

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

CENTRO DE ARTES – CEART

CURSO DE LICENCIATURA E BACHARELADO EM TEATRO

ALINE PORTO QUITES

**O TEATRO DE TÍTERES NO CONTEXTO COMUNITÁRIO: A
EXPERIÊNCIA DO GRUPO**

CATALINAS SUR, DE BUENOS AIRES

FLORIANÓPOLIS

2012

ALINE PORTO QUITES

**O TEATRO DE TÍTERES NO CONTEXTO COMUNITÁRIO: A
EXPERIÊNCIA DO GRUPO**

CATALINAS SUR, DE BUENOS AIRES

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial à obtenção dos graus de Bacharel e Licenciado. Curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro, do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Orientador: Prof. Dr. Valmor Beltrame

Co-orientador: Prof. Ms. Juliano Borba

FLORIANÓPOLIS

2012

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Valmor Beltrame e ao Prof. Ms. Juliano Borba por sua orientação, pela confiança depositada em mim e por terem acreditado nesta proposta de trabalho. À Profa. Dra. Márcia Pompeo Nogueira e ao Prof. Ms. Paulo Balardim, por terem aceitado compor a banca examinadora e contribuir com suas leituras.

Ao Prof. Roberto Gorgati por ter aceitado ser suplente e por ter acompanhado a feitura do projeto de pesquisa. À Profa. Dra. Tereza Mara Franzoni, que ministrou a disciplina Metodologia da Pesquisa e orientou a elaboração do pré-projeto. Aos colegas que cursaram comigo a disciplina Metodologia da Pesquisa, durante o semestre de 2011/2, pelas trocas de ideias durante a elaboração e a formatação do pré-projeto. Aos colegas Anderson Barbarotti e Isabella Irlandini pela leitura crítica do pré-projeto.

Aos integrantes dos grupos de extensão FOFA – Núcleo de Formação de Facilitadores – e Grupo de Estudos Teatro de Animação.

Aos 300 integrantes do Grupo de Teatro Catalinas Sur, por sua acolhida, sua recepção, por sua abertura, por seu exemplo de teatro e movimento comunitário, especialmente aos que participaram dos espetáculos *El Fulgor Argentino*, *Club Social y Deportivo*, *El vengador del Riachuelo* e *El ratón del Invierno*. Dentre eles gostaria de destacar Adhemar Bianchi, Nora Mouriño, María Ines López, Alfredo Iriarte, Gabriela Guastavino, Gilda Arteta, Sergio T. Cofré, Ximena Bianchi, Crizia Souza, Carlinhos, Valeria Mitre, Omar Bustos, Vanina Szlatyner, Gonzalo Guevara, Mauro Mascareño, Karen Castillo Olmos, Nora Churquina,

Ao Curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro da UDESC, por acolher esta pesquisa.

RESUMO

O Grupo de Teatro Catalinas Sur é um grupo de teatro comunitário de Buenos Aires, surgido em 1983 e formado por cerca de trezentas pessoas. Busca, com seu teatro, representar a vida dos bairros portenhos Catalinas Sur e La Boca, inseridos no contexto da cidade, do país, e um dos elementos da linguagem utilizada nessa representação é o títere. Embora não seja propriamente um grupo de teatro de bonecos, a maior parte dos seus espetáculos utiliza essa linguagem, mesclando ou fundindo-se com teatro de atores. A monografia busca entender como e por que a relação entre títeres, atores e a história local contribui na criação da dramaturgia do grupo. Dos três espetáculos analisados, um mistura atores e títeres, formando uma cena híbrida; outro utiliza apenas títeres na cena, escondendo o manipulador; outro utiliza atores e títeres, com estrutura de história dentro da história, na qual os títeres representam a história narrada pelos atores. Na maioria dos casos o títere contribui para um teatro épico e faz coisas que um humano não é capaz ou não deve fazer. Seus materiais, cores e dimensões tem o potencial de produzir signos e, unido ao ator, pode gerar ainda mais possibilidades de leitura da cena. O títere contribui para que a comunidade se represente e conte sua história de maneira poética. Pelo fato do grupo estar inserido no processo de hibridação cultural, trata-se de um objeto de estudo em constante transformação. Seus espetáculos seguem vertentes distintas, mas estão sempre dialogando entre si. A pesquisa estética e o aprimoramento técnico são uma preocupação presente e necessária para que as linguagens empregadas por esse teatro permaneçam satisfatórias para representar essa comunidade que não para de se transformar. E o títere é uma dessas linguagens, que chegou à comunidade através de um processo de hibridação cultural e continua se fundindo com outros meios e até mesmo com atores em cena.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fachada do <i>Galpón de Catalinas</i> . Foto: Aline Porto Quites.....	08
Figura 2 – Interior do <i>Galpón de Catalinas</i> . Foto: Karen Castillo.....	08
Figura 3 - <i>El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo</i> . Foto: www.catalinasur.com.ar	20
Figura 4 – <i>El vengador del Riachuelo</i> . Foto: Marysol Portela.....	22
Figura 5 – <i>El vengador del Riachuelo</i> . Foto: Patricia Ackerman.....	23
Figura 6 – Ensaio de <i>El ratón del invierno</i> . Foto: Aline Porto Quites.....	35
Figura 7 - <i>El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo</i> . Foto: www.catalinasur.com.ar	39
Figura 8 - <i>El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo</i> . Foto: www.hemisphericinstitute.org	40
Figura 9 - <i>El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo</i> . Foto: www.hemi.nyu.edu	42
Figura 10 – <i>El ratón del invierno</i> . Foto: www.catalinasur.com.ar	47
Figura 11 – Fachada do <i>Galpón de Catalinas</i> . Foto: Aline Porto Quites.....	52
Figura 12 – Fachada do <i>Galpón de Catalinas</i> . Foto: Aline Porto Quites.....	53
Figura 13 - <i>El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo</i> . Foto: www.catalinasur.com.ar	55
Figura 14 - <i>El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo</i> . Foto: www.catalinasur.com.ar	55
Figura 15 – Fachada do <i>Galpón de Catalinas</i> . Foto: Aline Porto Quites.....	57
Figura 16 – <i>El vengador del Riachuelo</i> . Foto: Marysol Portela.....	58
Figura 17 – <i>El vengador del Riachuelo</i> . Foto: Marysol Portela.....	59
Figura 18 – Protótipo de <i>El vengador del Riachuelo</i> . Foto: Aline Porto Quites.....	60
Figura 19 – <i>El vengador del Riachuelo</i> . Foto: Marysol Portela.....	61
Figura 20 - <i>El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo</i> . Foto: www.hemisphericinstitute.org	65
Figura 21 – <i>El ratón del invierno</i> . Foto: laventanaarteycultura.blogspot.com	66

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O GRUPO DE <i>TEATRO CATALINAS SUR</i>	07
CAPÍTULO 1 – “<i>QUIENES SOMOS</i>”	12
1.1 CONTEXTO.....	12
1.2 ESPETÁCULOS.....	18
1.3 A OPÇÃO PELOS TÍTERES.....	24
CAPÍTULO 2 - PROCESSOS DE CRIAÇÃO	28
2.1 TEXTO E CENA.....	28
2.2 A MÚSICA.....	30
2.3 A INTERPRETAÇÃO DOS ATORES.....	33
2.4 A CENA HÍBRIDA.....	38
CAPÍTULO 3 - TÍTERES	47
3.1 DRAMATURGIA DO TEATRO DE TÍTERES.....	47
3.2 DRAMATURGIA DA ANIMAÇÃO/MOVIMENTO.....	49
3.3 DRAMATURGIA DOS MATERIAIS.....	54
3.4 INTERFERÊNCIA NA CENA E RELAÇÃO COM O TEATRO COMUNITÁRIO.....	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	72
APÊNDICES – ENTREVISTAS	74
A XIMENA BIANCHI.....	74
B SERGIO COFRÉ (ATOR).....	76
C GILDA ARTETA.....	77

INTRODUÇÃO: O GRUPO DE *TEATRO CATALINAS SUR*

Catalinas Sur é o nome de um bairro de Buenos Aires que possui um grupo de teatro comunitário, através do qual narra sua própria história. O bairro Catalinas Sur¹ constitui a parte nova e mais moderna do bairro La Boca, região portuária, onde também está situada a rua turística conhecida como *Caminito*. O grupo de teatro local possui integrantes de todas as idades e profissões e por isso representa a maior parte dos setores da população desses dois bairros. Por este motivo o grupo se autodenomina um grupo de *vizinhos*², pois é formado, predominantemente por moradores da região.

Formado em média por 300 pessoas, o grupo de *Teatro Catalinas Sur* surgiu no ano de 1983 (fim da ditadura militar), por iniciativa da associação de pais da escola local. No começo se apresentava apenas na praça do bairro, a Plaza Malvinas. Hoje, possui sede própria, o *Galpon de Catalinas*³, onde não apenas ensaiam e se apresentam, mas também confeccionam cenários, figurinos, bonecos, oferecem oficinas e recebem artistas de diversas partes do mundo para se apresentarem lá.

Na figura 1 podemos ver a fachada frontal da sede do grupo, decorada com figuras em relevo, representando atores. Esse trabalho no mural foi realizado por artistas locais, sob o projeto e liderança do artista plástico, cartunista e cenógrafo Omar Gasparini.

¹ O nome oficial do bairro é Conjunto Urbano Alfredo Palacios.

² Informação disponível em <<http://www.catalinasur.com.ar/>> Acesso em: 15 de novembro de 2011.

³ Informação disponível em <<http://www.elpais.com.uy/120211/pespec-623954/espectaculos/el-barrio-como-lugar-recuperado/>>. Acesso em: 14 mai. 2012.

Para a manutenção do espaço o grupo conta com um auxílio mensal do *Instituto Nacional del Teatro*, que serve para pagar a luz e o telefone. O espaço se mantém com o valor arrecadado na bilheteria e com a contribuição de associados, chamados de “Amigos Utópicos”, que pagam um dado valor mensal e assistem gratuitamente aos espetáculos (Bianchi, em entrevista a Edith Scher, 2010). Disponível em:

<<http://www.alternativateatral.com/nota439-el-galpon-de-catalinas>>. Acesso em: 14 mai. 2012.



Fig. 1 – Fachada do *Galpón de Catalinas*. Foto: Aline Porto Quités

O *Galpón de Catalinas* é chamado pelo grupo de "*la plaza techada*" (praça coberta). Segundo o diretor Adhenar Bianchi, em entrevista ao jornal *El País* (2012), não se recebe o público com um conceito de sala e sim com o conceito de grupo, pois eles não se consideram donos de uma sala. Eles possuem, sim, um espaço comunitário.

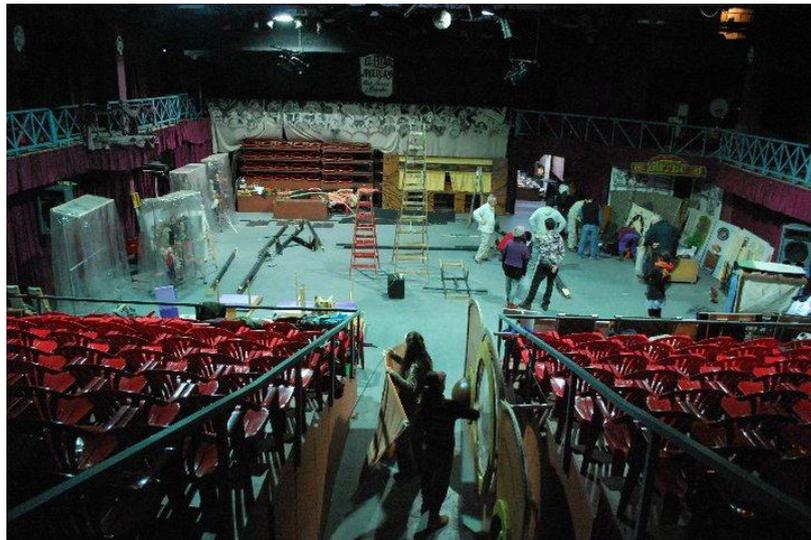


Fig. 2 – Interior do *Galpón de Catalinas*⁴. Foto: Karen Castillo. Disponível em: <<http://www.facebook.com/photo.phpfbid=104619652934007&set=a.104616622934310.7344.100001579180699&type=3&theater>>

⁴ Nesta imagem está sendo montada a estrutura do espetáculo *El vengador del Riachuelo*.

Observa-se, pela figura 2, que o espaço é amplo, com arquibancadas, mezaninos e sistema de iluminação. Possui também camarins, atelier de confecção de cenografia e formas animadas, escritório e saguão de entrada com bilheteria e banheiros. O *Galpón* se encontra atualmente em obra de ampliação para receber mais um andar que conterá salas de oficinas.

O grupo *Catalinas Sur* normalmente busca, portanto, com seu teatro, representar a vida dos bairros portenhos Catalinas Sur e La Boca, inseridos no contexto da cidade, do país, e um dos elementos da linguagem utilizada nessa representação é o títere, ou boneco⁵. O trabalho com títeres nesse teatro comunitário compõe o tema da presente pesquisa.

Embora o *Catalinas Sur* não seja propriamente um grupo de teatro de bonecos, a maior parte dos seus espetáculos utiliza essa linguagem, mesclando ou fundindo-se com teatro de atores. Para o grupo, o boneco é um dos elementos essenciais para contar a história das pessoas de sua comunidade (oriundas de imigrantes de diversas partes do mundo e que se instalaram na zona portuária de Buenos Aires para trabalhar e viver). Através do teatro, a comunidade dos bairros Catalinas Sur e La Boca, com toda sua complexidade, não apenas conta seu passado, mas também busca sua *identidade*, sua auto-imagem e se situa na atualidade, pois através do teatro essas pessoas falam e refletem sobre elas próprias enquanto grupo. Os bonecos, assim como a música, o cenário, o figurino etc, são representações poéticas resultantes do encontro de culturas naquela região.

Partindo da hipótese de que a comunidade dos bairros Catalinas Sur e La Boca se vê através do teatro, algumas perguntas norteiam minha investigação: De que forma o grupo *Catalinas Sur* trabalha a linguagem do teatro de bonecos? Como isso interfere na dramaturgia desse grupo? Qual o papel do boneco dentro desse processo artístico e comunitário?

A monografia busca entender como e por que a relação entre títeres (com suas propriedades específicas como os materiais, seus volumes, formas, movimentos etc), atores e a história local contribui na criação da dramaturgia do grupo *Catalinas Sur*. Para isso foi necessário conhecer um pouco do cotidiano do grupo *Catalinas Sur*; reunir documentos escritos e imagens relacionadas ao grupo; entender os processos de concepção, confecção e manipulação de títeres utilizados pelo grupo *Catalinas Sur*; entrevistar bonequeiros, diretores e manipuladores participantes do grupo; analisar espetáculos do grupo *Catalinas Sur*. O

⁵ Aqui neste texto os termos títere, boneco e marionete são usados como sinônimos.

enfoque não está nas técnicas de construção e manipulação do boneco, mas sim no que ele representa e sua importância no espetáculo.

A pesquisa, portanto, tem como tema central o teatro (de títeres) feito pelo grupo *Catalinas Sur*. De início foram feitas leituras e fichamentos sobre conceitos de hibridação, comunidade, cultura popular, dramaturgia no teatro de animação e a trajetória do grupo *Catalinas Sur*. No período de 28 de março a 16 de abril de 2012 estive em Buenos Aires e freqüentei o *Galpón de Catalinas*, onde pude acompanhar um pouco as atividades do grupo. Lá observei ensaios, assisti a apresentações, participei de oficinas, conversei com os bonequeiros – quem confecciona e quem manipula -, atores, diretores – quem dirige a cena e quem a prepara - e demais pessoas. Também registrei partes desses momentos através de imagens e de anotações. De volta do campo procurei relacionar o material coletado com a bibliografia utilizada como fundamentação.

Para a pesquisa proposta embasei-me teoricamente nos estudos sobre teatro comunitário, principalmente nas pesquisas de Márcia Pompeo Nogueira, nas publicações já existentes sobre o grupo *Catalinas Sur*, sobretudo de Juliano Borba, e nos escritos recentes sobre dramaturgia no teatro de bonecos, dos quais muitos saíram no último número da revista *Móin-Móin (Dramaturgias no teatro de formas animadas, no. 08)*. Também foram aproveitados os debates do 8º Seminário de Pesquisa em Teatro de Animação, em Jaraguá do Sul, sob o mesmo tema da revista. Além disso, tive ainda como referencial teórico o conceito de hibridação cultural⁶, especialmente através da leitura de *Culturas híbridas*, de Néstor García Canclini (1997).

Os espetáculos selecionados para análise foram três: *El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo; El ratón del invierno e El vengador del Riachuelo*. Eles foram selecionados em primeiro lugar porque trabalham com títeres, cada um de uma forma diferente. Em segundo lugar porque tive contato com esses espetáculos. O primeiro assisti em 2007 e mantive comigo imagens e informações. O segundo estava em cartaz durante meu período em campo e, por isso, pude assistir e acompanhar alguns ensaios. O terceiro não estava mais em cartaz, mas me foi permitido acesso aos títeres, à cenografia, ao material de divulgação e a imagens.

Outros espetáculos são mencionados eventualmente, principalmente *1810*, que começa a ser montado e foi através de seus ensaios que pude observar mais profundamente a relação do diretor com os atores, a interpretação, o trabalho com a música. Ao longo do estudo

⁶ “Aspectos culturais globais não perdem sua relação com o local”. (Lyra, Renata Maldonado da Silva, 2002). Sobre Canclini. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/renata3.htm>>. Acesso em: 9 jun. 2012.

também estão incorporados os discursos de alguns integrantes do Grupo de Teatro Catalinas Sur, os quais procuro relacionar com a prática observada e com o material teórico.

O esforço de relacionar esses temas (teatro comunitário, dramaturgia de títeres e hibridação cultural) com o trabalho de títeres do *Catalinas Sur* resultou nesta monografia, composta de três capítulos, mais as considerações finais, baseados na minha experiência no campo e nas leituras teóricas. O primeiro capítulo faz uma breve explanação sobre o grupo *Catalinas Sur*: sua história, seu contexto, seus espetáculos, sua organização e a opção pelo uso dos títeres. O segundo dedica-se a uma rápida descrição dos espetáculos, especialmente em relação às suas dramaturgias (do texto verbal, da cena), à interpretação dos atores, ao hibridismo na cena (interação ator/títere), à música. O terceiro capítulo se concentra no uso dos títeres nos espetáculos do grupo *Catalinas Sur*. São abordadas as dramaturgias do teatro de títeres, da animação, do movimento, dos materiais e como isso tudo interfere no aspecto comunitário do grupo e nos contextos locais, sociais e políticos. Nas considerações finais há uma rápida retomada dos principais tópicos discutidos em todo o trabalho e as conclusões das reflexões desenvolvidas ao longo do texto.

CAPÍTULO 1 – “QUIENES SOMOS”

1.1 CONTEXTO

Julia Elena Sagasetta⁷ (2011) descreve o teatro argentino contemporâneo, dividindo-o em: teatro oficial (mantido pelo município ou pelo governo federal); comercial (teatro de revista ou de *Broadway*); teatro *off e/ou* experimental, também chamado de teatro independente⁸; teatro de rua e teatro comunitário (estes dois últimos vem crescendo mais recentemente).

O teatro de rua na Argentina decaiu nos anos 90 e retornou com força nos anos 2000, trazendo elementos da *murga*⁹ e do carnaval, unindo canto e dança, e vinculado a bairros. O teatro comunitário lá é entendido normalmente como teatro de bairro. Seus integrantes, na sua maioria, não são profissionais de teatro. São pessoas que vivem em um mesmo bairro e procuram o fazer teatral por diversas razões. Normalmente a população de um bairro vê no teatro a “possibilidade de uma identidade” (Sagasetta, 2011). Adhemar Bianchi¹⁰, diretor geral do grupo *Catalinas Sur*, é considerado iniciador dessa modalidade teatral no país.

El teatro comunitario une la vocación teatral con la realidad social. Es un compromiso muy importante que básicamente pasa por una poética, porque no es el compromiso militante. No somos militantes políticos, somos gente de teatro que vemos en el teatro una forma de inclusión de la gente, de celebración y de creación colectiva y de romper el paradigma del `yo` y poner el de `nosotros`¹¹.

Com essa declaração, Bianchi enfatiza que o fazer artístico, enquanto motivação, vem antes do político, embora o fato de agregar pessoas da comunidade seja um ato inevitavelmente político.

⁷ Professora do Instituto Universitario del Arte (IUNA), em Buenos Aires.

⁸ Ex. o grupo *El Periferico de Objetos*, dirigido por Daniel Veronese, Emilio García Wehbi e Ana Alvarado.

⁹ Forma de agrupação carnavalesca característica da região do Rio de La Plata (Segasetta, 2011, p. 157). Mas designa também um gênero teatral uruguaio, difundido e praticado na Argentina, que consiste em um coro, acompanhado por uma bateria e que versa sobre os acontecimentos políticos e sociais do ano (http://www.edukbr.com.br/artemanhas/folclorica_festa_murga.asp>. Acesso em: 11 mai. de 2012).

¹⁰ Adhemar Bianchi é uruguaio e foi viver com sua família em Buenos Aires no início dos anos 80.

¹¹ Bianchi, em entrevista a *El país*: **El barrio como lugar recuperado** - Multitudinario. El uruguayo Adhemar Bianchi al frente de una experiencia internacional <<http://www.elpais.com.uy/120211/pespec-623954/espectaculos/el-barrio-como-lugar-recuperado/>>. Acesso em: 14 mai. 2012.

De acordo com a pesquisadora Márcia Pompeo Nogueira (2008), Teatro na Comunidade é um fenômeno que se manifesta de diferentes formas, assumindo diferentes nomes em diferentes países: teatro popular, teatro para o desenvolvimento, teatro radical do povo, teatro para a libertação etc. Assim como nomes diferentes podem significar a mesma coisa, nomes iguais podem significar coisas diferentes. Trata-se de uma modalidade teatral difícil de definir, já que adquire diferentes formatos, ligada a diferentes instituições e finalidades. Essa autora cita a definição de Baz Kershaw (apud Nogueira, 2008, p. 1) que considera teatro em comunidade uma prática teatral cujas performances possuam uma estética “talhada pela cultura da comunidade de sua audiência”.

Nogueira diz que para entender o teatro em comunidade é preciso ter mais claro o conceito de comunidade. Existe uma visão de uma comunidade rural, pequena, estável, isolada geograficamente, e também a visão de comunidade urbana, caracterizada pela multiplicidade de contextos, onde as pessoas estão constantemente se deslocando. O que daria a aparência de unicidade seria, segundo Cohen (apud Nogueira, 2008), a aceitação de símbolos comuns sobre o significado da comunidade, mesmo quando cada indivíduo o interpreta à sua maneira. Comunidade implicaria, portanto, nesse caso, em semelhanças e diferenças.

Para Kershaw (apud Nogueira, 2008 p. 131), há dois tipos de comunidade:

“Comunidade de local” é criada por uma rede de relacionamentos formados por interações face a face, numa área delimitada geograficamente.

“Comunidade de interesse”, como a frase sugere, é formada por uma rede de associações que são predominantemente caracterizadas por seu comprometimento em relação a um interesse comum.

No percurso assumido pela prática de Teatro na Comunidade, Nogueira (2008) identifica alguns modelos básicos, frutos de uma evolução histórica. Ela observa que tais modelos partem de práticas decididas e impostas por setores hegemônicos para práticas cujo objetivo e métodos são decididos pelas pessoas que participam dos projetos teatrais. A pesquisadora explica que todos esses modelos podem ser encontrados ainda hoje. O *Catalinas Sur* desenvolveu um teatro na comunidade, pela comunidade, para a comunidade.

O grupo *Catalinas Sur*, de acordo com as definições de Kershaw, seria, portanto, uma comunidade de interesse dentro de uma comunidade local, urbana, que compreende os bairros

Catalinas Sur e La Boca, e dentro também de uma comunidade maior, também de interesse: a rede de grupos de teatro comunitário da Argentina, surgidos após a ditadura militar. Juliano Borba (2011, p. 1) explica que esses grupos se apresentavam na rua, nas praças, com a intenção de ocupar os espaços públicos e recuperar os laços e redes sociais até então impossibilitados pelo regime autoritário. Assim o teatro tornou-se uma forma festiva de resgate da memória e da cultura local. Através dele, demonstra Borba (2011, p. 1), pode-se apropriar com liberdade de distintas linguagens artísticas, principalmente aquelas que estavam sendo perdidas: máscara, boneco de todo tipo e tamanho, rádio comunitária, rádio-teatro, periodismo, articulação comunitária etc.

O teatro comunitário argentino ganhou muita força nos últimos anos, após a crise econômica. Tornou-se um movimento através do qual diversas comunidades, de forma festiva e lúdica, expressam-se, posicionam-se politicamente e reivindicam seus direitos¹². Esses grupos formam entre si uma *rede* pela qual se unem, trocam experiências e se fortalecem. O grupo *Catalinas Sur* foi um dos pioneiros e iniciadores desse movimento. Com objetivo de multiplicar sua experiência, integrantes do grupo ministraram oficinas em outros bairros de Buenos Aires e municípios próximos. Assim, novos grupos de teatro comunitário se formaram e desenvolveram seu próprio fazer teatral. Posteriormente, estes novos grupos também ofereceram oficinas e estimularam o surgimento de outros grupos de teatro em outras comunidades. Todos esses grupos continuam trocando experiências e promovendo encontros anuais. Por isso se consideram uma *rede* de teatro comunitário¹³. Dentre eles, o *Catalinas Sur* é o mais antigo e mais estruturado que se conhece e, por isso, permanece sendo a principal referência entre tais grupos.

No que diz respeito à memória histórica do país, os grupos de teatro comunitário demonstram, segundo Borba (2011, p. 2) uma atitude de ironia diante dos atos políticos oficiais, ao mesmo tempo que propõem novas versões, usando imagens, mitos, palhaços, heróis. Trata-se, diz o autor, de um teatro caricatural e paródico, influenciado por uma variedade de práticas teatrais populares que formaram parte da arte e da cultura argentina.

¹² No dia 17 de abril de 2012, por exemplo, seria debatida na Argentina a lei de Ponto de Cultura. Então os grupos de teatro comunitário e artistas independentes compareceriam à sede do Congresso Nacional, sairiam em cortejo nas ruas do centro da cidade e apresentariam alguns de seus números artísticos. O *Catalinas Sur* participou com alguns números musicais extraídos de seus espetáculos.

¹³ Informações contidas no site
<http://www.catalinasur.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=15&lang=es>
Acesso em: 13 de novembro de 2011.

Alejandra Arosteguy (2006), diretora do grupo *Patricios Unidos de Pie*, do município de Patricios, Argentina, chama seu teatro de teatro da memória. Conta a história do lugar. Une teatro com a questão social. No caso de Patricios, a cidade estava desaparecendo depois que tiraram de lá a companhia de trem, principal sustento da cidade. Surgiu a idéia de se contar essa história através do teatro. O município passou a atrair pessoas de novo para lá, não apenas moradores, mas também de outras localidades. Patricios passou a ser reconhecido por Buenos Aires e deixou de ser visto como um lugar que vem sendo abandonado por seus habitantes. Segundo Ricardo Talento¹⁴ (2006), Patricios deixou de ser um povo fantasma e passou a ser um povo esperançado. Houve lá uma transformação social porque os habitantes, que antes estavam desempregados, passaram a ter uma ocupação não apenas artística, mas também econômica, como vender doces nos dias de apresentações, por exemplo¹⁵.

Bianchi acredita que o fazer teatral pode mobilizar o povo. Patricios é um exemplo disso. Em 2006 Patricios sediou um encontro de teatro comunitário. *Catalinas Sur* esteve presente. Bianchi (2006) diz que há um tempo atrás seria impensável um encontro desses, mas hoje isso já é possível. Portanto a experiência do teatro comunitário faz crer que uma comunidade pode se unir para obter outras conquistas. Seria essa a função social do teatro. As utopias, segundo ele, tronam-se alcançáveis.

Para Bianchi (2006), os temas tratados nesse tipo de teatro tem que estar relacionado com a comunidade, com a realidade política, social, econômica. O teatro comunitário problematiza, agrega pessoas, discute questões, une, gera pensamentos. Portanto, estimula a pensar junto. Por isso, teatro comunitário seria uma forma de resistência cultural.

O filme documentário *La utopia teatral*, de Adolfo Cabanchik (2006) mostra trechos de um debate, na ocasião de um encontro de teatro comunitário em Patricios, no qual diretores discutem se a arte é transformadora ou é uma ferramenta para a transformação. Para a diretora do grupo *Matemurga*, Edith Scher, a arte é ambas as coisas. Já é transformadora pelo fato de unir pessoas diferentes, com pensamentos diferentes em uma atividade coletiva, por fazer acreditar que pessoas de universos distintos possam ter algo em comum. Para Bianchi toda ação artística implica transformação, pois leva a refletir sobre sua memória e isso se faz coletivamente. A arte, segundo ele, é uma forma de aglutinamento e de reflexão.

¹⁴ Diretor do *Circuito Cultural Barracas* (Buenos Aires). Ministrou oficinas junto com Adhemar Bianchi.

¹⁵ Depoimentos registrados no documentário *La utopia teatral*, de Adolfo Cabanchik (2006).

Nesse tipo de teatro são comuns apresentações em praças em que os espectadores se tornam também participantes. O grupo *Alma Mate de Flores* conseguiu transformar um espaço, que antes era destinado para a construção de um shopping center, em uma praça. Essa história com final feliz é contada por esse grupo em seu teatro, que usa a tal praça como palco. Em um outro espetáculo, do *Circuito Cultural Barracas*, por exemplo, apresenta-se uma festa de casamento na qual os espectadores são os convidados, do noivo ou da noiva: *O casamento de Anita e Mirko*. Seu diretor, Ricardo Talento, explica que o teatro conta o que a comunidade foi, o que ela é e o que sonha ser. E utiliza-se de todas as formas populares de contar. O caráter festivo é a tônica do teatro comunitário argentino.

Jorge Dubatti¹⁶ (2006) diz que não se pode pensar o teatro comunitário argentino sem pensar no contexto da pós-ditadura. Pois sua função era reconstruir o “terreno social”, ou a “reconstrução do tecido social”. Isto é, transforma o teatro em um laboratório social. Para Bianchi o teatro de alguma maneira sempre mostrou a realidade social. A diferença é que no teatro comunitário são os vizinhos que o fazem.

Cada vez que chega ao *Galpón de Catalinas* uma turma nova para iniciar uma oficina do *Catalinas Sur*, a primeira coisa que o ministrante faz é apresentar o grupo como um grupo de teatro comunitário. Comunitário por diversos aspectos. Um deles é a coletividade. Não há interesse em se criarem protagonistas. O importante é o fazer junto. Outro aspecto é o fato de se fazer um teatro amador no sentido literal da palavra. Tudo é feito apenas por amor e não se recebe nada em dinheiro. Não há a intenção de formar profissionais. Como não se trata de forma de sustento de ninguém, todos o fazem apenas por prazer e não por obrigação¹⁷. Também não é necessária experiência prévia para participar do grupo. O grupo pertence à comunidade e, por isso, qualquer um pode se aproximar e aprender a arte com os demais integrantes. Como já foi dito aqui, é um teatro feito pela comunidade, para a comunidade, na comunidade.

No dia 9 de abril de 2012, participei do início de uma oficina chamada *Taller de Integración*. Foi ministrada por Nora Mouriño¹⁸ e Adhemar Bianchi. A oficina se iniciou com

¹⁶ Profesor universitario, crítico e historiador teatral argentino. É professor da Universidade de Buenos Aires e da Universidade de Rosário.

¹⁷ No documentário *La utopia teatral* um dos grupos aparece se apresentando na rua e cantando uma canção que diz: “Nosso pagamento é o seu aplauso e a sua vontade de vir participar também.”

¹⁸ Oficineira, atriz, produtora, assistente de direção e co-diretora do espetáculo *La Catalina del Riacheuelo/Del califato a la pinguinera*.

uma conversa em roda, na qual Adhemar Bianchi falou sobre o grupo, sua história, o que o grupo era e o que não era. Cada um se apresentou rapidamente. A maioria disse estar lá porque conheceu alguma coisa do trabalho do grupo ou de algum integrante (por exemplo, o cenógrafo Omar Gasparini, o bonequeiro Alfredo Iriarte etc) e tinha se interessado muito pelo grupo. Alguns disseram ainda que haviam largado o teatro por causa do trabalho e agora viam a oportunidade de voltar a praticá-lo. Houve, inclusive, uma aluna participante que falou que estava lá porque gostava de trabalhar em grupo. Só por isso¹⁹. Isto é, há quem busque o teatro para sair da solidão.

Nessa ocasião Adhemar Bianchi enfatizou que *Catalinas Sur* é um grupo amador, que não se propõe a formar profissionais, embora aconteça eventualmente de pessoas passarem por lá e saírem em busca de profissionalização. Só quem recebe pagamento são os oficineiros, pelo trabalho pedagógico²⁰. Pelo trabalho artístico ninguém recebe nada. Também chamou atenção para a atividade coletiva. Não havia protagonistas no teatro que praticavam. Lá, quem tinha mais experiência acabava assumindo papéis de mais peso. Disse ainda que, mesmo em se tratando de um grupo amador, exigia-se comprometimento, até mesmo nos finais de semana. Portanto, ninguém deveria se comprometer além do que poderia²¹.

Nessa oficina havia gente de vários bairros da cidade, inclusive daqueles que já possuíam um grupo de teatro comunitário²². O fato de o *Catalinas Sur* se autodenominar um grupo de *vizinhos* nos remete à idéia de comunidade local. No entanto, através das oficinas gratuitas que o grupo oferece a quem quer que queira participar, ocorre abertura para o ingresso de novos integrantes, também provindo de outros bairros, cidades e até países. Assim o conceito de vizinhança parece se expandir pra algo equivalente ao fato de as pessoas frequentarem aquele espaço de convivência, o que gera cumplicidade mútua, independente de residirem ou não nas suas proximidades.

Nas palavras de Adhemar Bianchi (2012):

¹⁹ Apontamentos recolhidos na sede do grupo em 9.4.1012 e 10.4.2012.

²⁰ Isso acontece porque hoje em dia o governo federal fornece algum subsídio para o teatro comunitário e parte da verba é destinada ao trabalho pedagógico. Embora receba uma verba federal, a maior parte dos recursos do *Grupo Catalinas Sur* provém da bilheteria de seus espetáculos (informação fornecida por Adhemar Bianchi na ocasião do *Taller de Integración*, em 9.4.1012).

²¹ Apontamentos recolhidos na sede do grupo em 9.4.1012 e 10.4.2012.

²² *Idem*.

Las consignas básicas del teatro comunitario son quiénes somos, de dónde venimos y el derecho que tenemos a crear. Se trata de recuperar la vida del barrio como territorio, de mantener y crear identidad a través de centros culturales y fomentar la participación como base de un cambio social evitando la tendencia urbanística actual de que el barrio es una zona de dormitorios²³.

Assim, teatro comunitário argentino busca ser um trabalho “coletivo, dialógico e inclusivo”. Segundo Borba (2011), seus integrantes, partindo de suas experiências próprias, acreditam que sua arte possa ser um transformador social se agregar pessoas da comunidade para atuar segundo seus próprios interesses. Este autor explica que tal tipo de teatro comunitário desafia a ordem simbólica hegemônica²⁴, ao mesmo tempo que propõe novos símbolos e sistemas de significação.

Portanto, o teatro comunitário argentino é entendido como um teatro épico, isto é, não psicológico; é feito sempre por muitas pessoas, nunca menos de trinta; é um teatro que busca a transformação social e política, mas também quer tocar o coração das pessoas; explora formas de narrar, buscando formas antigas de contar e narrar na argentina, como o sainete, o teatro de revista, o teatro musical. A comunidade adquire voz através do teatro. Por outro lado, podemos dizer que esse tipo de grupo de teatro é uma comunidade, pois o vínculo entre os participantes vai além do fazer teatral. Estão envolvidos também laços de família, amizade etc.

1.2 ESPETÁCULOS

O *Catalinas Sur* possui hoje em seu currículo uma totalidade de dezesseis espetáculos. Os dois de maior reconhecimento são *Venimos de muy lejos* (sobre a história da imigração no país, sobretudo no bairro La Boca) e *El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo* (um olhar crítico sobre a história nacional). São espetáculos de grande sucesso de público e que servem como referência para outros grupos de teatro comunitário (Sagasetta, 2007, p. 158).

²³ Bianchi, em entrevista a *El país: El barrio como lugar recuperado* - Multitudinario. El uruguayo Adhemar Bianchi al frente de una experiencia internacional <<http://www.elpais.com.uy/120211/pespec-623954/espectaculos/el-barrio-como-lugar-recuperado/>>. Acesso em: 14 mai. 2012.

²⁴ Adhemar Bianchi (2006) comenta que, quando acabou a ditadura militar os argentinos conheciam mais do teatro de Shakespeare, por exemplo, do que o próprio teatro argentino.

No espetáculo *El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo* (1998)²⁵ as cenas se passam em um salão de baile, desde a década de trinta. A história da Argentina é contada a partir dos comportamentos das pessoas nos bailes, nos quais os acontecimentos históricos interferem. Os figurinos, os gestos, as músicas nos remetem às diferentes épocas retratadas. Segundo o grupo de Teatro Catalinas Sur, *El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo*, busca uma revisão histórica fora dos moldes acadêmicos e científicos. A ideia é resgatar e recriar alguns marcos da memória coletiva dos argentinos²⁶. Assim, os principais episódios da história nacional são revisitados nesse espetáculo: as crises econômicas, a ascensão de Perón, o carisma de Evita e sua morte, as disputas ideológicas, os golpes, a repressão, os movimentos de resistência como as *Madres de Mayo*, a Guerra das Malvinas, a queda do governo militar, as eleições, as sucessões presidenciais, a desvalorização da moeda.

Cantado na maior parte do tempo, o espetáculo se encerra com um grande coro ritmado e contagiante, provocando um sentimento de esperança e ao mesmo tempo um impulso à mobilização. Os últimos versos cantados por esse coro comunitário são: “Pero estemos Alerta!!! Cambiar este futuro depende de nosotros...” A história termina em 2030, num futuro hipotético. O espetáculo é constituído por cem atores, orquestra, bonecos gigantes e objetos que representam tanques e canhões. Pela figura 3 podemos ver que *El Fulgor Argentino...* mescla a linguagem do teatro de títeres com a do chamado teatro de ator.

²⁵ Ficha técnica: **direção geral:** Adhemar Bianchi e Ricardo Talento (*Los Calandracas*); **operação de luz:** Mercedes Abraham; **operação de som:** Diego "Rulo" Capalbo; **figurino:** Claudia Tomsing, Elena Dressler; **cenografia:** Mario Sacco, Omar Gasparini, Ana Serralta; **oficina de preparação:** Grupo Catalinas Sur; **bonecos:** Alfredo Iriarte, Gabriela Guastavino; **direção de músicos e arranjos:** Gonzalo Domínguez; **direção de coral:** Gilda Arteta; **dramaturgia:** Grupo Catalinas Sur; **assessoria em temas históricos:** Rafael Cullen; **canções (letra e música):** Cristina Ghione; **assistente de direção:** Nora Mouriño, Stella Giaquinto.

²⁶ Disponível em: <http://www.catalinasur.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=5%3Ael-fulgor-argentino-club-social-y-deportivo&catid=2%3E> Acesso em: 04 de março de 2012.



Fig. 3 - *El Fulgor Argentino*, Club Social y Deportivo. Foto: www.catalinasur.com.ar

No meu primeiro dia no *Catalinas Sur*, testemunhei o primeiríssimo ensaio do novo espetáculo a ser montado: *1810*²⁷. Segundo dizem os atores, a proposta é fazer algo com uma estrutura parecida com a do *Fulgor...* Contará a história da Argentina de 1810 a 1930, isto é, o espaço de tempo que não fora retratado nos demais espetáculos históricos do grupo: *El Fulgor...*, *Venimos...* e *La catalina del Riachuelo*²⁸.

A história de *1810* se passa em um circo²⁹, assim como em *El Fulgor...* a história se passa em um baile. Nesse “circo” o “apresentador” fala com vários sotaques diferentes. Cada artista circense ou grupo apresentado alude a um elemento europeu ou alguma personagem ou fato histórico na argentina. O espetáculo remete ao período em que Buenos Aires começou a sofrer forte influência da Europa e inúmeras reformas para se parecer com uma cidade européia, principalmente Paris, devido à repercussão da Revolução Francesa e seus ideais.

²⁷ Ano do início do processo de emancipação da Argentina. Apontamentos de 28.3.2012.

²⁸ Espetáculo de murga que é sempre atualizado e parodia os principais acontecimentos políticos da Argentina. O episódio que está em cartaz é *Del Califato a la Pingüinera*. Reunindo os melhores momentos da murga *La catalina del Riachuelo*, o espetáculo faz alusão ao período da história argentina, desde o governo do presidente Carlos Menen até os dias de hoje. *Califato* em referência a Carlos Menen, por sua fama de mulherengo. *Pingüinera* se refere à atual presidente, Cristina Kirchner, pois seu marido, o ex-presidente Néstor Kirchner, já falecido, era nascido na Patagônia e por isso tinha o apelido de *Pingüino*. E todos os seus partidários eram apelidados de *pingüinos*.

²⁹ Em função disso o grupo oferecia oficina de circo à comunidade. Os participantes da oficina poderiam se inserir no espetáculo como novos integrantes do *Catalinas Sur* (apontamentos 31/3 e 3/4/2012).

Um espetáculo que promete ser irônico e cheio de paródia. Conterá números circenses, canto, música e títeres.

Além desses espetáculos, que combinam diferentes linguagens, há ainda os de títeres, dirigidos por Ximena Bianchi, filha de Adhemar Bianchi. Possuem uma linguagem mais próxima do público infantil e não são comprometidos em retratar a história do país. Dentre eles está *El ratón del invierno*³⁰, de 2011. Ximena Bianchi³¹ diz em entrevista que sua preocupação não é fazer espetáculos “para crianças”, pois acredita que os espetáculos são para todos, e sim criar espetáculos que possam ser entendidos também por crianças, pois estas são a próxima geração.

Há ainda um espetáculo de animação, direcionado a todas as idades, *El vengador del Riachuelo*³² (2010), dirigido por Alfredo Iriarte e Gabriela Guastavino. A dramaturgia partira de um mito de La Boca, no qual um cantor de tango volta ao bairro depois de muitos anos para vingar o assassinato de seu pai. A peça fora escrita em forma de radio teatro. Por isso a cena era emoldurada por um rádio gigante³³, fazendo contraste com as casas em miniatura, réplicas da arquitetura de La Boca.

³⁰Ficha técnica: **dramaturgia:** criação coletiva; **desenho de luz:** Mercedes Abraham e Coqui Ferreira; **operação de luz:** Mauro "Chirola" Mascareño; **operação de som:** Leo Leverone; **projeto cenográfico:** Omar Gasparini e Ana Serralta; **cenografia:** Ana Serralta; **projeto e confecção de títeres:** Corina Renoldi, Ana Serralta, Omar Gasparini e Ximena Bianchi; **figurino:** Monica Rebolini e Nora Churquina; **música original e letra:** Gonzalo Dominguez e Gilda Arteta; **títereiros:** Corina Renoldi, Gabriela Cabral, Gilda Arteta, Gonzalo Acuña, Gonzalo Guevara, Marcos Guillen, Mercedes Abraham, Monica Rebolini, Nora Churquina, Roy Falco e Zoe Mitre; **direção geral:** Ximena Bianchi.

³¹ Entrevista a Diego Braude. Disponível em: <<http://www.imaginacionatrapada.com.ar/Teatro/ent-ximena-bianchi.htm>>. Acesso em: 16 mai. 2012.

³² Ficha técnica: **adaptação do texto:** Eduardo Martiné, Rafael Cullen, Mónica Sánchez, Viviana Civitillo, Celia Molina, Ester Fernández, Luciana Rizzi, Alfredo Iriarte e Gabriela Guastavino; **criação de personagens, cenografia e figurino:** Claudia Tomsig; **confecção de figurino:** Elena Dressler; **composição, arranjos e direção musical:** Gonzalo Domínguez; **edição de som:** Santiago López; **desenho de luz:** Alejandro Arteta; **sonoplastia:** Mercedes Abraham; **iluminação:** José Luis Ferreyra; **assistente de direção:** María Inés López; **direção de atores:** Eduardo Poca Bertoglio; **direção:** Alfredo Iriarte e Gabriela Guastavino.

³³ Apontamentos de 14/4/2012.



Fig. 4 – *El vengador del Riachuelo*. Foto: Marysol Portela. Disponível em: <httpstatic.flickr.com50935593108081_8aa8f14e34_b.jpg>

A estrutura narrativa do espetáculo consistia em uma história dentro de outra história. Os personagens locutores e rádio atores eram representados por atores. Já o mito narrado se dava através de teatro de bonecos, de vários tamanhos e técnicas. Na figura 5 temos um dos momentos do espetáculo em que a atriz de teatro do *Catalinas Sur* está representando uma rádio atriz que representa uma personagem (títere) da peça radiofônica. Isto é, a atriz do Grupo de Teatro Catalinas Sur se apropria do rádio teatro como referência, mas atua como atriz de teatro, no teatro.



Fig. 5 – *El vengador del Riachuelo*. Foto: Patricia Ackerman. Disponível em: <[http3.photos.ak.fbcdn.net/photos-ak-snc661225_104574616271844_925366_n.jpg](http://3.photos.ak.fbcdn.net/photos-ak-snc661225_104574616271844_925366_n.jpg)>

Felisberto Sabino Costa (2000, p. 35), comenta que esse tipo de estrutura, história dentro de história, também é um recurso freqüente no teatro de animação, constituindo-se num signo visual metalingüístico. Também é comum encontrar espetáculos de atores que usam títeres para contar história dentro da história.

Metáfora visual na qual um acontecimento numa terra distante é contado através de figuras animadas. Essa escolha técnica proporciona, além da dimensão épica, um plano superposto ao espaço-tempo dos acontecimentos como realidade do texto. O acontecimento, que se dera numa terra distante, chega a esta outra como história (Costa, 2000, p. 60).

O grupo *Catalinas Sur* possui muitos outros espetáculos, mas, como esclareço na **Introdução**, neste estudo me ateno a *El Fulgor Argentino...*, *1810*³⁴, *El ratón del invierno* e *El vengador del Riachuelo* pelo fato de ter sido os trabalhos com os quais tive contato, seja como espectadora, seja através de ensaios seja através de entrevista³⁵.

³⁴ Em relação a esse espetáculo farei apenas alguns comentários porque além de estar no princípio do processo de montagem, ainda não apresenta títeres. No entanto considero importante tais referências porque aludem à relação do grupo com o diretor, a música e entre os atores. É durante os ensaios que se percebe mais claro o dia a dia da comunidade.

³⁵ Não me ateno a *La Catalina del Riachuelo* porque esse espetáculo não explora a linguagem da animação. Esse trabalho mereceria um estudo à parte voltado para os figurinos que às vezes assumem função de alegoria. Ex. telefone, barril, balança da justiça etc.

1.3. A OPÇÃO PELOS TÍTERES

Quanto às primeiras representações com títeres na Argentina, acredita-se que tenham acontecido no século XIX, mas que obtiveram maior força no século XX, por causa do fluxo migratório, principalmente devido à vinda de companhias teatrais sicilianas instaladas no bairro portuário La Boca. Outro evento importante para o fortalecimento do boneco na cena teatral argentina foi a permanência durante um ano de Federico García Lorca em Buenos Aires, o que teria influenciado muitos jovens artistas (Lorefice, 2006, p. 127). O poeta espanhol, segundo a pesquisadora Irley Machado (2011, p. 180-1), via a arte como essencialmente comunitária e sua natureza, de rito e festa. Nisso a dramaturgia de títeres também fazia parte.

A partir da passagem de Lorca por Buenos Aires, criaram-se duas vertentes: uma, com Javier Villafañe, mais dedicada à criação de espetáculos de teatro de títeres que passam a circular por praças, bairros e cidades do interior da argentina, e outra, com Sarah Bianchi e Mane Bernardo, com vínculos mais próximos à educação e artes plásticas. Javier Villafañe circulava com sua carreta, a qual ele chamava de *La Andariega* e nela carregava seu cenário. Mais tarde ele passou a receber convites para se apresentar em outros países (Tiburski, 1997). Sarah Bianchi e Mane Bernardo fundaram juntas o *Museo Argentino del Títere*³⁶, em Buenos Aires.

Tito Lorefice³⁷ (2006, p. 128-9), analisando a presença dos títeres nos últimos trinta anos do teatro argentino, crê que sua história e desenvolvimento estão ligados aos acontecimentos políticos e sócio-econômicos que marcaram a sociedade do país, sobretudo a ditadura militar (que provocou o surgimento de temáticas que abordassem resistência, desaparecimentos políticos, violência, tortura, repressão etc.) e a crise econômica. Assim fazem parte da cena a paródia, o absurdo, o *nonsense*, o patético.

Lorefice (2006, p. 129) explica que a crise econômica afetou as condições de trabalho dos marionetistas, mas criou novas formas de organização. Surgiram companhias pequenas, em espaços alternativos, com público pequeno, mas próprio. Por outro lado a globalização fez

³⁶ <<http://www.museoargdelitere.com.ar/info/index.php?id=9>>. Acesso em: 28 mai. 2012.

³⁷ Ator, autor, diretor, bonequeiro, músico e docente e diretor do curso superior de teatro de títeres na UNSAM - universidade de San Martin, em Buenos Aires.

com que grupos viajassem e trocassem experiências com outros grupos e artistas, descobrindo afinidades estéticas.

Esta influência mútua altera a noção de identidade e a de contexto cultural, própria das gerações anteriores, e descobre afinidades estéticas em contextos de produção muito distintos (Lorefice, 2006, p. 129)³⁸.

Paralelamente a esse processo de proliferação de companhias pequenas, surge o Grupo de Teatro Catalinas Sur, que, hoje com 29 anos de existência, possui cerca de 300 integrantes, com um público grande e diversificado, porém também aberto para intercâmbio³⁹.

Jorge Dubatti (2007, p. 175-84) também vê o período pós-ditadura como marcante para o teatro argentino. Ele diz que, a partir daí, os bonequeiros não apenas começaram a trocar experiências com outros artistas como também passaram a dialogar com outras formas artísticas como a dança, o cinema, o teatro de atores, as artes plásticas, a música etc. e a fundir-se com elas. Não mais bastava falar em teatro de bonecos, mas sim em teatro de animação ou teatro de objetos. A criação de títeres começou a libertar-se do aspecto antropomórfico (desafiando a ideia de *mimesis*) e deixou de ser apenas entretenimento para crianças⁴⁰. Portanto, a cena “titiritesca” sofreu, segundo o autor, uma *dês-limitação* e uma *dês-definição* para buscar uma *re-definição*. E como se vê, o títere ainda ultrapassou a fronteira de teatro de títeres e habita também o teatro de ator.

Ainda no tocante aos bonecos no teatro, estes constituem um dos elementos mais marcantes dos espetáculos do grupo *Catalinas Sur*. O grupo, espelhando-se na comunidade local, da qual também é parte, cria, através dos títeres, caricaturas, o que pode gerar distanciamento e autocrítica, além de compor o elemento cômico. Isso interfere diretamente na dramaturgia, podendo torná-la ao mesmo tempo crítica, irônica e bem humorada.

O grupo *Catalinas Sur* mantém a figura do boneco antropomórfico ou em forma de animais humanizados e parece preocupar-se mais em manter as tradições para reavivar

³⁸ Tradução minha.

³⁹ Segundo Ximena Bianchi, um dos motivos de se criarem o *Festival Internacional de Títeres al Sur*, fora a necessidade de intercâmbio. Já que era inviável viajar com um grupo de teatro comunitário, o festival possibilitaria que outros grupos viessem até eles (entrevista a Diego Braude. Disponível em: <<http://www.imaginacionatrapada.com.ar/Teatro/ent-ximena-bianchi.htm>>. Acesso em: 16 mai. 2012).

⁴⁰ Surge nesse cenário, por exemplo, o grupo *Periferico de Objetos*, que faz dialogar a animação de seu teatro com as vanguardas européias, desviando-se da ideia de tradição.

saberes que a ditadura abafou. Mas os diferentes tamanhos dos bonecos e os materiais de que são confeccionados permitem diferentes leituras das cenas. Pelo que observei, por exemplo, nos espetáculos *El ratón del invierno* e *El vengador del Riachuelo*, bonecos de diferentes tamanhos representavam o mesmo personagem em distintos ambientes e em distintas distâncias⁴¹. Quando os personagens estavam em um ambiente interno e mais próximos do espectador, apareciam bonecos maiores na cena. Já quando era para representar um lugar mais aberto e distante, usavam-se bonecos menores.

A linguagem dos bonecos é um fator muito importante e presente em praticamente todos os espetáculos do *Catalinas Sur*. Segundo Omar Gasparini (2006), artesão local que também é bonequeiro e cenógrafo do grupo⁴², bonecos são usados para “facilitar a comunicação”, sem querer ser grotescos, sem querer ser cômicos. Nos espetáculos os bonecos costumam ser usados para representar personagens “inalcançáveis”, como alguém que já morreu ou algum presidente⁴³. Durante a ditadura, ele se deu conta de que era muito mais aceitável uma crítica proferida por um “boneco” ou “animalzinho” do que por um ser humano. Ximena Bianchi diz que a decisão de se colocar ou não o títere em cena vem normalmente do diretor, dependendo do que e como se quer expressar.

Ximena Bianchi vê no títere um potencial de presença muito maior do que em outras técnicas. Normalmente há uma grande simpatia do público pelo títere. O fato de ser um boneco que se move já provoca simpatia ou emoção. O inanimado parece receber vida. A ideia do artista pode chegar mais de imediato ao espectador⁴⁴. Ela compartilha da mesma visão comum entre os titeriteiros de que um boneco pode dizer tudo o que quiser devido à sua condição, por ser desencarnado, não ser humano, não estar vinculado ao teatro realista/naturalista, mas a uma linguagem que conta com a capacidade de imaginar do

⁴¹ Vídeo Buenos Aires 88 e Buenos Aires 89 (este último mostra a cena final de *El ratón del invierno*, na qual todos os bonecos vão para a cena, mesmo que os personagens estejam duplicados).

⁴² Omar Gasparini também é chargista e caricaturista. Nasceu em Azul, província de Buenos Aires e reside em La Boca. Estudou Belas artes em sua cidade natal. Alia seu conhecimento acadêmico com as culturas do bairro. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=rNelmfuCKpY&feature=share>> Acesso em: 23 março de 2012.

⁴³ Em uma cena de *El Fulgor Argentino...* que se refere a eleições presidenciais, atores adentram o “salão de baile” representando garçons, portando, cada um, uma bandeja, e sobre cada bandeja havia um boneco representando um candidato diferente.

⁴⁴ Temos que levar em conta, ao deparar com este depoimento de Ximena Bianchi, que sua experiência vem do teatro do *Catalinas Sur*, cujos primeiros anos só fazia teatro na rua. Mesmo hoje em dia, em espaço coberto, não perde sua característica de teatro de rua.

espectador. E isso faz com que a personagem boneco possa brincar, abusar de expressões muitas vezes permeadas por vulgaridades, obscenidades que provocam o riso e aguçam a crítica. E tais expressões, ditas por um ator, poderiam levar ao constrangimento, inadequação e impropriedade.

Ximena entende que se o espetáculo é de qualidade, tanto o adulto como a criança compram seu jogo. No caso do teatro comunitário, a criança compra o jogo, mesmo sem perder de vista o fato de que quem está manipulando muitas vezes é seu pai, irmão, mãe ou vizinho⁴⁵.

⁴⁵ Entrevista a Diego Braude. Disponível em: <<http://www.imaginacionatrapada.com.ar/Teatro/ent-ximena-bianchi.htm>>. Acesso em: 16 mai. 2012.

CAPÍTULO 2 – PROCESSOS DE CRIAÇÃO

2.1. TEXTO E CENA

Os elementos que compõem a cena vão além do texto verbal. Música, voz, luz, sombra, corpo, gesto, ação, figurino, cenário, títeres são fatores que se relacionam, compondo o texto cênico. No caso do *Catalinas Sur* a dramaturgia começa a surgir em oficinas de improvisação, nas quais emergem temas e cenas que são depois debatidas. Com uma estrutura já esboçada é que se parte para a produção do texto escrito, por pessoas do grupo consideradas aptas a isso. Depois disso aprofunda-se na cenografia, na iluminação, nos figurinos, nos títeres. Portanto, quando o(s) integrante(s) designado(s) escreve(m) o roteiro com eventuais falas, já existem imagens suficientes que serão descritas. A dramaturgia é assinada pelo grupo todo em todos os espetáculos⁴⁶. O diretor, então, faz os recortes, as conexões, ordena.

Pensando a definição de dramaturgia, Christine Zurbach (2011) considera duas vertentes de tradição europeia de aceção do termo. Uma se refere à escrita de textos para teatro – visão aristotélica. Outra, à passagem do texto escrito para o palco – visão brechtiana. Hoje em dia, usa-se mais o termo no plural: *dramaturgias*, pois ela aparece em diferentes aspectos, sempre relacionados aos sentidos na obra (Zurbach, 2011, 96-7). Atualmente é utilizado o termo dramaturgia de forma mais alargada, mesmo sem nenhuma relação com o texto verbal. Chega a atingir os demais elementos que compõem o espetáculo: coro, luz, som, materiais, espaço etc.

Didier Plassard (2011) analisa o teatro de marionetes na França. Ele observa um declínio da supremacia da palavra escrita e da estrutura aristotélica em lugar da cena fragmentada e da imagem. O boneco, que antes era uma simples representação da figura humana, passou a compartilhar a cena com o ator animador, com as diferentes técnicas de manipulação, agora diante dos olhos do público, e com outros objetos do cotidiano, resignificados. Tudo isso gera novas possibilidades dramáticas. Ou seja, para este pesquisador, o teatro de marionetes na França acompanhou o surgimento das novas escritas teatrais (Plassard, 2011, p. 73). Isso devido ao crescimento da influência da mídia, o declínio do teatro naturalista, a tendência à fragmentação. A marionete, portanto, deixou de limitar-se

⁴⁶ Apêndices B e C.

ao campo do entretenimento infantil e do folclore. Esse fenômeno que Plassard descreve não ocorre apenas na França.

A dramaturgia tem o poder de levar o espectador à “prazerosa atividade mental de imaginar” (Kartun, 2011, p. 23). E, “seja como for, a dramaturgia conserva a tradição e se (re)inventa nas experimentações contemporâneas” (Costa, 2011, p. 31). Para Murício Kartun (2011, p. 18), a escrita teatral não é mais que a improvisação imaginária de um mundo de fantasia, explorada com todos os sentidos. A obra escrita é o registro dessas fantasias, realizado de forma que se crie um todo orgânico e belo. “Se o ator *encarna* o trabalho do dramaturgo, o *titeriteiro* o materializa.” Ele diz que o dramaturgo sente no corpo as emoções do personagem. E quando se escreve para títeres, o dramaturgo tem que sentir as emoções no corpo do boneco. Não basta ter em mente um argumento, um conceito, uma ideia. A dramaturgia só começa a ser concebida quando se pode ser imaginada, tanto pelas imagens, sons, etc. Isto é, quando pode percebê-la através de todos os sentidos. Portanto, a dramaturgia vai muito além das palavras. O autor exemplifica: um mesmo texto pode ser dito de várias formas. Pode vir acompanhado de uma luz melancólica ou de uma atmosfera cheia de cores. Em cada situação ele adquire sentidos diferentes.

Para mim, dramaturgia continua sendo texto. A noção de texto vai muito além do texto verbal. Conforme diz o pesquisador Almir Ribeiro, “Independente de palavras e de significados, a dramaturgia subsiste no teatro através de uma *escrita de imagens*⁴⁷ que ela produz, sugere e conduz, e que compõem o coração da linguagem cênica” (Ribeiro, 2011, p. 154). Isto é, no momento em que se unem elementos para formar um espetáculo, ainda que uma obra considerada aberta, inacabada, fragmentada, sem um conflito aparente, fugindo da ordem aristotélica, sem palavras, está-se construindo um texto. Teatro é texto. Portanto, o termo dramaturgia vem sendo revisto porque é confrontado com a própria idéia de texto. Nessa concepção, dramaturgia, para mim, ainda designa o texto teatral. Minha concepção de texto segue a explicitada por Matteo Bonfitto, em seu livro *O ator compositor* (2009).

Matteo Bonfitto defende o conceito de texto no sentido semiótico. Ele se refere a texto como “texto espetacular”. Portanto apóia-se na definição de Marco de Marinis (apud Bonfitto, 2009, p. 83-4):

⁴⁷ Grifo meu.

O termo “texto” não designa somente as sucessões coerentes e completas de enunciados, escritos ou orais, da língua, mas também, igualmente, toda unidade de discurso – seja essa de tipo verbal, não verbal ou misto – que resulte de coexistência de mais códigos e que possua requisitos constitutivos de completude e coerência. A partir de tal concepção, uma imagem, um conjunto de imagens, uma escultura, um filme, um trecho musical, uma seqüência de sons podem ser “textos”.

Assim, “... por ‘texto espetacular’ deve-se entender o espetáculo teatral” (Marinis, apud Bonfitto, 2009, p. 84). Bonfitto ainda acrescenta que a palavra texto também significa “tecendo junto”. Por esta definição, *texto* designa a própria obra, que possui elementos que “tecem” a trama (Bonfitto, 2007, p.111). Desta forma Bonfitto explica a dramaturgia como sendo um tecido que se tece junto, por várias mãos. Como exemplos, Bonfitto cita os atores, o espaço, o figurino, os objetos, a luz, a música e a palavra, como elementos que o compõem.

2.2 A MÚSICA

A música está presente em todos os espetáculos do *Catalinas Sur*. O coro é muito explorado. Há um recurso que o grupo chama de canto comunitário, o qual possibilita um processo de composição que pode envolver mais de cem pessoas. Trata-se da apropriação de uma canção conhecida por todos da comunidade. O grande grupo é dividido em outros grupos menores, cada qual cantando um trecho diferente, em uma escala ou voz diferente. Esses pequenos grupos criam para seu trecho uma nova letra para a canção, dessa vez voltada pra um tema comum, que envolve ou o momento ou a comunidade ou, no caso do espetáculo, constitui o coro da cena⁴⁸. O coro no *Catalinas Sur* remete ao coro grego quando comenta, executa evoluções cênicas, dialoga com os personagens, narra ou ainda, como no teatro brechtiano, gera distanciamento.

Felisberto Sabino Costa explica as diferenças entre as funções da música no teatro dramático e no teatro épico. No dramático

(...) a música impõe o texto, apresenta-o, intensifica-o, ilustra-o ou pinta a situação psicológica. Na forma épica, a música facilita a sua compreensão, interpreta-o, pressupõe ou assume uma posição e pode também revelar um comportamento (2000, p. 39).

⁴⁸ Informação contida nos apontamentos que fiz na ocasião da oficina de canto comunitário, ministrada por Andreia Salvemini, uma das diretoras musicais do *Catalinas Sur*, em maio de 2011, na UDESC, na Oficina Intensiva, evento anual que reúne grupos de teatro de comunidades de Florianópolis, organizado pela Profa. Dra. Márcia Pompeo Nogueira.

A música nos espetáculos do *Catalinas Sur* se aproxima mais do teatro épico.

No ensaio de *1810*, do dia 11 de abril de 2012, a presença de Gilda Arteta, diretora musical, foi mais forte do que no anterior. Eu observava que, mesmo ainda na base do improvisado e com atores amadores, a cena tinha ritmo.

Ritmo é um dos elementos que Matteo Bonfitto chama de *material*. Manifesta-se no corpo. E interfere na expressão do corpo. Cada ator possui seu ritmo, mas a música no ambiente faz com que os diferentes ritmos entrem em sincronia, gerando o ritmo da cena. Seja em harmonia, seja em oposição, a expressão do corpo normalmente está associada aos conteúdos da música.

E esse ritmo, no ensaio de *1810*, era proporcionado pela música, que, tocada ao vivo, orientava os atores. Certos movimentos e pausas eram marcados também em acordo com as pausas e acentos da música. Também havia várias canções em cena. Com o acordeom, Gilda Arteta se juntava aos atores e cantava várias vezes junto até eles se afinarem. Depois os atores iam para a cena e cantavam, mantendo-se na marcação feita. Gilda, acompanhada de outros instrumentistas, às vezes dava o tom⁴⁹.

A música ao vivo e o canto em coro costumam ser a base da criação do grupo *Catalinas Sur*. A partir dela desenvolvem-se temáticas e improvisações em blocos a partir dos quais depois são desenvolvidos os personagens⁵⁰.

No caso do espetáculo de títeres *El ratón del invierno* o processo foi diferente. Canções foram compostas por dois integrantes do grupo: a própria Gilda Arteta e Gonzalo Dominguez, baseados nas idéias desenvolvidas pelo elenco, e que depois foram gravadas por

⁴⁹ Apontamentos de 11/4/2012.

⁵⁰ Uma introdução à noção de canto comunitário foi apresentada no *Taller de Integración*, ministrado por Nora Moriño. Primeiro com massagem nas costas, em círculo. Depois, um leve aquecimento para as articulações. Em seguida, caminhadas pelo espaço. A cada batida do tambor tínhamos que parar. Então ela instituiu qual seria a parede um e qual seria a parede dois. Ela batia um ritmo no tambor para caminharmos. Quando parava dizia “parede 1”, ou “parede 2”. E tínhamos que parar virados para a parede que ela indicava. Depois mandou cada um criar uma caminhada diferente e acrescentar um som à caminhada. Em seguida pediu que nos juntássemos de dois em dois e nos contaminássemos mutuamente com os sons e os movimentos. Depois dividiu a turma em três grupos. Deixou os grupos enfileirados lado a lado e regeu. Cada dois grupos paravam e escutavam o outro que continuava. Ela encerrou a oficina assim. Chamou a atenção para o fato de que todos nós havíamos cantado juntos e nos movimentado juntos. Ela disse que sempre começava o *Taller de Integración* dessa forma para mostrar que, partindo do indivíduo, pode-se chegar a uma obra coletiva. Segundo ela, esse é o princípio do grupo de teatro *Catalinas Sur* (apontamentos de 9.4.1012 e 10.4.2012).

músicos do *Catalinas Sur*⁵¹. Neste espetáculo a música não é ao vivo. As falas dos personagens, por sua vez, são proferidas pelos atores, microfonados, enquanto manipulam.

A música, nesse espetáculo, complementa e dá ritmo à ação dos títeres. As canções, atribuídas aos personagens, comentam a situação do protagonista. Por exemplo, há um solilóquio cantado, no qual o rato Floreal, protagonista, recolhe raios de sol, perfume das flores, cores, sons para armazenar durante o inverno, mas não sabe como fazer para guardar essas coisas. Depois um coro de flores faz o mesmo comentário, porém em tom jocoso, “tirando onda” de Floreal. A canção, nesse espetáculo, aparece em momentos líricos e em momentos épicos.

Costa (2000, p. 214) diz que a música ajuda a descobrir a voz do personagem títere, pois “quando cantada, requer uma embocadura que a diferencia do falar cotidiano, levando o canto a promover uma desautomatização da fala. Em geral, cantar não é tão natural quanto falar, assim, o canto promove certa ‘artificialização’ facial” e, por conseqüência, uma “artificialização” da voz. É por esse motivo que os títeres de *El ratón...* possuem, quase todos, boca que abre e fecha.

Ao ser perguntada como a música contribui no trabalho do ator, Gilda Arteta, diz que a música ajuda na concentração, liberta o ator da racionalidade e o leva mais à emoção, além de descontrair e dar prazer no que se está fazendo. Para ela a música ainda ajuda o ator a “dar a alma” ao objeto, concreto, a ser manipulado. Proporciona ainda comoção e alegria ao espectador⁵². Para ela a música ameniza o atrito entre o corpo vivo do ator e a matéria inerte e bruta, no caso a espuma.

Analisando o trabalho de Meierhold, Bonfitto (2009, p. 115) explica que a música proporciona ao ator uma qualidade gestual muito mais precisa. A voz e o corpo, para Meierhold, constituem elementos de orquestração. O ritmo é o fundamento do movimento. Embora o *Catalinas Sur* não seja seguidor de Meierhold e faça um teatro totalmente diferente, percebem-se alguns princípios em comum na utilização da música. Adhemar Bianchi não submete seus atores a um treinamento meierholdiano. É possível que ele conheça, devido a sua formação teatral, o legado de Meierhold, mas é mais provável que sua experiência da música no teatro venha através da murga, gênero popular provindo de sua terra natal, Uruguai,

⁵¹ Integrantes da *Orquesta Atípica Catalinas Sur*, grupo formado pelos músicos do *Catalinas Sur*.

⁵² Apêndice C.

muito difundido em Buenos Aires, inclusive através do *Catalinas Sur*, com seu espetáculo *La catalina del Riachuelo* e demais formas de teatro popular argentino, que tem a música como elemento fundamental.

Conforme explica Beatrice Picon-Vallin⁵³, a música, para Meierhold, não é um fundo, “mas a grade de interpretação de uma dramaturgia, um ponto de apoio para a composição cênica, um meio de triunfar sobre o naturalismo, uma vez que ela coloca em cena um ritmo que rompe com o mundo do cotidiano”. Da mesma forma, para o grupo *Catalinas Sur*, a música não cria necessariamente atmosfera, mas também unifica os atores num dado ritmo. É dessa forma que o grupo utiliza a música para auxiliar os atores. Enquanto cantam em coro, principalmente os atores menos experientes, sentem-se mais à vontade e ficam mais descontraídos na cena, mais disponíveis para improvisar. E seus corpos se libertam do cotidiano, atingindo uma interpretação não naturalista, mais eficaz para o teatro épico. Enfim, a música não só cumpre a função de criar climas e desinibir o ator, mas também narra situações.

Os atores cantam e contam. Re-significadas, as melodias geram atrito. O espectador reconhece a melodia e ao mesmo tempo se surpreende com a nova letra e o novo arranjo, inseridos no contexto da peça. Enfim, a música, além de auxiliar o ator, gera ritmo na cena, capta o espectador, comenta, narra, diverte, caracteriza o personagem, ironiza e pode também criar atmosfera.

2.3 A INTERPRETAÇÃO DOS ATORES

Ximena Bianchi considera o titeriteiro um ator como qualquer outro, com a diferença que ele conhece uma técnica a mais, que lhe permite expressar através de um objeto e não apenas com o seu próprio corpo. Quem interpreta não é o títere, mas sim o ator que o anima⁵⁴.

No dia 16 de abril de 2012 tive a oportunidade de participar do primeiro dia de uma oficina de títeres, ministrada por Ximena Bianchi. Nessa ocasião não tivemos contato com nenhum títere. O objetivo daquela aula era começar a preparar o corpo do ator para manipular.

⁵³ <http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html>. Acesso em: 02 jun. 2012

⁵⁴ Entrevista a Diego Braude. Disponível em: <<http://www.imaginacionatrapada.com.ar/Teatro/ent-ximena-bianchi.htm>>. Acesso em: 16 mai. 2012.

Por isso fizemos alguns exercícios de coordenação no qual tínhamos que mexer os dois braços ao mesmo tempo, mas com movimentos e ritmos diferentes. Isso era necessário porque muitas vezes essa habilidade é fundamental para a manipulação. Também foram feitos alguns exercícios em dupla, como do “espelho” ou de respostas a estímulos, visando a manipulação de um títere por mais de um ator.

Diante da frustração de algumas pessoas que esperavam confeccionar títeres na oficina, Ximena Bianchi explicou que no *Catalinas Sur* os títeres são realizados em função do espetáculo. Para ela era fundamental conhecer a realidade da manipulação e interpretação para depois poder confeccionar os títeres, com condições de levar em conta a ação em cena e a técnica necessária de manipulação⁵⁵.

Além da oficina, pude assistir ao ensaio de *El ratón del invierno*, espetáculo de títeres. Os bonecos eram de espuma, tecido e varas. Estavam preparando a re-estréia⁵⁶. Em algumas cenas os atores manipulavam à vista, porém vestidos de preto e com uma iluminação que disfarçava sua presença, com recurso chamado de cortina de luz. Em outras, colocavam-se atrás de um pano preto e manipulavam com luvas e/ou varas. Não contracenavam com os títeres. Sua postura era de animadores ocultos, que não abriam mão da neutralidade em momento algum. Chamamos *neutralidade* quando toda a energia do corpo do ator está voltada para a manipulação. O ator não esboça nenhuma reação ou expressão que possa desviar atenção do espectador para ele, em detrimento do boneco.

Quando cheguei ao espaço de ensaio, os atores estavam repassando as falas, os movimentos corporais, as canções. Estavam microfonados, porém sem os bonecos. Em seguida iniciou-se um ensaio que pretendia ser corrido, com os bonecos, a iluminação e o som. Esse ensaio teve de ser interrompido por causa da tormenta que devastara várias regiões da cidade no dia 4 de abril de 2012. Tiveram que erguer os bonecos que estavam no chão, desligar a eletricidade e escoar a água que começava a entrar no recinto. Depois que a chuva acalmou, o ensaio seguiu sem a iluminação de palco e sem os microfones. A diretora⁵⁷ fazia interrupções o tempo todo para corrigir a partitura de movimentos de cada ator, a sincronia

⁵⁵ O que os integrantes do *Catalinas Sur* constantemente mencionam é que tudo o que eles fazem enquanto grupo foi aprendido na prática, errando e acertando.

⁵⁶ O espetáculo *El raton del invierno* estreou em 17 de julho de 2011, em ocasião do 4º festival *Internacional de Títeres al Sur*, do qual Ximena Bianchi, juntamente com Gonzalo Guevara e Veronica Saban, todos integrantes do *Grupo Catalinas Sur*, é coordenadora geral.

⁵⁷ Ximena Bianchi.

com outros atores e, principalmente, com a música e a sonoplastia. Às vezes ela chamava os atores para frente, com ou sem os bonecos e fazia com que repassassem a marcação e os movimentos para que eles depois a fizessem, já com as correções feitas, atrás do pano preto (a cena possuía uma mesa e atrás dessa mesa um pano preto. Os atores manipulavam entre a mesa e o pano e também atrás do pano)⁵⁸.

Os atores do *Catalinas Sur*, ao trabalharem com títeres, são empenhados em executar da melhor maneira o movimento do personagem/títere. Observei muita disciplina durante o último ensaio do espetáculo *El ratón del invierno*, no dia 13 de abril de 2012, antes da re-estréia. Uma hora antes do ensaio começar, ainda na ausência da diretora, dois titeriteiros estudavam os movimentos de um títere o qual ambos manipulavam juntos⁵⁹. Eles repetiam várias vezes a mesma sequência (preparação para corrida, corrida e chegada no local) e a cada vez eles acrescentavam algum detalhe que caracterizasse o personagem, neste caso um rato adulto com características humanas, como fala e roupas. Eles tentavam fazer uma cena em que o boneco preparava-se para sair em disparada e saltar para o alto de um monte de pedras e de lá para o outro lado, na outra mesa, continuação do palco.



Fig. 6 – Ensaio de *El ratón del invierno*. Foto: Aline Porto Quites

⁵⁸ Apontamentos de 4.4.2012.

⁵⁹ Vídeo Buenos Aires 75 e 85.

Os bonequeiros conversavam entre si antes de cada repetição da partitura de movimentos do boneco, para combinar como fariam esses movimentos. O títere que eles manipulavam tornava-se cada vez mais expressivo. Esse processo de autocrítica e experimentação nos remete às palavras de Almir Ribeiro:

(...) o ator manipulador é observado e também é observador. Ele é o ator, o autor e o espectador de si mesmo, apartado de seu próprio produto, podendo assim elaborar uma dialética não só artística, mas reflexiva sobre sua ação (Ribeiro, 2011, p. 161).

Enquanto isso, os demais atores montavam o cenário.

Costumeiramente, antes e depois dos ensaios de *El ratón del invierno*, os atores fazem um alongamento, normalmente puxado por um deles. No início preparam o corpo para manipular e ao final dão mais ênfases pra os exercícios de compensação⁶⁰. Além disso, o grupo não dispensa o aquecimento vocal⁶¹, pois a voz é para eles um elemento de grande importância, que tem que ser produzida com menor esforço, mesmo nas posturas exigidas pelo títere, e há muito canto na cena.

Gilda Arteta⁶², por exemplo, diz que, ao se preparar para atuar, considera relevante a respiração adequada para poder manter a concentração, um bom alongamento, para poder suportar as posições mais desconfortáveis que a manipulação pode exigir, e a preparação vocal para caracterizar as vozes dos personagens e cantar⁶³.

Ao ser perguntada sobre o que considera mais relevante na preparação do ator para atuar com títeres, a diretora Ximena Bianchi menciona a preparação vocal⁶⁴ e o domínio da técnica de manipulação. Já no caso em que o ator contracena com o títere, ele deve considerá-lo outro ator, com o cuidado de não olhar para o manipulador.

⁶⁰ Vídeo Buenos Aires 76.

⁶¹ Vídeo Buenos Aires 77.

⁶² Atriz, cantora, compositora, titeriteira e diretora musical de alguns espetáculos do *Catalinas Sur*.

⁶³ Entrevista com Gilda Arteta. Apêndice C.

⁶⁴ Segundo Humberto Costa (2000, p. 2014), há que se encontrar um equilíbrio para que a voz do ator, a qual, assim como impressão digital, é única, sirva ao personagem-boneco e não somente ao instrumento-boneco. Por isso ele sugere a prática do canto a todo ator titeriteiro.

Também observei alguns ensaios de *1810*, o espetáculo que começa a ser montado. O dia 11 de abril de 2012 demorou para começar⁶⁵. As pessoas vinham chegando aos poucos. O elenco era imenso. Não parava de chegar gente. De todas as idades. Havia muitos senhores de cabelos grisalhos, todos com ótimo trabalho vocal⁶⁶, nos quesitos projeção e caracterização. No início, enquanto a maioria do grupo conversava, comia e bebia no saguão, Adhemar Bianchi e Ximena Bianchi estavam ensaiando o ator que fazia o papel do “apresentador” do circo.

Gilda Arteta, diretora musical, foi quem conduziu o aquecimento desta vez, quando já havia um número considerável de gente. Ela propôs um exercício já conhecido por mim: em círculo; um começa a andar normalmente ao longo do círculo. Os outros observam; alguém entra no círculo e começa a andar, imitando o primeiro, só que exagerando um pouco. Um terceiro entra e imita o segundo, exagerando um pouco mais, e assim vai. Até que o último da fila está extremamente exagerado. Então o condutor da brincadeira manda sair o primeiro, depois o segundo etc, até que fica só o último, o mais exagerado de todos, andando sozinho. Todos riem. E todos riam no *Catalinas Sur*. Gilda Arteta explicou que aquele exercício era para preparar para a linguagem do grotesco⁶⁷, que está sendo trabalhada no espetáculo⁶⁸.

Depois começou o ensaio. O “apresentador do circo”, falava com sotaque francês, anunciando que haveria, no bairro La Boca, em Buenos Aires, uma comemoração do bicentenário da Revolução Francesa. Entravam também alguns palhaços em cena. O apresentador anunciava a chegada de representantes de diversos países europeus. Esses grupos de representantes cruzavam a cena a cada vez, parodiando os governantes desses povos na época retratada, muitas vezes utilizando-se de canto em coro⁶⁹.

O ensaio era muito divertido. Em nenhum momento se viu conflito entre ator e diretor ou entre atores. Todos aceitavam de pronto as modificações que o diretor propunha. Este também nunca recusava diretamente o que o ator havia proposto. Ele apenas transformava o

⁶⁵ Esses minutos de atraso são comuns e vistos com naturalidade pelo grupo, pois o *Galpón* é também um espaço de convivência comunitária. Antes dos ensaios os atores conversam, comem e bebem juntos, num momento de descontração. Quando o diretor finalmente chama o elenco para ensaiar, todos se concentram.

⁶⁶ Apontamentos de 11/4/2012.

⁶⁷ Falarei sobre o grotesco mais adiante, na seção **2.1.4 A cena híbrida**.

⁶⁸ Apontamentos de 11/4/2012.

⁶⁹ *Idem*.

que já tinha sido criado. Muitas vezes atuava para mostrar ao ator a intenção, a voz, a postura corporal que ele deveria buscar. Os que estavam assistindo riam muito das criações dos *companheiros*. O ensaio terminou quase meia noite. Adhemar Bianchi pediu para fazerem um ensaio corrido. Eles repassaram tudo o que haviam feito até ali, tudo com ótimo ritmo⁷⁰.

Uma das características do *Catalinas Sur* é a atitude de não fazer segredo nos ensaios. Qualquer pessoa pode ir ao *Galpón* e observar o que se está fazendo lá. Para o grupo, o teatro pertence a todos. Nesse dia, em especial, toda hora chegava gente. E não era para ensaiar, era para assistir aos ensaios⁷¹.

No dia 13 de abril de 2012, dois dias depois, realizou-se outro ensaio de *1810*. Nesse dia, embora houvesse alguns instrumentistas, tocando ao vivo, a música não vinha sendo priorizada. Ensaivavam entradas de personagens e falas. Todos usavam nariz de palhaço nas cenas. Eles utilizavam a linguagem do palhaço e do grotesco, com algumas referências à *Commedia dell'arte*. Adhemar Bianchi se aproximava de cada ator e mostrava como ele deveria falar e se movimentar. O ator procurava reproduzir. Quando os titeriteiros que ensaiavam o outro espetáculo desocuparam o salão maior, todos desceram e fizeram a cena inteira, com todos os grupos juntos, já que na sala menor eles trabalhavam apenas partes do quadro⁷².

2.4 A CENA HÍBRIDA

No *Catalinas Sur* constatamos o hibridismo da cena (na junção entre boneco e ator) como também no aspecto cultural, devido aos encontros de culturas e às transformações na sociedade na qual o grupo está contextualizado. No espetáculo *El Fulgor Argentino...* há cenas de atores contracenando com bonecos. A presença do boneco interfere na atuação. Em uma das cenas de baile, por exemplo, casais dançam em fluxo no salão. Mas esses casais são formados, cada um, por um ser humano e um boneco. Seja um homem com uma “boneca” ou

⁷⁰ *Idem*.

⁷¹ Havia muitos idosos chegando, que pelo visto eram bem conhecidos das pessoas do grupo. Um deles em especial, quando chegou, todos se aproximaram para beijá-lo. Outro que chegou foi Ricardo Talento, co-diretor de *El Fulgor Argentino...* Ele foi festejado e as pessoas o aclamavam chamando-o de diretor.

⁷² Apontamentos de 13/4/2012.

uma mulher com um boneco. Quando os asais passam pelo espectador, vemos que eles estão interagindo, cada qual com uma intenção diferente. Um está em clima de sedução, outro conversa normalmente, outro está entediado etc. A atuação do ator ou atriz mais a expressão do boneco nos permite essas leituras. Um exemplo está na figura 7, na qual o ator interage enquanto dança com a boneca.



Fig. 7 - *El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo*. Foto: www.catalinasur.com.ar

A dança acontece na junção dos corpos de cada ator e seu boneco. O ator, ou atriz, segura o boneco na postura convencional da dança, e cada sapato do ator é preso ao sapato do boneco. Esse detalhe permite que o boneco responda a cada passo dado pelo ator que dança, dançando junto.

Os títeres parecem ganhar vida não só devido à qualidade da manipulação, mas também pela interação do ator com ele. O ator contracena, além de manipular. A este tipo de animação Alex de Souza chama bonequeiro personagem distinto:

Esta possibilidade do animador perante o público caracteriza-se essencialmente pelo fato de que o ator representa em si um personagem que é distinto daquele outro, representado também por ele, mas por meio do boneco (Souza, 2011, p. 72).

Na cena do exército, que alude à repressão da ditadura militar, o mesmo recurso de prender os pés é usado, só que também nos pulsos, na cabeça e nas pernas dos atores. Cada

ator, fardado como um soldado, é fixado dessa forma a dois bonecos, um de cada lado do seu corpo, igualmente fardado. Assim, os títeres, juntamente e sincronicamente com o ator, marcham, mudam de direção, movem as armas, obedecem à voz de comando.



Fig. 8 - *El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo*. Foto: www.hemisphericinstitute.org

Observamos na imagem acima, em segundo plano, um ator representando o comandante. Os adereços de seu figurino possuem um tamanho exagerado que não só dão idéia de poder, mas também fazem o ator parecer um boneco⁷³. Já o ator que representa o soldado se movimenta conforme a voz de comando. Na imagem ele ainda se mostra dominado pelos títeres que o ladeiam. Seu corpo está totalmente limitado pelos bonecos presos a ele. Seus movimentos estão sujeitos à presença dos títeres e à voz de comando. Isto é, ao mesmo tempo que esse ator manipula, ele é manipulado. Soma-se a essa cena a sonoplastia, emitindo rufos de tambores.

Quando conversei com o bonequeiro Alfredo Iriarte sobre o *Fulgor Argentino*, perguntei como surgiram as cenas com bonecos. Ele disse que o espetáculo, no começo, não possuía bonecos. Todas as cenas eram feitas só com atores. Na cena dos militares, muita gente

⁷³ O figurino, por sua vez, nem sempre é utilizado para caracterizar psicologicamente o personagem. Ele também produz significados. Segundo Bonfitto (2009, p. 112), o figurino adquire funções cenográficas, fornecendo informações sobre a situação e o local representados. Esse autor defende que o figurino também “atua”. No caso de *El Fulgor Argentino...*, os figurinos dos atores possuem adereços exagerados em tamanho, dialogando com os títeres. Então podemos dizer que o títere também atua, assim como o figurino, pois gera novas possibilidades para o ator, o diretor, a cena e o espectador.

chorava, pois muitos haviam sofrido com a ditadura e o espetáculo estava muito pesado. Então partiu dele a idéia de fazer a cena com bonecos, desumanizando um pouco os personagens, trazendo elementos menos naturalistas, tornando-a mais poética e menos direta. Já na cena do baile, todos os atores haviam aprendido a dançar tango. Só que em Buenos Aires, segundo Iriarte, as apresentações de tango haviam se tornado muito virtuosas e acrobáticas. Nem todos os integrantes do grupo tinham condições de fazer aquelas acrobacias e ao mesmo tempo era necessário que todos aqueles atores estivessem na cena. Então, mais uma vez, Alfredo sugeriu que houvesse bonecos, para levar algo interessante, diferente para a cena. Ele, juntamente com sua esposa, a atriz e titeriteira Gabriela Gustavino, desenvolveu os bonecos em tamanho pouco maior que natural, de modo que de longe, enquanto os “casais” fossem entrando em cena, o público ficasse um tanto confuso no primeiro momento, sem saber direito quem era gente quem era boneco⁷⁴. A maquiagem, os penteados, os figurinos e a atuação dos atores ao contracenar com os títeres contribuíram com essa “confusão”. O público, ao invés de se surpreender com acrobacias, surpreendia-se enquanto descobria, entre os casais, quem era boneco, quem era gente.

Nessas duas cenas observa-se que o boneco leva o ator a uma economia de movimentos e energia. Percebe-se aqui o quanto o objeto animado interfere e orienta a atuação do ator. Em ambas as cenas o ator manipula e é, ao mesmo tempo, manipulado pela matéria do boneco. Segundo Costa (2000, p. 247), ator e títere possuem ritmos distintos. O ator tem que se submeter ao títere para possibilitar a dramaturgia e a fruição do espetáculo. Na cena do exército, os movimentos são lentos, gerando tensão na platéia. Portanto, o corpo do ator está sujeito ao ritmo imposto pelo títere e pela música.

Voltemos para a cena do baile. Na figura 9 vemos senhoras, observando do alto do mezanino a movimentação dos casais dançantes. Elas estão, na maior parte do tempo, imóveis ou exercitando movimentos lentos, precisos, pequenos e marcados, tais quais títeres. Mesmo sem manipular, essas atrizes estão sujeitas à presença dos títeres na cena.

⁷⁴ Apontamentos de 14/4/2012.



Fig. 9 - *El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo*. Foto: www.hemi.nyu.edu

Matteo Bonfitto, em seu livro *O ator compositor* (2009), traz uma definição de *material*: “qualquer elemento que adquire uma função no processo de construção da identidade do próprio objeto” (Bonfitto, 2009, p. 17). No trabalho do ator, *material* seria tudo o que o ator utiliza para compor sua interpretação.

Bonfitto classifica os *materiais* em primário, secundário e terciário. Primário seria o corpo do ator, que, segundo ele, contém os materiais secundário e terciário e é sobre ele que os materiais atuarão. A ação física seria o material secundário, por conter o material terciário e é o que estrutura os elementos expressivos no corpo. Os demais elementos, como ritmo, aspecto ético (forma como o artista seleciona e ordena os materiais), música, figurino, luz, palavra etc são classificados como materiais terciários (Bonfitto, 2009, p. 20).

De acordo com o estudo de Bonfitto, o títere seria considerado um *material terciário*. No entanto, observamos no trabalho do *Catalinas Sur* o quanto o títere interfere na atuação do ator, que não apenas o manipula, mas também atua afetado pela presença e o contato físico com o títere. Se o corpo do ator, para Bonfitto é o elemento gerador, o títere aqui também gera, por isso deve ser considerado um corpo, ou ao menos um elemento primário. Mas também pensamos que o corpo do ator é afetado por qualquer *material*. Seja música, luz, palavra, espaço. Mas na cena híbrida ator e boneco se fundem em um corpo só. Se o ator é afetado pelos materiais, para daí constituir a ação física, eu pergunto se ainda se pode estabelecer uma classificação rígida em primário, secundário e terciário.

Felisberto Costa (2000, p. 138) diz que o ator animador destitui-se do “eu” para servir-se ao “outro”. Faz do boneco um personagem deslocado do ator. Porém, nas cenas acima mencionadas, percebemos que, no híbrido de ator e boneco, o ator é “eu” e ao mesmo tempo o “outro”.

Matteo Bonfitto (2009) se refere a um trecho do espetáculo *Bandoneon* (1980), de Pina Bausch, no qual casais dançam pelo salão, só que as mulheres estão sentadas sobre os ombros dos homens. Essa cena causa estranhamento porque culturalmente já temos em mente a imagem de casais dançando. Essa cena desafia e desestabiliza nossa percepção. Ele usa esse exemplo para demonstrar que “...: o corpo pode interferir e construir o espaço alterando a sua percepção e a percepção do espectador” (Bonfitto, 2009, p. 111). Podemos relacionar essa cena com a do baile de *El Fulgor Argentino...* As posições não convencionais e extracotidianas dos bailarinos em *Bandoneon* quebram os referenciais do espectador, possibilitando novas leituras da cena, da mesma forma os bonecos que dançam, paqueram e conversam com os humanos em *El Fulgor Argentino...* Ambas as cenas rompem com as convenções de um baile, mostrando o quanto as etiquetas e comportamentos são construídos socialmente. A soma de títere mais o ator artificializado revela ao espectador a existência de uma máscara social. Além disso, o indivíduo humano, dançando e conversando com o parceiro boneco, pode nos dar a ideia de solidão.

Observamos nessas cenas o aspecto grotesco. Trata-se daquilo que se torna cômico por um efeito caricatural, burlesco e estranho. Entende-se o grotesco como uma deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma. A forma grotesca foi explorada pelos românticos como uma forma para contrabalançar a estética do belo e do sublime e fazer criar consciência da relatividade e da dialética no julgamento estético. Pode-se criar o disforme e o horrível e/ou o cômico e o bufo. O grotesco é, para Victor Hugo, “a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte⁷⁵” (apud Pavis, 1999).

No teatro, o grotesco se dá através de deformação, ao mesmo tempo chamando atenção para o concreto e o real. Para Bakhtin (apud Pavis, 1999), a forma de expressão por excelência do grotesco é o exagero premeditado, a desfiguração da natureza e a insistência sobre o lado sensível e material das formas.

⁷⁵ Declaração de Victor Hugo no prefácio de seu livro *Cromwell*, em 1827.

As razões da deformação grotesca são extremamente variáveis, desde o simples gosto pelo efeito cômico gratuito até a sátira política e filosófica. O grotesco não é um simples efeito de estilo. Ele engloba toda a compreensão do espetáculo. Está estreitamente associado ao tragicômico. Coloca-se entre o risível e o trágico. O grotesco se recusa a nos fornecer uma ideia harmoniosa da sociedade, então, provoca a contradição entre o objeto realmente visto e o objeto abstrato, imaginado. Da mesma maneira, há, frequentemente, transformação do homem em animal e vice-versa. A bestialidade da natureza humana e a “humanidade dos animais” provocam uma reavaliação dos ideais tradicionais do ser humano (Bkhtin⁷⁶, apud Pavis, 1999).

O grotesco firma a existência das coisas, criticando-as. É uma estilização extrema que ao mesmo tempo pode captar as questões da atualidade. Rimos não de alguma coisa isolada, mas com aquilo que estamos ridicularizando.

Portanto, Hugo via o grotesco como uma diferenciação da arte de então (romântica) da arte do passado. A natureza, ao ser representada, não deveria ser idealizada. Ela não é apenas bela; o feio também faz parte dela, portanto deve ser mostrado. “O feio existe ao lado do belo, o disforme ao lado do gracioso”. O feio pode ser o que sustenta o belo. Assumir o feio na arte é ser mais fiel à natureza, embora o autor entendesse que a arte não poderia mostrar a natureza em sua totalidade, e sim representá-la, com instrumentos possíveis.

A ligação do teatro de bonecos ao grotesco manifesta-se, segundo Oliven (apud Costa, 2000, p. 62), quando o boneco mostra a figura humana inacabada ou deformada. A dramaturgia grotesca apóia-se na idéia romântica do contraste entre o trágico e o cômico, na oposição entre a representação e a realidade, a ilusão e a consciência da teatralidade, entre o sublime e o cotidiano.

Na cenas de *El Fulgor Argentino...* o grotesco aparece não no boneco sozinho, mas na junção humano/boneco. Mostra-se risível e trágico na cena do exército. Em cena de plena repressão há bonecos e humanos. Nessa mistura, que diminui o ator no meio dos bonecos, percebe-se uma dilatação da imagem humana.

É no contraste entre as dimensões e as matérias e no exagero da ação que se dá o efeito grotesco. No baile, o personagem ator interage com o interlocutor, boneco, que, animado, parece interagir, mas o espectador, ao mesmo tempo que compra o jogo, sabe que o ator está dançando e falando sozinho. Triste e cômico. A cena do exército representa soldados

⁷⁶ Publicado em 1965.

marchando em um batalhão. Aqui também vemos um dilatamento quando o ator, acoplado aos títeres, inclina o tronco para frente, formando um ângulo e, em seguida, volta à posição ereta. Os títeres respondem com o mesmo movimento sincrônico.

Normalmente, quando vemos soldados marchando juntos, sob voz de comando, eles giram, mudam de direção bruscamente, param, andam, batem continência, mas nunca inclinam o tronco. Os soldados do *Fulgor...* fazem tudo o que os soldados na realidade fazem e ainda inclinam o tronco, com a mesma precisão dos outros movimentos. Essa repentina inclinação no meio da marcha ridiculariza o militar.

No meu entendimento, a mistura de bonecos e atores no trabalho do *Catalinas Sur*, no espetáculo *El Fulgor Argentino...*, cria um teatro híbrido porque são rompidas as fronteiras que caracterizam o teatro de atores e o teatro de títeres. O teatro que apresentam já não é somente um teatro de atores e também não é um teatro de títeres. Ele não se conecta com os códigos e registros que tornaram o teatro de títeres conhecido historicamente do grande público. Essa ruptura da fronteira das linguagens (teatro de atores e teatro de títeres) remete a uma nova forma de se fazer teatro em que é possível reconhecer parte dessas artes, mas o modo como fazem já o caracteriza como um outro teatro, híbrido.

Para Jurkowski (apud Cavalcante, 2008, p. 14), teatro de animação homogêneo é o teatro de bonecos que “não é contaminado por outras formas de expressão”. Já o teatro de bonecos heterogêneo é um teatro em que o boneco não é dominante na cena e sim um componente entre outros.

No *Catalinas Sur* pode-se constatar três formas de fazer teatro de títeres: homogênea, que é o caso de *El ratón del invierno*, no qual o animador não se mostra; uma forma intermediária, em *El vengador del Riachuelo*, cuja estrutura constitui uma história dentro da história, na qual humanos representam o “real” e os títeres, o mito narrado pelos humanos, e, finalmente, o teatro heterogêneo que mistura atores e títeres, como é o caso de *El Fulgor Argentino...* e como pretende ser *1810*.

Nestor Garcia Canclini (1997) descreve o processo de hibridação cultural, fenômeno em que culturas se cruzam e se apropriam mutuamente, unindo o antigo e o novo, o urbano e o rural, adaptando-se a novas realidades para que suas práticas continuem resistindo e sobrevivendo. Esse autor entende tal processo como um conjunto de “estratégias para entrar e sair da modernidade” e em suas publicações traz diversos estudos a respeito, principalmente envolvendo artes plásticas e artesanato na América Latina.

(...) entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras (CANCLINI, 1997, p. 19).

Isto é, a hibridação cultural é processo constante. Culturas se cruzam, fundem-se, não sem conflitos ou contradições. Esses encontros culturais são considerados híbridos porque não nos permite distinguir elementos que o compõem. Canclini explica que o processo de hibridação cultural faz mesclarem-se inclusive o culto com o popular e o moderno com o tradicional (Canclini, 2006, p. 7-9).

Felisberto Sabino da Costa, em seu artigo *Sobre relógios e nuvens: mestiçagem, hibridação e dramaturgias no teatro de animação* (2011), analisa as diferentes acepções dos termos hibridismo e mestiçagem para pensar a dramaturgia do teatro de animação. Ele avalia esses termos tanto no tocante à cultura quanto à cena teatral. Ele caracteriza mestiçagem como o produto da junção de dois ou mais elementos sem que eles se fundam entre si. Já o hibridismo, ou hibridação, caracteriza-se pela junção desses elementos, criando algo novo. Assim, o teatro de animação é uma arte híbrida⁷⁷. Pode-se jogar com as dimensões dos bonecos, por exemplo. Um boneco grande pode representar poder, diante de um boneco pequeno. Ou pode, com seu tamanho gigantesco, provocar no espectador uma sensação de ser diminuto. Isto, segundo Costa, pode levar o olhar do espectador a uma experiência insólita.

Diante disso é possível afirmar que as formas de hibridação no teatro de títeres praticado hoje podem ser identificadas de maneiras muito diferentes⁷⁸. Uma delas se dá até mesmo em relação a ruptura das proporções corporais dos bonecos. Mas também ocorre uma forma de hibridação entre o teatro de títeres e o teatro de atores. Vemos hoje em dia atores contracenando com títeres ou objetos.

⁷⁷ Hoje em dia fala-se também da dramaturgia dos objetos, que não foram construídos para o teatro, diferente do títere, nem sofrem alterações para serem utilizados na cena.

⁷⁸ Alex de Souza (2011, p. 37) em sua dissertação de mestrado, cita como exemplo de hibridação no teatro o espetáculo *Don Juan, Memória Amarga de Mi* (Companyia Pelmanec/Espanha), no qual um ator solista anima um boneco e, ao mesmo tempo, representa outro personagem, além de se utilizar de recursos audiovisuais. Isto nos faz crer que o processo de hibridação cultural gera espetáculos híbridos.

CAPÍTULO 3 – TÍTERES

3.1 DRAMATURGIA DO TEATRO DE TÍTERES

A ideia de se criar uma dramaturgia com personagens animais, *El ratón del invierno*, fora da diretora Ximena Bianchi, inspirada na narrativa e nas imagens do conto infantil *Frederick*, de Leo Lionni⁷⁹, no qual quatro ratos se preparam para o inverno, roubando comida para armazenar, enquanto um quinto juntava palavras e cores⁸⁰. Havia uma cena em que o rato dialogava com três flores. As flores cantariam, mas surgiu a idéia, por parte do grupo, das flores serem masculinas, e não femininas e delicadas⁸¹. As flores eram manipuladas (marote⁸²), conforme mostra a figura 10, e interpretadas por três atores.



Fig. 10 – *El ratón del invierno*. Foto: www.catalinasur.com.ar

⁷⁹ Escritor e artista plástico que nasceu na Holanda e viveu a maior parte de sua vida na Itália e nos Estados Unidos. É conhecido por seus livros infantis, nos quais criava e ilustrava histórias. Nasceu em 1910 e morreu em 1999.

⁸⁰ Entrevista com Gilda Arteta. Apêndice C.

⁸¹ Idem.

⁸² Costa (2000, p. 16) explica o que ele chama de marote: “Técnica na qual o bonequeiro veste o boneco como luva. A principal característica é a articulação da boca. São bonecos muito utilizados na televisão, como os *Muppets*”.

Isso surpreende a expectativa do público, sai do estereótipo, sugere ao espectador outras formas de percepção, torna a cena cômica e enriquece os personagens flores. Havia também uma cena de coro de peixes. Estes eram interpretados por vozes masculinas, mas cantando como se fosse um “coro de sereias”.

Essas soluções foram dadas pelos atores nos momentos das improvisações. Como havia dito Almir Ribeiro, “o visual e o gestual ultrapassam a palavra, sem despezá-la” (Ribeiro, 2011, p. 156). A animação consiste numa “escrita dinâmica e visual” que nunca se repete. Ou seja, o manipulador também é um dramaturgo. É o gesto do ator, manipulador ou não, que define o acontecimento cênico. O manipulador instaura a dinâmica do objeto animado. A dramaturgia do ator manipulador “tem sua sintaxe nas dinâmicas e movimentações específicas da representação: movimentos, passos e gestos do manipulador e de seu autor, além de suas interações” (Ribeiro, 2011, p. 161).

Em *El ratón del invierno*, antes dos títeres serem realizados, ensaiava-se com objetos. Segundo Gilda Arteta⁸³, foi nessa fase que começaram a surgir os personagens. Por exemplo, um “chefe” que mandava e não fazia nada, um forte que fazia tudo e era um pouco bobo, o pai etc. Primeiro sem palavras, só com ações, e depois com protótipos dos títeres, quando o elenco passou a improvisar falas. Protótipos são bonecos feitos para testes. Com eles são feitas improvisações antes de aprontarem os bonecos definitivos do espetáculo. Muitos grupos trabalham suas improvisações através de protótipos.

As cenas de *El ratón del invierno* eram sempre muito longas e a diretora, Ximena Bianchi, tinha a função de sintetizá-las. É devido a processos como esse que Costa (2000, p. 246) considera o ator um “autor-manipulador” ou um “co-autor-manipulador”.

Segundo Zurbach (2011, p. 100-1), a dramaturgia de marionetes se dá tanto por transmissão oral, através de gerações, como através da escrita erudita por autores de cânone. Ela diz que o teatro de marionetes se deparou com a mudança de aceção do conceito de dramaturgia quando se libertou de sua condição de teatro para público infantil ou dito popular e passou a conviver com as outras linguagens artísticas como as plásticas, a dança o teatro de atores, as imagens virtuais etc.

⁸³ Entrevista com Gilda Arteta. Apêndice C.

Felisberto Sabino Costa, em sua tese de doutorado, analisa a dramaturgia do teatro de animação, fundado na hipótese de que a mesma apresenta especificidades. Ele conclui que “a dramaturgia do teatro de animação, embora tenha parentesco com a do teatro de ator, possui algumas leis que lhe são próprias, e que devem ser observadas quando se trabalha com essa linguagem específica” (2000, p. 03). Agora, em recente estudo publicado durante seu pós-doutoramento, Costa entende o teatro de animação como uma arte híbrida que “... se configura pela mistura concernente ao imaginário, às formas de vida do artista-dramaturgo e às suas escolhas...” (Costa, 2011, p. 34). O autor acrescenta que a dramaturgia do teatro de animação aporta o silêncio e a fala, isto é, vai além do aspecto plástico. Para ele o teatro de animação deve “tornar vivo, ao invés de reproduzir o vivo” (Costa, 2011, p. 45-6) e isso também vale para a sua dramaturgia. Entende-se “tornar vivo” no sentido de que o teatro acompanha o constante fenômeno do cruzamento entre culturas e linguagens.

3.2 DRAMATURGIA DA ANIMAÇÃO/MOVIMENTO

Segundo Cavalcante (2008, p. 15), o teatro de animação passou a apresentar características de uma arte híbrida quando deixou de esconder as técnicas de manipulação e mostrar o ator/manipulador em cena. Na Europa isso se iniciou entre as décadas de 50 e 60 e no Brasil a partir dos anos 70. Desenvolveu-se, então, o conceito de dissociação:

A dissociação é o recurso no qual o ator-manipulador e o objeto atuam de forma independente. Assim, o boneco pode estar realizando uma determinada ação, enquanto o ator-manipulador perfaz uma outra que pode estar ou não relacionada ao que faz o boneco. Porém, as duas ações ocorrem simultaneamente (Costa, 2000, p. 196).

Isso era o que vinha sendo exercitado na oficina de títeres, oferecida pelo *Catalinas Sur*, ministrada por Ximena Bianchi. Porém em *El Fulgor Argentino...*, esse recurso não era utilizado, pois os títeres, acoplados ao corpo do ator, executavam os mesmos movimentos deste.

Mauricio Kartun (2011, p. 17) constata que a dramaturgia do teatro de animação pode, com o mínimo de manipulação de objetos, substituir momentos em que a dramaturgia “tradicional” obrigaria a utilizar “um mar de palavras”. Miguel Oyarzún Perez, do grupo *El Chon Chon* (Córdoba, Argentina), considera a linguagem da ação o elemento fundamental

para a dramaturgia do teatro de títeres. A palavra é substituída por uma ação que o ser humano não é capaz de realizar, como perder a cabeça, por exemplo, e continuar atuando, promovendo a “magia do irreal”. Muitas vezes ela resulta de improvisações, não raras vezes conseqüências de erros durante o processo de montagem, ou até mesmo de acidentes em cena. (Perez, 2011, p. 109-12). Isso significa que a dramaturgia pode se refazer no momento da apresentação.

O titeriteiro argentino Miguel Perez, analisando a prática do seu grupo, *El Chon Chon*⁸⁴, explica que, ao trabalhar com textos clássicos bem conhecidos, o grupo busca desconstruir cenas que já residem no imaginário do público para criar ações que só o boneco é capaz de fazer⁸⁵. Para Perez (2011, p. 116-7), a palavra no teatro de animação deve ser usada com muito cuidado e sempre acompanhada de ações que ele chama de “titiritescas”, inverossímeis e metafóricas. Mas isso só é possível se os atores possuem total domínio da técnica de manipulação.

Costa (2000, p. 61) explica que historicamente os bonecos de luva e marote sempre foram associados ao teatro popular e cômico. Já os de fios se associavam à nobreza e ao teatro erudito, devido à delicadeza de seus movimentos. Observamos que *El ratón del invierno* utiliza técnicas de luva, vara, manipulação direta e quase todos possuem a característica do marote. O principal motivo é que quase todos os títeres falam e cantam muito. Os títeres dominam a cena e não há em nenhum momento a quebra do ilusionismo. Já *El vengador del Riachuelo* utiliza em muitas cenas a técnica dos fios, dentre outras, mesmo quando os títeres articulam a boca. Ao invés do marote, opta-se pela técnica oriental de mover a boca com uma vara interna. Neste caso o ilusionismo é quebrado pela presença do manipulador que é também personagem, que narra. Por se tratar de uma história dentro da história, o ator narra e os fios proporcionam essa delicadeza na cena, que além de evocar uma época distante, geram atmosfera de mistério e ao mesmo tempo sonho.

⁸⁴ *El chon chon* não é um grupo de teatro comunitário.

⁸⁵ Um exemplo é o espetáculo de bonecos de luvas *Juan Romeo e Julieta Maria* (1999), baseado em Romeu e Julieta de Shakespeare. Na cena de sexo entre Romeu e Julieta, no espetáculo do *El Chon Chon*, os personagens eram representados pelas mãos nuas dos bonequeiros, portando ambas apenas as cabeças dos bonecos. Essas mãos se acariciavam mutuamente até perderem as *cabeças*. Na cena das mortes dos personagens, ao invés do veneno e da adaga, os bonequeiros apenas tiravam lentamente as mãos de dentro dos bonecos, deixando-os sem vida diante do público, causando impacto. São essas possibilidades que fazem o teatro de bonecos interessante e o diferencia do teatro de atores (Perez, 2011, p. 113-16).

Quanto à animação à vista, Cavalcante (2008, p. 29-30) explica que há quatro formas possíveis: o ator-animador como não-presença – atuando totalmente na neutralidade, dando visibilidade apenas para o títere-; o ator-animador como co-presença – representando o mesmo personagem e complementando as ações do títere-; o ator animador como animador – sua postura assume que o boneco é manipulado, quebra o ilusionismo, mas não contracena -; o ator-animador como contraparte – representa outro personagem e contracena com o títere que manipula. Nos espetáculos analisados do *Catalinas Sur* vemos o primeiro, em *El ratón del invierno* e dois últimos tipos de animadores, em *El vengador del Riachuelo* e *El fulgor Argentino...*, respectivamente.

Segundo Alex de Souza (2011, p. 36), em sua dissertação de mestrado, sobre manipulação à vista, nos últimos anos observou-se que é muito difícil encontrar um espetáculo de teatro de bonecos que se utilizasse de uma única técnica. A maioria mescla mais de uma.

Alex de Souza (2011, p. 59) diz que a manipulação à vista é uma opção estética e, de algum modo, está sempre lembrando o espectador que a matéria animada não tem vida. Não tem como o espectador esquecer o manipulador, porque mesmo que ele utilize os recursos da neutralidade, use elementos para se ocultar, o espectador sabe que a impressão de vida mostrada no boneco é fruto do trabalho do ator. No caso do *Catalinas Sur*, pelo menos nos espetáculos aqui analisados, toda vez que o animador aparece em cena, ele é o personagem. Por isso o código já foi construído junto à platéia. Em *El Vengador...* ele é um dos contadores da história. Em *El Fulgor...* Ele contracena com o boneco, faz parte da história. Poderia ser um boneco também. E o boneco poderia ser humano. Mas opta-se pelo hibridismo, criando novos signos e tornando a leitura do espectador mais subjetiva.

Observa-se, porém, outro aspecto. É possível uma dramaturgia do não-movimento do títere. Observamos na fachada do *Galpón de Catalinas* e também na de outras casas de La Boca que os bonecos expostos, mesmo sem serem manipulados, apenas estáticos, estão contando alguma história, assim como as pinturas. Portanto o títere possui outros elementos dramaturgicos além do movimento. Alguns são os desenhos, os tamanhos, os materiais de confecção.



Fig. 11 – Fachada do *Galpón de Catalinas*. Foto: Aline Porto Quites

Esses bonecos, mesmo sem serem manipulados, aparentam ter vida. Mesmo sem se mexerem, possuem aspectos de formas animadas. Neste caso representam tipos característicos da região e que já estão no imaginário de La Boca. É como se os antigos imigrantes, trabalhadores do porto, comerciantes e dançarinos ainda habitassem aqueles cortiços e observassem as ruas, seja como guardiães seja exibindo seu modo de viver.

Costa (2000, 27)⁸⁶ discute a idéia de propriedade inanimada de um objeto. Para ele a matéria possui uma ”energia potencial”. Costa prefere que se use o termo “não animado “ ao “inanimado”, quando o objeto está destituído da ação do manipulador/animador. De fato, a matéria não animada, mesmo em estado bruto, faz parte do cosmo, a que pertencemos e, por isso, de alguma maneira nos remete à vida. E se ela também nos remete à idéia da morte, é porque a morte faz parte do ciclo da vida. É a continuidade da vida no planeta. É por isso que a dramaturgia do teatro de animação, conforme observa Costa, está sempre nos colocando em contato com uma bipolaridade: “vida/morte, estatismo/mobilidade, animado/não animado”.

Os bonecos nas fachadas de La Boca formam composições junto com os desenhos nas paredes. Neste caso os desenhos substituem a manipulação, pois contextualizam os bonecos. Observa-se que os desenhos da figura 12 estão localizados na fachada do *Galpón de Catalinas*, logo abaixo dos bonecos retratados mais acima, na figura 11. Ou seja, os desenhos

⁸⁶ Costa (2000, p. 60) menciona como exemplo um espetáculo intitulado *A intrusa*, no qual o estatismo da ação contribui para a atmosfera angustiante em que uma família espera a visita da morte que levará um ente querido.

dialogam com os bonecos. Trata-se de uma imagem que sugere uma ação cotidiana, conhecida e vivenciada pelos moradores do bairro. Mais que ilustração, esses bonecos integram a obra que será apresentada no galpão.



Fig. 12 – Fachada do *Galpón de Catalinas*. Foto: Aline Porto Quites

Caroline Holanda Cavalcante discute em sua dissertação de mestrado (2008, p. 33) que, atualmente, a ideia de animação vem sendo vista cada vez mais independente da manipulação, pois significa simplesmente sugerir vida. Surge assim o teatro visual, que prescinde da presença do ator, e até mesmo a pintura⁸⁷ pode ser considerada animista, por dar impressão de vida às suas formas.

Ana Maria Amaral (apud Cavalcante, 2008, p. 53) diz que quem construiu o boneco “já o habitou”, já imprimiu nele características que o fazem personagem. A autora diz que “qualquer objeto inerte pode vir carregado de significações”. Portanto, o construtor do boneco já está começando o processo de animação da personagem (Cavalcante, 2008, p. 54).

⁸⁷ A autora exemplifica essa proposição com o depoimento do artista espanhol Joan Baixas, que se auto-intitula pintor animador. Ele diz que anima as figuras que pinta e a pintura o anima (Cavalcante, 2008, p. 33).

Conclui-se, então, aquilo que todo titeriteiro já sabe. A escolha dos materiais de confecção e as cores não se dão por acaso.

Os bonecos estáticos nas fachadas do *Galpón de Catalinas*, juntamente com os desenhos nas paredes, estão representando o modo de vida de La Boca, onde o galpão está situado. Eles dão a entender que aquele espaço pertence à comunidade, e o que se faz ali é parte daquele modo de viver.

3.3 DRAMATURGIA DOS MATERIAIS

Até agora utilizei o termo *material* em dois sentidos. Um na concepção defendida por Bonfitto, que designa todos os recursos que movem o trabalho de criação do ator, e outro, o qual se refere aos materiais de confecção do títere. Nesta seção me concentrarei em usar o termo *material* na segunda acepção.

Segundo John Bell (2011, p. 56), por longo tempo a história do teatro se ocupou em pensar e dar extrema importância ao corpo do ator e ao texto, sem levar quase em conta a importância dos materiais cênicos, da cenografia e das formas animadas. O que não era palavra e corpo humano foi praticamente esquecido pelas teorias teatrais. Atuar com objetos significa para o ser humano reconciliar-se com a idéia de morte, já que o ator aceita o protagonismo da matéria inerte, o que um dia nos tornaremos também. “A justaposição fundamental entre vivos e mortos provoca uma situação de tensão permanente” (Bell, 2011, p. 59). É o que acontece nas cenas do baile e do exército no espetáculo *El Fulgor Argentino...* Os bonecos, animados, parecem ter vida, enquanto que os atores, humanos, em cena, ao parecerem bonecos, parecem não ter vida. Juntos, ator e títere se movem sincronicamente, formando um só corpo.

Podemos confeccionar e modificar objetos, mas, para construir dramaturgia, não adianta querer forçar que o objeto a ser animado faça o que o ator manipulador quer. É fundamental experimentar, observar o boneco, ver as possibilidades expressivas de seu corpo. O espelho pode ajudar o artista a ver o que aquela matéria, com suas propriedades, é capaz. “Trata-se de humanos chegando a um acordo com o mundo material” (Bell, 57). Desta forma, torna-se possível chegar a resultados como os da figura 13, em que ator e bonecos juntos formam um só objeto.



Fig. 13 - *El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo*. Foto: www.catalinasur.com.ar

Na figura 14, abaixo, podemos observar que o ator em primeiro plano está caracterizado para se parecer com a boneca. As cores do figurino e os cabelos cacheados parecem ter sido escolhidos propositalmente. A boneca por sua vez, parece ter sido confeccionada para se parecer com o ator. Notamos certa semelhança nas maçãs do rosto, no nariz, nos olhos, na boca.



Fig. 14 - *El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo*. Foto: www.catalinasur.com.ar

Na mesma figura há, em segundo plano, um jovem casal de atores, que contrasta com os demais. Esse homem e essa mulher entraram em cena, durante o baile, cada um de uma extremidade do salão, procurando-se mutuamente, até que se encontram no centro da cena. Por ser o único casal representado por humanos, é o único que expressa algum sentimento, por exemplo, pela aflição com que se procuram, a tensão quando se encontram, a delicadeza com que começam a dançar⁸⁸.

O espetáculo *El Fulgor Argentino...* não se utiliza do títere apenas para suprir aquilo que ator não é capaz de fazer, não cria apenas híbridos de boneco e ator para causar estranhamento e comicidade, mas também explora o potencial do ator e o potencial do títere através do contraste.

O bonequeiro e cenógrafo do *Catalinas Sur*, Omar Gasparini (2006), explica que costuma construir bonecos de isopor que sejam articulados (mandíbula, braços, pernas), mas que também constrói bonecos estáticos, representando “personagens estáticos” para ficarem expostos em murais e fachadas de teatros, como o *Galpón de Catalinas*, ou sorrindo em janelas, como mostra a figura 15.

⁸⁸ É neste momento que a cena parte para o seu final. Os casais atores/títeres começam a se retirar e, ao mesmo tempo, outros atores entram em cena, dançando noutro ritmo. O baile, então, é interrompido com uma voz que sai do alto-falante, noticiando a morte de Evita Perón.



Fig. 15 – Fachada do *Galpón de Catalinas*. Foto: Aline Porto Quites

O isopor é um material resistente para os bonecos que ficam na rua, expostos às chuvas e às ventanias. A arte nos murais, para Omar Gasparini (2006), serve para buscar a identidade de cada local. Poderíamos dizer, então, que a dramaturgia de títeres pode ir além do palco. Isso é uma questão a refletir, já que apenas a presença do boneco exposto já sugere uma narrativa. O boneco em si parece já possuir elementos narrativos.

Alfredo Iriarte e Gabriela Gustavino, como já mencionado, são atores e bonequeiros do espetáculo *El Fulgor Argentino...* e *El vengador del Riachuelo*. Atualmente eles estavam afastados do grupo, mas explicaram que continuam fazendo parte do *Catalinas Sur*, só que agora exercem funções específicas, principalmente em relação aos bonecos, cenografia ou algo do gênero⁸⁹. Eles, hoje em dia, dividem-se em diversos grupos de teatro comunitário, mas também no teatro profissional. Além disso, Alfredo Iriarte faz muitos trabalhos por encomenda e tem se dedicado muito à confecção de máscaras.

⁸⁹ Eles foram se encontrar comigo no Catalinas Sur. Chegaram lá de bicicleta, com os dois filhos. Vi que quando Alfredo chegou ao *Galpón* ele foi aplaudido pelos integrantes do grupo. Eu já havia observado que cada vez que chegava alguém mais antigo e com algum histórico no grupo, era recebido dessa maneira (apontamentos de 14/4/2012).

Quando nos encontramos, eles me levaram para o atelier do *Catalinas Sur*⁹⁰. Lá estavam os bonecos do espetáculo *El vengador del Riachuelo*, do qual eles haviam sido diretores, cenógrafos e titeriteiros. Eles me mostraram alguns bonecos e os manipularam. Alguns eram manipulados por varas, baseado em técnica oriental. Estes tinham também boca articulada⁹¹. Um dos títeres mostrados nessa ocasião é o que aparece em primeiro plano na figura 16, na qual ele está em cena, contracenando com outro títere, produzido com a mesma técnica.



Fig. 16 – *El vengador del Riachuelo*. Foto: Marysol Portela. Disponível em: <http://6.sphotos.ak.fbcdn.net/photos-ak-snc762097_104242756305030_6873430_n.jpg>

A maioria dos títeres era de fios, como os da figura 17, em que o protagonista da história dança com uma dançarina de tango. Segundo Alfredo, esses títeres foram desenvolvidos segundo uma técnica tailandesa, que ele reproduziu, partindo de um boneco que ele havia ganhado de presente de um amigo em viagem⁹².

⁹⁰ A passagem ficava em baixo da arquibancada e sua entrada era tapada por uma cortina vermelha. Por isso eu nunca tinha descoberto aquele espaço onde guardavam os bonecos e os materiais.

⁹¹ Vídeo Buenos Aires 93.

⁹² Vídeo Buenos Aires 92.

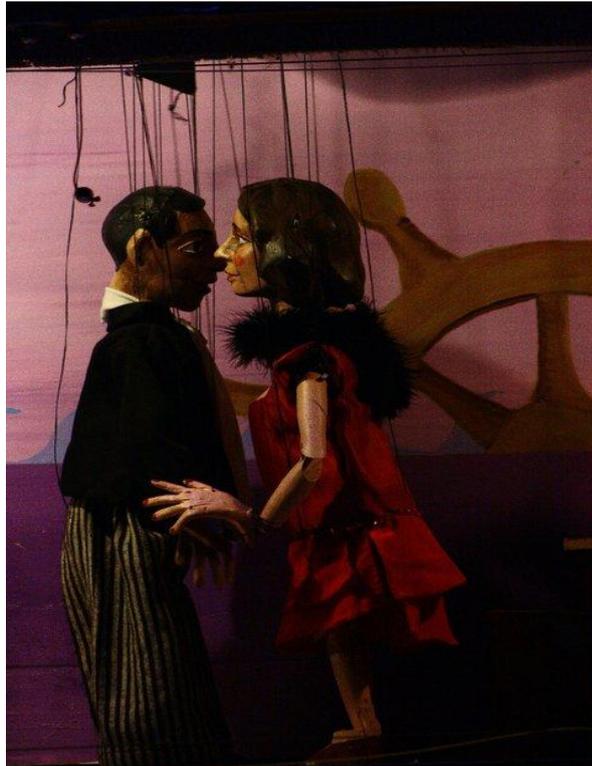


Fig. 17 – *El vengador del Riachuelo*. Foto: Marysol Portela. Disponível em: <http://5.sphotos.ak.fbcdn.net/photos-ak-ash260557_104234399639199_5353094_n.jpg>

A estrutura dos bonecos de fios era de madeira, e as cabeças de papel-machê. Eles foram feitos a partir do protótipo retratado na figura 18.



Fig. 18 – protótipo de *El vengador del Riachuelo*. Foto: Aline Porto Quites

A maioria dos bonecos do *Catalinas Sur* são de espuma, mas os desse espetáculo, não. Alfredo Iriarte disse não gostar de espuma e que sempre buscava alternativas. No caso dessa narrativa era necessário criar uma atmosfera de mistério e a espuma não ajudaria. Havia bonecos de vários tamanhos, pois na cena havia vários planos⁹³. Viam-se também várias fachadas de casinhas em miniatura, que compunham a cenografia, representando La Boca. Algumas cenas representavam as ruas, outras, o interior das casas, como mostra a figura 19.

⁹³ Segundo Costa (2000, p. 211), o teatro de animação se utiliza desse recurso por influência do cinema.



Fig. 19 – *El vengador del Riachuelo*. Foto: Marysol Portela. Disponível em: <http://4.sphotos.ak.fbcdn.net/photos-ak-ash262784_104234322972540_100001579180699_33608_4834177_n.jpg>

Costa (2000, p. 37) comenta que esse jogo de evidenciar dimensões é muito utilizado no teatro de animação. Ele pode sugerir relações de poder, delicadeza, diferenças espaço-temporais e estabelece também contraste com as dimensões do corpo humano real.

No espetáculo *El vengador del Riachuelo*, atores e títeres habitam mundo diferentes. A diferença entre corpo e matéria animada serve para separar o “real” (atores) e o fictício (títeres). Os personagens representados pelos atores contam, em um programa de rádio, a história do vingador, representada por títeres. Atores e títeres não contracenam, mesmo quando se manipula à vista.

Alfredo e Gabriela deixavam transparecer que, de todos os espetáculos do *Catalinas Sur*, esse era seu preferido, pois havia sido dirigido, realizado e idealizado por eles. Estes assinavam ainda a cenografia e o projeto dos bonecos. Eu perguntei por que haviam parado de apresentá-lo⁹⁴. Ele me explicou que era muito difícil manter aquele projeto na condição de teatro comunitário, pois se tratava de uma produção muito complexa, uma cenografia muito demorada para ser montada. Necessitava muito mais tempo que os demais espetáculos do *Catalinas Sur*.

⁹⁴ Dava-me pena ver aqueles bonecos tão lindos, tão expressivos ao serem manipulados e confeccionados com tanto capricho.

No que diz respeito à dramaturgia do material, Costa (2000, p. 46) chama atenção para dois aspectos que considera pertinente. Um se refere ao objeto e sua constituição física. A natureza da matéria vai nos proporcionar determinada experiência estética. A escolha do material depende da dramaturgia e nela interfere outro aspecto que é o que e como se trabalha com esses materiais: escolha da cor, textura, densidade, dimensão etc. Costa menciona alguns exemplos: o pano vermelho pode sugerir fogo, brasa, sangue, sexo, força impetuosa; a leveza do tecido pode sugerir os movimentos do vento e da água.

Em *El vengador...* as cores predominantes eram o preto e o vermelho nos figurinos dos personagens títeres, evidenciando o mundo noturno, as mulheres sedutoras, os cantores de tango e muitas vezes a cena era iluminada por uma luz azul que dava ideia de noite. Podia sugerir também o reflexo da água do rio nas casas. Já os personagens atores, no ambiente da rádio, usavam muito marrom, bege e branco em seus figurinos e a luz era mais clara.

A luz, segundo Costa (2000, p. 200), pode constituir planos de realidade, definir espaços-tempos, atmosferas e estado de ânimo dos personagens. Também pode fazer recortes no cenário, delimitando as ações. Isso podemos ver em *El ratón del invierno*, em que a luz disfarça a presença do ator animador, evidencia o boneco e, como o cenário era fixo, o fato de apagar partes e iluminar outras, definia as mudanças de ambientes.

El Fulgor Argentino... possui uma estrutura de teatro de rua e, por isso, ocupa todo o espaço cênico do *Galpón*, enquanto o público se coloca em arquibancadas de ambos os lados. Há alguns recursos de luz que evidenciam a orquestra ou alguns outros momentos, mas normalmente a cena inteira é iluminada. As cores do espetáculo são diversas. Nos momentos mais festivos os trajes mostram distintas cores. Nas partes mais tristes, que remetem à repressão ou as crises econômicas, usa-se o marrom, para evidenciar a pobreza, e o verde escuro e o caqui, nos uniformes dos soldados e nos tanques de guerra.

Felisberto Costa (2000, p. 36) afirma que é mais fácil fazer um boneco voar do que um ator. O boneco também pode se despedaçar em cena e depois se remontar. O autor diz que esse também é um recurso usado no desenho animado. Kartun, por sua vez, chama os títeres de “atores que podem ser incendiados” (2011, p. 19). Seus materiais permitem que se façam coisas que são impossíveis para atores.

John Bell (2011, p. 51-2) diz que bonecos podem ser utilizados como entretenimento para todas as idades, como educação infantil, publicidade, como também em performances

vanguardistas e políticas⁹⁵. Analisando o panorama do teatro de bonecos nos Estados Unidos e na Europa, esse pesquisador norte-americano observa que os bonecos ainda apresentam eficiência como portadores de idéias na educação e na publicidade. Além disso, já se sabia de seu uso em rituais religiosos em diversas culturas do planeta (Bell, 52). Ele defende a tese de que “entender o teatro de bonecos é entender a natureza do mundo material na cena” (Bell, 53) e que esse mundo material é a forma dominante com que nos comunicamos, em todas as culturas, mas nem sempre prestamos atenção nele. A sociedade tem sempre viva a tradição de objetos em cena: bonecos, máscaras, esculturas, pinturas cênicas, objetos rituais em cerimônias religiosas, adereços, ícones na administração pública etc, tudo isso com os mais diversos materiais. “As coisas representam” e “a representação com coisas afeta nossa vida”.

3.4 INTERFERÊNCIA NA CENA E RELAÇÃO COM O TEATRO COMUNITÁRIO

Das diferentes formas de teatro na comunidade, descritas por Márcia Pompeo Nogueira, o *Catalinas Sur* é a considerada ideal. Não é uma iniciativa “de cima para baixo”, na qual representantes de algum grupo hegemônico levam o teatro para difundir determinada idéia ou comportamento; também não é uma iniciativa de fora que convida a participação da comunidade. O teatro do *Catalinas Sur* é uma iniciativa que partiu da própria comunidade.

Será, então, o boneco, no caso do *Catalinas Sur*, uma das “estratégias” para essa comunidade “entrar e sair da modernidade”, no dizer de Canclini (1997)? Como o processo de hibridação cultural aparece através do trabalho com bonecos? Esse teatro (o modo de conceber o espetáculo – dramaturgia, os bonecos, seleção de temáticas etc) colabora para o fortalecimento das **identidades e representação social** de seus atores/cidadãos? Como?

Ricardo Talento (2006)⁹⁶, falando sobre a dramaturgia do *Catalinas Sur*, diz que este nunca faz teatro psicológico. Faz-se, sim, *teatro épico*, pois são muitas histórias a serem contadas e que são também histórias coletivas, que versam sobre eles próprios. Segundo ele, a forma de atuação, a forma de contar tem que ter a ver com a tradição argentina de contar.

⁹⁵ O autor usa aqui como exemplo o trabalho de Peter Schumann, diretor do *Bread and Puppet Theater* (EUA), com suas esculturas de papel machê, com intuito de articular idéias políticas através da performance ao vivo.

⁹⁶ Diretor do grupo de teatro comunitário argentino Barracas e co-diretor do espetáculo do *Catalinas Sur El fulgor argentino*, junto com Adhemar Bianchi.

Bonecos, música, sainete, sátira, teatro de revista, grotesco, comédia musical, tudo isso tem que aparecer na estética do teatro comunitário: texto, canto, música, baile. Os bonecos também produzem distanciamento. A dramaturgia é coletiva.

O teatro épico se diferencia do teatro dramático. Neste o protagonista vive um conflito pessoal e interno e o espectador se identifica com sua causa. Existe uma linha dramática na qual os acontecimentos se sucedem, como causas e conseqüências uns dos outros, chegando a um ápice. No final, feliz ou infeliz, há um apaziguamento, um retorno à ordem estabelecida. No teatro épico, por sua vez, o personagem é movido por forças externas a ele, por isso é cheio de contradições. Não possui carga psicológica e é caracterizado em relação ao ambiente e aos outros personagens (por esta razão são considerados personagens-tipo, pois representam menos o indivíduo do que seu grupo social). Assim os conflitos estão fora do personagem, na relação deste com o meio (Dort, 1980, p. 209). A realidade representada no teatro épico não é natural. Portanto pode ser transformada. Essa é a tese do teatro épico. Tudo é resultado de como as sociedades se desenvolvem e não da natureza. A emoção que o teatro épico provoca vem junto com o posicionamento crítico (Brecht apud Rosenfeld, 2002, p. 148). John Bell (apud Costa, 2000, p. 15), dramaturgo da companhia de Peter Schumann, considera um boneco um exemplo do efeito de distanciamento brechtiano, pois o público tem consciência do acontecimento teatral através dele.

O *Catalinas Sur* não demonstra intenção de se fazer um teatro brechtiano, mas podemos perceber nesse grupo características de um teatro épico. Quando o diretor Adhemar Bianchi atua na cena no ensaio de *1810*, para mostrar ao ator a intenção e a voz que este deve buscar, ao invés de pedir que o ator deixe que seu corpo descubra determinada emoção, ele quer que se represente um tipo, sem psicologismo em sua atuação. O mesmo se dá na junção ator/títere em *El Fulgor Argentino...* O títere fez com que a emoção provocada no espectador por causa da lembrança da repressão militar fosse substituída por outra leitura da cena. Pode nos remeter, por exemplo, à ideia de que os militares eram pessoas desumanizadas, sem vontade própria, manipulados por uma voz de comando. O ator, entre os bonecos, fazendo o mesmo que eles fazem, reforça a imagem do militar como um ser humano manipulado.

Já essa mesma junção na cena do baile pode nos dar a ideia, por exemplo, do ser social preso às regras de comportamento daquela época, daquele lugar, daquela situação. A atriz da figura 20 tem seus movimentos limitados pela presença do boneco. No entanto ela demonstra a mesma desenvoltura que teria se estivesse dançando com um ser humano. Observamos

ainda que ela posiciona sua mão direita embaixo da mão do boneco. Isso facilita o deslocamento, mas ao mesmo tempo inverte a regra do baile, segundo a qual a dama poussa sua mão sobre a do cavalheiro, que conduz a dança. Esse detalhe, na cena do espetáculo, chama mais atenção ainda para as convenções a que normalmente nos submetemos.



Fig. 20 - *El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo*. Foto: www.hemisphericinstitute.org

Somam-se a isso o uso da música e do canto, para estabelecer o ritmo da cena e evitar a interpretação naturalista, e que também indicam uma busca pelo teatro épico para contar a história da comunidade. O que se espera do público, da comunidade representada, é a não conformidade. “Para Maeterlinck, os homens são bonecos quando eles sucumbem à pressão do destino aceitando conformados os seus decretos” (Costa, 2000, p. 60).

Ximena Bianchi crê que a comunidade, pelo menos no caso do Catalinas Sur, se vê através dos títeres, pois o títere é uma arte muito popular e muito antiga. Coloca-se um títere em cena, as pessoas já sorriem. Sua própria aparição do títere já gera riso, empatia. Para ela, isso que poderia ser a grande vantagem do títere, pode ser também uma desvantagem, pois pode dar a falsa impressão de que ele serve apenas para entretenimento e que não há necessidade de se estudar o aprimoramento da técnica. Ela acredita, porém, que a comunidade

de La Boca e Catalina Sur se sente representada ao deparar com os títeres nos espetáculos do grupo. Há cenas que não seriam tão potentes como símbolo, se não fossem com eles⁹⁷.

Ximena Bianchi diferencia o teatro comunitário do teatro profissional pelo fato das pessoas estarem ali engajadas em um projeto comum apenas por prazer e não por sobrevivência. Também o fato de não haver restrição. Qualquer pessoa pode colaborar com o projeto, naquilo que for capaz de fazer. Ela considera que esse aspecto está evidente na cena, pois o espectador entende aquilo como algo seu, da sua comunidade e que ele também poderia estar ali fazendo⁹⁸. Diferente de um grupo profissional que porventura possa se apresentar na região e não estabelecer nenhum outro vínculo.

Os espetáculos dirigidos por Ximena Bianchi aparentemente seguem uma linha diferente da dos que são dirigidos por seu pai, Adhemar Bianchi. No caso de Ximena Bianchi, seus espetáculos são normalmente todos de títeres e baseados em fábulas infantis, sem referência direta à história local. Mas pelo que podemos entender de seu ponto de vista, por ser um teatro comunitário, não perde sua característica épica, pois o espectador, mesmo se for criança, compra o jogo sem esquecer que o manipulador é seu pai, mãe, amigo, irmão ou vizinho. Isto é, a vida do bairro está presente em seu espetáculo. A propósito, na imagem abaixo os ratos/títeres do espetáculo *El ratón del invierno* representam uma grande família.



Fig. 21 – *El ratón del Invierno*. Foto: laventanaarteycultura.blogspot.com

⁹⁷ Entrevista com Ximena Bianchi. Apêndice A.

⁹⁸ Idem.

Pelos espetáculos aqui estudados e pela vivência que eu tive, junto ao Grupo de Teatro Catalinas Sur, percebi que há três vertentes nos espetáculos com títeres, coexistindo, aparentemente sem conflito⁹⁹. E eu fico me perguntando se alguma delas se sobressairá com o tempo. Em primeiro lugar temos os espetáculos comprometidos em contar a história nacional, encabeçados por Adhemar Bianchi. São esses os espetáculos que deram visibilidade ao grupo, misturando distintas linguagens, inclusive títeres.

Temos outra linha, mais jovem, encabeçada por Ximena Bianchi, exclusivamente de títeres, mais direcionada para o público infantil, que não se prende à história nacional nem a referências locais, mas a coisas que o grupo queira dizer. No caso de *El ratón del invierno*, o grupo quer chamar atenção para a importância da arte até mesmo nos momentos difíceis, como nos períodos longos de inverno. Temos ainda o caso intermediário, *El vengador del Riachuelo*, que não conta a história nacional mas apresenta uma narrativa, um mito conhecido da comunidade, ambientada em La Boca. Aprofunda-se na linguagem de títeres, mas também coloca o ator na cena, embora não contracenem um com outro.

Por um lado vemos no *Catalinas Sur* o espírito pós-ditadura, com um desejo de resistência e política, mas também vemos jovens e migrantes com outros desejos, não tão marcados pelos anos de repressão na Argentina, mas cantando e questionando a política e a economia nacionais. Fica a pergunta: para onde vai? Que rumo o *Catalinas Sur* está seguindo? Se a cultura é um processo em constante transformação, não se pode esperar que o teatro comunitário não esteja se transformando também.

O teatro do Grupo Catalinas Sur apresenta formas híbridas em que o tradicional e o novo coexistem. Arrisca-se na fusão de linguagens quando quer contar a própria história, sob a direção de Adhemar Bianchi; mas também mantém uma forma teatral mais homogênea quando busca outras narrativas, sob a direção de Ximena Bianchi, geração mais nova. É importante, no entanto, esclarecer que Ximena Bianchi é também uma das assistentes de direção no espetáculo *1810*, que vem sendo montado e dirigido por Adhemar Bianchi. Ela será, além disso, a responsável pelos títeres que virão a compor esse trabalho¹⁰⁰.

⁹⁹ Além do trabalho com títeres temos ainda os espetáculos de murga e os da *Orquesta Atípica*.

¹⁰⁰ Há outros diretores no grupo Catalinas Sur, porém não constam no material de análise deste trabalho, por eu não ter vivenciado e/ou por não trabalhar com títeres.

De qualquer forma o *Catalinas Sur* realiza um teatro híbrido, pois o grupo resulta de um processo de hibridação cultural como o descrito por Canclini. É constituído por mais de trezentos integrantes, de distintas origens. Constantemente pessoas saem, pessoas entram, outras retornam e muitas permanecem no grupo por muitos anos.

O grupo possui intersecção com todos os setores da comunidade que compreende os bairros La Boca, Catalinas Sur e adjacências¹⁰¹. Isso significa que há muitos migrantes que passam a coabitar e participar do teatro local ou, ao menos, a contribuir com ele. Por outro lado, há integrantes que se mudam para outros bairros, mas continuam voltando regularmente para lá pra fazer teatro; ex-integrantes que se inseriram em outros novos grupos de teatro comunitário e integrantes que, mesmo participando de outro grupo, comunitário ou profissional, mantêm-se no *Catalinas Sur*; há ainda o público que visita o *Catalinas Sur* para participar de oficinas. Tudo isso significa ideias, opiniões e histórias de vida que ajudam a enriquecer esse processo comunitário. Soma-se ainda a esse quadro o contato com os novos grupos formados pela rede latino-americana de teatro comunitário.

O títere é um reflexo de tudo isso. É um saber que a comunidade local possui, segundo registra-se, desde a chegada de companhias sicilianas e da passagem de Lorca pela região, o que influenciou vários artistas argentinos que também se apresentaram por lá¹⁰².

Como qualquer comunidade, a do *Catalinas Sur* é afetada pelo fenômeno da globalização e das proliferações das companhias, o que promove o intercâmbio das ideias e propostas estéticas para a cena teatral. Nesse contexto, o títere permite que a comunidade se veja retratada de uma maneira mais divertida, mais bem humorada e proporciona ainda um distanciamento que pode levar à autocrítica. O títere pode, além disso, exercer um papel de bobo da corte, falando coisas que poderiam comprometer se fossem ditas por um ser humano. Isto é, pode ser porta-voz da comunidade. Toda busca pelo aperfeiçoamento técnico e intercâmbio com outros grupos serve para que o títere, juntamente com os outros elementos cênicos, continue sendo um forte e competente aliado dessa comunidade, em constante transformação, compondo esse grande texto que é o Grupo de Teatro Catalinas Sur.

¹⁰¹ Percebe-se que uma das características da hibridação cultural descrita por Canclini é a junção entre o antigo e o moderno. La Boca é um bairro antigo, que ainda conserva a arquitetura original, com casas construídas com o material do porto. Já sua extensão, Catalinas Sur, é um bairro mais novo, com uma arquitetura moderna e mais uniforme, e com ruas planejadas e com formas mais simétricas. Moradores desses dois bairros estão juntos no grupo de teatro.

¹⁰² O *Museo argentino del títere* está situado em San Telmo, bairro vizinho do Catalinas Sur.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Grupo de Teatro Catalinas Sur é um grupo de teatro comunitário de Buenos Aires, surgido em 1983, formado por cerca de trezentas pessoas, e que se autodenomina um grupo de vizinhos que se reúne para contar a própria história. Seus integrantes, em sua maioria, pertencem à comunidade que abrange os bairros Catalinas Sur e La Boca. Em seus primórdios se apresentava nas ruas e hoje possui sede própria que funciona como centro cultural e espaço comunitário. Ao mesmo tempo observamos que se trata de uma comunidade de interesse porque agrega pessoas motivadas pelo fazer teatral. É um teatro amador, que não forma profissionais, não remunera nem cria protagonistas. Preza pelo prazer e pela coletividade. Atualmente, porém, o grupo também é muito procurado devido ao êxito de seus espetáculos.

O Grupo Catalinas Sur foi o primeiro de uma rede de grupos de teatro comunitário na Argentina. Através do teatro as comunidades ocupam espaços públicos, contam suas histórias, reinventam-se e reivindicam seus direitos. Pelo fato de agregar pessoas para atuar e se submeter ao exercício de pensar junto, seus integrantes veem no teatro o poder de transformação social e de resistência.

A música é o germen da dramaturgia do grupo Catalinas Sur. O canto comunitário se apropria de canções muito conhecidas e as transformam para contar novas histórias. Narrar cantando é uma característica do teatro épico. A música também proporciona ritmo à cena e auxilia o ator, que, cantando em coro, se sente mais seguro para improvisar. Mesmo em se tratando de um espetáculo de títeres homogêneo, a canção pode aparecer em momentos líricos, em solilóquio, ou em momentos épicos, quando vários personagens cantam e comentam a história.

Bonfitto (2009, p. 111) explica que a origem do termo texto significa “tecer junto”. A dramaturgia do *Catalinas Sur* se tece junto, por várias mãos. O termo dramaturgia há muito tempo deixou de ser entendido apenas como escrita para teatro e hoje é um conceito que compreende todos os elementos do espetáculo. O títere, por sua natureza, possui grande potencial dramático. Da mesma forma texto não é mais entendido como sequência de palavras, e sim pela junção de tudo que se combina para gerar sentido, produzir signos. No caso do teatro, a dramaturgia consiste no texto espetacular.

O teatro do *Catalinas Sur* é considerado um teatro híbrido porque mescla diferentes linguagens, resultante do encontro de várias culturas, devido ao constante movimento de migração, à globalização e ao intercâmbio com outros grupos teatrais, gerando o fenômeno que Canclini chama de hibridação cultural, pelo fato dessas culturas se fundirem sem que se possa identificar esses pontos de intersecção. Por se tratar de histórias coletivas, o que se faz é um teatro épico. Para isso utilizam-se de saberes da cultura popular. Dentre todas as linguagens que se mesclam para que o grupo conte sua história, uma delas é o títere.

O teatro de títere surgiu na Argentina, segundo se estima, no século XIX, devido à chegada de imigrantes, e se difundiu com maior força no século XX. Muito comuns foram as temáticas voltadas para a repressão, a perseguição política, durante a ditadura, e as crises econômicas. O títere trazia elementos poéticos para a cena e funcionava como um meio para poder dizer com mais liberdade coisas que eram proibidas. O fim da ditadura facilitou o intercâmbio entre artistas e, à medida que vinham se multiplicando as companhias pequenas, atuando em espaços de pequenas proporções, proliferaram-se também os grupos de teatro comunitário, sempre numerosos e atuando em espaços amplos.

Os espetáculos aqui analisados foram *El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo*, que conta a história recente da Argentina e utiliza a linguagem do títere misturada com o teatro de ator; *El ratón del invierno*, fábula contada através do teatro de títeres, e *El vengador del Riachuelo*, que narra um mito de La Boca e apresenta uma história (com títeres) dentro de outra história (com atores). Todos eles trabalham com a linguagem dos títeres. Além desses, ainda tece algumas referências ao espetáculo *1810*, que começa a ser montado e também retrata a história da Argentina, mas outro período.

Os bonecos utilizados nos espetáculos *El ratón del invierno* e *El vengador del Riachuelo* são considerados híbridos porque misturam várias técnicas de manipulação e dialogam com as artes plásticas, o cinema, o desenho animado. Porém, esses espetáculos continuam sendo de títeres, porque estes são os protagonistas. Já *El Fulgor Argentino...* é um teatro híbrido porque não se trata de um teatro de atores nem de um teatro de títeres. Títeres e atores, nesse trabalho, adquirem o mesmo *status* em certas cenas e, em algumas, chegam a se fundir na mesma figura, causando distanciamento e estranheza.

O boneco é capaz de produzir ações que só ele é capaz de fazer. Mas também é possível constatar uma dramaturgia do não movimento, através dos bonecos estáticos nas fachadas do *Galpón de Catalinas* e de muitas outras casas em La Boca. A matéria, a confecção, os desenhos que os complementam nas paredes já nos trazem elementos

dramatúrgicos e narrativos, mesmo sem a ação do manipulador. São animados sem serem manipulados. A escolha dos materiais de confecção, das cores e da iluminação depende do que se quer representar.

Pelo fato do Grupo de Teatro Catalinas Sur estar inserido no processo de hibridação cultural, trata-se de um objeto de estudo em constante transformação. Seus espetáculos seguem vertentes distintas, mas estão sempre dialogando entre si. A pesquisa estética e o aprimoramento técnico são uma preocupação presente e necessária para que as linguagens empregadas continuem sendo satisfatórias para representar essa comunidade que não para de se transformar. E o títere é uma dessas linguagens, que chegou à comunidade através de um processo de hibridação cultural e continua se fundindo com outros meios e até mesmo com atores em cena. Por isso é importante que continue sendo pesquisado e se fundindo para continuar contribuindo para que a comunidade tenha voz.

Portanto, o grupo de Teatro Catalinas Sur é um objeto de estudo em constante mutação e não se pode esperar que ele se mantenha exatamente como era quando começou. Se na década de 80 foi o momento pós-ditadura que o motivou, estão surgindo outros momentos históricos com outros desafios e outras histórias para contar.

Uma pesquisa de recepção seria interessante para complementar esse trabalho, porém, não se pode dar conta de tudo em uma única monografia. Fica aqui a proposta de continuidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELL, John. Atuando com coisas: o mundo material em cena. Tradução: Marisa Naspolini. **Móin-Móin** – revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 7, n. 8, 2011, p. 49-61.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BORBA, Juliano. **El teatro comunitario en Argentina: la celebración de la memoria** Disponível em <<http://arte-a.org/textos>>. Acesso em: 05 set. de 2011.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 1997.
_____. Estudos sobre cultura: uma alternativa latino-americana aos *cultural studies*. **FAMECOS**. Porto Alegre, n° 30, ago.2006.

CAVALCANTE, Caroline Maria Holanda. **A interpretação com o objeto: reflexões sobre o trabalho do ator-animador**. 2008. 134 f.: Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Teatro, Florianópolis, 2008.

COSTA, Felisberto Sabino. **A poética do ser e não ser – procedimentos dramáticos do teatro de animação**. São Paulo, 2000, tese (doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

COSTA, Felisberto Sabino. Sobre relógios e nuvens: mestiçagem, hibridação e dramaturgias no teatro de animação. **Móin-Móin** – revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 7, n. 8, 2011, p. 27-46.

DORT, Bernard. **Leitura de Brecht**. Forja, 1980.

DUBATTI, Jorge. Títeres en la Argentina: cambios conceptuales en la postdictadura. **Móin - Móin**: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 3, v. 4, 2007. P. 172-88.

LA UTOPIA Teatral: Largometraje Documental. Direção: Adolfo Cabanchik. Produção: Silvia Riemer. Direção de som: Roberto Rodriguez. Argentina, 2006. 1 DVD (75 minutos), son. Color.

MACHADO, Irley. A dramaturgia de títeres de Federico García Lorca: entre o culto e o popular. **Móin-Móin** – revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 7, n. 8, 2011, p. 177-92.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. A opção pelo teatro em comunidades: alternativas de pesquisa. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. – Vol 1, n.10 (Dez 2008) – Florianópolis: UDESC/CEART.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. Teatro em comunidades. In: FLORENTINO, Adilson; TELLES, Narciso. **Cartografias do Ensino de Teatro: das idéias às práticas**. Uberlândia: UDUFO, 2008.

KARTUN, Mauricio. Escritos sobre dramaturgia y teatro de títeres. **Móin-Móin** – revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 7, n. 8, 2011, p. 12-26.

LOREFICE, Tito. Reflexiones sobre tradición y modernidad en el teatro de títeres en Argentina. **Móin - Móin**: revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 2, v. 2, 2006. P. 125-37.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREZ, Miguel Oyarzún. Dramaturgia, language... acción. **Móin-Móin** – revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 7, n. 8, 2011, p.

PLASSARD, Didier. O autor, o bonequeiro e o bezerro de duas cabeças. Tradução: Margarida Baird e José Ronaldo Faleiro. **Móin-Móin** – revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 7, n. 8, 2011, p. 70-82.

RIBEIRO, Almir. Uma escrita efêmera. A dramaturgia do ator manipulador no Teatro do Inanimado. **Móin-Móin** – revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do sul: SCAR/UEDESC, ano 7, n. 8, 2011, p. 150-163.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A música no jogo do ator meyerholdiano**.

<http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html>. Acesso em: 02 jun. 2012.

SAGASETA, Julia Elena. Teatro argentino contemporâneo. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. - Vol 1, n.09 (Dez 2007) - Florianópolis: UDESC/CEART, p. 153-160.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

TIBURSKI, João Carlos. Dom Javier Villafañe. **Continente Sul Sur**. Revista do Instituto Estadual do Livro. A magia dos bonecos. N. 5, 1997, p. 159-163.

ZURBACH, Christine. A dramaturgia do teatro de marionetas hoje: modos de fazer e modos de ver. **Móin-Móin** – revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 7, n. 8, 2011, p. 92-106.

APÊNDICES - ENTREVISTAS

A) XIMENA BIANCHI

A – O trabalho aqui é coletivo. Você diz numa entrevista que o boneco expressa melhor certas coisas. Como se dá a decisão de se colocar ou não o títere em cena?

X – *Em geral é o diretor que decide, de acordo com o que se quer contar. Há técnicas que são mais eficazes para contar algo do que um ator. Isso tem a ver com a decisão de como se quer contar. Assim como o canto, o circo, que são usados para contar determinadas coisas. Os títeres possuem basicamente uma impunidade que os atores não tem. Os títeres podem muitas coisas que para os atores seriam ou grosseiras ou... é uma cena sexual..., ou uma cena histórica... há um montão de coisas que através dos títeres podem ser melhores lidas porque o símbolo é mais forte que um ator. Isso depende do diretor.*

A – Então não há negociação. O diretor que decide quando a cena é com títere e quando é com ator.

X – *Sim. O diretor decide como será todo o cenário.*

A – No caso do teatro comunitário, você acha que a comunidade se vê representada através dos títeres?

X – *Sim. O títere é uma arte muito antiga e muito popular. Há uma identificação das crianças com os títeres. Há uma coisa com os títeres que, quando eles aparecem, as pessoas já sorriem. Para começar. Isso é algo a favor do títere porque ele pode até falar algo contra o espectador, porque sua simples aparição já generaliza, já gera empatia. Então muitas vezes não se aprofunda a técnica porque com pouco já se alcança muito. Isso que deveria ser a grande vantagem do títere, muitas vezes se vê contra o títere.*

A – No caso do Catalinas, que conta a própria história da comunidade, o espectador, sendo morador e conhece a própria história, se vê: “estão falando de nós”?

X – *Sim, eu creio que sim. Se sente representado, sim. Há imediatamente uma conexão com o títere. O boneco possui um simbolismo diferente. São levados para as avenidas, ruas, então o*

que se pode fazer através do títere é mais efetivo do que se um ator o fizesse. Não seria tão potente enquanto símbolo.

A – Você acha que o trabalho com títere no teatro comunitário possui alguma especificidade em relação aos outros grupos de teatro?

X – *Sim, claro. Um grupo de teatro comunitário tem características particulares que não são para mim como nos grupos profissionais ou grupos de teatro de qualquer outra categoria. Essas mesmas características se veem nos títeres. Tem a ver com o fato de serem feitos por vizinhos, que não pretendem ser profissionais no sentido de “cobrar” pelo que fazem. Mas sim, pretendem se divertir. Pretendem se expressar através disso. Essa é a característica do teatro comunitário e os títeres e com os títeres ocorre o mesmo. A diferença do teatro comum é que: “vou fazer sempre porque o diretor mandou, porque vou cobrar por isso, porque minha profissão exige”, tem um montão de coisas que são feitas porque não se pode escolher. Em um grupo de teatro comunitário, seja títeres ou qualquer outra disciplina, as pessoas vem fazer por prazer. As pessoas o fazem na medida que lhe dá prazer. É claro que só fazer oficinas não dá prazer. O que dá prazer é o resultado de seu trabalho. Não é dizer “gosto, não gosto”. Não é assim. Mas tem que se levar em conta o “dizer” coletivo. O grupo é “alguém” que quer dizer algo. Não é o diretor que chega com a idéia pronta. Há, como um todo, uma interação com o grupo, desde a dramaturgia, a forma de contar, de fazer, de jogar.*

A – Você acha que isso aparece na cena?

X – *Sim. Totalmente. O espectador entende aquilo como algo seu. Ele pensa “eu também poderia estar ali”.*

A – O que você considera relevante ao preparar o ator para atuar com títere?

X – *A voz e o domínio da técnica de manipulação.*

A – E no caso de o ator contracenar com o títere?

X – *É como atuar com outro ator. Só tem que tomar cuidado para não olhar para o titeriteiro.*

B) SERGIO COFRÉ (ator)

A – Como ator, como você contribui com a dramaturgia?

S – *Eu não participei do processo de construção da dramaturgia (de **El ratón del invierno**), mas normalmente os temas surgem durante as oficinas de teatro onde começam a conversar . A partir das ideias que surgem constrói-se um texto, que serve como base do trabalho que se vai realizar. Primeiro parte-se de exercícios de improvisação de onde surgem temas. E quando essas coisas emergem, são construídos os textos, por pessoas já mais especializadas em dramaturgia.*

A – E depois disso parte-se para a montagem?

S – *Claro. Depois do texto, passa-se para a fase de produção de títeres, cenografia, iluminação, todas essas coisas. Depois de tudo isso, começamos a manipular os títeres.*

A – Na preparação para atuar com os títeres, o que é para você mais relevante?

S – *Para mim o mais relevante é conseguir uma harmonia entre a equipe que vai trabalhar. Que haja uma conexão e confiança, para depois, no momento da apresentação, seja algo gostoso para nós e para o público. Isso é o mais importante.*

A – A maioria dos espetáculos do *Catalinas Sur* remete a fatos históricos relacionados à Argentina, especialmente La Boca. Em *El ratón del invierno* os personagens são animais, plantas, a história poderia acontecer em qualquer lugar. Você vê algum aspecto local em *El ratón del invierno*?

S – *A narrativa é mais aberta, pode acontecer em qualquer lugar, em qualquer país. Poderia ser tanto aqui como no Brasil, no Chile, Bolívia, Peru, em qualquer lado, porque o fato de unir pessoas para trabalhar em equipe e por um bem comum (tema do espetáculo), é uma realidade que se vive e que se vê em todo lado.*

A – E quanto à escolha dos materiais? E o tipo de títeres? Como acontece? Em que momento se dá?

S – *Creio que a seleção dos materiais tem se dado com a experiência dos trabalhos anteriores que são feitos com títeres. Quando já se usou materiais mais pesados, mais*

rígidos. Há toda uma investigação e experimentação e quanto à representação do títere, que seja fácil de manipular, para transportar, quando se quer viajar, que não seja tão complicado. Por isso chegaram a trabalhar com espuma.

C) GILDA ARTETA

A – Como você, atriz, contribui com a dramaturgia?

*G – No caso de **El ratón del invierno** nós fizemos um trabalho de improvisação e trouxemos ideias e aprovamos com o grupo de titeriteiros. E o trabalho da diretora, Ximena, era organizar, cortar, encontrar um foco entre as diferentes ideias que nós propúnhamos, por onde seguir. Basicamente a dramaturgia do espetáculo é grande parte por improvisações do elenco. Isso por um lado. E por outro, além disso, compus a música, com Gonzalo Dominguez, para o espetáculo, e nessa parte também trabalhávamos partindo das ideias dadas pelo grupo. Depois nos juntávamos, escrevíamos e outro corrigia, e entre os dois fomos formando as letras, e também a dramaturgia do espetáculos, porque o espetáculo tem cinquenta por cento de canções. Então grande parte da dramaturgia se deu por esse lado, da música.*

A – A parte escrita, no caso das músicas veio na hora de compor. E o resto do texto, em que momento aparece?

G – Primeiro trabalhamos com objetos e desenvolvemos algumas cenas, com objetos, nas quais tínhamos que, por exemplo, quando os ratos tem que erguer a galinha para roubar os ovos. Então fizemos primeiro com objetos e começaram a aparecer personagens que eram um chefe que mandava e não fazia nada, um forte que fazia tudo e era um pouco bobo, e fazia força... E então, a partir daí definiu-se quem seriam os personagens da história: o pai José, que só mandava etc. Primeiro foi sem palavras, tudo com ação, e depois, quando construímos os protótipos dos títeres, começaram a sair os textos e a sair os ratos, personagens. E aí começamos a jogar e falar... e os textos começaram a surgir assim. Ximena foi recortando. Os textos eram muito mais longos e Ximena fez as sínteses.

A - E a ideia de que os personagens fossem animais ou plantas?

G – *É uma ideia de Ximena. A história está baseada em um livro que se chama **Frederico**, que é um conto infantil, que serve como inspiração. Os personagens não aparecem no conto, são nossos. Mas a ideia de um rato que furta cores e palavras, sim. E a partir daí, era óbvio que seriam ratos que falam, que seriam ratos os personagens. As flores surgem porque... também creio que foi idéia de Ximena, que as flores cantassem. Mas nós decidimos que seriam homens que cantariam como flores, porque sempre as flores são representadas por mulheres belas e neste caso são homens cantando. A mesma coisa passou com os peixes, porque em geral os peixes são homens e nós tivemos a intenção de fazer como se fosse um corozinho de sereias.*

A – E quando você se prepara para atuar, quais os aspectos que você considera mais importantes?

G – *Primeiro a respiração, depois alongar o corpo, porque quase todo titeriteiro trabalha em posições muito incômodas, e para mim é fundamental preparar a voz porque além de tudo sou cantora e grande parte de minha personagem surge através da voz e da palavra e para mim é o mais fundamental. Fazer que a voz chegue ao personagem.*

A – Como a música contribui na preparação do ator?

G – *Eu acho que a música contribui, porque para mim a música é um ritual, sobretudo o canto é um ritual. Um ritual de concentração, que para mim é o canal direto à alma. E quando alguém vai trabalhar com um pedaço de espuma, que não tem vida, necessita duplicar a alma para que esse títere tenha uma alma. E tenha sensações e emoções. Por exemplo, agora queremos transmitir uma mensagem muito concreta de que é importante a arte na sociedade (tema do espetáculo). Além disso, queremos comover, queremos contar um conto que faça com que a pessoa saia cheia de amor e alegria. E para tudo isso me parece que tem que estar conectado com a parte espiritual.*

A – Tudo o que você sabe você aprendeu aqui no Catalinas?

G – *De títere sim. Tudo aprendi aqui no Catalinas. A parte de canto...*