, para compor Mazila com boneco, o primeiro passo foi vasculhar, no próprio corpo, as sensações de incertezas e as dificuldades que foram pensadas para a personagem na cena, enquanto parte de um trajeto inicial de trabalho. Estas investigações de si mesma foram, para Elíana, como um ato de colocar-se em contato, promover uma abertura do corpo à boneca, estabelecer sintonías, como tu também me disseste.

Elíana me contou que passou por um processo de observação da boneca e disse: "Mazila não é uma mulher resignada, não quero pensar assim, ela tem uma <u>renca</u> de filhos, vive uma vida sofrida e ainda vai ser "vendida" pela mãe, para casar com um homem que a leve dali". A partir dessa concepção, Eliana imaginou um corpo com movimentos lentos, sentiu em si alterações de peso e de cansaço, os quais se tornaram as

primeiras linhas da tessitura da composição de Mazila no contato com a boneca.

Assim como Tu, Eliana se disponibilizou ao contato a partir de uma condição de se pôr em conexão corporal com a boneca, propôs experimentações de movimentos significativos a partir da condição de abrir as possibilidades do corpo em conexão às afecções que as personagens sugerem e, dessa maneira, outras tessituras foram e ainda são produzidas. Nos momentos em que Eliana cria movimentos expressivos com a boneca, modifica-se a condição do corpo da atriz e outras tessituras são produzidas enquanto desdobramentos.

Querída Adríana, por essas e outras circunstâncias, entendí que juntas reafirmamos e compartilhamos o entendimento de que o teatro é transformação; daí, lembrei o que a pesquisadora Ana María Amaral escreveu em sua publicação O Teatro e seus Duplos. Segundo ela, o teatro "nos convoca a sair de si", assim, com a inspiração da autora, percebí que estar aberta ao contato e sair de si, como compreendi contigo e a boneca com a qual compões a personagem María, não é um ato de abandonar-se, como quem se coloca vazío à experiência, pelo contrário, sair de si me tocou pelo que tu entregas para habitar a boneca e, concomitantemente, deixas que ela te habite.

Eu percebí, através da convívência contigo e com os outros atores de <u>Plural</u>, a importância de uma propensão para trazer, em seus próprios corpos, experimentações em sí. Estas experimentações, de alguma maneira, são escolhidas como elementos que se tornam ingredientes para induzir transformações corporais para a composição da personagem com bonecos. Desses elementos, um dos que mais me tocou foi a cumplicidade e o afeto por esta parcería com o boneco, que ouvi de tí no ensaioconversa.

Nos nossos encontros, me fízeste lembrar o amigo João Araújo (do Grupo Morpheus de Teatro - SP), que díz: "é preciso conviver com o boneco, olhar para ele, deixar ele te olhar, brincar com ele e imaginar qual seria

sua resposta gestual às situações". No espetáculo <u>Plural</u>, vemos a vida de María surgir, acontecer na interação entre tu e a boneca, uma vida de menina cheia de acontecimentos diferentes em composições de tempo e espaços distintos da cena. No tempo do espetáculo e no tempo no espetáculo, compartilhas transformações seguidas e, pelo que eu percebi, são provocadas pela boneca. Mudanças nos modos de estar que podemos ver no teu corpo como uma parte da personagem María.

O olhar atento a este teu viver com a boneca abriu possibilidades para (re)compreender as consistências que nos move enquanto artistas nesse modo de atuação teatral. Vi, na tua prática, a sensibilidade de uma atriz disposta a refazer-se, movida pelo impeto de criar cenas como as que eu vi no processo de ensaío e apresentações do espetáculo Plural.

Logo, compartilho contígo o quanto foi importante a convivência com atores, na qual pude mergulhar e ressignificar as relações com os bonecos, entender que nossos corpos podem e devem ser disponibilizados à prática da cena de maneira instável e amorosa, como nos disse Daniel Lins sobre Artaud: "Artaud impõe à escrita o corpo a corpo, o 'encontro marcado' que significa também, em grego, encontro amoroso com a matéria". Assim, eu te digo que na associação entre a escritura de cena que fazes com o ato de estar com um boneco que se faz vida em cena, compões fluidas escritas poéticas em expressividades vivas; vida que pode ser gerada por deixar-se contagiar, aberta ao outro corpo.

Sínto-me afetada pelo teu encontro amoroso com a boneca, assim como o encontro de Elíana, de Abílio e dos outros atores que tíve a grande oportunidade de conviver de modo intenso na pesquisa de doutoramento. Amoroso, então, tem a ver com a atitude de disponibilidade ao que lhe é externo. Deixar que o que te é externo, no nosso caso, o boneco, ocupe um espaço tão importante quanto o seu, na vida ficcional que se impõe na cena.

Sabemos que sofremos mudanças nesse ato de contágio: voz, tensões, construção de gestos. Entendo que são transformações coletivas no todo

que significam o espetáculo, mas a partir de processos individuais. A transformação que o espetáculo produz é forjada por processos que acontecem em cada ator, de modos diversos. Assim, digo-te que não te trago novidades, mas uma atenção a este detalhe que é importante sobre o que acontece no corpo de cada um de nós.

Adríana, os encontros com vocês, atrízes e atores, me instigaram a pensar um movimento deste encontro amoroso com bonecos que transita entre o contato, a conexão e a fusão como ato de desterritorializar o corpo e torná-lo apto a produzir outro corpo, um corpo-substância que, imageticamente, se faz personagem na cena com bonecos. Compreendi, desse modo, que há uma grande potência na produção da cena para ressignificar os limites de nossos corpos de atrízes e de atores. Refazê-lo e desfazê-lo (o corpo) constantemente é uma inclinação latente nas atuações de atores no encontro com o boneco.

Enveredeí a pensar atrízes e atores, na condição de incompletude, a reinventarem-se no encontro com bonecos por relações de diferença e contraste, a partir do que lhes atinge o corpo, pelo que lhes afeta, cada um em sucessivos procedimentos singulares que afetam outros, tendo o boneco como disparador das transformações produzidas. Fui arrebatada a ver nossos corpos cênicos predispostos à produção de conhecimentos e de imanências em processos artísticos, motivados pelo ato poético.

Se o que nos inquieta enquanto artistas é a busca de desconstruções cotidianas e outras possibilidades expressivas do corpo, talvez o boneco possa nos dar este caminho, não é, Adriana? Passei a pensar, com o corpo conectado a uma ação com o boneco, como um ato que transgride as leis naturais de limite do corpo transgride as condições de movimentos e expressividade. Compreendi, a partir do nosso convivio, a condição de me sentir inteiramente envolvida e entregue ao encontro com o boneco. Entendi a situação de estarmos abertos ao exercício com o boneco como a condição de viver o encontro como se não houvesse precedentes.

Ao imergir na tua prática para compor María, na de Abilio, para compor Dona Idalina ou na prática de Eliana para compor Mazila, vi que é possível tangenciar procedimentos que se intensificam a ponto de coadunarem as ações com os bonecos. Logo, cada uma dessas personagens germina desses procedimentos de interação de corpos. Preciso te contar que tenho o hábito de ir olhar os bonecos logo após o final de apresentações e, cada um deles, para mim, guarda o segredo de uma presença que já não está mais ali, evanesceu, mas deixa a sensação de vida latente reverberando na minha imaginação que os viu vibrantes há poucos instantes. Há produção de energia nesse contato entre atores e bonecos, e quando eu, como atriz, deixo o boneco após o espetáculo, também já não tenho mais a condição vital que me provocou o boneco.

Digo-te que os processos manifestados nas afecções com cada boneco apresentam singularidades de significações, capazes de provocar alterações no modo de pensar os corpos com bonecos, a ponto de estabelecer sentidos dos quais eu ainda não havia produzido no sistema poético que se estabelece na invenção de personagens com bonecos.

Tua ação com a boneca me impele a repensar a relação com bonecos.

A partir daquelas cenas onde trocas olhares com a boneca, vocês partilham um plano diante de nossos olhares espectadores, e nos deixam testemunhar a atriz solicitar uma condução da ação e propiciar que a boneca revele como reagirão: atriz com a boneca.

Alí, aínda que se possa pensar que há uma separação, que a personagem esteja somente na boneca, ví, naquele jogo, que ao combinar a ação com a boneca, as duas contínuam a produzir a personagem María, desdobrando as possibilidades de conexão entre elas, pois ambas contínuam conectadas e em processo de fusão.

Lembro bem a tua fala, como quem vibrou com uma nova descoberta: <u>Para mim foi muito interessante essa reação da boneca, de poder conversar com ela, quer dizer, existia ali, não só a atriz, mas </u>

existía, também, a coadjuvante, existía aquela personagem que podería dialogar. Percebí que tua descoberta de possíveis variações de produções de uma mesma personagem aconteceu porque te permitistes estar com a boneca e saltar de ti para se deixar atravessar. Entendo que esta variação tem múltiplas possibilidades entre os muitos corpos que se disponibilizam à ação com bonecos, e compreendo que tu descobriste isso porque foste atravessada pela boneca.

Entendí, nestas cenas, que a invenção da personagem pode se expandir diante do olhar de quem assiste. As camadas que se formam neste sistema poético podem produzir ações inesperadas na órbita da interação entre atrize boneca. Compreendi que a personagem só deixará de revelar-se por contágio quando ambas, atriz e boneca, se desligarem corporalmente uma da outra, como acontece no final da apresentação.

Lembro que rímos de nós mesmas, como quem sabe a vertígem que é esta relação de sermos outras com outros corpos, de se deixar conduzir por este outro que só vive em nós, conosco. Divertimo-nos dizendo que somos pessoas fora da normalidade. Acho que sim, minha amiga homônima Adriana, fugimos daquilo que é "normal", queremos a loucura da vida imaginada, uma vida que se possa conceber poeticamente, como bem nos disse Artaud: "compreende-se assim que a poesía é anárquica na medida em que põe em cheque todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica também na medida em que seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos". Não é isso que desejamos?

## 3.3 Carta para Jeferson Cecim: Tralhas para construir-se

O fermento criativo da obra é o mesmo que nutre o inconformismo da vida (Antonin Artaud).

Meu querido amigo Jeferson,

Começo esta carta te dízendo o quanto foi importante te encontrar durante este meu trajeto da pesquisa de doutoramento. Me atravessaste em um momento que compreendi o quanto é importante estar atento ao acaso quando se está pesquisando, pois pode ser revelador, como foi contigo. Tu aceitaste compartilhar comigo concepções sobre a tua prática artistica e te digo que aconteceu um reencontro, pois ao longo de tantos anos que nos conhecemos, vivemos, nesse momento, algo que foi além de mais um dos nossos tantos encontros, experimentei, contigo, te reconhecer.

Sabe, meu amígo, é muito revelador quando nos debruçamos a estudar o trabalho de artístas como tu, que tens este oficio em constante entrelaçamento entre a vida pessoal e o trabalho na cena. Tua vida e teu trabalho separam-se por línhas tênues. Chego a pensar que teu trabalho e tua vida pessoal pulsam dentro de um mesmo plano, pela forma como vives a relação com bonecos.

Visitei a tua casa, naquele sitio em Ananindeua, aqui no Pará, e vi todos aqueles materiais, bonecos, tecidos, espuma, tantas coisas. Achei tão familiar, me lembrei de um tempo em que conviviamos diariamente. Mostraste aquele quarto e disseste: "olha, aqui ficam as minhas 'tralhas'". Fazia tempo que eu não ouvia ou dizia esta palavra tão comum entre nós: tralhas. Desta vez, soou tão diferente, levou o pensamento para uma concepção sobre o teu processo artístico, importante para as reflexões no meu trabalho, em que segui uma proposta de acompanhar atores e seus corpos criadores com bonecos.

Olhei as tralhas na condição de um conjunto de elementos que vemos reunidos, amontoados em espaços da tua casa, assim como já vi

em espaços de outros artístas que trabalham com teatro com bonecos. Ouvir de tí, na circunstância onde apontaste a palavra tralha (que já foi tão comum entre nós usar), desencadeou um modo de ver esses elementos; isso me fez pensar em ingredientes à disposição, os quais, na maioria, não foram produzidos para a finalidade de serem transformados em um boneco, no entanto, naquele espaço, ganham esta potencialidade para serem combinados de modo sensível.

As tralhas são potências. Terão fluxos de existência redimensionados, tenderão a ser parte de uma combinação de modo significante, como uma saía passará a ser um corpo de boneca, ou unhas postiças serão coladas ao corpo de uma boneca de espuma. Estes ingredientes para fazer bonecos podem ser produzidos de modos distintos. Já vi muitos de nós encontrar descartes incriveis no centro comercial da cidade, ir com um imenso isopor de proteger geladeira por ruas e ruas até chegar ao destino final: um atelier; lá, pedaços desse ingrediente viraram excelentes cabeças de bonecos. Temos concordado ao longo de nossa relação com a construção de bonecos que os ingredientes apropriados para este oficio em Belém não é abundante ou tão acessível, não é?

Além de bonecos e partes de cenários, estão alí, na tua casa, reunidos como tralha, alguns objetos que causam a impressão de uma composição ou arranjo de elementos, como partes do corpo de uma boneca em processo de desmontagem. Outros elementos não têm nenhuma leitura para além do próprio material, como pedaços de tecidos, quantidade de pelúcia ou tufos de cabelos sintéticos, os quais podemos encontrar entre tralhas. Tudo lá, aparentemente dispersos.

As tralhas, como uma iminência da criação de bonecos, serão acionadas como ingredientes de uma receita que não será repetida. Receitas que são experimentos de criações dentro de um projeto criativo, que torna as criações movidas pelo desejo constante de fazer surgir um novo boneco e, quiçá, um novo modo de tu existires. As tralhas guardam

esta condição, e no trato de produzir bonecos com elas, estás gradativamente se tornando parte de um corpo que virá da ação de conectar-se ao boneco.

Se tu partes da desconstrução de um boneco pré-existente, este deixa de ser um corpo que proporciona uma vida cênica e passa a ser ingrediente de possível existência, sim, porque o processo de construção pode seguir caminhos imprevisiveis, não é, meu amigo? Assim me contaste sobre as cinco ou seis cabeças para a tua boneca Matinta Perera, que fizeste para o teu projeto "Encaixotando as Lendas"... É, um processo de criação geralmente passa por caminhos dificeis de instabilidade e, digote que, também, de sofrimento.

Ví tua vída inserida na artesanía de bonecos, partilhas teus días com eles. Tu inventas tuas cenas no teu cotidiano. Na tua casa, em algum momento, és provocado a experimentar a criação de bonecos e conceber possibilidades artísticas de vída cênica. Na tua casa, estás acompanhado de plantas, de alguns animais, de algum amigo que venha te visitar, mas para o que entrecruza este momento de nosso encontro, estás principalmente acompanhado das tralhas, pensando-as como elementos imanentes da criação de uma vida cênica.

Para tua casa, levas as tralhas que ganhas, que compras, que recolhes pelos camínhos cotidianos. Com elas, experimentas um processo vital imprescindivel de variações continuas de elaborações, que podem acontecer movidas apenas pelo desejo de construir. Assim, podem acontecer possibilidades diferentes de fazer um boneco, até desfazer um para fazer outro, como me contaste em um de nossos encontros: "eu acho que tem bonecos que foram feitos para ser aquele personagem. Eu fiz um boneco inspirado no poeta Max Martíns e ele vai ser Max Martíns para sempre! O Max é um poeta que tenho uma relação de anos lendo, e convivi com ele. Agora, esses bonecos que são assim, feitos para experimentar algo rapidamente, não tenho esse apego".

Lembro que nos encontramos naquele aníversário de nosso amigo comum aqui em Belém e tu deste de presente para ele uma cena com bonecos. Foi muito importante aquele nosso encontro. Ver tua ação de dançar com a boneca: a cabeça dela sustentada pelo teu braço sobre a tua cabeça, presa a uma de tuas mãos, e teu outro braço como um braço da boneca para nos fazer ver a vida ficcional de Nina, uma cantora. Ver teu corpo sob o tecido sendo o corpo com a boneca, dançando, fez eu te enxergar como um corpo acionado por muitos anos para este tipo de contato, disponível à ação provocada com bonecos.

Me contaste por onde camínhaste durante o procedimento de criação de Nina: "Eu pequei uma noite um boneco e comecei a desconstruir, sem saber o que ia aparecer. Comecei a pintar todo o rosto, tirar uma barba, tirar o que tinha de feição. Aí, foi se transformando, eu já vi que tinha um olho muito expressivo, eu disse, égua! Vou puxar para o feminino, até porque o feminino é mais interessante". Fiquei te ouvindo contar e vendo os movimentos que fazias com o corpo durante a narrativa, como se algo da boneca estivesse latente em ti, e acredito que certamente estava.

Meu querído amígo, olheí teus procedimentos de criação e entendi o correr de um fluxo na tua construção de bonecos, que segue transformando teu corpo. Compreendi esse fluxo, ao longo de um pouco mais de vinte anos, pela forma como constróis as cenas com bonecos. Nesse reencontro contigo, me dispus a relacionar teu trabalho com a concepção de <u>agregados vitais</u>, como li em um texto de Tim Ingold. Fui construindo esta relação a partir do que me fizeste perceber sobre os entrelaçamentos do teu contato com a boneca, desde o processo da construção até a tua cena com ela, que assisti naquele aniversário.

Vi ali, naquela composição entre teu corpo e a boneca, a proposição da imagem de campo de força vital. Do momento em que a boneca esteve em construção até o exercício de conectar-se e fundir-se a ela, para a cena em que a personagem cantora canta e se movimenta entre os

espectadores, podemos visualizar ator e boneca em procedimentos contínuos de agregar-se e produzir este campo de força entre corpos diferentes, que associei ao que Tim Ingold denominou <u>coisa</u> - noção que trago no trabalho de doutoramento como entrecruzamento significante entre elementos dispostos em um espaço, ou ambiente, no qual estes elementos estão em constante intervenção de uns sobre os outros.

No ambiente das tralhas, nada lá está dissociado deste fluxo. Elas estão em combinações variadas, e podemos entendê-las a partir da ideia de um tecido, que é um emaranhado de fios, e que virará, junto ao teu corpo, uma parte vital de Nina. Assim como a espuma com a tinta são associadas na produção da cabeça, na qual entrará a tua mão, de modo geral, as tralhas são misturadas em combinações variadas, "gerando novos materiais que serão por sua vez misturados a outros num processo de transformação sem fim".

Para imergir na concepção que se estabelece nesse tipo de campo de força vital, produzido entre teu corpo e o da boneca, não pensemos a boneca separada do teu corpo, faz-se necessário olhar na perspectiva da germinação de vida que se produz no contato entre teu corpo e o dela. As forças que trazem a personagem Nina à vida são geradas nas circunstâncias em que inicias a interação com as tralhas para a produção de um fluxo transformador.

Vejo a concepção de Nina nesse campo entre as tralhas e teu corpo, entre as tintas, espumas sintéticas e tuas experimentações de dançar com ela, movê-la ainda no espaço da tua casa e se expandir para o contato com outras pessoas fora de lá. O processo de construção não está isolado do teu corpo, já habitas a boneca antes de criar a ação com ela, assim como disse Ingold, pois habitar tem a ver com juntar-se ao processo de formação, entrelaçar-se. Interconectado à boneca, teu corpo interfere e experimenta a composição da personagem em camadas de experimentações diferentes.

Quando li este trecho do texto de Tim Ingold, fui em cada parte dele estabelecendo relações contigo e as tralhas na tua casa. Eis o que, para mim, tornou-se a metáfora desta relação:

O que é árvore, e o que é não árvore? Onde termina a árvore e começa o resto do mundo? [...] A casca, por exemplo, é parte da árvore? Se eu retíro um pedaço e o observo mais de perto, constatarei que a casca é habitada por várias pequenas criaturas que se meteram por debaixo dela para lá fazerem suas casas. Elas são parte da árvore? E o musgo que cresce na superficie externa do tronco, ou os líquens que pendem dos galhos? Além disso, se decidimos que os insetos que vivem na casca pertencem à árvore tanto quanto a própria casca, então não há razão para excluírmos seus outros moradores, inclusive o pássaro que lá constrói seu ninho ou o esquilo para o qual ela oferece um labirinto de escadas e trampolins. Se consideramos que o caráter dessa árvore também está em suas reações às correntes de vento no modo como seus galhos balançam e suas folhas farfalham, então poderíamos nos perguntar se a árvore não sería senão uma árvore-no-ar. Essas considerações me levaram a concluír que a árvore não é um objeto, mas um certo agregado de fíos vitais.

Desse modo, a trama da concepção de árvore como coisa é ligada à floresta e a tudo que a ela se liga, de maneira vital. Meu querido Jeferson, se olharmos o teu processo de criação com todos os elementos que te fizeram compor a boneca, não como um objeto, mas como parte, junto a esses elementos, à tua corporeidade e toda a circunstância que envolve a produção da personagem Nina, entenderemos esta conjuntura como agregados de fios vitais em consonância à existência da coisa que é a cena da Nina a cantar para nós.

Não se trata de impor uma forma às tralhas, mas reunir e combinar materiais diversos e redirecionar seu fluxo, estabelecendo um trajeto para o processo de emergir um boneco, emergir com teu corpo uma

personagem na cena diante de quem assiste, sempre em fluxo, atraindonos para aquela tua dança, para o movimento efêmero de um corposubstância que se produz na fusão entre o teu corpo e a boneca, como compreendi na pesquisa de doutoramento.

Vejo que teu corpo é contagiado pelas tralhas, cortando, colando, esperando secar as primeiras mãos de tinta e, por algumas horas, preocupado com o que a mistura das tintas vai revelar, para e prepara os cabelos do boneco. Posso imaginar que, durante este tempo, projetas a cena com o boneco, pensas as possibilidades no tempo em que realizas todas estas ações. Um corpo que já está afetado pela música de Nina Simone que ouves ao fundo, a música que a boneca Nina cantará, a música que atravessa o teu corpo que compreendo como a árvore de Tim Ingold.

Compreendí que, para alguns artistas, assim como é contigo, o procedimento de contato com o boneco não inicia exatamente na cena; vejo que o contato contigo ocorre no processo de junção ou sobreposição dos elementos que produziram o boneco, pois este procedimento envolve a relação ou influência do teu corpo como condição para a construção. Precisas experimentar enquanto constróis para fazer intervir na construção partes do corpo que virá a ativar brevemente a conexão que fará uma vida cênica. Então, podemos pensar que o contato começa no processo do ator/artesão, concebendo o que será convocado como elemento da composição do boneco:

Nesse universo de conviver com a construção de bonecos, desde antes de ser um boneco propriamente, convives com o desejo de produzir cenas com bonecos. Quando estive contigo na tua casa, compreendi o quanto o ato de construir te mantém em um processo concatenado, de continua ligação do corpo com um boneco ainda que ele seja um projeto, uma ideia ou uma vontade.

Circula no campo criativo da tua vida pessoal uma espécie de ambiente de recorrente contágio pela vontade de viver mais uma nova

experiência com a criação de bonecos. Percebo que este sistema criativo e poético se desenrola a partir do teu próprio corpo, como se os procedimentos de produção não pudessem acontecer sem esse acoplamento nos processos de criação. Percebo isto também pelo modo como continuaste me contando a criação de Nina: "procurei nas minhas tralhas e encontrei uma saía que eu ganhei. E ai, essa saía tinha uma pala, preta e grande, a partir dessa pala, eu metí a mão, ficou legal, deu para pensar um pescoço [...] e quando coloquei em mim, o tecido arriou, e eu pensei, é esse o corpo!".

Te vejo como um artista que se dedica à artesanía do boneco, travando uma convivência com o oficio, assim como muitos artesãos que convivem, em grande parte de seu tempo, com seu trabalho. Aquilo que te faz recolher materiais que podem permanecer tralha por muito tempo, ou talvez nem cheguem a constituir parte de um boneco, vive na tua casa e estabelece uma atmosfera de propensão criativa latente. Pulsa em tí um desejo de produzir bonecos para dar vazão ao corpo que dança, de pôr uma ideia de corpo em movimento.

Tua invenção de corpos com bonecos germina na artesania, no processo de fazer o boneco. Criá-lo já traz o agenciamento de concepções transformadoras de tí. Me disseste que há tempos não partes de um texto que vai induzir teu processo de criação... Te digo que tuas tralhas são indutoras e que, em contato contigo, no atelier, elas vão induzindo teu corpo a conceber um boneco, e reverberam no teu corpo dançante a germinação de um corpo-substância que começa a se estabelecer na artesania do boneco, pelo que percebi no (re)encontro contigo.

Já sabes por que digo que teu corpo é dançante? Sim, porque a música é um ingrediente importante que atravessa o teu corpo com boneco. Me narraste um día que: "Começo a pegar os materiais e construir. E ai, é bem só, em casa, ouvir meu tipo de música, livro, pegar minhas referências e ai ir construindo eles". A cena que apresentaste no aniversário do nosso amigo me causou o espanto. É claro que já te vi

apresentar este tipo de cena muitas vezes ao longo do tempo que nos conhecemos, mas, desta vez, pensei teu corpo como condição importante que saltou aos olhos.

Tens mínha admíração pela maneira como reinventas o teu mundo na tua casa, nos lugares onde andas com os teus bonecos, apresentando teu corpo em ação com eles. Não te desassocias do que está em volta, não descartas um residuo plástico facilmente, acolhes como tralhas o que a vida cotidiana pode oferecer. Vejo isso em tí e em outros artistas pelos quais também tenho admiração e respeito. Acredito, depois deste reencontro, que és um artista atento às combinações com este mundo ao redor, como uma maneira de interferir e resistir às agruras de uma vida de artista. Viva a tua imaginação aguçada para os ingredientes possíveis espalhados pelo mundo!

## 3.4 Carta para Aguinaldo Rodrigues: Acreditar como parâmetro de transformar

Resta um lugar no mundo, um só, onde podemos alcançar esse organísmo e dele nos servir de uma maneira ativa: é o teatro (Antonín Artaud).

Querido Gui,

Assim te chamam teus parceiros de grupo e assim aprendi a te chamar, quero te contar sobre a minha alegría em te reencontrar nesse tempo de pesquisa. Os encontros com atores foram fundamentais para produzir saberes sobre este nosso oficio de dedicação ao trabalho com boneco. Experimentei um importante convivio contigo durante a pesquisa de doutoramento, ainda que nos conheçamos há alguns anos antes; propus o olhar sobre os procedimentos dos atores, que germinou reflexões diferentes sobre os processos criativos na Cia Truks de Teatro de Bonecos. Foram encontros instigantes para alimentar o estudo sobre o processo de atuação com bonecos e perspectivas relevantes sobre a invenção de personagens.

Devo ressaltar que viajar com vocês pelo arredor de São Paulo e acompanhar apresentações de espetáculo foi tão relevante quanto prazeroso. Tive a oportunidade de compartilhar experiências com artistas desta companhia de teatro, pessoas pelas quais tenho um carinho imenso há pelo menos 13 anos. Aproveito esta carta para dizer, também, sobre a gratidão que trago por ti, Gui, pelo Gabriel Sitchin e Rogério Uchoas, pelos momentos de trocas nas entrevistas que realizamos.

Lembro, aquí, alguns momentos do día em que nos encontramos para a entrevista que me deste naquele café, no Conjunto Nacional, na Avenída Paulista em São Paulo. Ela ficou registrada na minha memória como um día importante devido a tudo que me contaste, como a tua experiência ou, posso dízer, teu modo de existir com bonecos, por exemplo.

Naquele día, tu narraste tua chegada à Cía Truks. Me chamou a atenção a forma como iniciaste teu trabalho com bonecos, que foi

diferente dos outros atores que eu acompanhei durante a pesquisa. Estes, com os quais convivi no processo da pesquisa, começaram suas composições de personagens de maneira a perquirir composições com bonecos, estabelecendo procedimentos a partir das propostas das encenações. Eles entraram para experimentações diversificadas com o boneco no seu aspecto geral, produzindo personagens de maneiras plurais, enquanto tu entraste especificamente para se dedicar ao movimento dos pés de um boneco.

Neste día, tu me contaste: "chequeí à Truks para ser <u>manípulador</u> <u>de pé</u>, passeí anos fazendo isso, para mím foi um lugar importante de estar, porque o boneco é algo complicado de se entender". Concordo contígo, entender um boneco nos exige invenção de caminhos, através de investigações, estudo sobre corpos com bonecos, experimentações e intuições. Contínuo a pensar, a partir do diálogo contígo, que entender um boneco esteja relacionado à busca por aprender o contato que se estabelece, necessariamente, pelo corpo, descobrir as possibilidades de contato, como estabelecer conexões e disponibilizar os nossos corpos para que sejam porosos e se deixem infiltrar pelo boneco no contato poético.

Em um desses días que pensava sobre tudo que me contaste, abrí um lívro que já não abría há algum tempo: Os Teatros Bunraku e Kabukí: uma visada barroca, tu conheces? (ele é de 1993), é a tese de doutoramento de Darci Kusano, defendida na USP. Dentre os estudos sobre o Kabukí e Bunraku como artes irmãs, ela traça uma perspectiva sobre o Bunraku como tradição da arte japonesa com bonecos. Digo-te que vi, ali, em algumas páginas, uma tangência da tua dedicação aos pés do boneco com esta arte milenar japonesa. Nas minhas notações, chequei a imaginar uma analogia entre os procedimentos de trabalho do teatro japonês com o modo como tu te dedicaste a este exercício minucioso, sobre a relação das partes do movimento do corpo de um boneco.

Pensei, por um tempo, sobre esta analogía, sobre o quanto a relação com um boneco pode nos comover; brinco com a palavra: mover com - como ver - ver com o boneco, como significações que as transformações na atuação com boneco podem provocar. As maneiras de te relacionares com o boneco se transformaram com o tempo, e têm a ver, penso eu, com uma imersão aberta ao devir, a uma possibilidade que nós não mensuramos, ou que não planejamos de maneira técnica, mas nos deixamos contagiar, abertos a percepções de um campo pouco dominado por nós: o aprender pelo corpo, em consonância com as habilidades do âmbito sensível.

Naquele livro, os trechos sobre o Bunraku me remeteram a esta analogía. Neles, ela conta sobre a técnica <u>sannin-zukai</u> de manejar um boneco através da operação sincrônica de três homens. Para imergir nesta técnica, o operador de bonecos iniciava a dedicação ainda bem jovem, exercendo a função de <u>ashizukai</u>, que trabalha os movimentos de pernas do boneco. De acordo com esta tradição japonesa, cada operador de bonecos necessita entre três e dez anos para dominar as técnicas de cada campo específico, como o operador de pernas, operador do braço esquerdo e depois anos como operador chefe.

Com isso, lembrei o quanto o Bunraku influenciou as produções teatrais, no final do século XX e inicio do século XXI, em cidades do Brasil. Em várias cidades, artistas se dedicaram a tratar o boneco como sujeito cênico, por exemplo: em São Paulo, a Cia Truks de teatro de bonecos, como comentou Henrique Sitchin, em seu livro As possibilidades do novo no Teatro de Bonecos: "queriamos levar para cena algumas das características maravilhosas que assistiamos no teatro japonês", e em Belém, o grupo Usina Contemporânea de Teatro, bem no inicio dos anos noventa. E isso é apenas duas entre várias e diversificadas experiências teatrais com este sujeito, o boneco. Para experimentar a ação com bonecos, fomos imergindo em investigações que ocorreram de modos

díversos entre artistas em tantos lugares. E Contínuo a concordar contígo, "o boneco é algo complicado de se entender".

Pensei o quanto o desejo de entender o boneco nos impele a investigar experiências de outros corpos com bonecos, como o Bunraku, produzido inicialmente em corpos de homens japoneses, foi um conhecimento importante para nós, aqui em Belém. Te digo que, quando pensei esta influência, lembrei da magía que as imagens desse teatro, registrados em videos que assistíamos em VHS, me causaram uma fascinação, sabes? E digo-te que admiro até hoje.

No grupo de teatro que sou integrante, a influência do Bunraku ocorreu de maneira diferente, pois não investimos em ações de três atores para um boneco, nem investigamos o movimento minucioso de um ator a uma parte do corpo do boneco. Nossos corpos foram expostos a outros niveis de contato, porém, ao acionar esta memória das nossas trajetórias com bonecos, percebo que uma das mais fortes influências que este modo teatral japonês nos provocou foi o respeito e uma espécie de devoção ao boneco, uma maneira de pensá-lo como um corpo capaz de nos transformar. Quando nos dedicamos a esta composição artística, percebemos que o boneco pode despertar a força de um encantamento, o qual tentamos compreender para compartilhá-lo com o olhar do outro.

Na conversa contigo, observei que, desde que entraste para a Cía Truks de teatro de bonecos, em 2005, teus caminhos para entender o boneco seguiram a direção de um devir. Ao olhar teu processo de criação e atuação, percebi o quanto foram minuciosos teus procedimentos de experimentações, seja quando observo, por exemplo, a tua prática, a partir das partes do boneco, que remete às minúcias de um anatomista, dedicado às partes do corpo do boneco e a sua estrutura como um caminho para compor os movimentos de cena com ele, ou quando assisto, hoje, tua atuação com bonecos nos espetáculos mais recentes do repertório da Cía Truks.

Segui as pistas para refletir sobre teus procedimentos de contato com os bonecos e busquei alguns trechos da conversa que tive com Gabriel Sitchin naqueles intervalos das apresentações que acompanhei com vocês, do espetáculo <u>Isso é coisa de criança</u>, lembras? Isso foi no inicio de dezembro de 2017. Naquele momento, Gabriel narrou suas perspectivas de um ator que nasceu na Cia Truks. Como filho de Verônica e Henrique (os primeiros membros da Truks), de alguma forma, ele sempre esteve na trajetória do grupo, como me disse Henrique Sitchin, "desde o carrinho de bebê". Gabriel tem um olhar importante sobre estes procedimentos: "quando a Truks começou, existia o capuz, toda essa coisa, não podía trocar olhar com o boneco". A partir desta colocação, construí uma relação com as tuas primeiras experimentações de ator com boneco.

Nesta relação, compreendi que, como tu, alguns atores da Cía Truks iniciaram um trajeto de experimentações de criação e atuação, de modo que o trabalho do ator fosse menos aparente na cena como forma de estabelecer uma personagem com bonecos, como foi um dia o espetáculo A Bruxinha, de 1991; neste, segundo o depoimento de Gabriel Sitchin, os atores operavam os bonecos usando o capuz para esconder os rostos. Com o tempo, esta condição ganhou outros caminhos, como nos espetáculos mais recentes: Expedição Pacífico, de 2016, e Isso é Coisa de Criança, de 2018, em que os atores dividem o foco da cena com os bonecos.

No encontro contigo e com os outros atores, olhei atentamente as transições da criação e atuação com bonecos na Truks. Estas transições operam circunstâncias com uma menor ou maior percepção visual da presença do corpo do ator com o boneco na cena. Ao alterar a tua relação nesta perspectiva de presença, esta condição do corpo altera, também, os procedimentos de contato, de conexão e fusão com o boneco, refazendo os procedimentos para compor a personagem na cena.

Foi um breve encontro, mas muito importante, acompanhar, já em 2019, teu ensaio com os bonecos para atuar em <u>Expedição Pacífico</u>. Vi tua composição de movimentos com um boneco, sem participação constante

de outro ator, tua forte participação com o corpo no jogo, visivel, disponível à ação, reagindo aparentemente e se conectando ao boneco de modos diversos; compreendi, pelo que vi, que eu estava diante de uma das transições da tua relação com o boneco. Ali, na transição, tu reinventas os modos de entender o boneco, ou seja, vi que a maneira de contagiar-se por ele mudou.

No inicio deste trajeto, que vai do tempo em que seguiste a condição de um ator que se dedica por muito tempo a um determinado foco de estudo do movimento do boneco até a tua atuação no espetáculo Expedição Pacífico, o teu corpo de ator sofreu transformações significativas, que se estabeleceram e te provocaram a participar ainda mais dos movimentos significantes das personagens. As transições atingiram de tal forma o teu corpo que não tive como não retornar às palavras de Antonín Artaud: "a finalidade do verdadeiro teatro deve procurar alcançar as regiões mais profundas do indivíduo e criar nele próprio uma espécie de alteração real, ainda que escondidas, e da qual só serão percebídas as consequências mais tarde".

Compreendí, nas reflexões sobre o teu processo, que as transições entrecruzaram os modos de conceber os procedimentos para experimentar processos criativos, assim como transformam teu corpo, alterado pelo contágio com o boneco, tua relação com o processo de criação e, mais uma vez, teu modo de existir com o boneco. Segues e reinventas parâmetros como modos de entender o corpo dedicado à ação cênica com o boneco, dividir com ele o mesmo espaço, saber-se parte deste personagem que se estabelece por esta fusão entre estas partes significantes: ator e boneco.

A partir da convivência com atores que compõem a cena com bonecos, penso que é recorrente que estabeleçamos parâmetros que venham a desembocar em procedimentos da ação poética, de preferência sem nos fixarmos a estes parâmetros; é refazendo-os na línha do tempo que nos transformamos, pois nos deixamos contagiar pelo boneco; e

nenhum resultado fixo se atinge nessas transformações porque são apenas efêmeros e evanescentes sopros poéticos de vida.

Retomo a conversa com Gabriel Sitchin e revejo em seus relatos que ele entrou para cena da Cia Truks no meio de um desses processos de transição da atividade com bonecos. Como parte impulsionadora de uma das transições que ocorreram no grupo, estabelecida por uma parceria com o Henrique Sitchin (seu pai), a Truks já manifestava anteriormente o interesse em atuar com objetos como elementos da composição de personagens com os atores. Assim, Gabriel assumiu, com o pai e outros atores, a proposição de inventar um jogo com objetos para composição de personagens.

Gabriel me narrou que parte da criação deste jogo se estabeleceu por uma condição de complementariedade entre ator e objeto, para que um ferro de passar roupas ou um sapato ganhassem vida cênica. Para ele, o meio de promover a criação desses personagens está na condição de entender o jogo como "uma maravilhosa brincadeira", de descobrir as participações do corpo do ator nessa provocação determinada por objetos, que são utensilios domésticos ressignificados e que, desse modo, na cena, podemos vê-los como bonecos.

Gabriel apontou que há neste jogo a condição complementar entre ator e boneco. Entendo o complementar, como propõe Gabriel, como algo em que eles (atores e bonecos) são partes distintas que perfazem um todo, ou seja, partes integrantes da composição de um sujeito poético. Na pesquisa de doutoramento, entendemos esta composição como uma condição de conexão e fusão entre estes participes. Gabriel revelou o quanto é importante estar atento ao jogo de complementariedade na cena e não se desligar do boneco em nenhum momento da ação. Para tanto, é preciso sentir o boneco, pois isto é um procedimento valioso.

Em determinado momento da nossa conversa, me contaste que era dificil, a principio, absorver o exercício de sentir como uma condição importante a ser buscada, e que entender o boneco não estava

diretamente relacionado a desenvolver uma técnica. Compreendi, na aproximação com os atores da Cía Trucks, que o sentir e o ouvir atravessam os procedimentos da criação com o boneco. Recordaste, neste día, o que a Verônica Gerchman te disse: "tem que sensibilizar a operação do boneco, tem um apoio técnico, mas não é técnico". Vi o quanto a prática com os membros do grupo são relevantes, quando te ouvi dizer que as experiências foram te conduzindo a descobrir esta ação não técnica com o boneco.

Teus relatos me fizeram ver tua trajetória com bonecos em condição de constante aprendíz, e te digo que também sou uma aprendíz. Nesta relação de procura por um aprender a entender o boneco, alcanças descobertas inesperadas sobre o corpo contagiado. Fiquei a imaginar uma metáfora deste corpo com o tecido de Penélope, o mito grego que remete a uma obstinação: tens a obstinação de Penélope, tua dedicação é tecer o corpo para destecer. Na composição com bonecos, teces e desteces o corpo como procedimento de criação e atuação, de sentir e ouvir, de devir, a partir dos desvios de camínhos e da atenção dedicada a este escuta.

Me contaste, naquela tarde, sobre um "día emblemático", conforme tuas palavras. Quando nosso amígo em comum, João Araújo, do grupo Morpheus Teatro (do qual hoje Verônica também faz parte), te disse que "o boneco está aí, o que ele quer é o que ele precisa, então aí, ele vai pedir, é só se deixar ser levado", compreendi que o João aponta para o boneco como um elemento transformador do corpo, em que precisamos predispor uma vulnerabilidade, e estar vulnerável significa deixar que o boneco, pelas próprias condições, oriente possibilidades da criação. Assim como para outros atores na Cia Truks, ouvir, entender e acreditar são verbos de ação que estão interligados a tua produção de movimentos expressivos com o boneco.

Então, compreendí que a tua experiência foi gradativamente produzida por estas provocações que um boneco pode ocasionar. Se deixar

levar tem, para tí, uma relação intrínseca com a condição de acreditar. Na Cía Truks, acreditar tem a ver com colocar o corpo em ligação com o boneco e, assim, acionar um estado poético, em que as verdades são intuídas por metáforas e são produzidas pela capacidade de imaginação despertada no existir do ator com o boneco.

Antes de finalizar esta carta, meu querido amigo, quero que leias um dos trechos do lívro de Kusano, que narra a lenda de Dokumbo:

Havía um eminente sacerdote chamado Dokumbo, no Santuário Ebisu, em Níshínomíya, que era abençoado pela deidade lá venerada. Depois de sua morte, não havía pessoa alguma que pudesse aplacar a deidade e tempestades terriveis ocorreram no mar, causando grandes dificuldades aos habitantes locais, que estavam engajados, principalmente na pesca. Portanto, o imperador ordenou a Hyakudayu, um sacerdote, que críasse um boneco representando Dokumbo. Quando o boneco, manipulado por Hyakudayu, interpretou uma dança, a deidade foi apaziguada e o mar tornou-se novamente calmo. Então, Hyakudayu, recebeu uma licença imperial e viajou por todo o país, para aplacar as várias deidades com a sua dança com boneco. Ele faleceu na Víla Sanjo, na ilha de Awaji, durante a sua turnê. Antes de morrer, ensinou a arte dos bonecos a quatro habitantes locais.

Por fim, te digo que compreendi contigo e com os outros atores que entender o boneco move um desejo de se fazer existir com ele. Este desejo pode ser provocado constantemente pela força da criação de uma vida que se forma na fusão dos corpos de um ator com um boneco, e pode vir a gerar um corpo-substância instaurado como um campo de força que emana dos corpos conectados. Este corpo-substância, que nos remete ao personagem na cena teatral, também se faz crivel quando nos deixamos envolver pelo estado de encantamento que herdamos das narrativas

sobre entidades, como Dokumbo, e tantas outras divindades que foram representadas na forma de um boneco.

#### 3.5 Carta para Carolina Veiga: O tato e o contato

Deve haver um río de sangue e vida que parte do coração do animador, segue pelas suas veias, e deságua magicamente nos bonecos (Ilo Krugli, em registro de Henrique Sitchin).

### Querida Carolina,

Começo esta carta te dizendo que tenho uma reverência pelo acaso; espreito com cuidado as manifestações de algo que aparentemente não estavam previstas, por acreditar que ali, diante de uma circunstância do acaso, pode estar escondido um segredo valioso, pois, como disse Edgar Morin, em 1990: "ordem é inseparável do acaso que lhes dizem respeito". Talvez isso tenha relação com o fato de eu ser também contadora de histórias, e em muitas das histórias, o acaso não é exatamente o que parece. Então, aparentemente por acaso, atravessaste minha pesquisa de doutoramento, mas, de fato, foi um encontro fundamental.

Neste encontro contigo e, por conseguinte, com a Cia Tato Criação Cênica, as minhas reflexões sobre as relações do corpo do ator com o boneco germinaram questões importantes para a pesquisa. Digo-te que foram questões singulares geradas no que compartilhamos sobre nossas experiências e pelo nosso engajamento em nossas atividades artísticas. Compreendi que tecemos um plano comum, tramamos este plano no encontro, pelo sentimento de pertencimento que trazemos sobre as experiências artísticas com bonecos.

Nos encontramos no Festíval do Boneco, em Goiânia, em maio de 2018, fui assistir a Cia Tato, pela qual tenho grande admiração desde quando assisti ao espetáculo <u>Tropeço</u> aqui em Belém, em abril de 2014. O espetáculo me tomou pelo encantamento da história das duas mulheres, mas também pelo modo como as mãos dos atores delicadamente são transformadas em bonecos, produzidos pelo trabalho corporal dos atores (Katiane Negrão e Dico Ferreira) e com um acabamento de um pequeno

xale sobre o corpo-mão, que emergem as líndas velhínhas que protagonizam as cenas.

Relacionamos na pesquisa o tato como uma dimensão relevante para os aspectos que tangem as reflexões para compreender as transformações operadas no corpo do ator na criação de personagens com bonecos. Construí na pesquisa uma relação com o que pondera Virginia Kastrup sobre o tato, ela diz: "o tato é uma modalidade sensorial cujos receptores estão espalhados por todo corpo e que possui a qualidade de ser uma próxima recepção, um campo perceptivo equivalente à zona de contato".

Convergimos para esta concepção de Kastrup e por este aspecto dimensionamos o tato como potência de produção de (re)conhecimento. Nele, os corpos se interligam pelo contato e o corpo como um todo é convocado, ou seja, o contato se inicia na zona onde os corpos se tocam, mas não se fixa nesta zona: seus efeitos são propagados para o corpo pelo tato, ativados por uma qualidade do sentír como meio de percepção. Logo, o tato torna-se o ativador desta conexão no corpo de atrizes e atores.

Nesse sentído, teci consonâncias entre esta dimensão e os procedimentos de criação da Cia, pela proposição que desenvolvi como investigação. Assim, o tato é elemento importante nas investigações sobre a criação com o corpo enquanto porta aberta para o sentír, tocar e estabelecer conexão com o que lhe é externo. Por este caminho a Cia Tato segue tecendo a invenção da presença de um boneco, como me contaste naquela entrevista em que trocamos e (re)criamos concepções sobre nossas experiências.

No Festival de Goiânia, assisti novamente ao espetáculo *Tropeço* e pela primeira vez assisti ao espetáculo Entre Janelas, onde atuas com o ator Eduardo Santos. Ao assistir ao <u>Entre Janelas</u>, compreendi novos aspectos sobre a relação que a Cia concebe do corpo com o boneco. Estas compreensões não teriam sido tão proficuas se não fossem os nossos

encontros nos bastídores dos espetáculos, nos cafés da manhã do hotel e em espaços que são comuns aos festívais. Nos aproximamos e foi muito feliz o momento em que tu me concedeste entrevista sobre teu trabalho naquele espetáculo.

Nesta entrevista, entendí que no Entre Janelas a investigação da Cía Tato atingiu outra dimensão: quando as mãos passaram a ser a base sobre a qual o boneco é construído. Me contaste que esta condição importante sobre os bonecos reconfigura a condição do tato, do corpomão do ator que é o corpo do boneco. Ou seja, cada boneco do espetáculo, o menino e o cachorro Pitú, "caem como luvas" sobre as tuas mãos e de Eduardo, isto para dizer que cada boneco se ajusta perfeitamente ao ator, pois é construído sobre estas mãos e estabelece na visualidade uma possibilidade de ser compreendido como camada das mãos. Ou seja, o boneco continua parte desse corpo, é uma conexão que incorpora ator e boneco de modo intrinseco.

Assistí a alguns espetáculos em que partes do corpo do ator constituem amplamente a estrutura do boneco ou são o próprio boneco. O amigo Henríque Sitchin comentou sobre estes bonecos-corpos, afirmando que eles "reconfiguram o corpo humano". Com isso, somos tomados bela grandiosa simplicidade com que estas cenas nos arrebatam. Henríque comentou que "sobre o corpo humano original, digamos 'base', são criados novos seres que, em muito, extrapolam a realidade do próprio corpo. O espetáculo, assim, cria, a partir das partes dos corpos humanos, uma outra dimensão de vida, que vai além da conhecida". Concordamos amplamente com ele, não é, Carolina?

Assistir e partilhar contigo as concepções sobre a tua cena com Pitú fez brotar reelaborações do pensamento sobre o corpo com o boneco, que se desdobra tantas vezes por vias de experimentações, produção de procedimentos e princípios. Vi nestas concepções meios de tatear este corpo que extrapola a realidade, como disse Henrique. Estas reelaborações tão

relevantes reverberaram em mínhas reflexões em torno da tua pergunta: quem é o Pítú?

Inventar a dimensão de um personagem suscita inúmeras questões nesta forma de teatro, questões que nos movem à produção de procedimentos. Nossos pontos de partida são variados: de um texto a uma condição material, uma ideia de composição pode proliferar experimentos cênicos como multiplicidades.

Partindo de uma narrativa baseada no lívro, percebí que a intenção do espetáculo era contar a história de um personagem cativante: um cachorro que quer atenção do seu amigo menino serviu de mote para a criação das cenas com bonecos de balcão. Mas a criação não parou nas primeiras apresentações do espetáculo, não é, Carolina? Ela seguiu, produzindo dores, dúvidas, perguntas. Me disseste, a partir desta condição, que para seguir produzindo a presença de Pitú, reformulaste a concepção de que o personagem é deslocado do teu corpo, e chegastes à concepção relevante: "eu sou inteira Pitú". Estas reformulações recriam as circunstâncias da atuação com o boneco, e reinventam, a cada imersão, a relação com o boneco.

Segui a tua reflexão sobre quem é o personagem Píti como uma pista para refletir sobre o que acontece com nossos corpos quando estão em ligação artística com bonecos. Pensei o tato como aquela camada permeável, que deixa infiltrar-se pelas provocações do boneco sobre o corpo, a ponto de ponderarmos que tu és Pitú com o boneco.

Trazendo o termo de Henríque Sítchín, pensamos que tuas "reconfigurações" do corpo, induzidas pela proposição do tato como camínho de criação de cenas, te provocaram reinvenções da tua concepção de corpo com bonecos, em reviravoltas de processos, os quais foram entrecruzados pela atriz que é cantora, pela cantora que é dançarina, pela dançarina que é desenhista industrial, enfim, tuas experiências que se entrecruzam entre tuas vivências e produzem as

línhas que compõem a tessitura desse corpo concebido para ser com um boneco.

Tu lembras quando te conteí sobre as perspectívas do teatro com bonecos? O quanto a preposíção COM tornou-se importante para os procedimentos de atuação e criação no grupo In Bust Teatro Com Bonecos? Isso foi tão importante que passei a entender que os procedimentos da criação com bonecos, desde a relação com outros atores até a concepção de um corpo-substância (como o personagem Pitú), podem ser relativos ao entendimento do estar COM como uma força que se estabelece pela disponibilidade de um encontro transformador.

Dessa forma, uma línha de força formou-se desta preposição e passou a promover os procedimentos metodológicos da pesquisa. Pensando deste modo, os conhecimentos produzidos sobre este corpo com bonecos, ou corpo-substância, foram constituídos COM as atrizes e atores pelos quais fui acolhida nesta trajetória de estudo. COM-tigo imaginei concepções transversais sobre o Tato, tramadas em um plano comum e heterogêneo, com um fluxo de ideias acerca das nossas invenções de personagem nesse teatro.

Maís uma vez, recordo as reflexões de Henríque Sítchín, em seu lívro A Possibilidade do Novo no Teatro de Animação, de 2009. Ele disse que "a Cía se define com Cía In Bust - Teatro Com Bonecos. Não DE bonecos, ou De animação, mas, sim, teatro COM... Porque faz TEATRO e utiliza, para isso, bonecos! Então seu teatro é um teatro com bonecos! Gosto tanta dessa pequena diferenciação que já penso, não somente em trocar o nome da Cía Truks, de Teatro DE Bonecos, para Teatro Com Bonecos, que me animo a chamar, aqui, a partir de agora, as experiências todas que relatarei, como pertencentes a uma possibilidade determinada de se fazer teatro: UM TEATRO COM ANIMAÇÃO!".

A asserção de Henríque compõe, com reflexões produzidas na pesquisa, uma trama que se entrelaça para traçar este sentido de pertencimento e partilha entre nossas práticas. Nos conectamos, entre

nós, por singularidades e diferenças enquanto sujeitos de uma infinidade de possibilidades de processos de invenções de cenas com bonecos. Todas estas específicidades nos faz uns COM os outros, pertencentes a um determinado tipo de atividade artistica que, nesta pesquisa, são as multiplicidades de circunstâncias que germinam corpossubstâncias.

Carolína, a partir dos trajetos inventados nesta pesquisa, passei a acreditar que os atores que atuam com bonecos, como tu, a tal ponto transformada pela relação com o boneco, fazem crer que as interferências da presença do boneco são provocadoras de inquietações geradas no contato, conexão e fusão. Este processo de ligação solicita ao ator um refazer de si mesmo, da própria condição de vida na cena, e ouso dizer, fora da cena, porque somos afetados pela busca de uma plena invenção de vida com outro externo, a ponto de expandir e perquirir esta condição para o corpo cotidiano, provocado e envolvido pelas alterações de estar COM.

Vejo que tantas experiências artísticas, que tratam da cena com bonecos, são combinações das quais temos como premissa a imprevisibilidade dos resultados dentro de incontáveis possibilidades de processos que surgem destas experimentações.

Carolína, eu também tive um encontro não por acaso com Danilo Cavalcante, durante o período da pesquisa. Ví a relevância, de mais uma vez, estar aberta ao encontro transformador que foi conhece-lo. Sínto-me grata a ele e a tí, pelos novos conhecimentos que experimentei com vocês, com os quais entendi efeitos da prática cognitiva de invenção de noções de corpo com bonecos. Aqui, reitero o que nos revela Virginia Kastrup, "inventar é uma experiência de problematização e produz efeitos de transformação, como política cognitiva". O encontro com Danilo gerou as interferências do ato de rastrear as pistas acerca de uma inquietação.

Pensar que "somos afetados pela busca de uma plena invenção de vida com outro externo, a ponto de expandir e perquirir esta condição

para o corpo cotidiano", como mencionei acima, tem a ver também com as conversas que travei com Danilo. Segundo ele, a vida com os bonecos é algo essencial para que a própria vida dele faça sentido: "mamulengo, para mim, é um estado de espírito". Essa conversa com Danilo ficou ressonando em meus pensamentos por muito tempo.

Diferente de ti, o Danilo compõe cena com vários bonecos diferentes e estabelece um processo de ligação singular com cada um deles, de acordo com características físicas e subjetivas que ele trama com cada um em uma mesma brincadeira de mamulengo, ou seja, em um mesmo espetáculo. Ele os construiu e, pelo que faz, percebemos a afinidade que tem com cada um. Os bonecos integram o seu cotidiano através das apresentações frequentes, além de recriar a relação com ele. Danilo contou: "a Rosinha e o Benedito ficam lá na frente (na barraca de apresentação), quando eu coloco, logo a mão enrosca [...] eu fiz os dois muito rápido, coisa de um día. Eu pintei, botei roupa, mas não tinha essa força, foi na cena, criando, criando, que chegou nesse resultado, eles são de 1997, os outros são de 2002 ou 2003". Importante destacar que esta diversidade de bonecos em um mesmo espetáculo é comum aos vários mamulengueiros espalhados pelo Brasil, principalmente no nordeste do país.

Danilo me dísse "é um negócio tão... que eu sinto, doido, que é uma alegría [...] quando boto os bonecos nas mãos é como se... era alí que eu tinha mesmo que estar". Danilo nos faz pensar que calçar o boneco é abrir-se a um estado imponderável, ao que não se pode determinar, mas que o envolve para um estado de inteíreza, que o induz a seguir aquela prática com bonecos como uma condição sine qua non. Assim como Danilo, tu me fizeste compreender que o modo de se fazer presente com o boneco nos refaz e nos reinventa, transforma-nos diante do olhar do outro e reivindica que nos repensemos a todo processo criativo. Não seria assim, Carolina?

Fui provocada a olhar o teatro com bonecos como uma atividade que ativa um estado de corpo do ator para uma realidade imaginária, uma realidade metafórica, um ir para esse lugar onde tudo pode acontecer. Passamos a viver uma condição que alguns de nós, aqui no norte, na Amazônia, compreendemos como estar <u>mundiado</u>, que é uma espécie de encantamento que nos põe em paralelo a nós mesmos para uma transição que nos leva a acreditar naquela realidade, como acreditas na presença de Pítú.

Outros atores, que ouvi durante a pesquisa, também creem que há uma vida produzida no corpo com bonecos, uma vida que brota de uma fusão entre corpos e em torno desta composição. Me disseste: "a personagem existe, eu não sei latir se o Pitú não estiver na minha mão. Me encanta no teatro de animação, esse personagem existe". Ao existir com o boneco como processo de se tornar permeável, somos inundados pelo contato com ele. Destarte, passei a entender o tato como porta aberta para uma relação do sentir, que proporciona ao corpo aprender a reagir ao encontro e ativar as percepções sobre si mesmo.

Querida Carolína, eu termino esta carta te dizendo que aprendi contigo que ser transformado pela relação com bonecos nos coloca em constantes transições e em estados constantes de devir, para além do que acontece na cena e pelo que somos provocados a aprender no próprio corpo, sobre as dimensões que entendemos como vida. Imersões em possibilidades de compreender-nos como um corpo partem de uma conectividade que nos faz dispostas a afecções recorrentes.

# CAPÍTULO 4 CORPOS HÍBRIDOS MESTIÇOS E TRANSITÓRIOS - TRANSVERSALIDADES DE OUTROS ATUANTES

#### 4.1 Com-fusão de corpos – volatilidade das fronteiras

O estudo tramado na pesquisa seguiu processos de criação e atuação em teatro a partir da intrínseca interferência do boneco como transfigurador da ação e do corpo do ator. Olhamos as escolhas dos artistas, as suas justificativas interligadas às práticas como campo de construção do processo criativo, também interligados por conhecimentos forjados nas experiências de atores.

Compreendemos que a arte da cena tem relações significantes com elementos que a compõem, como os visuais e sonoros, luz, objetos cenográficos, espaço, ou seja, elementos capazes de provocar as mais diversificadas possibilidades de experiências sensíveis - cognitivas no campo das artes cênicas. No entanto, no território da cena com boneco, a condição de interferência deste elemento abrange outra proporção de composição: na interação com o ator, sua condição é de propensão a um estado híbrido.

Ao boneco, atribui-se a condição de transformações no corpo do ator, as quais operam o desfazer de um corpo único enquanto gerador de personagem, para provocar uma presença em condição de fusão com o boneco, tornando as possibilidades de delimitação física do personagem mais instável e fluida. Pensamos esta relação ator e boneco como uma trama de um corpo que habita outro e também é habitado por ele.

No trajeto de pesquisa também ocorreram encontros com trabalhos e com pesquisadores-artistas que rastreamos como transversalidades. São pesquisas que trazem reflexões importantes no que tange a relação ator e boneco e fomentam reflexões relevantes para a imersão neste campo do conhecimento artístico, além de constituírem investigações acadêmicas. Estas transversalidades aportam em um entrecruzamento de processos de experiências destes pesquisadores que trazemos neste capítulo, os quais nos indicam aspectos que tangem nosso estudo, como a produção de Felisberto Sabino da Costa.

Entre a sua produção textual, encontra-se o texto "Sobre Relógios e Nuvens: Mestiçagem, Hibridações e Dramaturgias no Teatro de Animação<sup>65</sup>." Em primeiro plano, chamou a atenção o título do texto por desdobrar reflexões acerca da cena teatral com bonecos e apontar em direção a uma cena tomada de linhas de articulações e agenciamentos de multiplicidades. O texto tece uma reflexão sobre a dramaturgia como um campo relevante nos estudos deste modo de atuação, e nos abre caminhos para compreensão de uma dramaturgia concebida para além do texto, com tessituras no próprio modo de criação e nas circunstâncias, como influências importantes para o ato de criação no teatro de animação, foco do estudo do pesquisador.

No vasto campo que se articula entre a vida cotidiana e a cena teatral na contemporaneidade, a partir de influências que forjam o pensamento sobre a criação dramatúrgica, Felisberto Sabino da Costa trama uma rede de interconexões, que interagem com os procedimentos da criação da cena teatral com bonecos ou, de acordo com suas indicações, do teatro de animação. Nesta rede criativa, encontramos a perspectiva da dramaturgia do ator, na qual Felisberto Sabino da Costa ratifica o engajamento do ator na cena teatral e também como autor da cena, que vai além da palavra, em direção ao trabalho que este a(u)tor cria sobre si e sobre a relação com o boneco.

A rede na qual visualizamos as proposições de Felisberto Sabino da Costa interconecta diferentes elementos e tem a potência de capturar diferentes corpos que serão misturados em procedimentos de articulações diversas para produzir a cena. Ela nos faz ver a presença do ator como condição determinante e, ao mesmo tempo, flutuante na criação com bonecos. Neste texto, Felisberto Sabino da Costa nos diz:

O teatro de animação é uma arte híbrida e incorpora diversos elementos em sua constituição dramática. Essa hibridação refere-se não somente às modalidades de animação, ou material heterogêneo ou à relação com as artes visuais, mas também se configura pela mistura concernente ao imaginário, às formas de vida do artista-dramaturgo e às suas escolhas, evidenciando, dessa forma, sua mestiçagem. (2011, p. 34).

A partir desta noção de híbrido para o teatro de animação, apresentada pelo pesquisador, passamos a compreender de modo mais proeminente o ato de *incorporar* elementos, ou seja, *tornar corpo* cênico um agenciamento de elementos,

c

<sup>65</sup> COSTA, 2011, p. 27-48.

dentre os quais estão as singularidades do artista a(u)tor. A correlação que Costa estabelece sobre a condição de híbridos nos remete à interação do ator com o boneco por uma delicada produção de contato e acrescenta a possibilidade de transversalidades abrangentes sob a perspectiva de um mundo contemporâneo que repulsa e, ao mesmo tempo, exige de maneira irreversível a mistura, o cruzamento que engloba os sujeitos. Assim, presença da vida cênica se realiza entre corpos tão diferentes (ou heterogêneos) quanto complementares.

Felisberto Sabino da Costa aborda o campo teatral da animação como território de trânsito de diferenças, de interações, sob a noção de mestiçagem como um cruzamento de variedades, uma mistura de diversos. Nesta abordagem, se misturam e são absorvidas as influências das particularidades, as quais são de grande relevância para cogitarmos diferentes e significativas consistências incorporadas em um corpo-substância.

O pesquisador tece significativas analogias e, dentre estas, há aquela que atribui aos corpos a qualidade de nuvens: "a nuvem [é] uma forma desesperadamente complexa, imprecisa, mutável, flutuante, sempre em movimento e as mestiçagens se enquadram nessa ordem de realidade" (GRUZINSKI, 2001 apud COSTA, 2011, p. 44). Um corpo nuvem tem a possibilidade de atravessar o espaço, atravessar limites espaciais e corpos presentes no ato da produção de um corpo artístico com bonecos. As mestiçagens, enquanto misturas, podem produzir este tipo de corpo como uma personagem estabelecida por este corpo composto e produzido por outros.

A acepção de mestiçagem, tramada no entrelaçamento com aspectos peculiares às nuvens, sempre em movimento, flutuante, anuncia o campo fluido do processo de composição e da poética da cena enquanto territórios instáveis, no qual se misturam elementos palpáveis e impalpáveis, como a dramaturgia do ator em suas relações com o mundo e com os outros, bem como são as intensidades dessas interações. Delimitar o corpo ficcional na relação entre atores e bonecos é tarefa pouco profícua quando compreendemos sua instabilidade, assim como as dimensões deste corpo<sup>66</sup> transpassam a noção de espacialidade, expandem as possibilidades imagéticas, ainda que sejam germinados por basicamente dois corpos: ator e boneco.

Ator e boneco, tomados como identidades porosas, se entrelaçam pela condição relacional intrínseca aos procedimentos de criação, os quais envolvem a

<sup>66</sup> Um corpo substância.

dramaturgia na tessitura do texto de Felisberto Sabino da Costa. Neste teatro, gerado na relação de diferentes, no espaço-tempo da cena, as diferenças são agenciadas para a produção de um "estado corporal cênico" que, em nosso território da gênese de corpos-substância, encaminha-se para um desvanecer das fronteiras entre os partícipes deste jogo, que apresenta o caráter dialógico nas acepções de Costa.

Outra pesquisadora-artista, francesa, da prática do teatro de animação, Joëlle Noguès, especialista da prática do teatro de marionetes, indica caminhos para pensar uma transfiguração de corpos no seu artigo "Transfiguração dos corpos. Os corpos pensantes"<sup>67</sup>. Nesta reflexão, ela propõe uma ação de interdependência entre atores e bonecos (denominados marionetes). Desse modo, o ator migra para uma relação de transfiguração, a partir da uma condição de indeterminação das fronteiras entredois. Ela aponta: "ao colocar em cena a questão da indeterminação das fronteiras do corpo, nós mostramos um corpo metamorfoseado, um corpo-fronteira, um corpo limiar entre o vivo e o morto" (2017, p.18).

No aspecto da volatilidade das fronteiras que separam os corpos do ator e do boneco, Noguès indica que o corpo do ator é absorvido pelo boneco, e sob esta perspectiva "este novo corpo transfigurado revela a presença enigmática em que o corpo do humano e o corpo do objeto se confundem" (2017, p. 26). Ao seguir as tangências encontradas nas concepções de Noguès, propomos uma reconfiguração da palavra confundem para "com-fundem". Desta maneira, acentuamos que os partícipes da transfiguração operam mutuamente a sua fusão.

Noguès aponta que o ator revela o corpo vivo transformador da condição de corpo morto do boneco. Movemos esta perspectiva no território produzido na pesquisa aqui em notação para um olhar que vê ator e boneco embebidos um do outro, em transformações significativas, para também encontrar "uma essencialidade do movimento" (2017, p. 26), como nos mostra Noguès. Assim, ator e boneco, embebidos um do outro, através de um processo de contato e por contágios, sob a condição da realidade da cena, revelam uma vida cênica.

Seguimos a proposição de Noguès (2017, p. 27) quanto à condição do boneco, em que afirma: "o objeto atinge este estado marionético". Podemos aqui retornar à criação de *desobjeto* encontrada no poema de Manoel de Barros (2018, p. 19), a qual tomamos em capítulo anterior para lembrar que a transmutação é poética. Deste ponto

<sup>67</sup> NOGUÈS, 2017.

de vista, a pesquisadora nos indica a condição de transmutação do objeto-boneco para uma presença cênica intrínseca a este teatro de corpos híbridos, em que o boneco se mistura ao ator, e seus corpos, em circunstância híbrida, delineiam corpos, que ela denomina de marionéticos, que se instituem neste modo teatral.

Voltamos à condição de mistura abordada por Felisberto Sabino da Costa para entendermos que com-fundir é misturar, com a dificuldade de distinguir. Portanto, ao com-fundir atores com bonecos pode, de acordo com o que cogitamos a partir de Joëlle Noguès, transmutar, transfigurar atores e bonecos a ponto de torná-los um corpo poético e com características de um corpo-nuvem.

Retornamos à condição de pluralidade que se infiltra na tessitura do corpo poético e se estabelece sob a condição de interferências da circunstância do encontro ator e boneco, tais como as disposições de outros elementos no espaço tempo em que ocorre a conexão entre os corpos. Na noção de mestiçagem ou rede de conexões de elementos sobre os quais Felisberto Sabino da Costa discorreu na tessitura do artigo aqui comentado, esta condição plural é indissociável para a produção destes corpos poéticos. Com este aspecto indiciado na condição de complementariedade entre atores e bonecos, consequentemente os modos ligação com bonecos também são designados por tipos de bonecos propostos para a ação teatral.

Insere-se, deste modo, a ideia de que um corpo-substância se produz de maneiras diferentes por sua natureza instável e fluida, de tal maneira que a geografia do ator e do boneco no espaço, assim como os procedimentos de conexão, nos quais percebemos a posição do ator abaixo, acima, dentro ou ao lado do boneco, menos ou mais visível, em contato por conectores como pinos, varas, fios, ou estruturados por partes do corpo do ator, também incidem em modos diferentes de produção de um corpo-substância.

Este corpo decorrente da interação (ou corpo entre sujeitos) como ação de dependência, na qual Nogués aponta que o ator "não age sozinho, é limitado pela forma da marionete que o contém [...] deve encontrar o seu lugar, a sua liberdade, procurar a liberação do movimento" (2017, p. 26). Desse modo, entendemos que a forma, o modo de pegar, o peso causam tensões que são infiltradas no contato, mas se ocorre o processo de conexão e fusão, estas tensões sofrem constantes reposicionamentos e fluidez, para que um corpo-substância seja produzido de modo libertador, profícuo na relação do ator com o boneco e entre eles se estabeleça a

transformação ou, para usar um termo proposto por Noguès, sejam *corpos transfigurados*.

Na convivência com os atores, não abrangemos a esfera dominante e dominado na tensão do contato com bonecos, mas circunscrevemos a tensão causada pelo o quanto o ator trabalha a sua condição de oferecer-se ao encontro com o boneco e o quanto o boneco poderá reagir ao que o ator oferece. Nesse aspecto, as técnicas de atuação são vias de acesso para tal, como já revelado em capítulos anteriores, e o estar aberto ao sentir é condição *sine qua non* para desvanecer as fronteiras entre sujeitos do corpo-substância.

Diz Felisberto Sabino da Costa que "a dramaturgia do ator, concebida sob a perspectiva do princípio do diálogo, envolve corpo(s) e espaço(s), e perfaz intercâmbios de diversas ordens" (2011, p. 41). Assim, o processo dialógico ponderado por Costa, entrecruzado por acordos entre o ator e o boneco, acentuados acima por Noguès, constata que o contato, a conexão e a fusão do ator com o boneco se estabelecem também por condição de singularidades que emergem de um determinado ator com um determinado boneco, em um determinado espaço e em um determinado tempo.

O pesquisador artista Paulo Balardim, em sua tese "Desdobramentos do Ator, do Objeto e do Espaço", afirma que:

Nessa interação entre ator e o objeto animado parece existir um princípio da incompletude: o objeto, para expressar ânima, necessita do ator na mesma medida em que o ator necessita desse objeto, com ele, uma imaginação de vida [...]. Embora o fenômeno da animação frequentemente inicie com a construção do objeto destinado à cena, quando houver construção a ênfase deste esforço ainda recairá sobre o ator que, em última instância, fornecerá a energia de seu corpo para valorizar a expressão do objeto, ou ainda, concorrerá para a consecução do sentido do conjunto acoplado atribuindo movimento e fala ao objeto. (2013, p. 87).

Paulo Balardim faz referência à energia trazida pelo ator à ligação com o boneco e nos move a pensar a energia como a produção de uma força propulsora e circundante do contato, geradora do movimento produzido em dois corpos em conexão e que os retroalimenta. Assim, esta força se faz propulsora da ação que promove a vida ficcional. A partir desta concepção de Balardim, tecemos um entendimento de que há uma (re)ação ou um retorno ao corpo do ator durante a composição deste *conjunto acoplado* (termo do utilizado pelo pesquisador).

Conectados, ator e boneco são diferenças significantes, aos quais atribuímos tensões fundantes do corpo estabelecido pelos sujeitos, um corpo-substância.

Conectados, ator e boneco são diferenças significantes, aos quais atribuímos tensões fundantes do corpo estabelecido pelos sujeitos, um corpo-substância. Na tessitura do território da pesquisa são geradas noções do contato, da conexão e da fusão, e sob o prisma destas noções, o princípio de incompletude, ponderado por Balardim, é projetado nas bordas dos corpos desconectados, ou melhor, opera nos limites do corpo, nas faces onde ocorre o contato entre eles. Fora do contato não há propulsão de vida cênica nesse teatro. O boneco, dotado da potência de vida trazida da sua construção, só tem seu potencial de vida ativado a partir do ato de conexão, entre a superfície e o tato.

Lançamos, também, sob as perspectivas de Balardim, um olhar atento às concepções da composição ator e boneco para seguirmos modos de ver o corpo e as interferências produzidas entre atores e bonecos. Com a invenção da personagem em devir, por articulações entre os partícipes, pode-se considerar os espetáculos e suas particularidades como um nicho desta "constituição de um sujeito cênico", (como afirma Balardim no resumo de sua tese), no qual se forjam estas particularidades.

Pensamos que os espetáculos também são constituídos de porosidades, para trazer o termo posto aqui por meio de Felisberto Sabino da Costa, não se fecham, são abertos às possibilidades de entrecruzamentos e tangências como referências técnicas ou históricas, atravessadas por elementos contemporâneos.

Paulo Balardim (2013, p. 13) aborda as "variadas relações que se estabelecem entre o ator, o objeto e o espaço", a partir dos entremeios da tessitura dos espetáculos, e estuda o "processo de acoplamento e disjunção que envolvem o corpo humano e o objeto inanimado", como ele aponta no resumo de sua pesquisa. Ele propõe perspectivas diferentes acerca do processo de criação do espetáculo e as condições do corpo de ator, a exemplo de suas reflexões sobre o espetáculo "A chegada de lampião no inferno" (de 2009) da Cia PeQuod Teatro de Animação. Sobre este espetáculo, ele diz:

Podemos inferir que o corpo do ator, como mediador, constitui uma fala tanto quanto o discurso que o boneco apresenta. Se o corpo em cena é uma fala, o que o corpo dos atores, ao manipular os bonecos em Lampião<sup>68</sup>, nos

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Sobre o espetáculo "A chegada de Lampião no inferno", da Cia PeQuod – Teatro de Animação, do Rio de Janeiro, que estreou em abril de 2009.

dizem? A adaptação a uma situação de desconforto exigida pela técnica de manipulação dos bonecos é perceptível, seja pelos ângulos produzidos pela coluna do manipulado ou pela justaposição de vários manipuladores que deve organizar-se coletivamente para coordenar a movimentação do mesmo boneco. (2013, p. 117).

Neste trecho, o pesquisador observa a presença do ator que se apresenta visível no espetáculo, atuando de diversos modos com o boneco e com o espaço. O que queremos ressaltar é que Balardim faz uma reflexão acerca do ator, de seus mecanismos de movimento e de sua atuação na cena neste espetáculo, que apresenta operações de cena visíveis ao olhar. A proposição desta cena indica ao pesquisador uma condição de corpo desconfortável ao ator sob os aspectos técnicos da atuação.

Compreendemos que estar visível com o boneco também traz o risco de expor os ruídos, as desconexões, ou, como no caso da análise acima, desconfortos do corpo do ator. Tal condição também pode acarretar mais acentuada volatilidade de um corposubstância, com tendência a desaparecimentos e reaparecimentos no tempo-espaço da cena. Como disse Balardim, são "variados modos de constituição de presenças complexas" e ainda, que a mistura de modos é "produtora de uma polissemia" e extrapola uma definição restrita dos modos de atuar com bonecos. De acordo com Balardim, a presença do corpo do ator é evocadora simbólica e deflagradora de "cognições de efeito estético não homogêneo, mas híbrido" (2013, p.138).

É na heterogeneidade que se estabelece a concepção do personagem neste modo de criação e atuação, a partir do momento que entendemos que ator e boneco são diferenças de forma, tamanho, proporções, constituição física, as quais, incorporadas, operam e produzem um corpo-substância. No texto da tese, ao tratar de alguns espetáculos, Balardim analisa a presença perceptível do ator na cena:

Nesses casos, privar da cena um ou outro de seus elementos antagonistas constituintes seria destituir a própria cena de sua significação, existe no arranjo formal desses elementos, particularidades que influenciam na composição do sujeito ficcional e na manifestação da ideia que eles podem propor. (2013, p. 89).

Como afirma Balardim, "o lugar do sujeito está em ambos" (2013, p. 96). Logo, passamos a compreender, no contato com os atores que compartilharam suas práticas na produção da pesquisa aqui em notação, que este corpo-substância poderá ser produzido independente das características técnicas do boneco, seja luva, balcão, marionete de fios, para citar alguns. Se o ator se conecta ao boneco de modo a

produzir uma personagem, haverá a produção deste corpo, que independe da condição de visibilidade que o ator se coloca.

O pesquisador aborda que, pela condição de híbridos, atores e bonecos são "dualidades não explícitas" (2013, p. 123), pois, de acordo com sua pesquisa, o ator incorpora o boneco profundamente. Novamente, a condição de tornar corpo é trazida aqui para tratar a condição do ator que torna o boneco o seu habitar. O híbrido, enquanto uma combinação entre ator e boneco, nas acepções de Balardim, reitera a condição de que estes "dois elementos geram um terceiro produto" (2013, p. 138). O autor confere ao trabalho do ator, integrado à expressividade do boneco e do espaço, a convergência para um produto híbrido, que é gerado por uma espécie de desintegração do sujeito, ou seja, uma transfiguração. como pondera Joëlle Noguès.

Outra reflexão relevante, apontada por Balardim, diz que "nas dinâmicas interativas entre o ator e demais elementos de cena, existe um 'entre' que indica uma relação de lugar ou de estado que separa e une coisas" (2013, p. 225). A condição dos corpos que se atravessam como nuvens, ou corpos-nuvens, estabelece uma acepção sobre o meio ou fronteira entre os corpos com bonecos, para nos mover para a concepção de que este "entre lugar" é ocupado por um novo corpo fluido e ficcional.

## 4.2 Um corpo- nuvem passageira que com a cena se vai

No artigo intitulado "Cuerpo del actor – cuerpo del títere" a pesquisadora Marta Lantermo pergunta de que corpo estamos falando quando falamos de corpo? Outra transversalidade. Eis uma questão importante para nós, que pesquisamos um corpo formado por uma relação do ator com o boneco e rastreamos a ação desses dois sujeitos em movimentos expressivos. Assim, tratamos como corpos a fisicalidade do ator e a fisicalidade do boneco.

É possível encontrar, fora do contexto artístico, uma grande quantidade de acepções para o termo corpo, como: extensão limitada perceptível aos sentidos, ou, qualquer porção limitada de matéria, que devido a forma se presta a determinada finalidade<sup>70</sup>. Lantermo relaciona a concepção de corpo a movimento, envolvida na pesquisa da prática da ação com bonecos.

. .

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> LANTERMO, 2011, p. 75-87.

<sup>70</sup> Disponível em: https://conceito.de/corpo

A princípio, Marta Lantermo trabalha a concepção de um corpo para o ator com a orientação de transitoriedade. Desse modo, assume a concepção de corpo como fluxo:

El cuerpo está em el fluxo del cambio, aun después de muerto y hasta que desaparece. Por eso, el verbo "ser" no es muy adecuado para hablar del cuerpo. Cuerpo nunca es. Cuerpo "está siendo". La información em el cuerpo no sale, cambia. Todo cambia em tempo real. Todo sucede como transmisión em red, no linealmente. Cuando se mira el cuerpo, se mira um estado de coleción de informaciones. (2017, p. 81).

Entendemos a acepção de corpo, durante a pesquisa desenvolvida no doutoramento, como Marta Lantermo percebe: o corpo está em trânsito, é um devir, com constantes experiências no tempo e no espaço, inserido em um acontecer, produtor de ação diante do olhar; uma produção constituinte de sensações e sentidos, impressões e espantos; um estado de presença para o instante da fruição. Sob este prisma, ator e boneco são tomados como corpos transitórios, expostos a influências um do outro, assim como, sob tal contato, são provocados a expandir suas imitações para produzir um corpo desdobrado.

Voltamos à condição de que o corpo em movimento é coadunado com a ação sentida, da sensação que é devolvida e produzida na ação em contato. Lantermo ressalta que "el amor, la alegria, el miedo no san abstratos, porque todos hacen algo em nuestro cuerpo, producen reacciones químicas que nos cambian" (2011, p. 82). Neste sentido, em contato, o corpo do ator é quimicamente alterado, é tomado de um estado em que "no es possible apartar el sentimiento del movimento, porque el movimento acontece a partir de uma materialidade, y lo abstrato y lo concreto" (2011, p. 82). No corpo do ator, o movimento também pode ser pensado por alterações em instâncias distintas, múltiplas (como as reações químicas cogitadas pela pesquisadora); ao mover, o corpo move o que sente, percebe e transforma-se.

Retornemos à condição da energia apontada por Balardim para pensar a condição de movimento transformador sobre a qual refletimos. Esta energia vital pode ser entendida como disparadora de um tipo de "campo imanente" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 22), no qual, agenciados ator e boneco, ligados e em movimento, são transformados em suas corporeidades<sup>71</sup>, na natureza de seus corpos,

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> O termo corporeidade indica a essência ou a natureza do corpo. A etimologia do termo nos diz que a corporeidade vem de corpo, que é relativo a tudo que preenche espaço e se movimenta, e que, ao mesmo tempo, localiza o ser humano como um ser no mundo. É a maneira como o ser humano se diz

resignificando-os. Teremos, assim, a ação constituinte de uma nova composição corporal que, sob a circunstância do olhar do espectador criador, será germinadora de um corpo que durará por tempo determinado, reverberará no espaço, e quando os dois corpos de separarem, ele se dissipará.

Sobre o corpo que Marta Lantermo tece suas acepções, entendemos que é um corpo-rede de informações e trocas, corpo passageiro e breve. Nesta proposição, o corpo do ator, aberto e sensível às reações, move transformações concomitantemente no tempo em que as sofre. Deste modo, a acepção que limita o corpo em um estado fixo se altera pela energia vigorosa provocada pela fusão entre eles e também altera as condições de estabilidade no espaço da ação cênica, pois, na ponderação da autora, o corpo se torna uma construção transitória. No caso da relação com boneco, a transitoriedade é animada pela troca entre corpos.

de si mesmo e se relaciona com o mundo, com seu corpo enquanto objetividade (matéria) e subjetividade (espírito, alma) num contexto de inseparabilidade (ALVORI AHLER, 2011 apud SOUZA, 2017, p. 94).

# **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Chegamos ao ponto em que interrompemos o processo de reflexões acerca das experimentações de composição cênica, que nos moveram a estudar a atuação e criação em teatro com bonecos. Em nosso percurso de pesquisa, propusemos um deslocamento da acepção de personagem neste teatro, seguindo indícios e produzindo trajetos em torno deste jogo teatral que envolve a invenção de um corpo com efeitos para a produção de personagens; isso tudo sob a perspectiva deste jogo onde as noções de presença e ausência transitam entre os dois corpos em possibilidades de articulações, nas circunstâncias de experimentações, em contextos de criação de cenas e das decorrências da atuação com bonecos.

Tomamos como perspectiva que estas combinações entre partícipes heterogêneos da cena, para os quais dirigimos o foco da pesquisa, tiveram como características recorrentes reposicionamentos e mudanças de procedimentos, as quais se instauraram disparadas pelas metamorfoses, que são da natureza dessas práticas artísticas moventes da presença. Sobre as metamorfoses constituintes da relação ator e boneco, pululam investigações rigorosas acerca das poéticas nesta prática de teatro. No Brasil, temos referências sobre estas investigações, em publicações de revistas como a Móin Móin e a Mamulengo. Na primeira, por exemplo, observamos uma variedade de artigos publicados com o foco nas experiências artísticas sobre a atuação do teatro de animação em dezessete edições realizadas.

Encontramos relevantes estudos sobre experiências artísticas com bonecos, com foco em temas como dramaturgia, corpo, encenação com bonecos não só nas revistas, mas nas publicações de trabalhos de dissertações de mestrado, teses de doutoramento e trabalhos de pós-doutoramentos, com foco na discussão teatral que interpõe o boneco na cena. Tomamos algumas dessas produções acadêmicas como transversalidades no capítulo 4, nas quais rastreamos indícios que tocam o foco da pesquisa aqui apresentada e proporcionam a produção de outras reflexões sobre a relação ator e boneco em diferentes direções, importantes para um pensamento que se estabelece por diferentes perspectivas e que desdobre estudos importantes sobre a ação teatral com bonecos.

As direções apontadas nestas produções acadêmicas têm a ver com as maneiras de acompanhar a relação com bonecos. Pensamos que estas transversalidades trazem aspectos importantes; por isso foram tomados como linhas

de força que atravessaram as fronteiras do território tramado na pesquisa. Assim, compreendemos que se fez necessário propor um território aberto às tangências, pois a constituição deste se estabeleceu eminentemente aberta às confluências, às práticas compartilhadas com os atores como procedimento da pesquisa. Deste modo, as reflexões da pesquisa para transversalidades foram tramadas no capítulo 4, com uma atenção aos pontos trazidos do artigo de Felisberto Costa e Joëlle Noguès, e da tese de Paulo Balardim, pois foi na busca de uma polifonia que concentramos a potência da pesquisa apresentada.

As transversalidades seguiram em fluxo para distintas direções e sentidos, foram tessituras de outros modos de ver as práticas artísticas. Os pontos transversais trazidos ao estudo foram tratados como multiplicidades de tramas conceituais, as quais convergiram com a própria natureza híbrida e heterogênea desta arte cênica. Da polifonia estabelecida pela convivência atenta às práticas de diferentes atores, emergiu a tessitura dos conhecimentos apresentados. Assim, rastreamos atentamente a produção de mudanças nos procedimentos e princípios das práticas artísticas em devir, as quais foram ponderadas como proposições moventes de articulação da presença com bonecos, assim como foram germinadoras das noções produzidas durante a pesquisa apresentadas com maior imersão nos capítulos 1 e 2.

Notamos, em observações externas e internas, que a perspectiva mais recorrente sobre a tendência de pensar a personagem está concentrada fundamentalmente no boneco, ou seja, entre os artistas que investigam esta maneira de compor a cena. Abordou-se frequentemente que o boneco apresenta o corpo físico da personagem e que o ator o conduz, ou determina as ações da cena. Desse modo, o ator está a serviço do boneco e, ao mesmo tempo, é aquele que domina a ação cênica. Nas investigações internas à pesquisa, encontramos, de modo recorrente, a concepção de que, durante as experiências de criação e atuação com o boneco, o ator assume a condição de habitar o boneco e vice-versa, e que há presença manifesta do ator como parte significante da composição de corpo para as personagens desse teatro com bonecos. Ambos, atores e bonecos, compartilham a produção da cena e de um corpo-substância.

Compartilhamos o trabalho da pesquisa com os atores e convergimos para a moção do corpo da personagem para outra dimensão de acordo com os acontecimentos e reflexões vividas no ato de pesquisar. Compreendemos a perspectiva de que as premissas sobre personagens possuem multiplicidades de

pontos de partida, como aquelas que recorrem à literatura, ou melhor, à dramaturgia literária. São escolhas que não visam um percurso único de investigação, mas que cogitam diferenças e ponderam desajustes. Optamos pensar os trajetos que provocam o surgimento das personagens, forjados na maneira de elaborar e criar nas experiências ocorridas, nas práticas corporais com bonecos e como elas se expandem para tramas das poéticas na cena teatral.

Para tecer aproximações acerca das contribuições singulares de cada ator, imergimos nas circunstâncias de suas práticas enquanto processos de investigações. Lá, encontramos elementos importantes para forja do corpo-substância, que foram tomados como indutores na investigação artística de cada ator, tais como o modo que iniciaram como artistas com bonecos, as influências e trocas de experiências nos grupos, experiências artísticas vivenciadas, memórias trazidas no corpo desde a infância, afetabilidades sofridas, além da visão de mundo e desejo de perquirir a presença com bonecos. E para tatear estas contribuições, as quais podemos imaginar como essenciais ao corpo gerado na pesquisa, propusemos a escritura de cartas como capítulo 3 da tese.

Vimos em Artaud (1984, 2004), além das inspirações trazidas pelo corpo sem órgãos, inspiração nas suas escrituras que tecem registros de seu projeto teatral, como nas cartas, roteiros, manifestos e ensaios. Desse modo, Artaud apresenta seu projeto artístico e uma poética de reconstrução do homem. Compreendemos que orbita em torno de suas cartas o desejo de refazer a arte teatral, no intuito de trazê-la de volta à vida. Nelas, vimos uma potência dialógica, capaz de possibilitar ao espectador-leitor um contato próximo com as intenções e nuances das experiências vivas da pesquisa. Assim, trouxemos a carta como forma de tramar um diálogo direto com os atores, abordar as especificidades de seus modos de tecer as criações com bonecos, além de abrir espaço para expor as afetabilidades produzidas no contato entre nós, com olhar atento às suas práticas, as quais nos indicaram as possibilidades de invenção de um corpo-substância em que atores e bonecos se interelacionam de maneira horizontal, compartilhando a produção da cena.

Propusemos os registros fotográficos como intervenções visuais, como um olhar sobre a relação dos atores com os bonecos, pois quisemos um olhar atento ao instante em que a relação entre estes corpos é forjada. Vale ressaltar que Antonin Artaud nos ilumina em criações de imagens poéticas como texto, com o seu traço em desenhos de intensa expressividade e inquietantes visualidades sobre o homem de

teatro atormentado e ao mesmo tempo inspirador. Com isso, nos estimulamos pela inspiração dos atos poéticos produzidos pelos desenhos de Artaud e selecionamos 22 fotos para intervir com linhas, pontos, traços no intuito de potencializar os textos que as imagens produzem enquanto discurso na tese.

Um desvio de trajeto, perspectiva que alterou o ponto de vista acerca do corpo da personagem, ocorreu para que pudéssemos experimentar outro modo de olhar os corpos neste jogo teatral. Seguimos a intuição de que o corpo precisava expandir, e sob esta circunstância vimos que, seja qual for a posição que o ator ocupe no espaçotempo da cena, sua presença está ligada ao boneco de modo que seu corpo escorre da condição de força motriz para outra enquanto parte, enquanto conexão que perturba a condição de sujeito ficcional contido no boneco, expande na cena e entre os corpos. A energia da voz, do movimento e das intencionalidades tornam a conexão entre os sujeitos desta cena um compartilhamento essencial e intrínseco. Desta forma, o sujeito ficcional se estabelece por confluências.

Entendemos que as acepções de corpo, que o instauram como elemento artístico, são engendradas por experimentações no desejo de produzir expressividades com bonecos. Desta forma, o ator se habilita nas investigações artísticas com boneco, sempre em devir. Essas buscas têm relação com a condição da cena teatral e com as artes que, de modo geral, partem do corpo como elemento fundamental, como afirmou Afonso Medeiros:

Toda arte é corpo, pelo menos, dois motivos: ninguém tem um corpo, cada um de nós é um corpo, e nenhuma arte exclui o corpo como produtor, mediador e receptor do fenômeno artístico. Alguém poderia objetor que o som, o gesto e a imagem nem sempre são produzidos pelo corpo, mas mesmo quando estes elementos são produzidos independentemente de uma ação criadora humana, quando revelados (isto é quando apresentados como materialidade sígnica) eles se tornam fenômenos que se dirigem ao corpo, penetram no corpo, são absorvidos pelo corpo e atravessam o corpo. (MEDEIROS, 2012, p.76).

A ascensão do corpo à condição de elemento propulsor da arte transvia-se em incontáveis experiências de criação no e com o corpo. Seguimos o corpo como devir, como processo contínuo de tornar o corpo orgânico um corpo artístico, produzido pela prática da cena com bonecos em movimento sensível. Nos deslocamos de uma concepção de corpo orgânico, cujo habitat está nas realidades cotidianas, para os territórios que o constituem e almejam pela arte transfigurá-lo. Seguimos o desejo de transcender o corpo sem vida, sem liberdade e sem arte. Inspiramo-nos no corpo sem

órgãos para conceber este corpo que se faz pela produção de intensidades, fluxos de energia, produzidos pela fusão de corpos.

Movemos nosso olhar seguindo o desejo de vida que perfaz a condição ator e boneco, do que se faz elementar a este desejo. Nestes rastros, encontramos atores presentes, abertos a acreditar nos sentidos e no estudo do corpo como forma de conhecer. O desaparecimento do ator, como se cogitou no início do século XIX e final do século XX, parece fazer insurgir outras concepções de presenças no século XXI, atravessadas por reinvenções do corpo, às quais são incorporadas as particularidades, as experiências como dobras da invenção e produção de vida na cena.

Deparamo-nos com a perspectiva de um desaparecer concomitante ao estar presente na cena desde que esteja presente o boneco. Ao habitar e experimentar a corporeidade do boneco, nós, atores e pesquisadores deste modo de cena, experimentamos a perspectiva de vida na cena que se faz pela alteridade. Tramamos a cena entrecruzada da condição *sine qua non* que impõe a metamorfose, a reinvenção de si para o teatro. Fomos perquirir a arte da cena e cogitamos, nessa proposta artística, que uma atriz ou um ator com um boneco tem o corpo como elemento de criação, de maneira que aglomera as experimentações para o ato de descentrar os corpos em contato enquanto uma ou outra dimensão dominante, para compreendê-los como dimensões agenciadas. Assim, concordamos que "a arte já nasceu rizomática, em rede, uma teia que pode capturar tudo e qualquer coisa e não podemos confundir isso com falta de rigor" (MEDEIROS, 2012, p.137).

Assumimos o estado de mudanças, que são da natureza do estudo desenvolvido, na própria constituição do ato de pesquisar, assim como trouxemos para a metodologia a condição de realizar um trabalho de caráter compartilhado. Ao chegar ao término desta etapa de estudos, cogitamos que os conhecimentos produzidos em território coletivo germinem mais ideias, outras articulações acerca deste corpo-substância, pois entendemos que neste processo infinito de artes da cena se constituem processos fluidos e transformadores, e mantém vivos, pulsantes, os atos de criação e atuação com bonecos. Pedimos licença ao Felisberto Sabino da Costa para usar suas palavras como nossas: "o teatro de animação deve tornar vivo, ao invés de reproduzir o vivo" (2011, p. 46).

À circunstância de encantamento, que se entranha na criação com bonecos, compreendemos que ela se constitui para além dos resultados alcançados a cada

apresentação de cena, nos processos que refazem a condição de estar presente a partir do boneco; se faz, sobretudo, na própria crença de vida poética que é transformadora. Testemunhamos os embates, as dores, as dúvidas e os encantamentos compartilhados durante o trabalho. Tais circunstâncias entremeiam-se na presença-ausência do ator com bonecos e movem a reinvenção de cenas teatrais.

A tese foi tramada por articulações dentro das circunstâncias de processualidades como produção de conhecimentos, e abriu-se à abordagem do corpo como plano coletivo de forças, proporcionando o surgimento de outras versões acerca da concepção de personagens enquanto instância fluida. Retomando a abordagem de Marta Lantermo (2011), o corpo não é, ele está, e em movimento, em reformulações à procura de liberdade e de outros modos de estar no mundo.

Destarte, pensamos que o processo da pesquisa precisa seguir e atravessar práticas artísticas como vias de possibilidades de gerar ideias no campo da arte da cena e de suas adjacências. Temos como intuito a pesquisa a favor de espaços de produção e estudos para a educação poética, sem restrições de discursos e debate de ideias, sem mediações unilaterais, sem aprisionamentos dos desejos de reinvenções de si mesmos, sem cerceamento de corpos, sem instituições de poder repressoras do corpo e suas liberdades expressivas. Desejamos que nossa pesquisa possa fomentar outras pesquisas em artes da cena e, de modo multidisciplinar, fomentar pesquisas em outras linguagens artísticas, pois bem sabemos que sem liberdade não há arte. Logo, podemos entender que as experimentações acerca corpo-substância estão abertas aos desdobramentos de possibilidades de entendermos nossas perspectivas éticas de concepções de estar no mundo da cena e fora dele, a partir do outro, do diferente: o boneco.

## **REFERÊNCIAS**

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

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

ARISTÓTELES. **Da Anima**. Tradução Gomes dos Reis e Maria Cecília. São Paulo: Editora 34, 2012.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1984.

BARROS, Manoel. **Memórias inventadas.** Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

BORGES, Anderson. **Alegoria redimida em Walter Benjamin**. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2012.

BORGES, Paulo César Balardim. **Desdobramentos do ator, do objeto e do espaço**. 2013. 393 p. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

BRAGA, Bya. Ser artista-ator-humano na relação com o objeto técnico: possíveis diálogos entre decroux e G.simondon. Urdimento – **Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n, 19, 2012. Disponível em: http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3185/2320. Acesso em: 27 mar. 2016.

BROOK, Peter. **O ponto de mudança:** quarenta anos de experiências teatrais. Tradução Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

CALVINO, Ítalo. **O castelo dos destinos cruzados**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CORREIA, Anibal José Pacha. **Pequenas histórias para pequenos grandes mundos de uma meninagem arteira**. 2016. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes – PROF-ARTES) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

	<b>Pequenas</b>	histórias	para	pequenos	grandes	mundos	de
uma meninagem artei	<b>ra</b> . Curitiba:	CVR, 201	9.				

COSTA, Felisberto Sabino da. Sobre Relógios e Nuvens: Mestiçagem, Hibridações e Dramaturgias no Teatro de Animação. **Móin – Móin:** Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 7, v. 8, p. 27-48, 2011. ISSN 1809-1385.

·	A poética	do Ser e	não	ser:	procedimentos	dramatúrgicos	do
teatro de animação.	São Paulo	: EDUSP,	2016.				

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. 2 ed. v. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto et. al. São Paulo: Editora 34, 2012.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectivas: FAPESP, 2010.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

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

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

FUGANTI, Luis. Devir. In: FONSECA; Tania Mara Galli; NASCIMENTO; Maria Lívia do; MARASCHIN; Cleci. (org.). **Pesquisar na diferença:** um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

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

HEGGEN Claire. Disponível em: http://www.corps-objet-image.com/claire-heggen/. Acesso em: 21 mai. 2018.

	Portail	des	arts	de	la	marionette	. Disponível	em:
https://www.artsdelama	arionnette.	.eu/ider	ntite/cla	aire-h	negg	gen/. Acesso	em: 21 mai.	2018.
	Le	corps	en	1-vis	áge	. 2015.	Disponível	em
https://vimeo.com/2436	72841. A	cesso e	em: 22	mai.	201	18.	•	

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

HOUDART, Dominique. Manifesto por um teatro de marionete e de figura. Tradução Margarida Baird. **Móin – Móin:** Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Jaraguá do Sul, ano 3, v. 4, 2007. Anual. ISSN 1809-1385.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, jan/jun. 2012.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (org.). **Pistas do método da cartografia:** Pesquisa-intervenção e produção de subjetividades. Porto Alegre: Sulina, 2009.

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

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

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

LANTERMO, Marta. Cuerpo del actor – cuerpo del títere. **Móin – Móin:** Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 7, v. 8, p. 75-87, 2011. ISSN 1809-1385.

LAZAROTTO, Gislei Domingas Romanzini; CARVALHO, Julia Dutra de. Afetar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO; Maria Lívia do; MARASCHIN; Cleci. (org.). **Pesquisar na diferença:** um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud:** o artesão do corpo sem órgãos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MAROSO, Elias. Transduções poéticas: apontamentos sobre individuação enquanto processo criativo em arte. In: MONTEIRO, R. H; ROCHA, C. (org.). **Anais do Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia: UFG, FAV, 2013. Disponível em: https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2013-078-eixo2 Elias Maroso.pdf. Acesso em: 13 fev. 2018.

MAMULENGO. Barraca de Mamulengo, Campinas, 2 ed., 2009.

MEDEIROS, Afonso. A arte em seu labirinto. Belém: IAP, 2012.

NACHMANOVITCH, Stefhen. **Ser criativo, o poder da improvisação na vida e na arte**. 2. ed. Tradução Eliana Rocha. São Paulo: Summus, 2013.

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

NEVES, Claudia Abbês Baêta. Desejar. In: FONSECA; Tania Mara Galli; NASCIMENTO; Maria Lívia do; MARASCHIN; Cleci. (org.). **Pesquisar na diferença:** um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

NOGUÈS, Joëlle. Transfiguração dos corpos. Os corpos pensantes. **Móin – Móin:** Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 13, v. 17. jun, 2017. Anual. ISSN 1809-1385.

ORLANDI, Luiz B. L. Corporeidades em minidesfile. **Alegrar 01**. n. 01, fev. 2005. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1hHAssGqGVu7\_RwBINUM\_4iCfwwdkevew/view. Acesso em: 07 jul. 2019. ISSN: 1808-5148.

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

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **A encenação contemporânea:** origens, tendências, perspectivas. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspetiva, 2013.

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

POZZANA, Laura. Pista da formação. A formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (org.). **Pistas do método da cartografia:** a experiência da pesquisa e o plano comum. v. 2. Porto Alegre: Sulina, 2014.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud:** teatro e ritual. São Paulo: Annablume, 2004.

RAMOS, Luiz Fernando. O projeto scene de Gordon Craig: uma história aberta à revisão. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v4. n. 3, set/dez. 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rbep/v4n3/2237-2660-rbep-4-03-00443.pdf. Acesso em: 21 mai. 2018.

RANGEL, Sonia Lucia. **Olho desarmado – objeto poético e trajeto criativo**. Salvador: Solisluna Design Editora, 2009.

SADE, Christian; FERRAZ, Gustavo Cruz; ROCHA, Jerusa Machado. Pista da Confiança. O ethos da confiança na pesquisa cartográfica: experiência compartilhada e aumento da potência de agir. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (org.). **Pistas do método da cartografia:** a experiência da pesquisa e o plano comum. v. 2. Porto Alegre: Sulina, 2014.

SALLES, Cecília. **Redes da criação:** construção da obra de arte. 2. ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SAÚBA, Mestre. O mamulengo pede passagem. **Barraca de Mamulengo**, Campinas, 2 ed., 2009.

SAVARESE, Nicola; BARBA, Eugenio. A arte secreta do ator, um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

SILVA, Cintia Vieira da. **Corpo e pensamento:** alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa. 2007. 278f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia o Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Agosto, 2007.

SIMONDON, Gilbert. **Du mode d'existence des objets techniques**. Paris: Aubier-Montaigne, 2008.

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

SOUZA, Alex. Corpos que se encontram: reflexões a partir do corpo do animador à vista do público. **Móin – Móin:** Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 13, v. 17, junho, p. 88-106, 2017. ISSN 1809-1385.

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

SOUZA, Pedro. Agenciar. In: FONSECA; Tania Mara Galli; NASCIMENTO; Maria Lívia do; MARASCHIN; Cleci. (org.). **Pesquisar na diferença:** um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

TEDESCO, Silvia Helena; SADE, Christian; CALIMAN, Luciana Vieira. Pista da entrevista. A entrevista na pesquisa cartográfica: a experiência do dizer. PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (org.). **Pistas do método da cartografia:** a experiência da pesquisa e o plano comum. v. 2. Porto Alegre: Sulina, 2014.

TEZIRZEK: les animaux. **Enscènes le spectacle vivant em vidéo**. Disponível em: http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00984/tezirzek-les-animaux.html. Acesso em: 22 mai. 2018.

TONELI, Maria Juracy Filgueiras; ADRIÃO, Karla Galvão; CABRAL, Arthur Grimm. Singularizar. In: FONSECA; Tania Mara Galli; NASCIMENTO; Maria Lívia do; MARASCHIN; Cleci. (org.). **Pesquisar na diferença:** um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

THEATRE du mouvement. Disponível em: http://theatredumouvement.fr/. Acesso em: 21 mai. 2018.

#### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. Organização j. Guinsburg Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BRAGA, Bya; TONEZZI, José. (org.). **O bufão e suas artes:** artesania, disfunção e soberania. São Paulo: Paco Editorial, 2018.

KUSANO, Darci. **Os teatros Bunraku e Kabuki:** uma visada barroca. São Paulo: Perspectiva: Fundação Japão – Aliança Cultural Brasil-Japão, 1993.

MARCONDES, Marina Machado. **A poética do brincar**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARTIN, Esslin. **Artaud**. Tradução James Amado. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

SANTOS, Adriana Maria Cruz dos. **Sobrevoos e pousos sobre a dramaturgia do In Bust Teatro com Bonecos**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) — Programa de Pós-Graduação em Artes — Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.