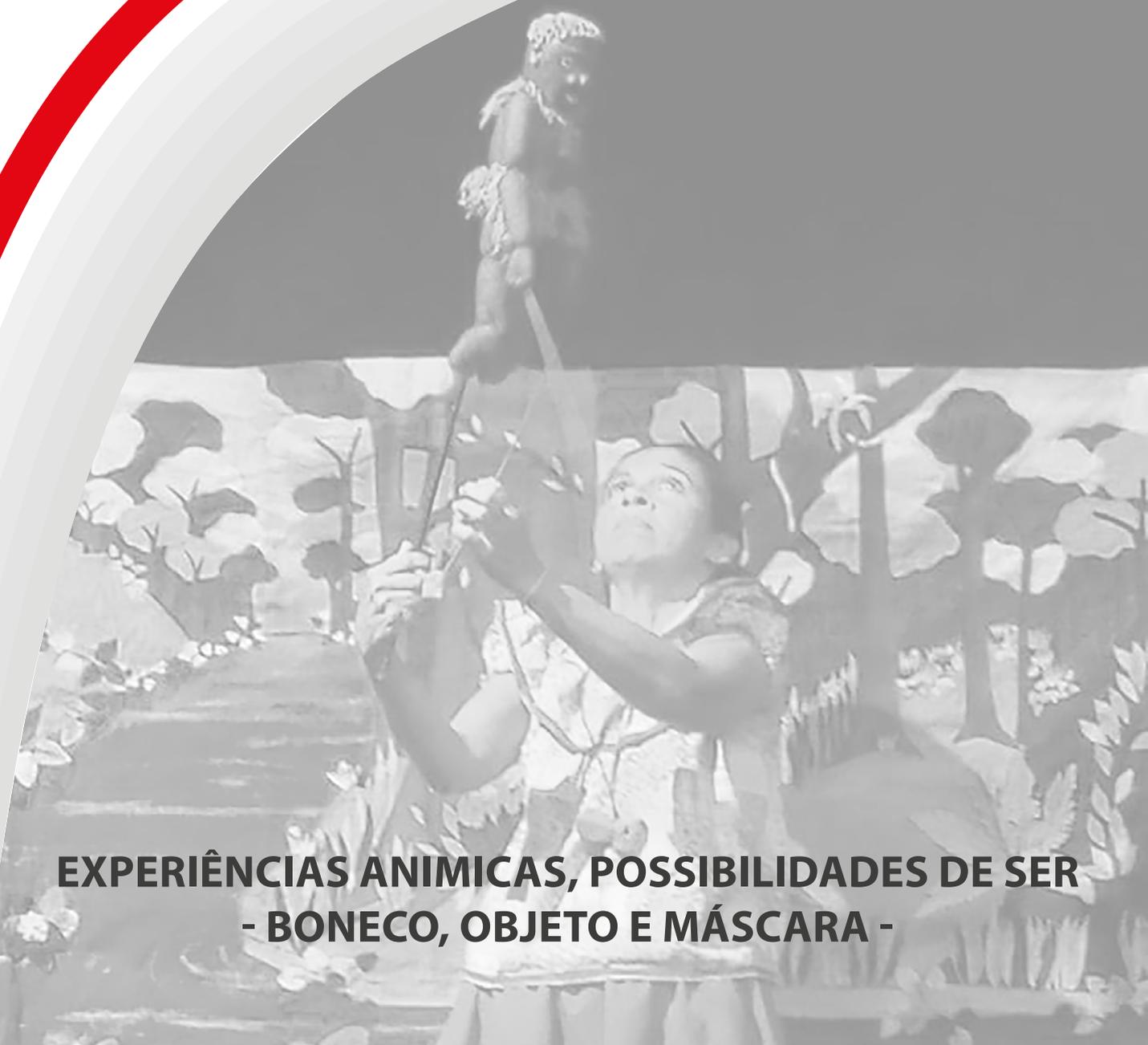




ppgac
usp

O Círculo - Grupo de Estudos
Híbridos das Artes da Cena



**EXPERIÊNCIAS ANIMICAS, POSSIBILIDADES DE SER
- BONECO, OBJETO E MÁSCARA -**

Felisberto Sabino da Costa (Org.)

EXPERIÊNCIAS ANIMICAS, POSSIBILIDADES DE SER

- Boneco, Objeto e Máscara -

ISBN 978-65-88640-80-7
DOI 10.11606/9786588640807

São Paulo
ECA-USP
2023

Organização: Felisberto Sabino da Costa (Org.)

Diagramação: Lucas Lima | Tikinet

Capa: Gustavo Nunes | Tikinet

Foto da Capa: André Mardock

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

E96 Experiências anímicas, possibilidades de ser [recurso eletrônico] : boneco, objeto e máscara / organização Felisberto Sabino da Costa. -- São Paulo : ECA-USP, 2023. PDF (120 p.)

ISBN 978-65-88640-80-7
DOI 10.11606/9786588640807

1. Teatro de animação. 2. Teatro de bonecos. 3. Teatro de objetos. I. Costa, Felisberto Sabino da.

CDD 23. ed. – 791.53

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Escola de Comunicações e Artes

Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária CEP-05508-020

CCEx
COMISSÃO DE CULTURA E
EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA DA ECA-USP

A verba para a edição do livro foi proveniente da Comissão
de Cultura e Extensão - CCEX/ECA/USP

SUMÁRIO

A vocês!	5
I – Boneco	
Uma Escrita Dramatúrgica Para Teatro Com Bonecos: a experiência do grupo <i>In Bust</i> de Belém do Pará	11
<i>Adriana Cruz e Felisberto Sabino da Costa</i>	
II – Objeto	
A morte de tintagiles e a máquina do amor e da morte: uma exegese da arte de Tadeusz Kantor	35
<i>Wagner Cintra</i>	
O objeto como catalisador de um espaço de recordação: caminhos para se pensar o Teatro de Objetos Documental	54
<i>Igor Gomes Farias</i>	
III – Máscara	
Expedição: Entre e Lados	72
<i>Flávia Bertinelli</i>	
Dramaturgia-corpo sob o olhar da máscara	92
<i>Felisberto Sabino da Costa</i>	
A máscara nos tempos <i>offline</i>	103
<i>Helo Cardoso</i>	

Experiências animicas, possibilidades de ser

- BONECO, OBJETO E MÁSCARA -

A vocês!

Inicialmente, gostaria de dedicar a fatura desse livro a duas mulheres-artistas-pesquisadoras que são referências fundamentais no que tange ao Teatro de Animação: **Ana Maria Amaral** e **Magda Modesto**. De todas as experiências anímicas, acredito ser a alegria o que possivelmente as conecta. O poeta Vladimir Maiakóvski nos diz que “É preciso arrancar alegria ao futuro!” (2017, p. 187). Essa é uma tarefa que perpassa o ofício dessas duas mulheres visionárias. Lembro-me, certa feita, de estarmos numa van em direção a Matinha e Penalva, cidades do interior maranhense, em pleno calor da noite. Enquanto muitos dormiam no transporte, naquela quase madrugada, Magda e Ana falavam animadamente. Na van palavras vão e vem entre as risadas. O mundo do títere, como prefere nominar a primeira, ou do boneco, conforme a segunda, emaranhava os temas diversos costurados por risos. Uma, paulistana, a outra, carioca. Ambas, Mamulengo ou Kazumba.

Depois de aventurarmos pelos volteios do Bumba-meu-boi na noite de São Luís, íamos para as referidas cidades do interior, rumo aos sotaques do Bumba-meu-boi. O encantamento e o humor, que perpassam os corpos dançantes, qualidades tão afeitas ao teatro de formas animadas, reverberavam nas falas daquelas duas mulheres, rumo ao acontecimento que se avizinhava: estaríamos participando de uma apresentação de um Bumba-meu-boi realizado especialmente para nós: um momento sublime que acontece na noite seguinte, madrugada adentro que se alongar até o romper do dia. E lá estavam as duas, bonequeiras animadas pelo sabor da vida, no gingado dos brincares em meio a corpos-em-jogo: bonecos, máscaras e objetos. Ao principiar o brinquedo, os espectadores que circundavam os brincantes também dançavam em círculo.

Há, nessas imagens sinteticamente narradas, a evocação de um vasto corpo que abriga máscaras, objetos e bonecos (ou títeres), a engendrar ações que incorporam vivências e memórias. As contribuições textuais dos artistas-pesquisadores-professores que compõem esse livro, vêm imbuídas de um espírito alegre, escritas que vibram como os corpos de Ana e Magda. Seja direta ou indiretamente, nelas ecoam as vozes dessas mulheres, duas mestras que corporificam a alegria, a prova dos nove como já dissera Oswald de Andrade.

Em seu percurso, Modesto ressalta a experiência como espectadora, ação fundamental para a sua compreensão do fenômeno aqui em tela. Ao lançar um olhar expandido ela nos diz: “eu acho importante ver na rua um homem varrendo e ver aquela vassoura andando, o que aquilo contribui para o meu conhecimento, para a minha arte” (2007, p. 229). Essa poética do olhar, na qual ela observa “tudo que acontece como se fosse um estudo”, possibilita inauditas tessituras imagéticas que envolvem o espectador, o atuante-manipulador-animador, bem como o trânsito entre o boneco e o objeto. Já como nos diz Ana Maria Amaral, “o teatro de formas animadas resulta em vibrações espirituais no interior do espectador” (1993, p. 20), consonância que posiciona o espectador como um partícipe fundamental dessa ação. Ancorada numa perspectiva plástica, em determinados momentos de sua carreira, Ana Maria transita pelo “bonecobjeto” ao plasmar um teatro (poema) visual. Haja vista que durante o lançamento de seu livro de poesias *Rupturas – Poemas em busca de um eixo* (2011), a autora invoca a proposta de ligação entre poesia e teatro que sempre a perseguiu. Certamente, ela poderia dizer como Maiakóvski: “Sou poeta. É justamente por isso que sou interessante” (2017, p. 58).

Partindo desse breve introito, convidamos você, leitor, a entrar no jogo, tal como Ana e Magda, imbuído de um corpo-alegre, que se traduz como sabedoria da existência. O livro não objetiva enveredar por definições sobre teatro de animação e suas derivações, mas sinalizar três campos que congregam as contribuições textuais que serão aqui apresentadas. Como nos diz Amaral, “o teatro de formas animadas é um gênero no qual se fundem o teatro de bonecos, de máscaras e de objetos” (1993, p. 19). Sob essa perspectiva, a obra se organiza em três seções – boneco, objeto e máscara – não se restringindo a pensá-las como o Teatro de Formas Animadas, tal como colocado por Amaral, mas contribuir com reflexões que podem endereçar a esse fazer, bem como ir para além.

Na primeira parte, destinada ao boneco, *Uma escritura dramatúrgica para teatro com bonecos – a experiência do grupo In Bust de Belem do Pará* reflete sobre a prática dramatúrgica a partir da noção de Teatro com Bonecos, desenvolvida no referido coletivo. Inicialmente, são tecidas algumas considerações sobre animação do boneco e suas possíveis relações com outros fazeres artísticos, para em seguida, focar a dramaturgia elaborada no grupo. Quanto ao segundo tópico, o objeto,

A Morte de Tintagiles e A Máquina do Amor e da Morte – uma exegese da arte de Tadeusz Kantor trafega sobre aspectos fundamentais da obra de Kantor, contextualizando as bases da sua estética, e finaliza com a análise de uma de suas últimas *cricotages*, “na qual é possível perceber, em síntese, todos os expedientes estéticos e poéticos que alicerçaram a evolução” do pensamento de Kantor acerca da sua produção artística. Já, *O Objeto como Catalisador de um Espaço de Recordação: caminhos para se pensar o teatro de objeto documental* propõe, mediante a relação do Teatro de Objetos com a memória, destacar as “materialidades como catalisadoras de um possível espaço de recordação na cena contemporânea”. A partir da análise dos trabalhos da companhia *Oligor y Microscopía*, da Espanha, e do grupo *Sobrevento*, do Brasil, são buscados alguns paralelos entre o Teatro de Objetos e o Teatro de Objetos Documental. A terceira parte - máscara – abre com a *Expedição entre e lados*, percurso que contempla “um treinamento artístico similar a uma expedição, que potencializa o corpo atuante a partir de abordagens e procedimentos inspirados em elementos e critérios constitutivos do fenômeno da *commedia dell’arte*”, expandindo o conceito de máscara na parte final. Por sua vez, *Dramaturgia-corpo sob o olhar da máscara* investiga dramaturgias produzidas (ou difundidas) na cidade, sob uma perspectiva ampliada. O olhar engloba práticas estéticas que rompem um quadro estrito e abrigam manifestações artísticas e culturais em diferentes espaços-tempos. A terceira parte finaliza com *A máscara nos tempos offline*. Concebido em forma de um memorial, a autora nos apresenta o seu processo artístico-investigativo concernente à máscara a partir da década de 1980. O texto, ao revelar um percurso que se estende por cerca de duas décadas, traz apontamentos significativos de um momento em que a máscara se firmava como prática pedagógica em escolas técnicas e universitárias no território brasileiro.

Ao concluir essa apresentação, agradeço ainda aos integrantes de O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena pela ativa colaboração nos projetos de pesquisa levados pelo coletivo e também à Comissão de Cultura e Extensão da ECA/USP pelo suporte que possibilitou a fatura desse livro.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos e Objetos**. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. **Rupturas – Poemas em busca de um eixo**. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2011.

BELTRAME, Valmor Nini et alii. *Entrevista com Magda Modesto*. **Móin Móin** – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Florianópolis, v. 1, n. 8, UDESC/SCAR, 2011, p. 222-239.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Maiakovski Poemas**. Trad. Boris Schnaiderman, Augusto e Aroldo de Campos. S. Paulo: Perspectiva, 2017.



PARTE 1
Boneco



UMA ESCRITURA DRAMATÚRGICA PARA TEATRO COM BONECOS - A experiência do grupo *In Bust* de Belém do Pará -

A DRAMATURGICAL WRITING FOR PUPPETRY
- The experience of *In Bust* in Belém do Pará, Brazil -

Adriana Cruz
Felisberto Sabino da Costa

Primeiro ato

À guisa de abertura

As artes da animação compõem um universo complexo, congregando saberes e fazeres que encontram no movimento um ponto de articulação possível. Teatro, cinema, performance, práticas xamânicas, operações dançantes, ações visuais *on-line*, dentre outras invenções de mundos, jogam com o fluxo vital característico da animação: os moveres de corpos físicos e imagéticos engendrados por um/uma artífice. Sob essa perspectiva, mais do que simples operações miméticas que buscam emular a vida, a animação opera encantamentos próprios, uma vez que vai além da vida conforme à ordem natural. Como o duplo mover da respiração, morre-nasce a cada vez. Concentrando-se no domínio do teatro, podemos talvez pensar a animação como uma imagem poética, evocada de modo informal, pela palavra '*piração*': a loucura necessária para suportar o real demasiado. Como constelações que perfazem articulações diversas, a animação abriga: Teatro de Bonecos, Teatro de Formas Animadas, Teatro Visual, Teatro Negro, vertentes do Teatro de Objetos, entre outras complexidades que se desdobram nesse fazer, cuja dramaturgia explode um conceito restrito. Nesse sentido, nosso intuito não se endereça a definir o Teatro com Bonecos, ou seja, limitar, explicar ou determinar o campo, nem tampouco problematizar nomenclaturas que tentam acercar-se da totalidade ou de determinada parcela do teatro de animação, mas lançar um olhar curioso para podermos pensar o território a partir da dramaturgia. Ao considerarmos esse ato como uma poética do olhar,

o Teatro com Bonecos é visto como uma mirada quântica¹, na qual modos operativos o distingue sutilmente de outras visadas no teatro de animação.

A intensa troca de fluxos poéticos que caracteriza a contemporaneidade possibilita ao Teatro com Bonecos abrir-se a outras experiências estéticas e buscar possíveis diálogos com outros saberes e fazeres. Inicialmente, gostaríamos de observar que a *preposição* “com” nos indica perfazer relações, operar conexões. Se enfocada como prefixo, a posição “com” evoca o sentido de contiguidade, companhia, concomitância ou simultaneidade entre atuante e boneco, cuja relação opera de outra forma quando comparada ao teatro de bonecos. Não se trata simplesmente de uma mudança terminológica, mas da proposição (ou preposição) não somente do olhar que enreda aquele/a que opera a animação/manipulação de um boneco, mas também do espectador. Dessa forma, algumas aproximações com outros aportes estéticos possibilitam acurar o olhar quanto às particularidades do Teatro com Bonecos.

Possibilidades e contágios

A animação de bonecos é também uma arte performativa, não tomada como estilo, mas como “fala” (ação) que performa moveres. O manipulador/a manipuladora, ao “enunciar” um movimento do boneco, corresponde à ação que ele/a “diz” (executa) para o espectador. Sob essa perspectiva, “la eficacia de lo performativo depende del reconocimiento/acuerdo de los asistentes” (TAYLOR, 2017, p. 16)². Dessa forma, há possivelmente camadas que se interligam na configuração da vida do boneco, envolvendo arte e técnica. A ação efetiva (performativa) que põe em moção o boneco conecta-se a outras camadas que envolvem a dramaturgia corporal/textual. O boneco pode ser uma figura, um personagem ou até mesmo performar como ele próprio, numa espécie de comédia *stand-up*, por exemplo.

Ao postularmos a perspectiva “com bonecos”, a operação dialoga com o conceito de *animativo*. Distanciando-se de paradigmas linguísticos, Diana Taylor busca,

¹ Utilizamos este termo de forma figurada, não necessariamente científica.

² “a eficácia do performativo depende do reconhecimento/concordância dos participantes [espectadores]”. (Tradução livre)

mediante a relação entre os corpos, a formulação do referido conceito, o qual pode ser sinteticamente descrito como um campo energético que articula um coletivo. O arranjo congrega os corpos numa ação que envolve os sentidos, as intensidades e as ressonâncias sempre em trânsito, num determinado momento:

Los animativos, como yo los defino, se basan más en los cuerpos que en el lenguaje; su eficacia radica en la transmisión afectiva de cuerpo a cuerpo, en lugar de los pronunciamientos verbales. Representan temores, esperanzas y también el ultraje. Lo animativo es en parte movimiento, como en la animación. Parte identidad, ser, espíritu o alma, como en el caso de las ánimas o como en la vida misma. El término capta el movimiento fundamental que es la vida, el soplo que da vida, el ánimo que inspira las prácticas corporales. (TAYLOR, 2017, p. 15)³

Ao captar “o movimento fundamental que é a vida”, que advém dos afetos, tais afetos, *“a diferencia de las emociones que son nombrables e identificables, son las intensidades pegajosas que se encuentran dentro de y entre los seres vivos”* (TAYLOR, 2017, p.18)⁴, e a operação lastreada em corpos poderia ser articulada no teatro com bonecos como o diálogo entre corpos humanos e não humanos ou corpos do/a atuante e do boneco, muito embora este último possua uma vida distinta daquela dos seres vivos. Sob essa perspectiva, os afetos seriam constituídos por materialidades diversas que sofrem contágios no ato da manipulação. Vale frisar que o eu relacional se descentra no teatro com bonecos, possibilitando ao/à performer atuar numa perspectiva que invoca o “nós”, promovendo um arranjo energético composto por manipuladores, bonecos e espectadores. Tal fatura possibilita um estado energético grupal que tece relação com o animativo.

Recorrendo a Jean-Luc Nancy, a pesquisadora observa que o filósofo francês *“insiste en la formulación de un ‘nosotros’, la primera persona del plural, que comprende el significado de ser como un ser con otro: ‘El ser no puede ser otra cosa que un ser-con-outro’. Todo, añade Nancy, ‘pasa entre nosotros [...] todo ser está en contacto con todo otro ser,*

³ Os animativos, como os defino, são baseados mais em corpos do que em linguagem. Sua eficácia reside na transmissão afetiva de corpo a corpo, ao invés dos pronunciamentos orais. [...] O animado é parcialmente movimento, como na animação. Identidade parcial, ser, espírito ou alma, como no caso das almas ou como na própria vida. O termo capta o movimento fundamental que é a vida, o sopro que dá vida, o espírito que inspira as práticas corporais. (Tradução livre).

⁴ “ao contrário das emoções que são nomeáveis e identificáveis, são as intensidades pegajosas encontradas dentro e entre os seres vivos”. (Tradução livre)

pero la ley del tocarse es la separación". (2017, p. 18)⁵. Dessa forma, a poética do Teatro com Bonecos seria compreendida como um *ser-com-o-outro*, no qual o diálogo é jogo que pode se dar com o próprio atuante, bem como na sua relação com o boneco. Tocar a matéria-boneco no ato da animação constitui-se pela aproximação-distância que perfaz o diálogo. Lembramos que o aspecto filosófico que envolve o *ser-com-outro* atua como sinalizador para o que nos interessa: os estados lúdicos que envolvem o brincar estético. Há um diálogo que opera em camadas na relação aproximação/distância, o qual está na etimologia da palavra diálogo. A ação funciona como uma espécie de diafragma, um processo de respiração que endereça ao movimento-vida advindo da relação expiração e inspiração. Ao perfazermos um exercício ancorado no delírio e concentrarmos nossa mirada no termo "piração", presente nessas duas palavras, o nosso intuito distancia-se de uma conotação negativa que a palavra pode evocar, ao sinalizar o aspecto informal que "piração", enquanto ruptura de um dizer formal, possibilita: adentrar a loucura necessária ao brinquedo. Cada inflexão entre um e outro mover da respiração abre um espaço que é conectado pela conjunção aditiva "e". A fricção entre separação-ligação, morte-vida, possibilita os moveres característicos da vida e animação, bem como o entrar e sair da norma. A abertura é sempre bem-vinda, pois fechar em si afasta o imprevisto.

Conforme observado, eu com o outro, sob a ótica do Teatro com Bonecos, refere-se tanto ao diálogo estabelecido com o boneco, bem como com o espectador. É nesse intrincado que emerge um consentir que busca a vida por meio de afetos. Poderíamos, nessa trilha que remonta à vida, recorrer à perspectiva de povos originários do território brasileiro, vocalizada por Ailton Krenak: "Nosso corpo, assim como o de uma formiga ou de uma borboleta, é a materialidade da vida. A vida passa na gente e vai para outro lugar. Ela não fica parada em lugar algum" (2020a, s/p).

É através, no sentido de atravessar a vida, que podemos tecer pontos de contato entre o Teatro com Bonecos e o olhar que busca, nas dramaturgias amazônicas, o vínculo com uma vida "que não tem fim" (Idem, 2022, s/p), que é sempre movência. O atravessamento que constitui o cerne dessa concepção apresenta a possibilidade

⁵ Jean-Luc Nancy insiste na formulação de um "nós", primeira pessoa do plural, que entende o significado do ser como ser com o outro. "O ser não pode ser outra coisa senão ser-com-o-outro". Tudo, acrescenta Nancy, "acontece entre nós [...] todo ser está em contato com todo outro ser, mas a lei do tocar é a separação". (Tradução livre).

de uma poética na qual a visão antropocêntrica possa ser redimensionada quanto ao jogo com o boneco. Ao nos referirmos ao contágio, visto não como a transmissão de uma doença de uma pessoa a outra, mas contágio pela vida, que pode se dar por contato mediato (indireto) ou imediato (direto), o boneco pode ser tocado (manipulado) pelas mãos, pela aproximação dos corpos, pelo olhar, pela boca, por aparatos tecnológicos, por estados corporais, enfim ações, entes e dispositivos diversos. Porém, é importante observar que “a tecnologia não é antropologicamente universal; seu funcionamento é assegurado e limitado por cosmologias particulares que vão além da mera funcionalidade e da utilidade. Assim, não há uma tecnologia única, mas uma multiplicidade de cosmotécnicas” (HUI, 220, p. 16). Nesse sentido, a nossa proposição distancia-se de um olhar universal, busca-se antes habitar o território da nossa existência em diálogo com outros espaços. A dramaturgia que opera nessa terra-mundo abraça o real-imaginário de forma porosa, dado que a preposição “com” sinaliza compartilhamento. Na partilha da sensível, a dramaturgia pode se expandir e não se lastrear somente na linguagem, dado que esta, no teatro com bonecos, “não é apenas meio de expressão e comunicação – ela é ação. Assim, um objeto não significa o que representa, mas o que ele sugere, o que ele cria. (LOPES; SIMAS, 2020, p. 42). O partilhado que almejamos ocorre nessa esfera do teatro com bonecos, atuantes e espectadores. Como observa Rancière, a partilha da sensível “revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (2005, p.15). Além disso:

Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

A partilha do comum, operada pela dramaturgia, como criação real de uma realidade imaginada, conjuga mundos possíveis, promove rupturas nos acontecimentos cotidianos que transformam os seus sentidos, coloca em xeque sua temporalidade/espacialidade, o agora em fricção com o antes e o depois, o aqui com o para além. No intrincado do tempo, o corpo é impregnado pela memória, que se assenta no campo e na cidade e nos saberes de corpos ancestrais em diálogo com o agora. Conforme nos diz Krenak,

Os povos que ainda têm memória, que guardam alguma tradição, que sabem como tocar a terra, eventualmente como falar com um pássaro ou com uma árvore, eles podem ter muito para ensinar às novas gerações, especialmente as grandes concentrações de populações que vivem em regiões urbanas e que não têm mais esse contato com a natureza e que percebem a natureza como alguma coisa governável. (2018, s/p).

Saber tocar a terra oferece-nos uma imagem potente, pois o boneco, assim como a terra, constitui uma espécie de húmus do qual a vida brota. Na tessitura desse encantamento, *falar com um pássaro* ou *com uma árvore* possibilita instaurar uma conversa que envolve *anima* e materialidade, contemporaneidade e ancestralidade. Recorrendo ainda a Krenak, observamos que o “modo de estar na Terra tem a ver com a cosmovisão constituída pela vida das pessoas e de todos os outros seres que compartilham o ar com a gente, que bebem água com a gente e que pisam nessa terra junto” (2020b, p. 6). Tocar a pele das coisas advém não somente do contato com as mãos, mas também da conexão com o olhar, o som, a escuta, o silêncio e a palavra. Quanto a esta última, observamos que:

Da mesma forma que, no ato da Criação, a palavra divina do Ser Supremo veio animar as forças cósmicas que se achavam estáticas, em repouso, a palavra humana *anima*, põe em movimento e desperta as forças que se encontram estáticas nas coisas. (LOPES; SIMAS, 2020, p.42).

A dramaturgia, ao buscar os moveres por intermédio das palavras, o faz como corpos-palavras que interagem com outras corporalidades. No espaço-entre característico da atuação com bonecos, a ação da *anima* que compõe moveres não somente desperta as forças que se encontram estáticas nas coisas, mas também joga com elas.

Territórios dramáticos

Conforme observa Krenak, “o ser humano não é um evento, não é uma coisa que pipoca ali, pipoca aqui. [...] a pessoa humana é uma construção” (2020b, p. 20). Essa perspectiva lança também a possibilidade de pensar o corpo-cidade e a natureza não como territórios em conflito, mas corpos consonantes. Conforme nos diz Krenak,

“a Terra respira” (2020b, p. 20). Dessa forma, há que se fazer com que a cidade respire e, nela, o Teatro com Bonecos, numa espécie de dança circular. Essas observações, que podem soar diversas, encontram uma possível articulação: a manifestação de vida necessária à sua plena existência. No que concerne ao Teatro com Bonecos, os moveres no espaço citadino aportam complexidades que sinalizam tessituras de corpos buscando exercer ações políticas que envolvem o viver de um coletivo artístico.

Há, no território do Teatro de Grupo, um movimento relevante que apresenta como uma de suas ações características a elaboração de dramaturgias que dialogam com a cidade, seja como temática seja como locus para a realização de trabalhos artísticos e sociais. Uma parcela significativa dos coletivos busca na fatura do processo dramaturgico perfurar o *status quo*, numa perspectiva não necessariamente partidária. Percebe-se, no território brasileiro, um movimento ativo de grupos, no qual ressaltamos a contribuição dos cursos e programas de pós-graduação em artes cênicas nesse processo a partir da segunda metade da década de 1980 do século XX. Em Belém do Pará, o *In Bust* – Teatro com Bonecos surgiu nessa ambiência criativa a partir de 1996. Há, na dramaturgia que vem sendo produzida na cidade, a perspectiva contemporânea no sentido de uma ruptura com proposições que buscam subverter processos de escritura consolidados vigorantes no presente. Há também o contemporâneo, no sentido de ser partilhado no presente momento, o que poderíamos aventar como teatro da tradição, seja popular ou erudito. Essas dramaturgias que habitam a cidade, juntamente com os processos expandidos que escapam da noção estrita do termo, congregam distintos fazeres e tempos no agora. Nesse sentido, gostaríamos de citar três possibilidades de dramaturgias antes de adentrarmos, mais especificamente, no trabalho realizado pelo coletivo *In Bust* de Teatro com Bonecos.

Em maio de 1992, o grupo Usina Contemporânea de Teatro “mergulhava nas águas do teatro de animação. “À Deriva”, livre adaptação da peça “A Tempestade”, de Shakespeare, misturava música, teatro de bonecos, teatro negro e de máscaras, levando os integrantes a assumirem a ideia de ópera” (ANDRADE, 2012, p. 107). Na experiência anterior, “Virando ao Inverso”, ao utilizar a manipulação direta, o grupo buscava revelar a ação performativa da animação, “aparecendo tanto o manipulador como o boneco manipulado, dando ao espectador a opção de assistir à fábula do enredo e a técnica de manipulação. Além de experimentações de teatro negro” (*apud* ANDRADE, 2012, p. 107), conforme observa o diretor Beto Paiva. A dramaturgia

visual que também poderíamos considerar como do corpo-boneco, durante o ato da animação, coloca no jogo camadas espaço-temporais que possibilitam ao espectador transitar o olhar entre esses estratos. Já no espetáculo “À Deriva”, o coletivo retrabalha a narrativa shakespeariana sobre Próspero, um duque estudioso da magia que manipula as forças da natureza e trava uma luta pelo poder. Num plano arquitetado pelo irmão, é expulso da cidade de Milão juntamente com sua filha Miranda, perfazendo um périplo até chegarem a uma ilha encantada, habitada por seres sobrenaturais:

Diferentemente do “Virando ao Inverso”, no qual os efeitos utilizados na caixa cênica criavam uma atmosfera de magia, dessa vez bonecos e atores estavam ao ar livre, mas nem por isso a magia deixava de predominar. Os vários cantos da área externa da Casa da Linguagem se transformavam na floresta, na ilha, no mar aberto e nos muitos outros lugares que ambientavam a saga de Próspero. (ANDRADE, 2012, p. 107).

A dramaturgia do espaço, em “À Deriva”, já sinalizada por Shakespeare em “A Tempestade”, convida o espectador a empreender uma viagem, deslocando-se num casarão transformado em espaço cultural. De uma ilha pouco habitada e em que a magia a atravessa, a dramaturgia abandona um espaço unitário de um palco e permite que o espectador faça uma “viagem” ao percorrer os espaços da atuação situados em ambientes de tal lugar. A poética da animação, configurada na dramaturgia da cena, joga com a materialidade dos corpos, conforme podemos observar:

A poesia visual, já uma marca do grupo, se fazia presente por meio da seguinte metáfora: as entidades mágicas conduzem os destinos dos homens, manipulando-os. Na inversão de papéis, os personagens humanos eram encarnados por bonecos, e as entidades mágicas – duendes, silfos e o espírito dos ventos –, pelos atores. (ANDRADE, 2012, p. 108).

Ao passo que a Usina Contemporânea de Teatro articula uma proposta dramática redimensionando um clássico do século XVII, os pássaros juninos, “tradição popular que existe há mais de cem anos” (MAUÉS, 2010, p. 37), ocupam teatros e outros espaços da cidade de Belém, cujos coletivos nominados, Tem Tem do Guamá, Tucano, Tangará, Colibri do Outeiro entre outros, performam uma espécie de ritornelo, por intermédio de uma dramaturgia que mistura tradição e atualidade, ao congregarem melodrama e “piração” cômica. Enquanto o tipo mais rural dos pássaros, conhecido como Cordão de Pássaro ou Pássaro Meia Lua, apresenta-se em espaços abertos,

o da capital, denominado Pássaro Melodrama Fantasia, “absorveu elementos das óperas e operetas” (MAUÉS, 2010, p. 37). O enredo geralmente gira em torno de situações dramáticas vivenciadas por um grupo de personagens integrantes de estatuto elevado, que se entremeia com outro composto por personagens populares conhecidos como matutagem, responsáveis pelo caráter cômico do pássaro junino:

A matutagem [...] ora participa diretamente do enredo, ora não tem nenhuma ligação com este. Em ambos os casos, porém, é com sua irreverência, seus jogos verbais e corporais explícitos ou de duplo sentido, sua sagacidade, ironia, zombaria e também sua ingenuidade, que o matuto instaura o riso que, tal qual o cômico medieval e renascentista, **transgride as normas, as hierarquias, a trajetória linear do enredo.** (Grifo nosso) (MAUÉS, 2010, p. 39).

Ao romper as normas e a trajetória linear do enredo, a matutagem contemporiza as situações, endereçando a dramaturgia para o presente histórico, bem como ao instante da representação, situação essa que explode de forma mais significativa quando o jogo cênico ocorre num espaço semicircular. A ruptura das normas e da linearidade aponta àquela da ordem de um determinado segmento social que se pretende universal. Nessas “formas artísticas [dramáticas] tão bem elaboradas pelas mãos das gentes do povo” (MAUÉS, 2010, p. 41), o riso incorpora o momento e constitui o espaço derrisório dos pássaros.

Ao performar em ruas e praças de Manaus, bem como em galerias de arte e em outras metrópoles brasileiras, Uýra Sodoma instaura uma dramaturgia visual, figurada em fotoperformances, filmes, eventos *on-line* e em situações presenciais. Por intermédio desses dispositivos, Sodoma perfaz uma conexão sensorial que envolve corpo, silêncio e voz, dramaturgias transmutantes/transumantes operadas num corpo-em-trânsito. Emerson Munduruku/Uýra Sodoma, artista-biólogo e *drag-queen*, tece uma ponte entremundos envolvendo selva e cidade, corpo e gênero, humano e não humano. Emerson, ao figurar-se Uýra, não vira gente, mas uma “árvore que anda”, como vem afirmando, em diversas ocasiões. As ramagens, sementes, folhas e flores que compõem a figura não são colhidas aleatoriamente, mas sim no instante em que pisa em determinado chão. A terra, na qual estende o pé, oferece-lhe a materialidade que trama imagens. Essa política, componente da dramaturgia articulada no corpo, ao mesmo tempo que invoca a natureza, denuncia a opressão naturalizada que urge

ser rompida. Assim como os pássaros juninos, a sintonia com o presente é inerente ao seu *modus operandi*, possibilitando que a dramaturgia esteja sempre em fluxo:

Eu não me entendo hoje como uma *drag queen*, principalmente, a partir desse termo norte-americano, que é o *queen*. Aqui na Amazônia, e mais concentradamente no Pará, alguns movimentos fogem da rota norte-americana do que é ser uma *drag*. Então, hoje, estão ocupando essas cidades outros movimentos autodenominados. Por exemplo, no Pará, tem as *drags* demônias, no Sul e Sudeste, as *drag* monstras. (SODOMA, 2021, s/p).

Inserida num contexto em que a universidade tornou-se espaço de inovação e pesquisa em artes cênicas e visuais no território brasileiro, o trabalho dramaturgicamente de Uýra Sodoma engendra ações corporais friccionadas pelo trânsito entre a cidade e a floresta; corpo-Emerson e corpo-Uýra (o bicho que voa); ancestralidade e ciência; experiência artística e relação com a academia; centro urbano e periferia. No filme-performance “Manaus, uma cidade na aldeia”, o embate entre um corpo mascarado em fluxo e a estase de um edifício neoclássico amazonense revela o apagamento de corpos indígenas pelas camadas do tempo. Nesse sentido, poderíamos pensar também num corpo-quilombo como tecnologia de existência, um diálogo entre as diásporas indígenas e africanas no Brasil, bem como o mascaramento corporal como ato político.

Segundo ato

Escrita realizada em duo, o processo que se instaura a partir deste momento leva-nos a mudar a ação performada, pois a premissa que se segue considera a escritura de uma dramaturgia que traz no corpo rastros de um processo singular de construção. Dessa forma, organizamos o tópico que se inicia, do seguinte modo: ao passo que o autor Felisberto Costa perfaz a escuta; a autora Adriana Cruz dá voz à escrita-dramaturgia, revelando um processo – um lugar - que ela própria experimentou no seio do *In Bust*, ou seja, o percurso de uma prática dramaturgicamente para Teatro com Bonecos realizada no grupo.

Labores para uma dramaturgia ou viagens para nenhum lugar

O ato de conceber uma escritura para o Teatro com Bonecos tem sido uma prática de constante construção e aprendizagem, um devir, como um movimento elíptico, formado por ciclos que constituem uma trajetória com rastros do exercício de criação. Eles vão forjando a habilidade de conceber não só os produtos da criação – as dramaturgias, mas também metodologias (caminhos) para a criação de modos de produzir para o Teatro com Bonecos. Desse modo, o processo de tecer dramaturgias torna-se, a cada escritura, uma prática que germina procedimentos.

Figura 1 – Fio de Pão



Foto: André Mardock

O processo de produzir dramaturgias em consonância com as práticas artísticas é um caminho seguido por vários criadores. Nessa trajetória do grupo *In Bust*, Teatro com Bonecos tem sido a construção de um jogo estético, artesanaria de construção de textos de modo amplo, quando se pensa as ações poéticas que circundam a concepção de texto na criação para a cena.

Os procedimentos não têm relação com refazer o que foi feito, nem reconstruir um espetáculo a partir do anterior, significam uma busca, converter modos de pensar

a criação em novas escrituras, com influências das experiências anteriores disparadoras de devaneios da criação. A experiência constituída neste jogo brota de uma prática de atuação e encenação no Teatro com Bonecos. A criação de espetáculos do grupo abrange um trânsito pelo imaginário poético que fecunda o olhar para tipos de bonecos diferentes sobre os materiais, que nutre a concepção de um jogo, em que atores e bonecos compartilham intrinsecamente a cena, um jogo no qual as regras são fluidas constantemente, a ponto de reiniciações.

Figura 2 – Fio de Pão



Foto: André Mardock

O *In Bust*, formado atualmente por um núcleo de quatro pessoas e, por vezes aberto a convidados em alguns processos de criação, segue o desejo de experimentar a relação ator e boneco, por meio do brincar como procedimento para conversões destas experimentações em cenas. Nesta trajetória, o grupo assume diversas tarefas para a produção do espetáculo, tais como a construção de bonecos, a direção e a dramaturgia, a partilha que ocorre conforme as necessidades geradas no labor da atividade artística. O trabalho da dramaturgia está nesse movimento, enquanto um exercício/delírio de aprender a olhar o que olha, como quem tenta enxergar algo

que está mais adiante, em visões turvas do porvir e tatear o delicado jogo em que o ator é afetado pelo boneco e o afeta transformando-o, ao interferir sensivelmente no caráter inanimado que envolve o boneco.

No desejo de conceber uma escrita para este jogo, ocorre um retorno ao início. Um processo a cada escrita de um texto, porém, com o propósito de tensionar e desestabilizar os modelos. Ao longo de anos de trabalho com este teatro, constrói-se uma trajetória em torno do pensar a construção da cena teatral articulada à ideia de um ser dramático, da vida delicadamente efêmera que tem o boneco, da vida ficcional que se estabelece por conexões singelas e combinações entre corpo e boneco que produzem existências poéticas por multiplicidades.

Uma das experiências de escritura de cena foi o texto *"E Aí, Macaco?"* (2008), que nasceu de um convite do Parque Zoobotânico Emílio Goeldi (Belém-Pará) para que o grupo produzisse um espetáculo para as comemorações de aniversário do Parque naquele ano. Ao ser discutida a proposta para o espetáculo, chegou-se a um mote fabular: um acontecimento no parque, no qual os bichos mostrariam suas perspectivas sobre os humanos visitantes do Goeldi. Desse mote, surgiu a ideia de um Macaco acordar no domingo de visitas e descobrir algo que o surpreendesse, com a ajuda da Arara, da Cotia e de três Tracajás: não havia humanos no parque naquele dia. Assustados com o fato, os bichos provocariam uma mobilização dos animais que se organizariam, apoiados pela Garça e pelo Jacaré, para descobrirem o que houve de tão grave que fizera os humanos desaparecerem. A Garça voaria com a missão de ultrapassar os muros para descobrir o paradeiro dos humanos e não retornaria para dar as notícias esperadas.

Volta-se a condição de aprender fazendo, estabelecer diálogos entre os corpos que atuam e as ideias indutoras da cena como procedimentos da metodologia de escrita. O primeiro passo foi discutir o mote com o grupo e, após uma prévia concepção dos bonecos, realizou-se a escrita do texto. Quando a composição inicial foi apresentada para a sala de ensaio, surgiu o primeiro problema: os longos diálogos entre as personagens tornaram o texto difícil de ser encenado com bonecos, principalmente, porque não foram construídos com articulação de boca. Este foi um aprendizado junto com companheiros de trabalho, todos foram tratando o texto para que ficasse adequado à força expressiva dos bonecos. Tornou-se necessário repensar a síntese de movimentos dos bonecos como essencial para a embocadura do texto.

Ao compreender que longos diálogos não cabiam nas possibilidades dos movimentos do boneco, entendeu-se também que o texto deveria ser um indutor flexível da criação das cenas no Teatro com Bonecos, e que a real proposta textual de cada personagem se consolidaria na sala de ensaio. O texto estaria sempre aberto ao jogo do ator com o boneco e se transformaria ao longo do trabalho de criação da cena até que surgisse entre eles o sujeito ficcional: um corpo-substância⁶ gerado por essa relação. Portanto, a dramaturgia extrapola o texto a cada etapa do processo, dado que ele é parte de um todo em construção.

Em 2009, outro texto é produzido para o grupo *In Bust Teatro com Bonecos* – “O Conto Que Eu Vim Contar”. Neste momento, estávamos há 11 anos trabalhando no projeto de Teatro com Bonecos para a TV Cultura do Pará, chamado *Catalendas*. Constantemente, imaginávamos adaptar os roteiros dos episódios do programa, para trazê-los à cena teatral, e foi assim que o roteiro do episódio “Um Conto de Natal”, de David Matos, inspirou a escrita desse texto destinado ao Teatro com Bonecos. O mote é o nascimento de um boto advindo de uma mulher, como conta uma das mais conhecidas lendas na região amazônica. A história narra a aventura de uma jovem chamada Hosana, cujo maior sonho é ser mãe. O seu pai, Bastião, esconde um segredo que o impede de deixar a filha sair de casa. A fazenda onde a história acontece fica em uma fictícia Ilha do Marajó, na qual a realidade cotidiana e as encantarias se entrelaçam. O contexto da narrativa é concebido com influências do modo como lidamos com o cotidiano, ou seja, como estabelecemos as transfigurações do cotidiano amazônico, uma conversão semiótica aprendida com João de Jesus Paes Loureiro⁷, que nos convoca a uma passagem do banal para o poético:

As encantarias amazônicas são uma zona transcendente que existe no fundo dos rios, espécie de Olimpo, habitada pelas divindades encantadas no íntimo de todas as coisas, que compõem a teogonia amazônica. É dessa e de outra realidade que emergem, para a superfície dos rios e do devaneio, os botos, as iaras, a boiuna, a mãe-do-rio, as entidades do fundo das águas e do tempo. (LOUREIRO, 2000, p. 268).

⁶ Termo cunhado na tese de doutoramento “Invenções de um corpo na prática teatral de atores com bonecos”, defendida na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (CRUZ, 2019).

⁷ João de Jesus Paes Loureiro é poeta e professor de Estética na Universidade Federal do Pará (UFPA).

Lidamos com essas encantarias em diversas incursões ao circular por comunidades amazônicas no Pará, Acre, Amapá, Amazonas e Rondônia. Nelas, mulheres e homens ribeirinhos, diferentes pelo sotaque e pelo modo de conviver, narram como verdades cotidianas, que uma moça engravidou de um boto; que um homem tem muita vergonha de falar sobre o dia em que foi humilhado por uma cobra dentro da sua canoa, sobre as águas de um rio; que um grupo de caçadores se perdeu na mata pelas artimanhas de um curupira, mas, com a astúcia de um deles, conseguiram sair de lá. Aprendi a não apartar estes acontecimentos da “realidade”, a não dividir as histórias entre verdades e mentiras, pois não é assim que funciona: encantamento e “realidade”, magia e cotidiano, são parte de uma mesma dimensão em várias comunidades amazônicas. No texto, Hosana é filha de um fazendeiro e engravida de um boto. Ela descobre que é filha da mãe d’água e, por este motivo, poderá ser mãe e criar seu filho como sonhou, mas somente até um certo tempo, pois quando ele for adulto, terá que ser trazido para o fundo do rio, onde se tornará um boto definitivamente, conforme manda seu destino. A tessitura do texto mostrou que o ato de escrever está atravessado pelas experiências que vivemos quando enveredamos pelas comunidades, afetados pelos encontros. Aprendemos que a força com que somos atravessados pelo que vemos, move a escrita e alimenta a invenção de mundos/espetáculos.

O “Conto Que Eu Vim Contar” marca a experiência de um mergulho na concepção de dimensões que podem compor o espetáculo. Montamos as cenas com a ideia de mundos que se interconectam. Há a dimensão das águas, de onde está a fazenda e a do espectador que está entrelaçada às outras. Os bonecos, construídos com raízes de *patchouli*⁸, são também uma perspectiva entre-realidades, ao observarmos a estética de criação e construção deles. Destarte, é importante compreender que a dramaturgia dos espetáculos se articula também à concepção dos materiais e visualidade do espetáculo como camadas de uma escritura que transborda o texto escrito.

É relevante observar que os percursos traçados no desenvolvimento deste modo de produzir as escrituras estão em reflexão nas dissertações de mestrado

⁸ De origem indiana, planta muito encontrada na região. Sua raiz é vendida em feiras da cidade como produto aromatizante para gavetas, malas etc. O *patchouli*, como materialidade que estrutura os bonecos, convida artistas e espectadores a experimentar a visão, o olfato, a sonoridade e a sensação háptica que emana do boneco.

e teses de doutoramento produzidas por artistas do grupo, as quais abordam isso por perspectivas diferentes e estão interconectadas à cena que o grupo cria. Trabalhar a cena artística com o boneco desse modo levou o grupo a rever a sua denominação, passando de Teatro de Bonecos para Teatro com Bonecos.

“Catolé e Caraminguás” foi produzido em 2009, com o desafio de adaptar o texto de Martins Pena – “Os Ciúmes de Um Pedestre” ou “O terrível Capitão do Mato” – para o Teatro com Bonecos. Discutimos a ideia e produzimos o mote do texto. Seria trazida a construção de um espetáculo com bonecos como questão central. Queríamos apresentar o espetáculo como uma grande brincadeira entre atores que desejam estabelecer conexões com bonecos. Nesse sentido, a proposta de encenação ocorreu em torno do ensaio de uma trupe teatral. Ao expormos tais processos, tornamos relevante que os personagens atores revelassem em cena emoções e sentimentos, como medo, raiva e vaidade, e que estes fossem perceptivelmente refletidos nas ações dos personagens bonecos. As relações estabelecidas durante as cenas de ensaio, vistas pelo espectador, mostraram uma transferência do modo de agir, que parte dos manipuladores para os bonecos, como gênese da criação da cena de cada boneco.

Figura 3 – Soca-Soca



Foto: André Mardock.

Em Catolé e Caraminguás, havia uma espécie de metalinguagem, de modo que se encontrasse uma interconexão entre os personagens-atores e os bonecos imbuída de subjetividades, que o corpo do personagem-ator entrecruzasse como parte dos personagens-bonecos, transbordando as emoções dos atores para os bonecos, misturando as características de um e de outro, de maneira que um afetasse explicitamente o outro, uma fusão entre o ator e o boneco a acontecer sob o olhar do espectador.

Sob essa perspectiva, apontamos que o modo de escritura dramaturgica tratado diz respeito a uma especificidade de criação e se debruça não somente a induzir a criação das cenas de um espetáculo, mas também a desenvolver modos de compreendê-la. É uma dramaturgia que não se estabelece pela escritura do texto, mas pela experiência criativa do Teatro com Bonecos.

A escritura de um texto move reflexões, tomando como ponto de partida a elaboração de ações cênicas cujo sujeito ficcional é um emaranhado de articulações entre dois: ator e boneco. Podemos pensar uma variedade de cenas em torno destas articulações, as quais só se configuram plenamente diante do espectador, ou melhor, durante o ato de afeto e diálogo.

Neste trabalho de criação, o jogo não se funda no momento que o texto é escrito, a piração se articula plenamente quando o ator se encontra com um boneco no espaço, e ali, provocado pela escritura, a loucura de inventar mundos se manifesta durante o labor da construção da obra artística. Ao constituir o grupo em 1996, não tínhamos a noção exata do que era esta linguagem, estávamos apostando em um aprendizado e, com o passar dos anos, fomos cada vez mais investindo nessa busca. A curiosidade acerca dessa forma teatral foi se tornando gradativamente uma investigação, um modo de criar cena, uma proposição de jogo que estabelece um corpo-substância pela fusão da presença cênica entre o ator e o boneco. Essa condição investigativa se estende para o processo de elaboração da dramaturgia; destarte, o processo da escritura do texto é entrelaçado pela criação de bonecos, experimentação de cenas, na proposta de figurino, no cenário, naquilo que vamos cantar e no lugar onde vamos apresentar – teatro, escola, rua etc.

Os procedimentos de produção, em sua totalidade, são atravessados por linhas indutoras desta investigação. Seguimos estes indutores como modos de fazer pulsar o processo de investigação. São dispositivos que movem a invenção de cada cena

e a investigação desse modo de fazer teatro: o jogo do ator com o boneco, a presença do ator na cena e a concepção do verbo brincar como energia propulsora do jogo. O brincar é um princípio que liberta, o qual acionamos a cada vez que pensamos nas enormes diferenças físicas entre o boneco e o ator. Brincar virou uma estratégia que possibilita imaginar as dimensões possíveis entre os corpos ator e boneco, capazes de subverter uma condição restrita de realidade que estimula a atividade imaginária e poética, enquanto uma proposição relevante na prática da linguagem do teatro de animação de modo amplo. O brincar é indutor da escrita do texto.

Estabeleço com o texto um estado de presença, no qual o faz de conta encontra espaço fértil, uma criança interior não esquecida, um prazer que se mistura à sensação de estar vulnerável ao que pode acontecer no processo imaginário. Tudo está por um fio a todo momento quando entendemos que “brincar é ter o espírito livre para explorar” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 50).

Propomos o brincar-indutor, enquanto estímulo, para construir procedimentos e, observando a condição de liberdade que emerge da palavra, procuramos algo que não conhecemos. Brincar é conceber uma realidade desconhecida, que envolve deixar aflorar emoções diversas e reinventá-las. Está atrelado às proposições de criação do espetáculo, desde um mote, uma ideia sobre que história vamos contar, quantas serão contadas, quais elementos usar para contá-la do ponto de partida que o protagonista é um boneco com um ator ou um ator com um boneco.

O primeiro texto de “Catolés e Caraminguás” foi produzido depois de conversarmos coletivamente no grupo com os atores convidados sobre como poderíamos reler “Os ciúmes de um pedestre” ou “O terrível capitão do mato”, de Martins Pena (1890). Rimos bastante ao imaginar esses textos adaptados para o teatro de animação, devaneamos sobre quais ações expressivas poderíamos propor para as personagens, refletimos sobre a quantidade de texto das cenas e de movimentos entre os espaços que o texto de Martins Pena aponta e precisaria ser redimensionado para os bonecos.

Figura 4 – Catolés e Caraminguás



Foto: André Mardock

As etapas de construção do espetáculo seguiram do trabalho de mesa para escritura e leitura coletiva do texto escrito posteriormente. Na sequência vieram os ensaios, a construção dos objetos de cena e a reconstruções dos textos. Essas etapas se entrelaçaram, pois, na experimentação de criação das ações de atores com bonecos, os procedimentos vão sendo alterados conforme aparece um problema, um acontecimento inesperado ou algo inventivo, podendo resultar em rearranjos no texto ou na artesanaria do boneco, por exemplo.

Tornou-se cada vez mais evidente, na concepção do processo dramático, que a escritura dos textos seria forjada pela experiência do corpo que atua nos espetáculos com bonecos. Ao longo do processo investigativo, compreendemos como condição relevante que a prática da escrita se desenvolve durante todo o processo de criação.

O caminho aqui construído na “viagem” pelas experiências que delimitam e ao mesmo tempo expandem o território poético da criação teatral do grupo *In Bust* expõe experimentações, as quais forjam os procedimentos e nos convocam a olhar o que fazemos, no exercício de observadores atentos do trabalho.

O território é instaurado no percurso que circunda a relação entre ator e boneco, na constituição de um corpo-substância concebido durante e na cena (CRUZ, 2019). Neste processo de construção poética, a escrita dramática se constitui, de maneira fluida, de anteriores e novos sentidos.

Figura 5 – Sirênios



Foto: André Mardock

Epílogo

Haver-o-peso

Às margens do rio Guamá, estende-se uma feira livre que impacta a nossa poética do olhar como uma dramaturgia expandida. Nos trejeitos dos corpos que ali habitam ou transitam, os moveres performam ações nas quais mãos, braços, dedos, cabeças, bocas, olhos e *animas* revelam estados psicológicos e a intenção de realizar algo, corpos desejanter em práticas afetivas e efetivas. Trocas que envolvem as artes do convencimento, num brincar sedutor no comércio variegado. Na profusão de cheiros, cores e sons, em Ver-o-Peso, o contágio dos corpos os endereça a um animativo que transita no tempo, em arranjos corporais permeados por um intenso jogo que se articula pelo fazer-desfazer, um brincar buliçoso seguido do silêncio. Se Ver-o-Peso remonta a um entreposto fiscal, em que outrora se media o peso das mercadorias para a cobrança dos impostos devidos à Coroa Portuguesa; na nossa perspectiva, sinaliza a poética do olhar de um “formigueiro” humano, prehe de vida e morte,

animado e não animado. Haja vista que o mercado e a feira há muito são habitados pelos bonecos, Vsevolod Meyerhold recorre ao boneco de feira para a formulação da sua dramaturgia do ator. Numa feira, uma trupe de ambulantes encontra o seu sustento, mediante truques estéticos que maravilham, entradas para a venda de remédios tidos como miraculosos. O transitar entre feiras configura uma espécie de comunidade transumante, que dá voz a histórias reais e imaginárias. Correm nesse fluxo dramaturgias intempestivas, nas quais um ser humano e um outro imaginado são corpos que povoam o mundo.

Ao performar essas imagens, a título de conclusão, cremos que elas sintetizam a nossa discussão sobre a dramaturgia com bonecos: uma feira livre às margens de um rio que deságua numa baía que se lança a outros mundos. Nela, liberdade, fluxo, corpo, objeto, real e imaginário são palavras-chave de uma possível escritura dramaturgica para Teatro com Bonecos.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Valéria Frota de. **Com a cara lavada e a mala nas costas**: memórias e identidades na trajetória do Usina Contemporânea de Teatro (1989-2011). Dissertação de Mestrado – UFPA/ICA/PPGArtes, Belém, 2012.

CRUZ, Adriana. **Invenções de um corpo na prática teatral de atores com bonecos**. Tese de Doutorado disponível no repositório do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: UFMG/PPGARTES, 2016.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu, 2020.

KRENAK, Ailton. *A Terra pode nos deixar para trás e seguir o seu caminho*. Entrevista concedida a Anna Ortega. **Jornal da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, nov. 2020a. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/jornal/ailton-krenak-a-terra-pode-nos-deixar-para-tras-e-seguir-o-seu-caminho/?print=print>>. Acesso em: 19 dez. 2022.

_____. **Caminhos para a cultura do bem viver**. São Paulo, Cultura do Bem Viver, 2020b. Disponível em: <www.culturadobemviver.org>. Acesso em: 20 dez. 2022.

_____. **Ailton Krenak no CineEco 2018**: discurso na íntegra. Disponível em: <<https://www.amazonialatitude.com/ailton-krenak-no-cineco-2018-discurso-integral/>>. Acesso em: 23 dez. 2022.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Filosofias africanas**: uma introdução. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

LOUREIRO, João de Jesus. **Obras Reunidas**: Volume 3. São Paulo: Escrituras, 2000.

MAUÉS, Marton. *Pássaros juninos do Pará: a matutagem e suas relações com o cômico popular medieval e renascentista*. 2010. **Repositório Institucional da UFBA**. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/2034>>. Acesso em: 23 dez. 2022.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo**: O poder da improvisação na vida e na arte. São Paulo: Summus Editorial, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2 ed. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org., 2005.

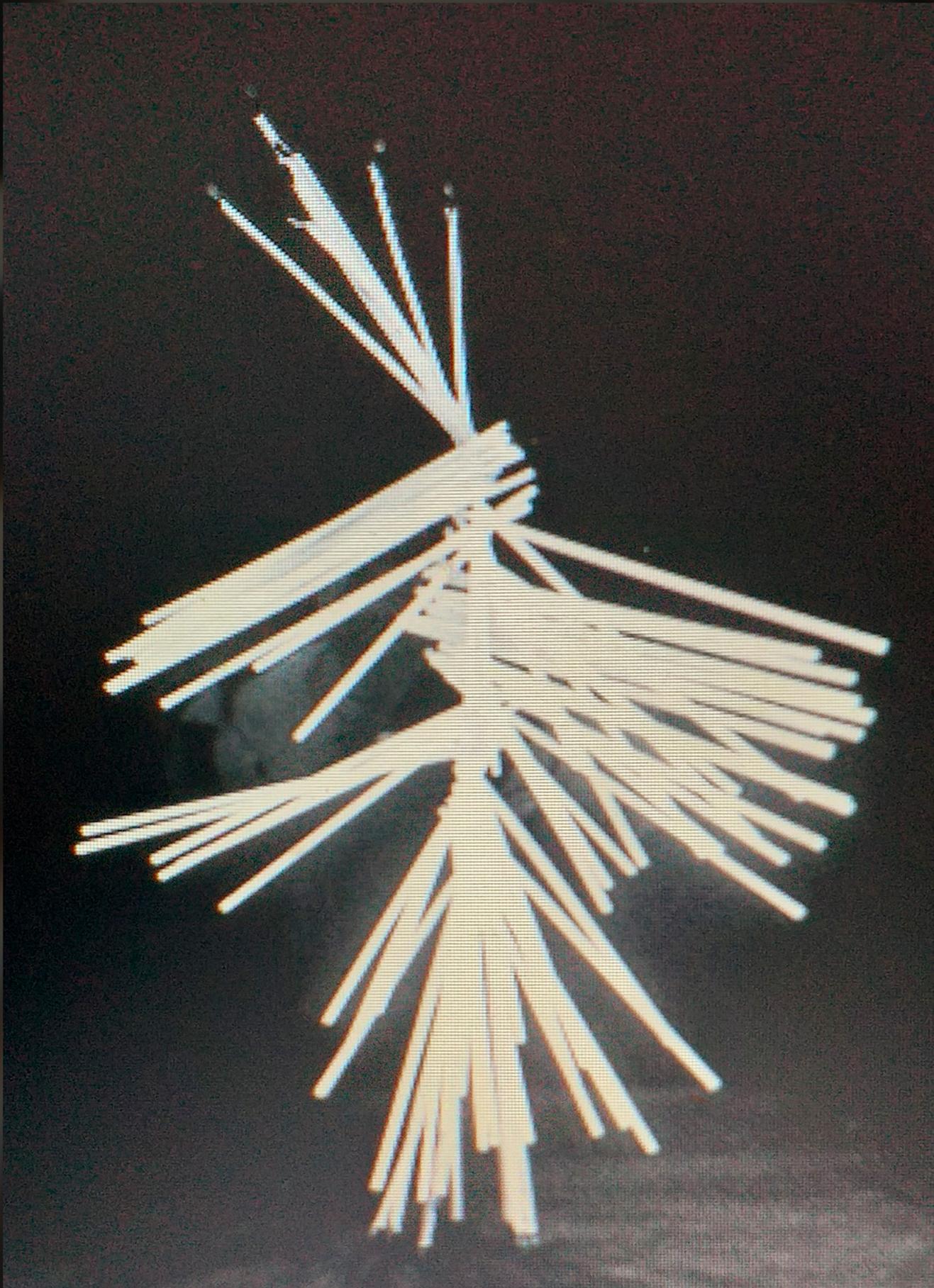
SODOMA, Uýra. **Uýra Sodoma**: uma revolta organizada. (Entrevista a Sofia Hermoso, 2021). Disponível em: <<https://elastica.abril.com.br/especiais/uyra-sodoma-drag-amazonia-meio-ambiente/>>. Acesso em: 23 dez. 2022.

TAYLOR, Diana. **¡Presente! La política de la presencia. Investigación Teatral**. Revista de Artes Escênicas e Performatividade, vol. 8, n. 12, 2017. Disponível em:<<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2550>>. Acesso em: 12 dez. 2022.



PARTE 2
Objeto

A Coisa
Fonte: Acervo O Casulo BonecOjeto.



A MORTE DE TINTAGILES E A MÁQUINA DO AMOR E DA MORTE - Uma exegese da arte de Tadeusz Kantor -

THE DEATH OF TINTAGILES AND THE MACHINE OF LOVE AND DEATH

- An exegeses of the art of Tadeusz Kantor -

Wagner Cintra

A obra que não emana, que não exprime nada, que não comunica, que não é um testemunho ou de uma reprodução, que não se refere à realidade, ao espectador, nem ao autor; que é impermeável à penetração e a interpretação pelo outro, que é direcionada a lugar nenhum, ao desconhecido, que é um vácuo, um buraco na realidade; que não tem destino ou localização, é como a vida em si mesma. Transitória, passageira, evanescente, impossível de fixar e de reter; a arte abandonou o solo sagrado reservado e deixado exclusivamente para si, ela não depende de argumentos de utilidade ou de defesa, ela simplesmente é! Por meio de sua soberania, ela coloca a realidade adjacente em uma situação irreal!
Tadeusz Kantor (1915-1990)

Sem dúvida, o grande fenômeno que marcou o teatro do século XX, logo no seu início, foi a sua aproximação com as artes plásticas, aproximação essa que irá determinar todas as renovações de linguagens que ocorrerão no transcurso do século. Nesse contexto, o teatro de marionetes tem, inegavelmente, um lugar de destaque. Os primeiros sinais de uma aproximação entre o teatro de marionetes com os artistas plásticos são anteriores às primeiras vanguardas do século XX. Edward Gordon Craig, por exemplo, sustentava que a imagem da marionete salvaria o teatro. Para tanto, o ponto de partida de Craig foi a ideia de uma *supermarionete* (*Übermarionette*) que seria capaz de re-teatralizar o teatro. Com isso, Craig traça os princípios para o estabelecimento daquilo que viria a ser o monopólio do diretor no teatro, no comando de tudo aquilo que acontece em cena. Craig, para sustentar essa ideia, “invoca uma figura sublime, hiperdinâmica, dançante, dotada de poderes bem superiores àqueles do “humano demais” do ator do século anterior” (BARTOLI, 1989, p. 16); ou seja, diferente do ator possuído pela personagem representada. Isso porque a marionete não representa. Ela é. Eis o ponto chave.

A supermarionete, como ideia de uma entidade exterior a tudo o que existe na realidade imediata, coloca algumas questões tais como as características de impessoalidade e singularidade. Essas propriedades, próprias à marionete, abrem uma

constelação de proposições acerca da sua natureza e da sua aparência, bem como da sua existência. É curioso o fato de que ao menos as duas interpretações de alteridade expressas acima, que são atribuídas à marionete, sempre estiveram presentes nos desejos dos autores teatrais no processo de construção de personagens autônomas em sua existência e, por conseguinte, na sua aparência. É evidente que os pensamentos de Craig irão desencadear toda uma escalada de reflexões acerca dos fundamentos da presença do ator que se estende até a atualidade por meio de uma série de metáforas, algumas já haviam sido postuladas por Kleist e Maeterlinck em *Sobre o Teatro de Marionetes* e *Um Teatro de Androides*, respectivamente. A *Supermarionete* tematiza as funções espaciais e temporais, o modo de existência da luz e das formas, e conseqüentemente, todos os atributos plásticos da cena. O teatro deixa de ser percebido somente pelos caminhos do tema expresso na literatura dramática, mas, fundamentalmente, por aquilo que ele é capaz de produzir em termos de plasticidade. Esses valores nos colocaram no caminho da descoberta de “uma língua inédita constituída por figuras e formas arquetípicas, uma linguagem ligada ao número, à geometria e à música” (BARTOLI, 1989, p. 20).

Foi logo após a Primeira Guerra Mundial que as motivações das vanguardas históricas conduziram a linguagem das cores e das formas a se colocarem de maneira mais contundente no teatro. No teatro de marionetes, essas motivações provocaram transformações muito profundas. Isso, não apenas como expediente estético marcado pela plasticidade, mas fundamentalmente como estrutura definidora do drama. Em tal contexto, mesmo que a encenação esteja ainda ancorada na literatura dramática por meio da procura da resolução de conflitos, no teatro de marionetes esse conflito requer também uma solução plástica. Apesar das portas se abrirem para os artistas-plásticos, aqueles que entraram no mundo do teatro, não entraram inicialmente no universo da marionete propriamente dito.

Eles se utilizaram, mais de simulacros do homem, como manequins por exemplo. Esses artistas plásticos procuram frequentemente respostas para questões fundamentais da arte teatral, experimentando seus pontos de vista sobre a vida e tratando, às vezes, de problemas escatológicos. Esse foi o caso de Tadeusz Kantor. (JURKOWSKI, 2008, p.171)

Kantor, tal qual Craig foi *designer*, fez a sua formação em pintura antes do teatro. A sua vida no teatro tem por princípio a Escola de Belas Artes da Cracóvia, em 1937,

com a criação do Teatro Efêmero e Mecânico de Marionetes que encenou *A Morte de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck. Esse espetáculo é fundamental para a trajetória de Kantor pois os fundamentos de todos instrumentos que se tornaram recorrentes ao teatro kantoriano estão lá em germe. Alguns personagens da peça de Maeterlinck foram materializados por Kantor na figura de autômatos agressivos, portadores de uma mensagem de destruição e morte. Esses são pregressos dos futuros manequins de Kantor⁹.

Nos causa estranheza Kantor ter falado pouco, ou quase nada, da relação da sua pintura com o teatro. Quando era indagado acerca disso, ele se limitava em situar a sua arte entre o objeto e o manequim; dois elementos icônicos que estão no centro do seu teatro. Os manequins são parte fundamental do universo plástico e emocional de Tadeusz Kantor. Eles surgem no seu teatro a partir dos pensamentos de Bruno Schulz acerca da “realidade degradada” que aponta para questões acerca do sofrimento da matéria, seja ela animada ou não, ambas, igualmente frágeis. Sobre isso, comenta Brunella Eruli:

A dor inscrita em sua existência é a mesma marca da sua decadência e de sua impossível redenção. No *Tratado dos Manequins* (uma história que está em *Les Boutiques de Canelle*), os manequins são percebidos como seres vivos. Nem tristezas nem humilhações lhes são poupadas. Trancados em suas formas estranhas e constrangedoras, eles são seres à parte... (ERULI, 1986, p.13)

Para Bruno Schulz, não existe a matéria morta pois o estado de morte é apenas aparência. Disso decorre a principal percepção de Schulz acerca da realidade da criação artística que é a “realidade degradada” em que o manequim, personificação da matéria morta, deve ser logrado na arte como uma segunda gênese tal como propunha Heinrich Von Kleist em *Sobre o Teatro de Marionetes*. Se Bruno Schulz expressa a matéria morta em sua obra, Kantor, por sua vez, atribui aos vivos a aparência da morte. O manequim une-se ao ator para que a vida se construa conforme a imagem da morte.

⁹ Maeterlinck buscava, em suas obras, meios de exprimir estados de alma misteriosos, sendo a morte e o tempo, os elementos emblemáticos e primordiais. E isso foi fundamental para a constituição da poética de Kantor. Outro pensamento fundamental oriundo de Maeterlinck, que está expresso no *Teatro dos Andróides*, é a substituição dos atores por um jogo de sombras ou de figuras de cera. Essa proposta visa a rejeição do realismo, entendido como falsificação da vida para dar espaço para a realização do desejo de mostrar a vida por meio da morte. Ao adotar esse pensamento, Kantor, metaforicamente, se une a Maeterlinck e a Craig, retomando o ideal de Heinrich Von Kleist de que o teatro deve rejeitar a imitação realista do mundo e o ator vivo deve ceder o seu lugar à marionete.

Os manequins, rejeitados e abandonados, trazem em si a marca da vacuidade e da morte. São o retrato impiedoso do homem que os abandonou com indiferença. Na obra de Tadeusz Kantor, essa entidade também é signo da alienação¹⁰ do espírito na matéria. O manequim, grosso modo, nada mais é do que um cadáver que representa a vida por meio da ausência de vida, e por isso deve ser um modelo para o ator vivo. É por intermédio dessa afeição que ele traz em si um profundo sentimento da morte que pode atingir o espectador. Os manequins estão totalmente ligados a esse lado obscuro de Kantor que tal como o próprio artista, são sobreviventes de incontáveis desastres e não têm mais nada a temer. É por isso que eles nunca se defendem. Entretanto, “o sentimento de piedade que eles provocam traz a escuridão para mais perto de nós”. (ERULI, 1986, p. 18). De uma certa maneira, o manequim como o duplo do ator, tem uma correlação com a religiosidade de Tadeusz Kantor. Mesmo tendo alguma ascendência com o judaísmo, Kantor era católico e após o desaparecimento de seu pai, que não retornou do Front da Primeira Guerra Mundial, Kantor, junto da mãe, viveu por muito tempo com um tio que era padre. Desde pequeno, conviveu com a religião católica e ao mesmo tempo com os rituais e a arte religiosa. As imagens de estátuas dos santos, mártires do cristianismo que decoravam o interior das igrejas polonesas, muito o impressionaram. Essas estátuas são, na verdade, o duplo daqueles mártires que caíram defendendo a fé cristã, estátuas que trazem em si a marca do trágico, do sofrimento e da morte. O mesmo acontece com os manequins que são os duplos dos atores vivos, ao passo que os vivos se tornam os duplos dos mortos. Acerca disso, nos diz Kantor no *Manifesto do Teatro da Morte*:

[E]ssa aparição concorda, com a convicção cada vez mais forte, em mim, que a vida não pode ser expressa na arte pela falta de vida e pelo recurso à morte através das aparências, da vacuidade, da ausência de toda mensagem. No meu teatro, um manequim deve tornar-se um modelo que encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos. Um modelo para o ator vivo. (KANTOR, 1997, p.220).

A arte kantoriana é explosiva, visceral, arraigada, íntima e profunda. Todos os elementos da sua arte, de uma maneira geral, são anexados por ele de forma a se tornarem orgânicos. Ele se apropria da matéria bruta, sem valor, calcinada pelo

¹⁰ No sentido de separação ou dissociação dos seres de algum aspecto essencial de sua natureza ou da sociedade, muitas vezes resultando em sentimentos de impotência e desamparo.

tempo e a tritura para que ela se torne uma espécie de mistura vital, “um magma que se situa no nível zero da significação e da forma (ERULLI, 1986, p.13), e por essa razão, a matéria pode existir unicamente como é, pois, está liberada de todas as convenções. Foi em tal contexto que, em 1963, Kantor expôs 937 objetos na Grande Exposição Popular da Cracóvia. Em um varal foram pendurados uma vasta gama de diferentes materiais: desenhos, cartas, pedaços de papel, bilhetes de trem, jornais velhos, entre outros. Em tal ambiente, em meio às peripécias de movimentos buscando o melhor posicionamento no espaço, o espectador era forçado a constatar a ausência de toda e qualquer hierarquia entre os objetos, notadamente desiguais. Os objetos expostos eram aqueles mais desprezados pela sociedade do consumo devido à sua inutilidade e aparentemente desprovidos de significação. Esses objetos foram promovidos ao mesmo nível de dignidade que aqueles outros, ditos “formais”, que estavam sendo exibidos na exposição. O mesmo acontece no teatro quando Kantor coloca os atores no mesmo nível dos pobres objetos cotidianos que o cercam ou que ele os encontra pelos caminhos da sua vida, como: bancos, livros velhos, cadeiras quebradas, roupas velhas e desgastadas que já não possuem forma. Todos esses objetos se entrelaçam em cena e toda a hierarquia cênica, própria das estruturas tradicionais do teatro entre os objetos e os atores, são abolidas por Kantor. A ação, por sua vez, se estrutura inteiramente a partir da decomposição contínua das formas, tanto animadas quanto inanimadas. É evidente, em todo esse processo, o diálogo com a teoria de Marcel Duchamp acerca do *ready-made* e que também foi o criador do termo surrealista de *objet trouvé* (objeto encontrado). Esses são expedientes que estão na alma da arte kantoriana e que foram transpostos tanto para o plano do seu teatro quanto da sua pintura.

O teatro de Tadeusz Kantor se situa em zonas de intersecção em que artes diferentes se provocam e se contaminam, sobretudo a pintura e o teatro, que de certa forma, ao agirem uma sobre a outra, se reinventam mútua e constantemente. Acerca disso, diz Guy Scarpetta, “Essa é a singularidade maior de Kantor: esse jogo de ecos, de mudanças, de transposições, de transferência do teatro para a pintura e inversamente”. (SCARPETTA, 1989, p. 69).

Kantor sempre defendeu a ideia de um processo de criação teatral que fosse um constante expandir-se de uma ideia que em algum momento se realiza em cena como matéria imediata. Essa concepção de Teatro Autônomo descartou a literatura como ideal de realização de um espetáculo teatral que até pode surgir de um texto,

mas não deve estar articulada a ele de forma dramática¹¹. A ênfase de Kantor é na criação do espetáculo de forma concreta e imediata na cena. Em tal contexto, ele não quer materializar uma ideia em cena por meio de uma obra anterior. Ou seja: a cena teatral deve desenvolver uma ideia artística autônoma. Tendo isso em conta, Tadeusz Kantor fala da necessidade de se criar uma “pré-existência cênica”, ou seja: desenvolver a consciência acerca do espaço, dos objetos, dos atores, elementos que possuem uma existência anterior à encenação. Essa “pré-existência” torna-se o fator deliberante para Kantor no processo de combate da ilusão que tende a se criar durante o desenvolvimento do espetáculo. Para ele, a “pré-existência cênica” é fundamental pois é um engenho que a encenação não pode anular.

Um ator não pode ser forçado a representar um personagem ilusório, deve, pelo contrário, estar carregado de toda a fascinante bagagem de suas predisposições e de seu destino. O mesmo se pode dizer dos objetos. Será preciso ter em conta essa preexistência na elaboração da ilusão cênica se não quiser destruir a vida de uma e da outra. (SCARPETTA, apud SANCHEZ, 2002, p. 149/150).

No teatro kantoriano, os objetos, assim como os intérpretes, têm uma realidade concreta. Essa concretude associada a outros valores dispostos na cena, que coloca o espectador diante da dicotomia realidade e ficção, possibilita a percepção de uma outra dimensão do real. Nessa dimensão em que os objetos adquirem um estado de vitalidade biológica e orgânica, e por isso podem morrer, é a condição para a vida da obra de arte, ou seja: fazer arte com os dejetos da realidade, com os objetos que perderam valor de uso para a sociedade do consumo e do espetáculo, que estão destinados às lixeiras, mas que são essenciais para a realização de uma obra de arte que “acontece” em outra dimensão de espaço e tempo. Em se tratando das suas obras, Kantor diz: “Elas são uma criação autônoma, imaterial, que funciona em um espaço à parte, em um outro mundo no pé oposto ao espaço real, e onde todas as leis habitualmente admitidas, são invertidas e contestadas”. (KANTOR apud KOBIALKA, 1990, p. 84)

¹¹ Kantor diz que os autores de teatro, se referindo a Beckett, Adamov, Ionesco, entre outros que fizeram parte das vanguardas, são metidos a homens de teatro, que sem dúvida foram ou são parte da vanguarda, mas que o chamado teatro de vanguarda deriva deles, não conseguiu nada além de entediá-lo. Kantor, 1984, p. 277.

Como nesta realidade outra que se cria na cena é a realidade dos mortos, já que são os objetos descartados pela civilização que estão mortos para a sociedade do consumo; os intérpretes, que ao manterem a autonomia da sua individualidade pré-existente na cena, se recusam à representação, e conseqüentemente à ilusão teatral, o espaço cênico configura-se como um espaço dos mortos e por conseguinte um espaço da memória. Um espaço da memória pessoal e histórica. Assim, todos os personagens e objetos que compõem a cena, que existem, antes de tudo, na crueza da sua pré-existência cênica, como de fato são no plano da realidade, são organizados por Kantor em imagens densas, cuja tensão criada, a exemplo da pintura abstrata, criam no palco, jogos de forças como no plano da tela de um pintor. Essa maneira de pensar o teatro não é por acaso no trabalho de Tadeusz Kantor. Antes do teatro, como já foi dito, ele foi um artista plástico inovador e sua obra pictórica possui elementos tanto do simbolismo como do surrealismo, mas sobretudo do dadaísmo e por meio deste o apreço ao objeto pronto.

Ao estruturar o seu teatro na existência real e não imitativa dos elementos que o constituem, Kantor se insurge contra a ideia de um teatro dramático, que, de certa maneira, também implica no abandono da ideia de forma. Pelo menos a forma rígida. A *assemblage*¹² surge então como modelo, não somente para o seu teatro, mas para a sua arte de uma maneira geral. Kantor recusa qualquer violência para com os diversos materiais categorizados como inferiores pela tradição aristocrática da arte. Se Marcel Duchamp abriu caminho por meio dos seus ready-mades, Tadeusz Kantor foi muito além através do uso dos despojos, dos dejetos da realidade histórica, mortos para a sociedade do consumo e também do espetáculo¹³, como essenciais para a criação da obra de arte. Para ele, nos dejetos da realidade existe uma vida que precisa ser preservada e utilizada pela arte. Apesar da falta de nobreza, esses despojos da realidade, carregados de história, possibilitam o movimento da memória em cena. A cena é o próprio espaço da memória. O conceito de memória, em Kantor, não é uma estrutura simples pois é uma extensão daquilo que ele chama de “quarto da imaginação”.

¹² O termo origina-se do francês e significa montagem. Ao primeiro olhar, a *assemblage* pode parecer uma arte estranha, mas é um trabalho no qual o artista une objetos por colagem ou encaixe, expressando o seu imaginário.

¹³ A *Sociedade do Espetáculo do Filósofo*, Diretor de Cinema Francês Guy Debord, é uma análise lúcida e altamente crítica da moderna sociedade do consumo.

Resumidamente, este é um espaço criado que ganha materialidade na cena ou na tela e que é um dispositivo de entrada para a alma de Tadeusz Kantor; “A cena é também uma casa. A tela, a obra de arte, sua obra, seu interior”. (CINTRA, 2012, p.55). Nesse espaço, é criada uma outra realidade que atende unicamente aos interesses do artista. Este, por sua vez, manipula livremente os signos da sua própria história ao mesmo tempo em que interpreta e transforma, ao seu bel prazer, fatos e acontecimentos históricos de domínio público.

De certa maneira, os acontecimentos que ocorrem em cena, são os responsáveis para fazerem surgir as lembranças. São lembranças dos personagens surgidos do passado que se unem no mesmo espaço. Como são lembranças aleatórias, elas não conseguem se organizar em um quadro cronológico linear, com início, meio e fim. Isso porque, conforme Michal Kobialka comenta, “tal representação não corresponde à verdadeira atitude da mente” (1990, p. 84). No teatro de Kantor, as lembranças que surgem em cena são interpostas umas sobre as outras. Essas memórias constituem aquilo que Kantor chama de ‘teoria dos negativos’ que diz respeito às lembranças materializadas em cena, são como um amontoado de negativos de filmes fotográficos em que ao olhar o primeiro, devido a sua transparência, o espectador vê ao mesmo tempo todas as outras imagens. Isso, evidentemente, causa um imenso impacto nas imagens criadas já que a emoção, oriunda de cada lembrança, se apresenta de maneira condensada resultando em imagens surpreendentes e extremamente potentes.

Essa memória, que de certa maneira também é um objeto encontrado, é histórica e pessoal, individual e coletiva, mas não se preocupa em ser a representação dos fatos como tais. Muito pelo contrário. A memória, como objeto, é manipulada no contexto de suscitar as emoções mais profundas do espectador. Emoções primárias entorpecidas pela sociedade do consumo. Por isso que em *Que Morram os Artistas*, espetáculo de 1985, ao colocar em cena a memória da criança que ele foi por meio da materialização de um brinquedo infantil, o seu próprio brinquedo, Kantor, através das suas lembranças, toca profundamente as lembranças do espectador por intermédio de tal objeto, considerando que ele está, ousamos dizer, até de forma arquetípica, nas memórias de todos nós. O passado em Kantor, repetimos, não tem nenhuma relação com a narração de fatos históricos. O processo de Kantor consiste em recriar alguns aspectos do passado independente da verdade histórica. É aquele momento

congelado no tempo como que capturado por uma fotografia que a ele interessa. Assim, como comenta Jaroslaw Suchan:

Kantor recriava o passado com qualquer coisa que tivesse as mãos, elementos de uma realidade ready-made, da “realidade menor”. Uma figura morta (na ficção da obra teatral), elevada pela morte a um mausoléu do passado, encontra o seu duplo que estava vivo. (...) O passado explorado por Kantor nada tem a ver com uma narrativa histórica que procura contar o passado como uma sequência lógica de eventos relacionados. O passado é estruturado como memória naquilo que tem de descontínuo e aparece como um arranjo de imagens de diferentes períodos, superpostos uns sobre os outros. Sua ordem não é determinada por uma cronologia, mas por emoções e pelo fluxo de livres associações que dela decorrem¹⁴. (2015, p. 47)

Kantor, como artista plástico, defensor da “arte informal”, sempre se manteve indisposto com a forma fechada. Seu maior desejo era o de manter a liberdade dos materiais em seus processos de transformação no espaço. No livro *Teatro da Morte*, Kantor diz estar seguro de que a forma e a sua função segregadora perderam a razão de existir. (1984, p. 130). De certo modo, ele nos está dizendo que a arte não deve objetivar a perfeição formal, que é rígida, mas a liberação da vida e dos processos criativos. Não é ao acaso que Kantor flerta intensamente com o surrealismo e principalmente com o dadaísmo em que elementos como o acaso, a intuição, o automatismo, o sonho e a *assemblage* destacam-se como imprescindíveis ao seu processo de criação que tem o objeto e o ator como fundamentais no desenvolvimento das imagens e dos temas trabalhados em cena. Entretanto, o objeto é o elemento fundamental ao qual Tadeusz Kantor acede máxima importância. Não qualquer objeto, mas o “objeto encontrado ao acaso¹⁵”, especialmente, como já foi dito insistentemente, o objeto pobre e insignificante.

Os objetos no teatro de Kantor, possuem uma proeminência própria, distinta de tudo o que até então fora visto no teatro. Ou seja: o objeto deixa a sua condição de acessório para ser elevado à condição de essencial, de protagonista no espetáculo. É evidente que esse entendimento e uso do objeto no teatro é uma experiência próxima aos ready-made de Marcel Duchamp a quem Kantor chamava

¹⁴ Catálogo da exposição Máquina Tadeusz Kantor realizada em São Paulo pelo SESC Consolação no ano de 2015.

¹⁵ Similar ao ready-made e ao objet trouvé de Marcel Duchamp.

de seu pai espiritual, apesar de não o ter conhecido. Entretanto o “Objeto Encontrado” de Kantor não é, conceitualmente, o *ready-made* ou o *objet trouvé* de Duchamp. Em Marcel Duchamp, o objeto, produzido em série pela indústria do consumo, é privado da sua função original e é exposto em outro contexto no qual é visto como se fosse pela primeira vez. O “Objeto Encontrado”, por sua vez, traz em si uma existência única, uma existência que foi degradada pelo utilitarismo civilizatório, em que todas as relações produtivas nas quais o objeto está inserido se desfazem, e aquele valor absoluto como mercadoria, torna-se, pois, histórico. O objeto em Kantor não tem mais valor de uso, ele foi usado até a sua “vida” ser inutilizada e, por isso, colocado à margem da realidade utilitária. É exatamente por trazer em si as marcas e conseqüentemente as memórias da civilização, que o objeto encontrado, sobretudo ao acaso, é fundamental na construção dessa outra realidade anteriormente falada.

Essa outra realidade, que não é a realidade da mercadoria¹⁶, somente é percebida por meio da criação de imagens. O objeto, a “coisa em si”, irá, ao lado dos manequins, ocupar o lugar central nesse processo de construção da realidade. Se no dadaísmo os *ready-mades* ocupam o lugar da imagem sem ser imagem, em Kantor, o “objeto encontrado” é percebido exatamente como imagem¹⁷. Esse processo torna o teatro de Kantor indiscutivelmente picturalizado, poucos foram tão longe nesta questão como ele¹⁸. Conforme comenta Guy Scarpetta, no teatro de Tadeusz Kantor:

Cada cena funciona como uma tela na qual existem as linhas de força e de tensões, uma inserção de corpos em um dispositivo espacial, rítmico, uma subordinação da deformação à composição geral, um equilíbrio dos planos e dos volumes - alguma coisa assim, como um gesto pictural (próximo de uma *action painting*) que atravessa, em sua febre, o emaranhado de corpos e objetos (1989, p. 69).

Por outro lado, a pintura kantoriana é extremamente teatralizada em que cada quadro funciona como uma cena. É como se um evento específico fosse enquadrado,

¹⁶ Não se trata, evidentemente, do fenômeno da alienação e do fetichismo da mercadoria. Em Kantor, o objeto não é para o consumo.

¹⁷ Considerando que antes do dadaísmo a imagem era entendida como a realização de uma ideia bidimensional na tela ou uma escultura em três dimensões lançada no espaço. Tanto o objeto na tela quanto a escultura são pensadas como imagem. É por isso que os *ready-mades* não são imagens, mas que apesar disso, passam a ser percebidos como imagens.

¹⁸ Robert Wilson com certeza. Mas certamente por um caminho muito diferente.

no qual figuras próprias do seu teatro, fossem reais ou imaginárias, destacam-se ao ocuparem seu lugar na tela. Esse é o caso da pintura: *Eu tive o bastante, estou de saída dessa tela*, obra de 1984. Nesta, o autorretrato de Kantor, personagem real, sai do plano bidimensional da tela para as três dimensões do teatro.

De certa forma, a arte de Tadeusz Kantor apresenta um paradoxo temporal. Ao picturalizar os corpos no palco, o teatro de Kantor rompe com a efemeridade do acontecimento teatral. O espetáculo passa a ser visto no instantâneo de uma tela ou de uma foto, naquilo que é próprio da pintura e da fotografia - a eternidade do evento. A pintura, ao contrário, possui uma efemeridade notável, como se o tempo se esvaísse a cada momento do olhar. Então, a pintura torna-se fugidia ao espectador, devendo, como no teatro, ser conservada apenas na memória; ao passo que o teatro deve ser contemplado como matéria durável, tal qual a pintura na tela.

Alhures, Tadeusz Kantor assume abertamente esse aspecto teatral das suas pinturas e dos seus desenhos. Constantemente, ele tende a incluir em suas exposições, objetos retirados das suas peças como o carro infantil de *Que Morram os Artistas*; máquina de tortura de *A Classe Morta*, ou a presença de manequins de *A Classe Morta* ou *Wielopole Wielopole*, elementos extraídos diretamente do seu teatro. Isso não é feito ao acaso. Por exemplo, quando ele coloca algumas telas em cima de rodas, Kantor quer indicar que elas são instâncias de movimento. Que elas são feitas apenas para se mover. Para que deslizem umas sobre as outras. É evidente que esse processo altera totalmente a natureza da tela e da pintura que, ao adquirir movimento pelo espaço, deixam de ser estáticas. Assim a pintura de Kantor entra nos domínios do teatro. De certa forma, o limite entre o teatro e a pintura torna-se indistinto, móvel e poroso; em que cada arte questiona a ausência da outra e ao mesmo tempo se desafiam e se completam conforme as contradições específicas de cada prática. Com Kantor o teatro tornou-se plástico e cada pintura é uma encenação.

Essa natureza bivalente da arte kantorianana de estar em um local de entrecruzamento entre a pintura e o teatro surge, como já dissemos no início desse texto, quando Tadeusz Kantor passou da pintura ao teatro a partir do teatro de marionetes encenando *A Morte de Tintagiles*. Essa peça faz parte de um grupo de oito textos¹⁹ escritos por

¹⁹ A Princesa Melanie; As Sete Princesas; A Intrusa; Os Cegos; Pelleas e Melisande; Aladdine e Palomides; Interior; A Morte de Tintagiles.

Maurice Maeterlinck entre 1889 e 1894 que constituem o conjunto de suas produções simbolistas, ou ainda, daquilo que se chama o seu “primeiro teatro”²⁰. É um conto para crianças, escrito para teatro de marionetes, mas que é muito obscuro e denso. Neste drama, é contada a história de um vale sombrio de uma ilha, em um reino onde nasceu e para onde regressa Tintagiles para perto das suas irmãs, Ygraine e Bellangère. Este reino é governado por uma rainha que ninguém vê, a sua presença é intuída apenas pela luz de uma janela numa torre sempre fechada. Tintagiles retorna a esse reino sombrio, que é a sua terra natal, e ficará recluso nesse castelo ameaçador. A fim de manter-se no poder, a velha soberana devora todos os homens de sua linhagem. Sem amigos e com a alma cansada de estar sob o jugo daquele poder invisível, as irmãs tentarão impedir que o pequeno Tintagiles caia nas mãos da rainha, já que foi ela que ordenou o seu retorno, pois quer eliminar o seu último descendente masculino²¹. A resistência das duas irmãs não será suficiente para salvar Tintagiles do destino que lhe está reservado, ou seja: da morte que esteve sempre à espreita. Tintagiles irá morrer, daí o nome da peça.

Curiosamente, em 1987, Kantor recria o espetáculo e o chama de *A Máquina do Amor e da Morte* em um momento em que ele possuía a imensa necessidade de exumar a sua vida na arte por meio dos elementos estéticos que a sustentaram. Esse processo de revisitar a si mesmo já havia começado três anos antes com os ensaios de *Que morram os Artistas!* Entretanto, a auto exumação, que se estenderá com *Não Voltarei Jamais* (1988) e *Hoje é Meu Aniversário* (1990/91), teve início com a cricotage *A Máquina do Amor e da Morte*. Nessa encenação, que tem a duração de pouco mais de meia hora, é de fundamental importância na última etapa de sua criação artística. Este trabalho se constituirá no desenvolvimento dos estudos iniciados em *Lições de Milão*²²

²⁰ O chamado “segundo teatro” ou “segundo Maeterlinck”, conforme a convenção, concentra todas as peças escritas a partir de 1895. Entretanto, os limites entre esses dois momentos não são claros pois não se percebe uma ruptura estética clara dessa “nova” fase com a estética simbolista.

²¹ A Rainha é avó de Tintagiles e suas irmãs.

²² Em 1986, durante quatro semanas, Tadeusz Kantor ministrou um curso na Escola Municipal de Arte Dramática, em Milão, Itália. Os participantes eram doze estudantes do terceiro ano. Essa foi a primeira vez que Kantor trabalhou com atores que não pertenciam ao Teatro Cricot 2. As atividades práticas e teóricas tiveram a experiência artística de Kantor como material didático. Este trabalho não foi somente um curso teórico sobre a prática do teatro kantoriano, mas de um pensamento estético que levaria os estudantes a desenvolverem um pensamento sobre uma prática que deveria ser transposta para a cena. Por meio de exercícios cênicos, à medida em que os alunos eram instruídos acerca dos princípios da abstração, as cenas eram construídas e através desse processo, como resultado, surgiu a encenação do espetáculo *O Casamento - Encenado à Maneira Construtivista e Surrealista*. Posteriormente, em 1990, as aulas foram transcritas e publicadas pela ACTES SUD – PAPIERS, sob o nome *Leçons de Milan*.

e ao mesmo tempo, uma espécie de reencontro de Kantor com a criação de outros artistas, principalmente os da Bauhaus²³.

Essa retomada da sua primeira encenação teatral, expressa uma das atitudes mais radicais de Kantor no tratamento cênico feito com marionetes, objetos e atores. Lembrando que o uso de marionetes manipuladas no teatro de Kantor só ocorreram nos espetáculos de 1937 e na nova versão de 1987. Acerca dessa nova encenação, Franca Silvestri comenta:

Com a *Máquina do Amor e da Morte*, o artista sai de si mesmo e se reconecta com suas raízes de pintor e homem de teatro. É assim que ele criou, cinquenta anos depois do Teatro Efêmero e Mecânico de Bonecos que realizou apenas um espetáculo, a saber: *A morte de Tintagiles* de Maeterlinck em 1937 (...) Kantor retoma esse primeiro espetáculo sobre o qual ele construiu toda uma mitologia pessoal, ele dá a ele uma nova significação ao introduzir nas engrenagens de sua máquina teatral, a sua máquina de metamorfoses. (1989, p. 72)

Ao fundar, em 1937, o Teatro Efêmero e Mecânico de Marionetes, Tadeusz Kantor foi atormentado por dúvidas e conflitos interiores. Tudo, naquela época, estava cheio de mistérios, *A Morte de Tintagiles* procurava a sua forma entre os mistérios dos símbolos criados por Maeterlinck em uma relação com os postulados formais da Bauhaus, sobretudo Walter Gropius, Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer e Paul Klee, entre outros assombram a imaginação de Kantor. E da imaginação assombrada de Kantor, surgiram: "Triângulos, círculos, cilindros, cubos, sons, cores, formas simultâneas, sinópticos, sinacísticos, em êxtase da alegria da construção de um mundo e agora em diante, vazio de objetos, liberado, abstrato..." (KANTOR, apud SILVESTRE, 1989, p. 72).

O jovem Tadeusz Kantor, com essa encenação para marionetes, adentrou um novo mundo que lhe permitiu descobrir e encenar os mais profundos mistérios das pequenas peças de Maeterlinck. Em tal contexto, encontramos na encenação de 1937, conforme comenta Franca Silvestri: "Os encantos destilados por Wyspianski, o pavor dos sótãos de Kafka, as pilhas de lixo de Schuz com a abstração metafísica, a excentricidade mecânica, o Ballet Triádico de Schlemmer, o homem, a máquina, o circo" (1989, p. 72).

É por esse caminho que muitas das personagens da peça são automatizadas, como por exemplo, os criados do castelo sombrio se transformam em autômatos

²³ Kantor considerava a Bauhaus como o máximo da abstração na arte.

sem alma. E por não terem alma, são portadores do signo da morte. E assim, por trás das portas de ferro que se movimentam mecanicamente pela cena, grita o pequeno Tintagiles em um vão apelo, pois, nada e ninguém o poderá salvar. Enfim, o poder e a morte triunfam.

Essa nova concepção da peça de Maeterlinck, como de costume no teatro de Kantor, não existem bastidores. Os atores, objetos, marionetes, máquinas e demais materiais, estão à vista dos espectadores. O fato de não haver bastidores, coxias e rotundas para entrada e saída dos atores e objetos, manifesta, sempre, a preocupação de Kantor em eliminar a ilusão do espetáculo buscando, pois, uma obra de arte que esteja situada dentro da realidade da vida e não a vida dentro da realidade da arte.

A primeira parte da peça situa-se no teatro de marionetes de Kantor em 1937. *A Morte de Tintagiles* de Maeterlinck inspira a ação cênica da nova encenação fornecendo algumas pontuações verbais, falada por uma voz gravada pelos atores que repetem certas frases ou somente enfatizam sonoridades de certas palavras. A “Santa Abstração” e uma inquietante respiração rítmica acompanham as ações de quatro “atores-manipuladores”²⁴ que manipulam as marionetes de Tintagiles e suas irmãs. Essas marionetes não são mais do que esqueletos construídos em madeira e por isso desprovidos de todo e qualquer elemento de identificação. Os três servos da rainha são três “supermarionetes”²⁵ em madeira e metal com a cabeça triangular e tubos pelos corpos. Essas três marionetes são grandiosas e unidas umas às outras por meio de polias e fios. Seus movimentos são engenhosamente sincronizados e causam medo e angústia. Como forma, essas marionetes são verdadeiras esculturas em movimento, retomando alguns princípios inspiradores advindos da Bauhaus. Elas são movimentadas por mecanismos que as fazem parecer absurdamente cruéis. Essas “Supermarionetes” criam um impressionante contraste com as frágeis marionetes das crianças que são de madeira. Em tal contexto, podemos inferir algum pensamento acerca da tensão no teatro de Tadeusz Kantor. Como o teatro kantoriano é uma estrutura plástica e visual, todo material utilizado em cena ganha um valor essencial na construção dessa visualidade. Assim, o conflito, próprio do teatro dramático,

²⁴ É muito difícil de classificar, dentro do escopo teatral, o que realmente são esses seres. Utilizo, pois, uma terminologia mais atual derivada do moderno teatro de animação.

²⁵ É uma citação a Edward Gordon Craig.

é substituído por um jogo de forças. A tensão surge por meio de contrastes entre materiais e texturas. Entre formas e tamanho. Entre o humano e o inanimado. Em *A Máquina do Amor e da Morte*, esses expedientes podem ser observados com nitidez pois é síntese daquilo que acontece em toda a obra de Tadeusz Kantor.

No início da peça, a cena está vazia e os espectadores têm diante dos olhos apenas uma imagem construída por formas geométricas, agressivas e cruéis, que são reminiscências das máquinas celibatárias de Marcel Duchamp. Este termo, se referia Duchamp, à parte de baixo de seu *Le Grand Verre*²⁶ (1915 – 1923), que é a matriarca de todas as máquinas individuais posteriores: autômatos, robôs, andróides, ciborgues, drones, clones, homens-máquinas, máquinas bélicas, máquinas sexuais, etc., que surgiram posteriormente na arte. As máquinas celibatárias são um tipo de criação artística capaz de ir de uma natureza-morta a uma instalação, abastecendo-se em diferentes dispositivos estruturais, inclusive a literatura e a dramaturgia. As máquinas celibatárias ainda têm, por função, mostrar que agora os objetos também confirmam nossa presença e não mais o inverso. Vítima da inexorabilidade de mecanismos e forças incontrolláveis, Tintagiles sucumbe à máquina da morte. Seu corpo inerte, inanimado como um objeto, é exposto aos olhos dos espectadores. Enfim, a morte como inevitável e mais concreta verdade, tem efeito.

A segunda parte começa de maneira semelhante ao que aconteceu no início da peça. A gravação com as vozes dos atores diz: “Nós estamos em 1987. Meio século depois, a Santa Abstração dá seu lugar ao Simbolismo Excomungado”. Na encenação, o simbolismo kantoriano nos propõe um mundo transfigurado, mais verdadeiro do que o mundo real. Um mundo em que a morte não é uma realidade desprezada, escondida da vida e da arte. Como objeto pronto, a morte é utilizada como elemento estético fundamental no processo de criação da obra de arte. Na peça, isso pode ser percebido pela ação, personagens como os três homens vestidos com pesadas capas negras e chapéus de três pontas que empurram o pequeno cavalo-bicicleta de Tintagiles-criança. Ou, as três bruxas, como que saídas das gravuras de Goya, que puxam um pequeno caixão branco sobre rodas. Esse é o caixão leito de uma noiva criança - a noiva de Tintagiles. Tudo se passa como uma cena apocalíptica

²⁶ O Grande Vidro.

de um Grand-Guignol²⁷. A procissão, em movimento circular, reitera os longos olhares de amor, para sempre inacabados, que as duas crianças trocam quando se encontram. Esse mecanismo processional mostra os efeitos da máquina do amor e da morte em que o casamento se mistura tragicamente ao funeral. De forma muito mais intensa e agressiva que a primeira parte, o espetáculo torna-se um cortejo em círculo que é, ao mesmo tempo, nupcial e fúnebre²⁸.

Kantor é, talvez, o filho involuntário do presente, mas ele é também, sem nenhuma dúvida, o cúmplice consciente do seu passado que ele manifesta em suas criações teatrais e plásticas. Nos clichês da sua memória ele bloqueia a sua sensibilidade de artista de vanguarda que volta constantemente às fontes da sua cultura. A cultura da Europa Central. Na revista da nossa memória, existem arquivos de clichês fotográficos gravados pelos nossos sentidos. Esses não são hábitos que detalham, aparentemente insignificantes, de pobres resíduos, de fragmentos imóveis! Isso é o que mais conta: Transparentes. Como os negativos fotográficos que se pode sobreposicionar. (SILVESTRI, p.74).

Existe em A Máquina do Amor e da Morte uma profusão de elementos, principalmente os objetos mais recentes na obra de Kantor que são as máquinas. Entretanto, não se trata o espetáculo, de uma simples *assemblage* repleta de fragmentos significativos do passado. Kantor extrai das verdades simbólicas existentes na peça, conteúdos para dar um corpo novo ao seu presente. Esse espetáculo reiniciou, uma vez mais, o processo alquímico kantoriano. Como de hábito, manequins, autômatos, objetos encontrados e abstratos, personagens degradadas animam o circo apocalíptico de Kantor, preenchendo os vazios intermediários entre os mortos e os vivos. Essa *cricotage* marcou uma etapa importante no desenvolvimento de sua abordagem criativa porque inaugurou uma fase de desenvolvimento profundo da cena em jogo total que será aprofundado no seu próximo espetáculo, *Eu não voltarei jamais*, que foi à cena no ano seguinte.

Durante mais de cinquenta anos Tadeusz Kantor manipulou os materiais que a vida colocou à sua disposição para alimentar as suas metamorfoses e as metamorfoses

²⁷ Teatro de horror com histórias macabras e sangrentas. Surgiu em Paris, na região de Pigalle em 1897.

²⁸ Sobre os movimentos circulares nos espetáculos de Kantor, nos diz Brunella Eruli: "Os movimentos circulares são uma obsessão contínua nos espetáculos de Kantor. Símbolo do eterno retorno, o círculo retorna ao início a ideia do movimento sem início e sem fim ao longo do qual todos pontos são idênticos. Símbolo da vida, mas também da Morte". (1986, p.22).

da sua arte. Em *A máquina do Amor e da Morte*, aplicou seu método de criação a ele mesmo para penetrar nas regiões secretas, nas fronteiras do amor e da morte em um jogo contrastante entre Eros e Tanatos.

Pela força de Eros, símbolo da pequena morte que recomeça - o mestre subtraiu ao esquecimento da matéria de sua própria vivência, ele fez uma embalagem manipulada para os reviver em sua máquina teatral: Tadeusz Kantor tornou-se uma das suas engrenagens. (Idem, p. 75)

Nessa *cricotage*, Kantor realiza uma síntese dos arquétipos do seu universo estético em que todos os elementos da sua poética ganham um novo peso e principalmente um novo significado. Em tal contextura, Tadeusz Kantor coloca em dúvida os elementos conflitantes do seu teatro quanto à natureza de cada um deles. Ou seja, a marionete e o ator. Em *A Máquina do Amor e da Morte*, ele se reconecta com a estética do objeto e do ator manipulado. Apesar de, a princípio, nada poderia ser mais manipulável do que uma marionete. No espetáculo, entretanto, em relação à presença dos atores, isso é colocado em dúvida. O uso de elementos mecânicos, como as máquinas construídas, retoma também aquele aspecto cinético de espetáculos passados. A construção de máquinas e suas engrenagens reforçam aquilo que se repete com constância no teatro kantoriano: o desejo de que a cena seja, primeiramente, uma construção plástica.

Por fim, *A Máquina do Amor e da Morte* condensa toda a obra de Tadeusz Kantor por meio de uma abundância de metáforas visuais, pela constante variedade de manipulações sonoras, multiplicidade de elementos que reforçam a complexidade de funcionamento do espetáculo em relação aos elementos gestuais, espaciais e pictóricos. A complexidade dessa multiplicidade de elementos torna impossível uma leitura única, homogênea e reconfortante. Isso que já acontecia no alvorecer do seu teatro expresso em *A Morte de Tintagiles*, no arrebol do seu teatro, no caso de *A Máquina do Amor e da Morte*, a síntese de toda a sua vida na arte através dos elementos fluídos da sua memória e materializados na cena. A obra de Kantor, então, em sua generalidade, se constitui como um universo peculiar e que atende aos interesses do seu entendimento pessoal da existência da arte e seus desígnios. Uma arte única que está além do teatro e além da pintura. Uma arte cujos principais constituintes têm a morte como parâmetro estético, não pode e não deve ser absorvida pelo mercado do consumo e muito menos pela sociedade do espetáculo. Isso porque,

o universo kantoriano possui uma constante e permanente necessidade de liberação das sensações e das emoções, presente em cada um dos elementos individualizados, incluindo o espectador, que compõem o espetáculo. Cada um dos elementos que compõem a cena é único e por isso fundamental na criação de uma obra de arte. Esses elementos únicos são explorados no máximo das suas capacidades de provocar sentimentos e emoções variadas. Assim, o teatro de Tadeusz Kantor é um teatro de emoções verdadeiras no qual o espectador é convidado a viajar por um mundo insólito e desafiador, um mundo que, na sua constante referência à morte, nos lembra constantemente sobre a vida e suas condições. A morte como paradigma tornou-se o verbete essencial para a fascinante aventura de viver.

Referências Bibliográficas

BABLET, Denis. **Théâtre/Public**. Paris: 1988, Gennevilliers, novembre-décembre 1988, n. 84.

BANU, George (Org.). **Kantor, L'Artiste à la Fin du XXe. Siècle**. Paris: Actes-Sud Papiers, 1990.

BARTOLI, Francesco. *La surmarionette de Craig. Preamble à la scene abstraite*. **PUCK. La marionette e les autres arts**. Charleville-Mèzières: Institut International de la Marionette/ L'Age d'Homme, n.1, 1989, p. 16-26.

CINTRA, Wagner. **No Limiar do Desconhecido: Reflexões Acerca do Objeto no Teatro de Tadeusz Kantor**. São Paulo, Editora Unesp, 2012.

CRAIG, E.G. **Da arte do teatro**. Lisboa: Arcádia, 1963.

ERULI, Brunella. *Tadeusz Kantor*. **SCENES - Revue de L'Espace Kiron**. Paris: Alpha Fnac, no. 02, 1986.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987, coleção arte e sociedade nº 6, trad. Maria Helena de Freitas.

KANTOR, Tadeusz. **El Teatro de la Muerte**. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1984.

_____. **Le Théâtre de la Mort** – Texte Réunis et Rassemblés par Denis Bablet. Lausanne - L'Age d'Homme, 1997.

_____. **Leçons de Milan**. Paris: Actes-Sud Papiers, 1990.

KLEIST, H. Von. **Sobre o Teatro de Marionetes**. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1952. (Caderno de Cultura).

KOBIALKA, Michal. *La mémoire de Tadeusz Kantor: Création dans L'Espace Virtuel*. BANU, George (Org.). **Kantor, L'Artiste à la Fin du XXe. Siècle**. Paris: Actes-Sud Papiers, 1990.

JURKOWSKI, Hendrik. **Métamorphoses - La marionette au XXe. Siècle**. Charleville-Mézières: L'Entretiens, 2008. 2a. Édition.

MAETERLINCK, M. **Un Théâtre d'andriodes**. Paris: Menus Propos, 1990.

SCARPETTA, Guy. *Kantor: Du Théâtre à la Peinture et Inversement*. **PUCK. Les Plasticiens et Les Marionnettistes**. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionette/L'Age d'Homme, no. 02, 1989.

SILVESTRI, Franca. *Retour au "Théâtre Mécanique de Poupées"*. **PUCK. Les Plasticiens et Les Marionnettistes**. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionette/L'Age d'Homme, no. 02, 1989.

SCHULZ, Bruno. **Traité des mannequins**. Paris: Julliard - Les Lettres Nouvelles n.15, 1961.

SKIBA-LICKEL, A. **L'acterur dans le théâtre de Tadeusz Kantor**. Paris: Bouffonneries, n. 26-27,1991.

SANCHEZ, A. José. **Dramaturgias de la Imagem**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 3ª Ed, 2002.

O OBJETO COMO CATALISADOR DE UM ESPAÇO DE RECORDAÇÃO - Caminhos para se pensar o Teatro de Objetos Documental -

*THE OBJECT AS A CATALYST OF A SPACE OF REMEMBRANCE
- Ways to think about the Theater of Documentary Objects -*

Igor Gomes Farias

Introdução

Ao analisarmos a cena contemporânea, notamos cada vez mais criações alicerçadas na vida e nas vivências (pessoais e sociais) dos indivíduos, característica que também parece responder a um anseio por maneiras mais sensíveis de se comunicar com o público, especialmente em um período em que estamos cada vez mais fatigados diante da alta proliferação de informações. Nesse contexto, recorrer a alguns aspectos da realidade e, em especial, ao passado tem sido uma prática corriqueira de muitas produções artísticas, que buscam alargar seu horizonte de ação ao apresentarem as diferentes **realidades** que nos circundam. Assim, ao falar de uma **cena expandida**, em um contexto marcado pelo que Alain Badiou chamou de **paixão pelo real**, durante o século XX, Caballero (2010, p. 140) destaca vínculos muito estreitos entre o real e os territórios poéticos, em que “os acontecimentos do real funcionaram como catalizadores dos espaços estéticos”.

Caballero (2010) se refere aos **acontecimentos do real** como sendo os principais responsáveis pelas transformações da arte nas últimas décadas, indicando o trabalho de Tadeusz Kantor (1915-1990) como um dos principais exemplos dos que vinculam o real ao poético. O encenador de fato personifica os apontamentos da autora sobre a cena contemporânea, especialmente ao implodir com o representacional e evidenciar ainda mais as intersecções entre a realidade e a arte em seus espetáculos. Kantor propagou uma metodologia dramatúrgica que tinha a memória como sua principal matéria-prima e, desse modo, desenvolveu um método artístico que partia da observação atenta da vida, mesclando suas recordações pessoais em uma estrutura cênica fundamentalmente marcada pela visualidade.

O teatro kantoriano é caracterizado por procedimentos artísticos que abdicam da hierarquia entre seus elementos constituintes, sendo conhecido por uma estrutura não linear, onde as cenas parecem se conectar por meio de lampejos, tal como imagens do passado que nos assaltam à revelia. Nesse grande ritual funesto do encenador polonês, suas memórias individuais e coletivas se condensam até catapultar um novo espaço, vibrante, capaz de atualizar o passado diante do público. Podemos perceber que as apropriações artísticas de Kantor – que também trabalhava com não atores profissionais, com a insubordinação ao texto cênico e com sua própria presença no palco – ainda ressoam no teatro contemporâneo, inclusive dialogando com algumas práticas do próprio **Teatro Documentário** (TD), campo que alcança um clímax de interesse no início do século XXI.

Fato é que nas últimas décadas vemos despontar experimentações artísticas capazes de cada vez mais reativarem o passado para além de uma perspectiva imóvel, reivindicando-o enquanto algo em movimento, em constante atualização. Assim, ensejando uma reflexão sobre alguns aspectos dessas apropriações, e fundamentalmente concentrando minha atenção no **Teatro de Objetos** (TO) – linguagem que encontra filiação na obra de Tadeusz Kantor e que tem flertado substancialmente com a memória nos últimos anos –, busco concatenar pensamentos que nos permitam assimilar a ideia de um espaço de recordação em cena. Com uma percepção que ressalta as materialidades como documentos e com a qual, através de um trabalho estético, a memória é desvendada como um organismo vivo no teatro, proponho alguns caminhos para analisarmos um campo em exponencial crescimento, que funde características tanto do TO quanto do TD.

Preâmbulos mnêmicos

Antes de tudo, é essencial refletirmos sobre alguns conceitos apresentados por Aleida Assmann, fundamentalmente no livro *Espaços da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural* (2011), que são guias importantes para estruturar meu pensamento ao longo deste artigo. A percepção da autora permite ao leitor compreender sob qual prisma percebo a memória – tema que, por ser

amplamente estudado, muitas vezes acaba também sendo banalizado ao ser citado de maneira muito genérica – e sobre o que podemos denominar como sendo um **espaço de recordação**.

Assmann (2011) formula sua teoria, no âmbito dos estudos culturais, com base no conceito de **memória cultural**, uma memória viva, que pode ser armazenada e transformada por diferentes meios, tais como a escrita, o corpo, locais e obras de arte. Desse modo, a memória cultural depende de mídias e políticas para se perpetuar no tempo, e tem alto risco de deformações durante os seus diferentes processos. A autora salienta que o conceito de memória cultural corresponde à ideia de **arquivo** de Derrida, que traz novas contribuições ao tema e destaca uma evidente tensão entre o poder e o documento, que, portanto, não deve ser visto como uma autoridade, como inquestionável, uma vez que é passivelmente manipulável.

Em seus estudos, Assmann (2011) divide a memória em duas categoriais distintas: **ars** (arte) e **vis** (potência). A primeira é uma visão mais técnica e historiográfica da memória, ligada à mnemotécnica grega, em que o processo de recordação implica necessariamente uma tentativa de reconstruir o passado, buscando ser o mais fiel possível a sua origem. Já na segunda percepção, a qual me alio, entendemos que a memória não está submetida a um **recipiente protetor**. Trata-se de uma categoria que considera a passagem do tempo, assumindo as naturais alterações de conteúdo operadas pela recordação – que é atravessada por mecanismos como o esquecimento e a fabulação, e se constitui enquanto um processo que “sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação” (ASSMANN, 2011, p. 33-34).

As formulações de Assmann (2011) nos atentam para o movimento de constante transformação da memória. De acordo com a alemã, sob a ótica da potência, a memória é percebida como **uma energia com leis próprias**, em que o caráter processual da recordação assume total relevância. É justamente a partir desse entendimento que podemos pensar o conceito de espaços da recordação, que nada mais são do que lugares simbólicos que contribuem para o processo de transformação da memória na atualidade. Desse modo, Assmann alarga ainda mais o conceito de **lugares de**

memória de Pierre Nora²⁹, que engloba “lugares geográficos, edifícios, monumentos e obras de arte, bem como figuras históricas, aniversários, textos filosóficos e científicos, atos simbólicos, etc.” (ERLL, 2012, p. 31), ressaltando sua permanente dialética entre modernização e historicização.

Os espaços de recordação são manifestações da memória cultural, isto é, se efetivam sempre ante uma perspectiva coletiva da memória. No entanto, para Candau (2018, p. 48), “não pode haver construção de uma memória coletiva se as memórias individuais não se abrem umas às outras visando objetivos comuns, tendo um mesmo horizonte de ação”. Sendo assim, a partir daqui, proponho pensarmos os processos artísticos justamente como um dispositivo capaz de mediar a abertura dessas memórias, do nível pessoal ao coletivo, consecutivamente arquitetando um espaço mnêmico em cena. Sob esse recorte, destaco os objetos como meios pelos quais a memória é reivindicada, visão que também implica a transcendência de uma leitura unicamente simbólica das materialidades – um dos procedimentos mais tradicionais do TO.

O Teatro de Objetos e a memória

Cunhado na década de 1980³⁰, o TO protuberou a partir de um contexto social marcado pela invasão dos objetos manufaturados, inspirado em práticas artísticas que efervesciam na Europa durante o século XX. O trabalho de Kantor talvez seja uma das expressões mais evidentes nesse sentido, no qual ele conferia uma nova posição ao objeto na cena, dentro de uma estrutura cênica altamente marcada pela imagem. Inspirado pelo **ready-made**, de Marcel Duchamp (1887-1968), o encenador polonês

²⁹ A crença de Nora parte da visão de que a contemporaneidade gera certo esfacelamento da memória, em que há um desvincular entre o presente e o passado vivo. Dessa maneira, são os lugares de memória os principais objetos de reflexão sobre ela na atualidade.

³⁰ O contexto do surgimento do termo TO foi um encontro entre artistas de três companhias de teatro da França (*Théâtre de Cuisine*, *Vélo Théâtre* e *Théâtre Manarf*). Naquele momento, eles dialogaram sobre o desenvolvimento de suas criações artísticas, que já não se enquadravam totalmente na linguagem do Teatro de Bonecos, muito menos no teatro de atores convencional. A partir disso, Katy Deville sugere o termo “teatro de objeto” que conhecemos até os dias atuais, sendo hoje o “objeto” tratado no plural.

lidava com os chamados **objetos de classe mais baixa**, muitas vezes retirados das lixeiras e das ruínas da guerra, inserindo-os em seu **Teatro da Morte**. Kobialka ressalta que o teatro kantoriano representa apropriações que “não só desafiaram a percepção de Teatro consolidada até então, mas, sobretudo [...] intervêm, hoje, nas discussões sobre o status dos objetos nas ciências humanas” (KOBIALKA, 2015, p. 69).

Fato é que, ao longo das três últimas décadas, o TO passou a contabilizar formas de trabalho muito distintas; cada companhia tem conferido características muito particulares a seus métodos artísticos. Na atualidade, podemos perceber ao menos três amplas correntes do TO: uma que ainda se filia a alguns princípios norteadores do TO, sistematizados pelo francês Philippe Genty, em que identificamos um importante contraponto ao Teatro de Bonecos³¹ e em que a criação dramatúrgica parece advir fundamentalmente das possíveis metáforas extraídas das materialidades; uma segunda, que parece mesclar tais fronteiras, em que objetos e bonecos se fundem em um modo criativo que parece estar ainda mais aberto a dramaturgias e apropriações diversas; e uma terceira, em efervescente crescimento na última década, que se fundamenta na relação entre os objetos e a memória – justamente sobre a qual me debruço neste texto.

Antes de avançarmos nesta discussão, refletindo sobre a relação entre o Teatro de Objetos e a memória com suporte em duas companhias teatrais, é fundamental pensarmos rapidamente em como podemos extrair as memórias das materialidades, uma vez que se tratam de seres inertes, sem vida, na maioria das vezes incapazes de revelar por si mesmos seu passado. Viana (2020) nos orienta à reflexão:

Os bens materiais, a natureza ou o meio ambiente, não possuem memória, mas podem ser alvos de lembrança e a partir do momento que são produzidos ou transformados pela ação humana, ou mesmo quando são alvos da consciência humana, isto é, quando são observados, analisados, admirados, etc., passam a fazer parte da memória social e podem ser alvo da evocação de lembranças dos seres humanos. Por outro lado, também são registros do passado e podem, por conseguinte, ajudar a reconstituir o mesmo. Tudo aquilo que foi produzido pelos seres humanos são parte da história e materializam coisas que são parte da memória social e servem para rememorar o passado. (VIANA, 2020, p. 104-105).

³¹ As formulações de Genty são guiadas pelo pensamento de que, mesmo ao deslocar os objetos de sua função habitual e conferir novas significações a eles (por meio de associações), não se pode transformar sua natureza. Desse modo, as materialidades devem ser manipuladas conforme seu movimento natural (cotidiano), diferentemente do Teatro de Bonecos, que busca antropomorfizá-las.

Ao destacar que os objetos necessitam da relação humana para que suas memórias sejam evocadas e estejam em constante reatualização do passado, Viana ressalta a instância da memória social como sendo seu possível horizonte de reverberação. Semelhante à classificação da memória coletiva, aquela é compreendida pelo autor como sendo a totalidade de memórias da sociedade, “tanto a exteriorizada em obras (intelectuais, materiais, etc.) quanto as memórias individuais ainda não exteriorizadas que rememoram o social” (VIANA, 2020, p. 100). Nesse ponto, os processos de exteriorização, isto é, de abertura das memórias individuais ao nível coletivo, mais uma vez parecem ganhar relevância – tanto para uma leitura mnêmica das materialidades, quanto para a consagração de um espaço de recordação, que, em uma perspectiva ampla de espaço, pode ser caracterizado pelo próprio objeto.

Camargo (2012) amplia a questão apresentada ao destacar a conceitualização de **museu** de Agamben, percebido pelo autor como sendo um lugar para onde se é destinado tudo aquilo que deixa de ser verdadeiro e decisivo na sociedade. Nessa visão, a ação de **museificação** – especialmente na concepção mais tradicional de museu –, evidencia “a impossibilidade daquilo que não consegue continuar a fazer parte da vida do presente” (CAMARGO, 2012, p. 14). Sob esse recorte, podemos considerar que o trabalho com diferentes materialidades na criação artística (muitas delas escapando de ser condenadas às lixeiras), tal qual propõe o TO, e em especial sua faceta que lida com a memória, também nos possibilita conferir uma nova verdade a esses objetos graças a diferentes procedimentos artísticos. Ao explorar a relação entre a memória e os objetos, o TO resgata as **reliquias** para o presente, explorando suas possíveis narrativas mnêmicas, que são extraídas por meio de testemunhos e de demais estratégias.

A partir desse ponto, os trabalhos artísticos que se aventuram pela profícua relação entre as materialidades e a memória finalmente permitirão que nos aprofundemos na discussão que proponho neste artigo. Com uma pesquisa que também é de natureza prática, especialmente dentro da companhia *Oligor y Microscopía*³², a pesquisadora Shaday Larios elaborou nos últimos anos o conceito de **Teatro de Objetos Documental** (TOD). De acordo com seus princípios artísticos,

³² Companhia que se origina da junção das companhias *Hnos. Oligor* (Espanha) e *Microscopía Teatro* (Mexico), em 2013. A partir disso, elaboram os *Laboratorios de Teatro de Objetos Documentales*.

“os objetos dentro do teatro de objetos são uma espécie de ‘palimpsestos’, escritos sobre escritos onde uma trajetória pode prevalecer sobre a outra. Coerente com isso, a particularidade criativa do TOD é descobrir a memória original dos objetos [...]” (LARIOS, 2018, p. 46). Com essa visão, Larios desenvolve uma série de experimentos, com os quais, enquanto **detetive de objetos**, tenta reconstruir a trajetória de diferentes materialidades através do manejo de uma espécie de **cartografia documental**.

Compreendo que as práticas do TOD se relacionam com o que é apontado por Rolnik (2011) ao fundamentar sua teoria cartográfica. A autora recorre à noção geográfica sobre esse tema, ao entender o ato de cartografar como um desenho gerado com as transformações da paisagem. Desse modo, o cartógrafo precisa constantemente se ajustar a sua realidade, uma vez que a cartografia também se altera conforme as mudanças de trajetória. De acordo com a autora, a cartografia “acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmantelamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos” (ROLNIK, 2011, p. 23).

Em um dos projetos permanentes da companhia *Oligor y Microscopía*, a *Agencia El Solar: Detectives de Objetos* – que nasce em parceria com o artista espanhol Xavier Bobés –, Larios realiza um trabalho etnográfico em diferentes localidades, onde tenta revelar narrativas ocultas por meio dos objetos. Com suporte em uma cartografia documental, que é gerada por meio de uma investigação dos vestígios sugeridos por inúmeras materialidades, ela objetiva a criação de novos vínculos entre os moradores de pequenos bairros para onde leva o projeto. Assim, em seu trabalho, o objeto é encarado como documento e, tal como proposto por Ricoeur (2007), é instituído enquanto documento justamente por meio da **busca** e do **questionamento**.

La Máquina de la Soledad (2014), primeiro espetáculo da companhia de Larios, parte de uma descoberta (em uma feira de antiguidades) de uma maleta onde havia dezenas de cartas trocadas em 1900 entre Manuel e Elisa – personagens reais que viveram na cidade de San Luis Potosí (México). Ao longo da obra, que se declara “uma investigação-homenagem ao objeto-carta e ao correio postal” (OLIGOR Y MICROSCOPIA, 2014), Shaday Larios e Jomi Oligor recuperam, através da cena, histórias perdidas no tempo. Essa criação ilustra perfeitamente os apontamentos que fiz sobre a memória até aqui, expondo um enquadramento onde o que realmente importa é a capacidade de gerar novas significações no presente, instância capaz de

dar movimento ao que antes parecia paralisado. Dessa maneira, destaco o espaço de recordação como um meio capaz de condensar dispositivos que friccionam diferentes memórias individuais, até que elas ganhem uma amplitude coletiva (cultural), igualmente capaz de se comunicar com nosso presente.

Sabemos que a noção de espaço de recordação se vale de uma visão do espaço que transcende a materialidade. Nessa perspectiva, obras artísticas que partem do real e da busca por entendimento sobre a memória coletiva podem funcionar como uma espécie de artefato que incorpora a memória, isto é, agem como meios de transformação dela. Trata-se de uma concepção que também nos permite reformular a própria visão tradicional de museu, pensando agora na formulação de um museu-vivo, pulsante, que estimule novas relações com as materialidades que estão em nosso entorno. “Num sentido mais amplo, espaços de recordações significam que a memória não é só uma ‘maleta’, na qual se colocam as coisas, mas uma espécie de esfera dentro da qual as pessoas se comunicam e onde vivemos” (ASSMANN, 2013, p. 7).

Teatro(s) de Objetos Documental

Os procedimentos artísticos de Larios, ao partirem de um trabalho estético documental com os objetos, objetivando impulsionar novas relações a partir deles, também nos guiam a uma relação profícua com o campo do TD. Assim como o TO, o TD é um campo diverso, com apropriações que se diferenciam muito entre si. Picon-Vallin (2011) o enquadra dentro de uma visão que percebe esse teatro como um **espaço de informação alternativa**, que não sucumbe ao excesso de informações de nossos tempos, pensando e organizando de maneira sensível a realidade na qual estamos inseridos. A raiz do pensamento da autora parece se relacionar com a de Nora (1993) ao conceituar os lugares de memória. Para este, vemos despontar tais lugares pois também presenciamos a escassez de **meios** de memória na atualidade. O autor indica que a contemporaneidade condiciona certo esfacelamento da memória, o que resulta em uma desvinculação entre o presente e o passado vivo – dinâmica que, de acordo com Erll (2012), é potencialmente construtora de identidade coletiva.

Na visão de Nora (1993), a memória se contrapõe aos princípios da história³³ – tal como na dicotomia da memória categorizada entre arte e potência (ASSMANN, 2011). Trata-se de um organismo vivo, que, no limiar entre recordação e esquecimento, está em constante evolução. Seu pensamento também nos guia a uma percepção ético-política da memória, que igualmente fundamenta o que podemos chamar de **lugares de memória** (sinônimo de espaços de recordação), que “nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais” (NORA, 1993, p. 13).

Ao sintetizar o campo do TD, entendido dentro de uma visão ampla, que abrange inúmeras apropriações, Soler (2013) adverte para a tentativa reducionista em classificá-lo apenas como um teatro que lida com o real³⁴. O autor discrimina três instâncias fundamentais para a efetivação do documentário no teatro: a intencionalidade em documentar, o trabalho com dados não ficcionais e a percepção por parte do espectador da natureza documentária do discurso. Ao aprofundar tais domínios, Soler apresenta o ato de documentar como uma maneira de “estabelecer um comprometimento outro com a realidade em comparação àquelas obras que não pretendem ser documentários” (SOLER, 2013, p. 140). Seus apontamentos consideram as mudanças sobre o próprio conceito de documento ao longo da história, culminado na percepção de Le Goff, na década de 1960, na qual:

[...] houve uma ruptura na ideia de documento como registro objetivo da realidade, promovida em muito pelos escritos do filósofo francês Michel Foucault (1926 – 1984). Le Goff afirma que, acompanhado ao questionamento, começaram progressivamente a ser entendidos como documentos outros materiais – objetos, relatos orais gravados em fita, vídeos, fotos – além dos papéis escritos. Longe da imparcialidade que muitos lhe atribuem, o documento é encarado contemporaneamente como o produto de um olhar sobre determinado fato, havendo um esforço para decifrar as

³³ Nora (1993) destaca a história como sendo uma representação incompleta do passado, de algo que não mais é, enquanto a memória está condicionada a lidar com aquilo em permanente evolução no presente (vivo). Assim, o autor relaciona à primeira a ordem do intelectual, em que são fundamentais a análise e a elaboração de uma reflexão crítica, enquanto destaca a instância afetiva e mágica da segunda.

³⁴ O conceito de real não pode ser percebido como uma verdade absoluta. Soler (2013) discute a falsa impressão de autenticidade atribuída às obras documentais, que, tal como a ideia de arquivo de Derrida, precisa ser questionada, uma vez que o que tais obras acabam operando nada mais é do que uma edição da realidade.

informações contidas nele e manifestadas no suporte material do registro, no processo de elaboração, na realidade em que ele foi produzido e, sobretudo, nos interesses de sua construção. (SOLER, 2013, p. 139).

A partir de todo o exposto, podemos considerar o ato de documentar como sendo, sobretudo, um mecanismo de construção de memória. Afinal de contas, seu trabalho consiste justamente em retrabalhar a realidade, promovendo uma espécie de depuração estética dos documentos – que, de modo similar ao que ocorre no *ready-made*, ganham uma nova potência ao serem inseridos na cena. Tal processo inclui a evidenciação e a problematização de diferentes aspectos dos documentos, jogando com seus vestígios dentro de uma lógica estético-política, que, ao final, resulta em algo muito próximo de um espaço de recordação. Entretanto, para que o caráter documentário de fato se efetive no teatro, é fundamental pensarmos em um último e fundamental elemento: o **pacto documental**³⁵ – que ocorre somente quando o espectador, previamente ou durante o espetáculo, fica sabendo que está diante de um documentário (SOLER, 2013).

Leite (2017) igualmente destaca o acordo com o espectador como sendo um elemento fundamental de obras do TD, apresentando-nos o pensamento do **modo documentarizante**, proposto por Roger Odin, que ressalta a inserção de um **enunciador do real** na cena documental. O uso de materiais (auto)biográficos e não ficcionais visando à cena final, isto é, não servindo apenas enquanto fomentadores do processo criativo, também é apontado pela autora como uma característica comum entre as obras do campo do TD:

Nesse sentido, estamos distinguindo um teatro que *fale* da realidade – o que acontece por meio de toda obra seja ela de não ficção ou de ficção se tomarmos como base o que nos propõe Paul Ricoeur ao dizer que todo enunciado é uma asserção sobre o mundo –, de um teatro que se constrói justamente da articulação entre referente, documento e pacto de verdade proposto ao público. (LEITE, 2017, p. 36).

³⁵ Soler (2013) ainda recorre ao conceito de *indexação*, que nada mais é do que o ato de indicar o conteúdo ao qual o espectador está assistindo, considerando que sua presença ou ausência altera radicalmente a experiência de quem assiste: “Alguém que inadvertidamente entra na sala de espetáculo estabelecerá uma relação totalmente diferente com o objeto artístico daquela experimentada pelo espectador já preparado por esses discursos extraespetaculares” (SOLER, 2013, p. 141).

O apontamento de Leite nos atenta para uma diferenciação importante, que também nos permite alargar nossa análise sobre obras que trabalham com a perspectiva documental do objeto, finalmente nos guiando para o trabalho do grupo *Sobrevento* (São Paulo/SP). Fundado em 1986 e dedicado a pesquisas focadas nas diversas técnicas que compõem o Teatro de Animação³⁶, o grupo vem desenvolvendo, sobretudo na última década, diversos trabalhos cujo foco são o objeto. Partindo de uma apropriação simbólica das materialidades, que, inicialmente, teve muita influência do bonequeiro Philippe Genty – artista sobre o qual seus membros realizaram uma oficina ainda na década de 1980 –, o grupo se destaca como o principal difusor desse campo no Brasil.

Liderado pelos artistas Sandra Vargas e Luiz André Cherubini, o *Sobrevento* construiu uma trajetória marcada pelo intercâmbio com importantes reverberações mundiais do TO, entre as quais destaco: Katy Deville e Christian Carrignon, do *Théâtre de Cuisine* (França); Roland Shön (França); Agnès Limbos, da *Cia. Gare Centrale* (Bélgica); Ana Alvarado, do *El Periférico de Objetos* (Argentina); Jaime Santos, da *La Chana Teatro* (Espanha); Xavier Bobés, da *Cia. Playground* (Espanha); Jomi Oligor e Senen Oligor, da *Cia. Hnos. Oligor* (Espanha); e Shaday Larios, da *Microscopía Teatro* (México). Tais trocas fazem com que o grupo também seja caracterizado por uma inquietude criativa, que é evidenciada através de diversas criações nos últimos anos.

Ao ponderar sobre o trabalho desenvolvido pelo *Sobrevento*, Sandra Vargas, diretora do grupo, dá o seguinte depoimento:

Percebemos que o Teatro de Objetos ligado à memória nos levou a fazer um outro teatro, a estabelecer uma outra forma de comunicação com o público, mais delicada, mais visceral e mais frágil. Para isso tivemos de nos despir, aprender a ouvir o objeto, a investigar, com respeito e delicadeza, a história que ele carrega, pois há um exercício de exposição que deve ser tratado com muito cuidado e deve fazer sentido para a poesia e a forma de expressão que buscamos. A poética não está somente no depoimento ou na história que ouvimos do objeto, mas no tratamento que damos a ele no teatro e no quanto ele nos transforma como artistas. (VARGAS, 2018, p. 433).

Quando fazemos um recorte dos trabalhos do *Sobrevento* que se aventuram em uma relação mais estreita entre o TO e a memória, podemos destacar ao menos

³⁶ Gênero teatral que engloba linguagens como o Teatro de Bonecos, o Teatro de Máscaras, o Teatro de Sombras, o Teatro de Imagens, o Teatro de Lambe-Lambe e o próprio Teatro de Objetos.

cinco diferentes espetáculos: *Eu Tenho uma História* (2012), *Sala de Estar* (2014), *Terra* (2016), *Escombros* (2017) e *Noite* (2019). A última criação, em específico, nasce do *Museu-Teatro da Vizinhança*, projeto desenvolvido com moradores dos bairros do Brás e do Belenzinho, em São Paulo/SP. Partindo da escuta de diferentes narrativas sobre objetos – que inicialmente eram expostos em locais públicos (como uma espécie de chamariz aos vizinhos) –, o grupo desenvolveu uma série de atividades artísticas que culminaram na estruturação de um **museu-teatro**³⁷, que reuniu diversas materialidades da vizinhança e que serviu como base dramaturgicamente do espetáculo. Vargas descreve o processo:

Coletamos histórias e objetos junto à nossa vizinhança, fazendo com que cada ator saísse a campo. As histórias foram reescritas a partir do que cada um ouviu. Expusemos os objetos no nosso galpão e penduramos, ao lado de cada objeto, numa moldura, a história escrita e narrada pelos nossos vizinhos. Durante a abertura do museu, os vizinhos podiam sentar ao lado de cada um dos seus objetos e, se quisessem, eles mesmos podiam contar a sua história pessoalmente, resultando num Museu-Teatro. Foi uma experiência muito rica: o teatro, para nós, estava no encontro, estava no ouvir os vizinhos, estava no laço afetivo que criamos com a vizinhança. (VARGAS, 2018, p. 431).

Ao concentrar minha análise sobre *Noite*, busco refletir sobre os apontamentos anteriores de Leite (2017), articulando alguns evidentes contrastes entre os trabalhos de *Oligor y Microscopía* e do *Sobrevento*. O espetáculo é descrito pelo *Sobrevento* como um **mosaico cênico** composto de diversas memórias, extraídas de depoimentos de vizinhos, “todas relacionadas a objetos guardados, secretos, carregados de afetos, ou ainda do sentimento pela ausência/perda deles” (GRUPO SOBREVENTO, 2019). Em cena, dispostos em nichos sobrepostos, os atores encenam pequenos fragmentos de memórias, que, por vezes, se fundem, dando destaque aos temas da terra, morte e jardinagem. Mantendo diferenças mais explícitas em relação às expressões do campo documentário, e em conformidade com o que fora apontado por Leite (2017), o trabalho parece se destacar muito mais como uma obra que **fala da realidade** do que como uma construção documental que se estrutura a partir do pacto documental. Assim, durante o espetáculo, o espectador é o responsável

³⁷ O resultado do *Museu-Teatro [das coisas guardadas] da vizinhança* pode ser conferido virtualmente em http://museudavizinhanca.miluspanda.com/#Mapa_do_Museu.

por subtender, com base em seu arcabouço particular, os possíveis limites e fusões entre o real e o ficcional na cena.

Noite parece se desenhar em um permanente limiar, em um vai e vem, onde o documento não é ressaltado como tal, mas é trabalhado artisticamente como uma artimanha para o público – a quem é dada a incumbência da dúvida. Por mais que a **indexação**³⁸ possa ser percebida timidamente em sua sinopse³⁹, a obra escancara uma operação que se diferencia em alguns aspectos do TD, fundamentalmente ao jogar com mecanismos cujo interesse principal não está centrado na evidenciação do discurso documental, isto é, na explicitação do próprio documento. Dessa forma, seu interesse parece se centralizar justamente no potencial dramaturgicamente do documento (no caso, o objeto), que é transposto para a cena mediante uma criação coletiva, que, no entanto, não se preocupa em delimitar fronteiras ao espectador.

Antes de finalizarmos, é preciso esclarecer que minha análise não busca fazer um juízo de valor entre os trabalhos citados. Tais observações servem unicamente para que possamos discriminar peculiaridades na maneira de trabalhar o objeto enquanto documento, identificando contribuições dispares dentro de um campo que já se formula na pluralidade. Portanto, apenas nos cabe considerar que o trabalho do *Sobrevento* (sobretudo quando temos *Noite* como objeto de análise e quando analisamos sua estruturação cênica) se revela muito mais como um teatro **a partir de fatos reais** do que propriamente uma obra de TD⁴⁰. Tampouco sua concepção se enquadra como uma expressão dos chamados **Teatros do Real**, de Maryvonne Saison – com o qual o trabalho de Kantor, igualmente citado como uma grande referência por Larios, parece ter muito mais filiação.

³⁸ De acordo com Soler (2013, p. 141), a indexação é “entendida como o ato de pôr um índice, indicar o tipo de experiência que o autor/autores deseja(m) proporcionar aos espectadores”.

³⁹ “*Noite* é uma coleção de histórias rememoradas por um cego, na escuridão onde vive. Para compor o espetáculo, o *Sobrevento* conversou com dezenas de vizinhos acerca dos objetos que guardam em casa e de que nunca se desfariam. Surpresas, como descobrir objetos completamente insuspeitos, histórias inesperadas, objetos inexistentes e que continuam guardados na memória, objetos que o grupo jamais consideraria objetos, garantem a inovação e renovação do grupo em um processo de criação teatral baseado na pesquisa e fundamentado na descoberta” (GRUPO SOBREVENTO, 2019).

⁴⁰ Outras peculiaridades também ajudam a ampliar nossa percepção, como o próprio modelo de interpretação incumbido ao ator. Enquanto *La Máquina de la Soledad* (de Larios) parece jogar com uma quebra da personagem, onde o que vemos em cena é a presença da própria atriz (nomeada enquanto tal), em *Noite* (do *Sobrevento*) assistimos a personagens bem delimitados.

Em contrapartida, a companhia *Oligor y Microscopía* revela até mesmo discursivamente sua evidente filiação com o campo do TD. Para ela, inclusive, “o teatro documentário, tratado neste caso com objetos, pode constituir um recurso de busca alternativa, um dispositivo para encontrar outras formas de contar e investigar a História como parte das Humanidades Emergentes” (OLIGOR Y MICROSCOPÍA, 2014). Tal apontamento nos permite retornar à instância ético-política da memória, uma vez que também evidencia o caráter de resistência dessas novas maneiras de contar o passado na atualidade. Afinal de contas, como salienta Assmann (2013, p. 7) em perfeito diálogo com Nora, “A memória sempre tem a ver com escolhas. Escolher é também uma outra palavra para esquecer. A maioria das coisas é esquecida. Lembrar, em geral, sempre é exceção”.

Para além do resultado final na cena, compreendo que minha análise, acima de tudo, busca evidenciar a potência sociocultural dos processos artísticos que, ao lidarem com diferentes documentos, percebem a memória como um **organismo vivo**. Dessa maneira, o recorte que traço aqui me impele a uma percepção mais atenta do objeto, que salienta suas potencialidades não apenas dramatúrgicas, mas, sobretudo, mnêmicas. Assim, além de ressaltar a pluralidade do Teatro de Objetos Documental, defendo que uma criação artística apenas se torna capaz de arquitetar um espaço de recordação quando também atua como **construtora de memória**, facilitando a abertura de memórias ao coletivo via elaboração estética – algo que os trabalhos analisados parecem ser plenamente capazes.

Referências

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, Aleida. ‘Lembrar para não repetir’. [Entrevista concedida a] Alessandro Silva. **Jornal da Unicamp**, Campinas, 10 a 16 junho, p. 6-7, 2013. Disponível em: https://www.unicamp.br/unicamp/sites/default/files/jornal/paginas/ju_564_pagina_06e07web.pdf. Acesso em: 22 dez. 2022

ASSMANN, Jan. O que é a memória cultural? *In*: ALVES, Fernanda Mota; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (Org.). **Estudos de memória: teoria e análise cultural**. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2016. p. 87-116.

CABALLERO, Ileana Dieguez. Cenários expandidos: (re)apresentações, teatralidades e performatividades. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v.2, n.15, p.135-148, 2010. DOI:10.5965/1414573102152010135. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010135>. Acesso em: 16 mar. 2022.

CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. **Cartografias midiáticas: o corpomídia na construção da memória da dança**. 2012. 204 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4443>. Acesso em: 15 dez. 2022.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2018.

ERLL, Astrid. **Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio**. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales, Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales; Ediciones Uniandes, 2012.

GRUPO SOBREVENTO. **Noite**. São Paulo, 2019. Disponível em: http://www.sobrevento.com.br/espet_noi.htm. Acesso em: 20 dez. 2022.

KOBIALKA, Michal. Sobre objetos e máquinas. *In*: **Máquina Tadeusz Kantor**. São Paulo: Sesc, 2015. p. 69-86. (Catálogo da exposição realizada no Sesc Consolação, em São Paulo, de 19 ago. a 14 nov. 2015). Disponível em: <https://issuu.com/varzeadesign/docs/kantorcatalog>. Acesso em: 22 ago. 2021.

LARIOS, Shaday. Teatro de objetos documentales. **Paso de Gato – Revista Mexicana de Teatro**. Cidade do México: Paso de Gato, n. 74, p. 46-50, 2018.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2017.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>. Acesso em: 15 dez. 2022.

OLIGOR Y MICROSCOPÍA. **La máquina de la soledad**. Espanha, 2014. Disponível em: <https://oligorymicroscopia.org/lamaquina/la-maquina-de-la-soledad/>. Acesso em: 22 dez. 2022.

PICON-VALLIN, B.; VELOSO, B.; OLIVEIRA, C. A. de A. Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico. **Sala Preta**, v. 11, n. 1, p. 193-211, 2011. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v11i1p193-211. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57479>. Acesso em: 21 dez. 2022.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

SOLER, Marcelo. O campo do teatro documentário. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 130-143, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p130-143. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69082>. Acesso em: 21 dez. 2022.

VARGAS, Sandra. A força poética na memória dos objetos. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 425-434, 2018. DOI: 10.5965/1414573102322018425. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018425>. Acesso em: 17 dez. 2022.

VIANA, Nildo. **Memória e sociedade**: a luta pela rememoração. Goiânia: Enfrentamento, 2020.



PARTE 3
Máscara

Fonte: Helo Cardoso. Meia-máscara expressiva.
Arquivo pessoal.



EXPEDIÇÃO: ENTRE E LADOS

EXPEDITION: BETWEEN AND SIDES

Flávia Bertinelli

Muitos são os caminhos e percursos com abordagens e procedimentos pedagógicos percorridos por artistas da cena. Longe de ser definitivo e encerrar discussões sobre o assunto, discorro um deles, que é fruto da minha pesquisa de mestrado, *Além das Máscaras: cartografia autoetnográfica da construção de um corpo-máscara na cena teatral*, que se debruça numa trajetória de mais de vinte anos enquanto atriz e orientadora artística. Traço um mapa com eixos que margeiam um treinamento artístico de modo a potencializar o corpo atuante tornando-o receptivo. Entenda-se receptivo como contrário de passivo; energizado e em estado de prontidão. Assim, sirvo-me de critérios e elementos do fenômeno da *commedia dell'arte*, como dispositivos que serão utilizados para ativar um corpo cotidiano e alcançar outro completamente diferente; disponível, vivo. E um “[...]corpo em vida é mais que um corpo que vive. Um corpo em vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador (BARBA, 1995, p. 55).

O caminho a ser percorrido é uma espécie de expedição-reflexiva que se apresenta como campo de experiência. Que envolve a liberdade de realizar descobertas e associações de múltiplas maneiras, de modo a experimentar diversas possibilidades; sem alterar a substância ou misturando tudo, para fazer acontecer algo novo, com características também novas. Acerca do corpo-máscara, apoio-me na reflexão que Felisberto Sabino da Costa, nos ofereceu no seu texto: *O Corpo-máscara e a construção do Cômico*, uma “relação simbiótica”;

Como dispositivo de potencialização da presença, a máscara pode gerar traços particulares no corpo atuante, funcionando, por vezes, como um invólucro corporal, que produz o que denominamos “corpo-máscara”: um tecer constituído por camadas de significação, ativo e reativo ao ato que anima potências físicas e, por consequência, as dinamiza em estados emocionais, de força e de relação. É um corpo que atua pelo diálogo perceptivo, perpassando o físico do atuante com a linguagem da máscara, mesmo quando essa não se encontra materializada na cena. Ao se abordar a atuação com a máscara, a oposição rigidez/fluência põe em relevo tanto o corpo do atuante quanto a fatura do objeto-máscara (COSTA, 2017, p. 178-9).

Portanto, a máscara, enquanto forma, não é um objeto rígido; se plasma a partir do contexto no qual se insere, estímulos que escuta, extrai e projeta, numa relação

que se estabelece entre objeto/corpo; atriz (ator) /personagem; atriz (ator) /outra (o) e expande o conceito de máscara por todo o corpo.

Isto posto, a expedição se inicia pela constatação da importante e incontestável história do fenômeno da *commedia dell'arte* documentada no séc. XVI que perdurou até meados do séc. XVIII. Uma abordagem teatral que compila elementos essenciais à atuação, integra a mulher pela primeira vez na história mundial do teatro, e ambos, ator e atriz são colocados no epicentro da cena, reconhecidos oficialmente como cômicos. No séc. XX, há o resgate de elementos e critérios da *dell'arte*, constituindo uma geração de artistas, diretores(as) europeus, dentre os quais; Gordon Craig, Jacques Copeau, Jacques Lecoq e Ariane Mnouchkine. A retomada de um teatro de cunho mais simbólico coloca novamente o ator/atriz no centro da cena, de modo a valorizar um caráter mais físico e expressivo. Influencia fortemente muitos artistas e estudiosos (as) brasileiros (as) que iam à Europa na década de 80, e traziam metodologias de reiterada importância à prática da linguagem teatral e apropriação de ferramentas/procedimentos pedagógicos voltados à formação.

É deste referencial histórico artístico que me inspiro e extraio a materialidade para organizar um treinamento artístico, sem a pretensão de impor verdades absolutas, mas aumentar a lucidez de múltiplas possibilidades de tornar o corpo atuante mais receptivo e disponível ao jogo cênico.

Figura 1 – Réplica de um rosto do ator “Abdon Rios”



Fonte: arquivo pessoal

Mapa

Estabeleço alguns eixos norteadores por onde essa expedição assentará: por trás da máscara ou **lado de dentro** - momento preliminar; voltado à apropriação e reconhecimento do corpo através do deslocamento do corpo-cotidiano para

o extracotidiano; **entre mim e a máscara** - da pré-expressividade à expressividade; é o eixo mais extenso por focar o treinamento do ator/atriz na perspectiva da corporeidade gestual que parte da neutralização da face à ficcionalização do corpo, e o contato com meias máscaras arquetípicas inspiradas no fenômeno da *dell'arte*; o que projeto do **lado de fora**; procedimentos que aprofundam e expandem o corpo-máscara.

Para o percurso expedicionário, sugiro levar o corpo-memória.

Corpo-memória

É o corpo que carrega a lembrança de experiências, pois que “[...] sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o tempo presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece”(CANDAU, 2021, p.59-60).
Dá unidade às partes fragmentadas pelo tempo e sentidos ao questionar; Como se relaciona consigo? Com o outro? Com o mundo? Como o percebe? E a partir dessas inquietações, abre-se à outras que incitam o fazer, o agir, o mover. Cede espaço e serve como alicerce para a construção do corpo-máscara com o qual negocia coexistir. E neste sentido, é fronteira, que contamina e é contaminada por lembranças que se projetam em imagens plenas de intensidade. Re(cria) ilusões de ótica essenciais para ficcionalizar o tempo e o espaço e representar a partir de múltiplas interpretações e perspectivas o que foi, é, e o que sonha vir a ser. Que inspira o jogo de revelar, ocultar, satirizar, re(inventar). Que permite expandir o “eu” para se tornar outros a partir de “si”, sem se dissolver. Que recebe a simbologia contida e intrínseca na máscara que realiza “[...] o direito que nos concedemos de nos desdobrar. Oferece uma avenida de ser ao nosso duplo, a um duplo potencial ao qual não soubemos conferir o direito de existir, mas que é a própria sombra de nosso ser” (BACHELARD,1991, p.117).

Por trás da máscara ou lado de dentro

Eu é um outro. Rimbaud

Um corpo é o que possui. Joga o que dispõe. No entanto, nem sempre o que temos, reconhecemos como nosso. Neste primeiro eixo é disponibilizado um espaço

voltado a re(descobrir) o que nos pertence ou o que queremos conquistar através de técnicas específicas. E não basta uma descoberta individualizada e psicológica, como numa sessão de análise ou terapia em que ocorre um processo de transferência. Não é um processo psicanalítico nem terapêutico, mas criativo “[...] num processo de criação, o objeto criado não mais pertence ao seu criador. O objetivo é realizar o ato da criação: dar um fruto que se desprende da árvore” (LECOQ, 2010, p. 45). Para isso, recebe estímulos sinestésicos que acordam o corpo-físico-mente e passa a reconhecer-se em suas habilidades e potencialidades, disponibilizando-as para o jogo cênico. O que não impede haver uma aquisição suplementar sobre si, uma vez que está inserido no mundo, composto por contradições e atravessamentos complexos, que vão desde à existência da memória, que traz marcas de nossa trajetória, nossa ancestralidade, até um descompasso social. Não há um ajuste ideal, o que implica em dar conta dessa tensão, fratura. Por mais que as práticas e procedimentos voltem-se para um mundo de fora e não de dentro, psicológico, depende da compreensão e ajuste contínuo frente a estes descompassos. É ele quem vai negociar e trazer próximo de si as sensações desse fluxo interno-externo. Como transforma esses resíduos em materialidades. São camadas de um trabalho condensado e intenso que se dá no encontro com a máscara, com o lado de dentro, com quem está por trás dela. Sentir e perceber o mundo, tornar o corpo como espaço primeiro que habita, para depois, expandir-se. É o corpo cotidiano imbricado pelo corpo-memória que se transforma em extracotidiano, passa pela pré-expressividade e alcança a expressividade.

Sentir-se, expandir-se

A lógica deste eixo é colocar o ator/atriz na sensação, de modo a realizar ações mais intencionais. Sentir-se para expandir-se, transformar o corpo cotidiano em extracotidiano. Para isso, é necessário compreender que está inserido no mundo, no fluxo espacial e temporal, no *devenir*, e que o mundo é o meio natural é “[...] o campo de todos os meus pensamentos e de todas as percepções explícitas. A verdade não “habita” apenas o “homem interior”, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece” (PONTY, 1999, p. 10). Um corpo-físico que também é corpo-mente, que sente e percebe o mundo através do exercício

do sentir, do aparato psicológico e biológico. Que se torna reflexivo nele mesmo, com a capacidade de produzir uma definição no interior de um mundo indiviso onde não é preciso se separar para relacionar-se com ele, pelo contrário, pois que “[...] o mundo é, não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo” (PONTY:1999).

Assim, ser afetado por algo, sentir a mudança de energia e estado de modo consciente, é perceber. E perceber não é apenas um ato subjetivo, mas algo integrado, é apropriação do que se estabelece no fluxo do que está fora com o que o liga na tomada de consciência com o próprio corpo, no ato, no momento da experiência do modo que se apresenta, que é percebido. Para Ponty (1999), essa percepção se dá quando estamos num mundo ainda sem nenhuma ideia pré-concebida, nos instiga formular a seguinte pergunta: aquilo que nos toca mais, nos atravessa, é a percepção que temos das coisas, a maneira como elas chegam até nós, pela nossa sensibilidade? Ou é o nosso pensamento elaborado acerca das coisas? E chega à conclusão de que, desde o ponto de vista da psicologia infantil até aquilo que se pode imaginar, mesmo na vida adulta, desde que nós olhemos para tudo isso sem pré-conceito, sem ideias pré-fabricadas, a percepção é o nosso primeiro contato do ponto de vista cultural, psicológico e das nossas relações com as coisas e também com os outros. Então há uma relação intrínseca do sensível com as coisas, pessoas e com o próprio mundo, antes mesmo de transformar essa relação em um pensamento mais elaborado que nos é transmitido a partir de uma perspectiva do conhecimento, ou como utilização prática da percepção. Perceber é sentir. E sentir, como ato primordial da vida é voltar às origens. Neste sentido, Ferracini, coloca em “Ensaio da Atuação”, que “[...] uma ação potente seria o atuador, por meio da macro-memória-lembrança enquanto disparador de uma criança no presente, atualizando um devir-criança que se processa no agora” (FERRACINI, 2013, p. 86). Não é representar a criança que recorda ter sido, mas trazer à lembrança o estado infantil, de um “*devir-criança*” que encoraja e lança o corpo atuante num campo de experiência, onde possa fabular e ficcionalizar sem julgamentos, como são as ações do “*ser-criança*”.

O corpo “ser-criança”

Chegar, tocar, cheirar, ver, escutar, sentir, perceber, preencher o espaço e se preencher dele. Espécie de ritual de licenciamento para iniciar um trabalho artístico. Um processo de sensibilização voltado à construção de um território fértil, um campo de experimentação. E o primeiro procedimento é o brincar. Brincar como expressão máxima, a partir de um mergulho no universo lúdico. Exercitar um olhar que vai vasculhar o invisível, pois que “[...] é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo” (PONTY:1999). E vê-lo, é senti-lo, intuí-lo. O brincar é transformador, é a capacidade de estar no mundo, é um modo de esparramar formas pela imaginação e, por outro lado, instaura um corpo concentrado, aberto, em que o esforço físico atingido é capaz de dilatar as tensões. É o elemento primordial para iniciar o percurso criativo. E as brincadeiras mais frequentes nesta fase do treinamento são: **pular corda e jogar bastões.**

Figura 2 – Cia. Teatral Controvérsias de Pindamonhangaba – arquivo pessoal

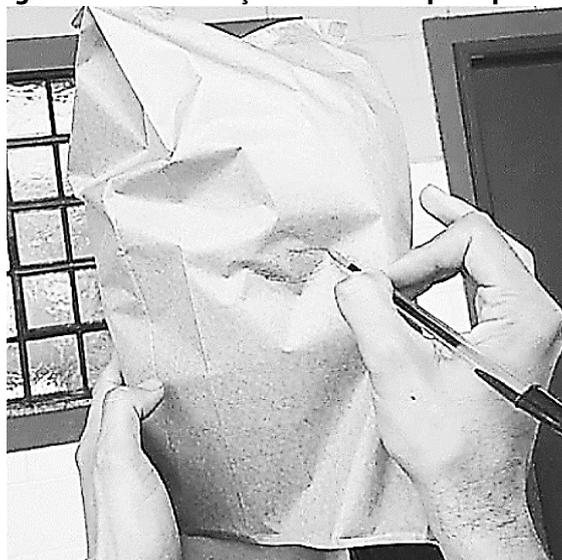


Alcançado um estado mais sensível através do ludismo que outorga a presença de um corpo “ser-criança”, a tendência é que o ambiente seja irradiado por essa potência, instaura-se um espaço de confiabilidade que seja facilitador para se posicionar diante do desejo e do prazer. Relacionar-se com outros corpos; brincar, jogar. Preparar-se para ouvir mais que agir, impregnar-se de vida. E neste transbordo de sensações vivenciadas, o famoso verso de Rimbaud, “O Eu é um outro”, aqui pode ser empregado

como estímulo, enxergando nas relações conquistadas, um modo de agir coletivo e transformador. Neste momento, sugere-se avançar no percurso. Despertar a anatomia, ortopedia, músculos, ossos, membros, articulações, movimentos, deslocamentos, intuição, instinto (...) outros modos de se estar.

Entre mim e a máscara: da pré-expressividade à expressividade

Figura 3 – Neutralização da face – arquivo pessoal



Outra face

A máscara inexpressiva entrou na minha trajetória após conhecer e utilizar as meias máscaras arquetípicas da *dell'arte*. Da “nobre” de Jacques Copeau e da “neutra” de Jacques Lecoq, servi-me de alguns conceitos que corroboram no percurso que vai da pré-expressividade à expressividade. Com a “nobre”; abrir mão de si mesmo(a) para melhor conhecer-se, “[...]atuar sobre si mesmo e ser atuante, homem comum e marionete”(COPEAU,1929, p.13). Com a “neutra” de Lecoq, “[...]um rosto dito neutro(...) objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado de neutralidade que precede à ação, um estado de receptividade” (LECOQ, 2010, p.69). Assim, o uso da máscara inexpressiva desencadeia estímulos essenciais para desenvolver um estado

de presença corpórea anterior à ação, um estado de silêncio e calma. Elementos que tornam o corpo mais receptivo para movimentar-se. O “movimento a partir do neutro fornece pontos de apoio essenciais para a interpretação que virá depois” (LECOQ, 2010, p.71). Acentua singularidades emocionais, tornando os gestos e movimentos mais evidentes.

No momento em que a máscara toca o rosto neutraliza as rugas de expressão, “[...] o olhar é a máscara, e o rosto, o corpo!” (LECOQ:2010), como se transferisse suas percepções que são outras, diferentes da nossa. Por meio desse fluxo, passa a experimentar outras sensações do mundo externo, que se direcionam ao interno e do interno ao externo. Reage ao que vê e ao que percebe no espaço e localiza-se no instante em que as coisas acontecem. É “um estar junto com” (AGLAE, 2021, s/p), em que o eu-corpo, observa o eu-outro-corpo, sem perder-se de si, agindo e reagindo aos estímulos que recebe, depois relaciona-se com o espaço e, finalmente com o outro corpo.

Figura 4 – Dinâmica a partir da neutralização da face - SESC- V. Mariana- SP- arquivo pessoal



Costumo nomear a dinâmica de “neutralização da face” e a máscara, “outra face”, pois que o material e a forma são distintos da réplica originalmente concebida. Utilizo desde uma touca conhecida como “*nero*” de *nylon*, um envelope de papel *kraft*, ou ainda uma máscara de *cartapesta* (empapelamento). O importante são os objetivos que a máscara inexpressiva estimula reproduzir, inaugurando um novo modo de representar.

Há pesquisadores, estudiosos(as), que trabalham com o teatro de máscaras, sem nunca ter passado pela máscara “neutra”, sobre este aspecto;

Eu não acho a máscara neutra um objeto perigoso, no sentido de que eu vou sair e vou conseguir reproduzir. Eu não faço o trabalho do Lecoq, eu não me considero da ortodoxia da máscara neutra. A máscara é um instrumento pedagógico e como instrumento pedagógico o conceito de neutralidade não é de Lecoq. Não é da máscara, antecede à máscara. Então o que ela traz como conteúdo básico não é de ninguém, é do teatro” (SANTOS, 2003, apud COSTA 2006, p. 102).

O uso da “neutralização da face” é um caminho que conduz à expressividade, mas não o único a ser seguido. Neutralizar é propor a neutralidade, alcançar um outro estado, um certo ser neutro. Esvaziar-se de si para aproximar-se mais de um “eu-outro”.

Neste eixo, os exercícios estimulam a observação e o desenvolvimento de uma consciência relacionada à anatomia, pulsação e instintos primeiros. Um despertar ao mundo que precisa ser desvendado sob outra perspectiva. O início de um caminhar solitário e individual que aos poucos vai sendo preenchido. Como se o corpo tivesse que percorrer uma distância que vai desde o estágio embrionário até o crescimento. E amadurecer implica ampliar o campo de visão, torná-lo relacional. A partir deste momento os procedimentos são mais propositivos para armazenar mais sensações do mundo externo, antes de interagir com outros corpos. Destaco dois:

Encarnar a natureza: dispor-se para intuir em si como cada um dos elementos, terra, fogo, água e ar, deflagram afinidades expressivas, como também enlevar o sentido de estar vivo(a) e pertencer, ser parte da natureza, que se manifesta em suas fúrias, excessos, mas também delicadezas. Para Lecoq, o contato do ator/atriz com os elementos da natureza é um momento do trabalho em que as dimensões começam a se reverterem em dramáticas e utiliza a “metodologia das transferências”, criando uma analogia para melhor interpretar a natureza humana. É a vida em nós.

Encarnar o animal: primordialmente traços comportamentais apontam similaridades do corpo humano com o reino animal. É deste reino que advém os ritos, mitos e a mística simbólica transfigurada nas artes em geral. Uma identificação que nos relaciona e nos aproxima, conforme ressalta, Humberto Maturana:

Com efeito, ainda somos animais colheitadores, e isso é evidente tanto no bem estar que sentimos, no supermercado quanto na nossa

dependência vital da agricultura; ainda somos animais compartilhadores, e isso é evidente na criança que tira comida de sua boca para a sua mãe, e no que acontece conosco quando alguém nos pede uma esmola; ainda somos animais que vivemos na coordenação consensual de ações, e isso vemos na facilidade com que estamos dispostos a participar de atividades cooperativas, quando não temos um argumento racional para recusá-las; ainda somos animais cujos machos participam do cuidado com os bebês, o que vemos na disposição dos homens para cuidar das crianças quando não têm argumentos racionais para desvalorizar tal atividade; ainda somos animais que vivemos em grupos pequenos, o que, transparece em nosso sentir parte de uma família; ainda somos animais sensuais que vivemos espontaneamente no tocar e no acariciar mútuos, quando não pertencemos a uma cultura que nega a legitimidade do contato corporal; e, por último, ainda somos animais que vivemos a sensualidade no encontro personalizado com o outro, o que se evidencia em nossa queixa quando isso não ocorre (MATURANA, 1997, p. 24-25).

Buscar essência da humanidade em referências na corporeidade animal, é extrair dela a interação primordial de onde o corpo é também oriundo. A projeção desses traços é a força expressiva projetada nas meias máscaras da *commedia dell'arte*. Representa nossos excessos e desequilíbrios, através de movimentos que transitam entre o homem/mulher e o animal. O corpo em contato com a zoomorfia é um dos procedimentos que coloca o corpo num campo de forças extenso e com energias distintas que ativam tensões também diversas. No fenômeno da *dell'arte* essa identificação é expressa, e em outras linguagens, é internalizada e acionada como disparadora de um treinamento técnico. Destaco algumas associações de personagens com animais, sugeridos pelo ator e diretor, Antonio Fava; “*Zanni* – aves galináceas; *Brighella* - raposa; *Arlechino* - gato; *Pantalone*- peru; *Dottore* - porco; *Tartaglia* – coruja; *Capitano* – galo ou pavão”(FAVA, 1999, p. 98-99).

Voz ao corpo

Aos poucos o corpo começa a fixar alguns comportamentos e amplia o repertório. Com a repetição, pode surgir algo novo, pode ocorrer contingências. É o momento de dar voz à gestualidade corporal e relacionar-se com outros atores/atrizes.

A voz não é apenas o som, é vibração corporal. Emite o que o corpo interno quer conscientemente projetar no externo, organicamente. Para Lecoq, a “emissão de

uma voz no espaço é da mesma natureza que a realização de um gesto, da mesma forma que lanço um disco no espaço, lanço minha voz no espaço, intento alcançar um objetivo.” (LECOQ, 2010, p. 77). Nesse sentido, a voz irá corresponder à ação física executada, de modo a reproduzir oscilações recebidas por impulsos da gestualidade corpórea e encontrarem em suas diferenças, uma unidade.

Em relação à gestualidade corpórea, apoio-me em alguns conceitos propostos por Ferracini, sobre gesto, atividade e ação física, que muitas vezes se confundem, por estarem associados, encadeados ou justapostos. O gesto é “[...]uma ação periférica do corpo, não nasce do interno do corpo, mas da periferia” (FERRACINI, 2013, p. 114), pelas mãos e pés do ator/atriz que executam um conjunto de movimentos simbólicos que remetem a um movimento fechado em si, por exemplo, a máscara do *Pantalone* da *commedia dell’arte*, que representa o arquétipo do velho avaro, geralmente tem uma espécie de *tic* em suas mãos, como se contasse dinheiro o tempo inteiro. Neste sentido, o *tic* é um gesto típico de um velho avaro. Já a atividade, são movimentos que personificam atitudes/funções condizentes com o arquétipo da máscara, por exemplo, os servos da *dell’arte* servem aos patrões, portanto, podem servir à mesa, varrer o chão, limpar a louça, entregar cartas, etc. estarão realizando atividades. E a ação física, é “[...]algo que ocorre no espaço “entre” uma atividade e uma conexão externa a essa mesma atividade” (FERRACINI, 2013, p. 115). São exemplos de ações físicas de algumas máscaras da *dell’arte*; os saltos de *Arlecchino* executados entre a entrega de uma carta e outra, ao avistar um pedaço de pão; o desequilíbrio da *Enamorada Isabella* ao ver o *Enamorado*; a *performance* de *Capitano*; a alegria saltitante de *Pulcinella*; etc. Assim, dar voz ao corpo é também iniciar um processo de esculpir as caracterizações que começam a brotar tornando-se cada vez mais específicas, de modo a particularizar e diferenciar um caráter.

Atalho

Quando frequentei o *SIAC- Scuola Internazionale di Attori Comici* (Escola Internacional de Atores Cômicos) – Reggio Emilia-Itália, passei parte dos meus dias observando e fazendo muitas anotações referentes à gestualidade corpórea

e projeção vocal de alguns participantes, enquanto atuavam com as meias máscaras da *dell'arte*. Traduziam-se em execuções contrastantes que se reajustavam conforme singularidades da cultura de cada país, sem descaracterizar o tipo. E não havia o certo ou o errado, embora algumas correções técnicas eram realizadas pelo condutor, havia modos de representação diversa. Observei, por exemplo, que os corpos dos alemães, canadenses, norueguesas e holandês, possuíam movimentos verticais, raramente usavam o plano médio e baixo e o timbre de voz suave sem tencionar as cordas vocais. Já os espanhóis e italianos, traçavam movimentos densos no plano médio e o timbre de voz melódico. De todas as observações, a mais impressionante, foi relativa à atriz, Naruko Misse Yoshida, um misto de estranhamento e fascínio, dava a impressão de que seus gestos, atitudes e ações físicas fossem previamente elaboradas e coreografadas, tamanha limpeza e preciosismo. Parecia executar uma modalidade de Butô mais acelerado. Dividia o corpo em dois; do tronco para baixo, estava aterrada e, do tronco para cima, expressava leveza. Proferia poucas palavras arriscando o italiano com a tônica da língua *mater* (japonesa) que sublinhava alguns movimentos. Kazuo Ohno, em 1986, numa temporada promovida pelo SESC Anchieta-SP, dizia; “[...] o Butô é como um peixe em água turva. Para enxergá-lo é preciso muito esforço” (LUISI, 2015, s/p). Era assim que me sentia ao observa-la, decifrando *Kanjis*. Contracenar com Naruko, era uma aula no ato da encenação.

Figura 5 – Naruko-M. Yoshida, com a máscara de *Buccus*, inspirada nas Farsas Atellanas.



Arquivo pessoal.

Meias máscaras expressivas

Com as meias máscaras arquetípicas, inicia-se um outro momento no treinamento, como se a viagem expedicionária realizada por terra tivesse de continuar por mar ou pelo ar. Tudo que foi apreendido até o presente momento faz parte de um corpo preparado, expressivo e disponível. A meia máscara a ser usada apresenta traços expressivos fixos, texturas, volumes que ao ser colocada sobre a face devem se conformar. No entanto, nem sempre isso acontece. Você deve estar se perguntando: é um problema? A princípio não, pelo contrário, é natural. Afinal, um corpo que se move, articula e é flexível, nem sempre age naturalmente ao receber um outro rosto que não o seu.

Inicia-se um período de re(conhecimento) do artefato que carrega em sua arquitetura (anatomia/morfologia), aspectos históricos e socioculturais correspondentes ao período que é concebido, até porque não há muita referência estética documentada. Portanto, servir-se da *dell'arte* é compreender o universalismo presente que a torna um fenômeno, mas também alavancar sentidos às ausências, atualizando-as em conformidade com o tempo e contexto cultural em que está inserida, do mesmo modo que seu imaginário por séculos nos inspirou. Neste sentido, Costa, ao comentar sobre Taviani, escreve;

“[...]A máscara revela que a fixação de determinadas características esvazia a sua potência, se descolada do devir histórico, convertendo-se num objeto rígido, ou seja, numa espécie de forma que molda um comportamento estilizado. Nesse sentido, a máscara é arquitetura, pois o que está em jogo não é necessariamente a forma estável — a casa —, mas as relações que se estabelecem entre as pessoas que habitam a casa. É nesse aspecto relacional que a forma (ou a estrutura-máscara) é plasmada, sendo o resultado dos vetores sociais, dos desejos, das dinâmicas e dos moveres culturais gerados pelos indivíduos, no campo e na cidade” (COSTA, 2017, p. 04).

Partindo desse entendimento, é importante compreender que a máscara da *dell'arte* possui pontos “fixos” condizentes com o próprio histórico a que pertence, mas o substrato retirado do corpo atuante ao responder o que cada tipo detém é móvel e depende “[...]das relações que se estabelecem entre as pessoas” (COSTA:2017). Além de um treinamento artístico que proporcione ao ator/atriz sentir-se corpo enquanto máscara. Uma relação delicada que vai sendo tonificada, lapidada “[...]”

entre o restauro mais ou menos fiel de algumas autênticas ou supostas características relevantes e a reformulação de externá-las pelo improviso” (BARBA: 2014). A organicidade desta relação dicotômica entre corpo/máscara; rígido/flexível; sujeito/objeto; manipular/manipulado(a) no jogo cênico, pode ser alcançada por uma condução criteriosa e observadora, sensível e generosa, que saiba reger momentos de angústia, mas também e sobretudo, de descobertas; “[...]é preciso sonhar diante de um objeto para que este determine em nós uma espécie de órgão onírico”. (BACHELARD, 1996, p. 161).

Um “bem-achado” de valor: improvisar

A improvisação é um dos elementos mais polêmicos sobre a história da *dell'arte*. Os atores/atrizes não possuíam um texto escrito a ser memorizado, mas especializavam-se cada vez mais na sua máscara, no seu personagem, e numa espécie de “diário do artista”, em que compilavam uma série de materiais descobertos, transcrevendo-os de modo a construir uma espécie de repertório próprio. Esse material seria utilizado em cena quando requisitado, ou ainda, quando fosse possível ser colocado, mesmo que não correspondesse diretamente com o tema do espetáculo. Os personagens eram distribuídos e passavam praticamente a vida toda com a mesma máscara, o que traria um aperfeiçoamento. A especialização, o domínio e o repertório individual, dava ao *capocomico* (espécie de encenador), a liberdade de entrelaçar os elementos constituintes do jogo cênico, tornando-o espetacular. O improviso, além de ser um elemento técnico, também nos reporta a uma grande estratégia de mercado na época, porque não revelavam a presença destes “diários de artistas”, passando-nos o ideário de que o espetáculo era construído totalmente a partir do improviso, com algumas regras pré-fixadas. Por isso um espetáculo não se repetia e realizava a construção de diálogos e de suas ações cômicas, no ato da encenação, com “[...] esquemas estruturais do espetáculo, objetivando, todos, o jogo sério de sucesso que era imperativo conquistar” (TESSARI, 1980,p.81 apud BARNI, 2003, p. 31), até porque era uma questão de sobrevivência para os artistas.

Em relação ao roteiro de ações com regras pré-estabelecidas, denominado *canovaccio*, pode-se dizer que foi e ainda é um instrumento muito utilizado em linguagens estéticas e/ou manifestações culturais, sobretudo em processos coletivos ou colaborativos, por ser capaz de reunir o que é produzido/improvisado como repertório. Um dos dramaturgos brasileiros que trabalha nesse formato é Luis Alberto de Abreu, que explica como realiza o procedimento; “recolhe o material bruto da criação, ausenta-se por um período, e depois apresenta uma visão geral das ações e personagens que comporão o espetáculo” (ABREU, 2010, p. 30) apresentando um material passível de mudanças. Deste modo, o ator/atriz adquire autonomia na construção de cenas que vai além de execuções cômicas, partituras físicas, mas a criação de um repertório próprio que pode ser organizado numa trama articulada “onde tudo pode, menos qualquer coisa”(ABREU:2010).

Assim, o improviso é um elemento essencial para o treinamento artístico, potencializa os sentidos emocionais e intelectuais a um estado de abertura e escuta de si e do outro(a), é capaz de trazer o alegre frescor do *devir* através do jogo que se estabelece. É uma predisposição para o inesperado ancorada no agir, através da imaginação. Gandhi Piorski³¹, em vídeo-palestra sobre “O imaginário da criança” relata “as sutilezas do Cosmos”, entoadas a cada gesto do brincar que é um exercício da imaginação;

[...]a imaginação transmite a sua contrição para o pensamento, para que este alcance o suprassensível. Essa ideia do suprassensível está aliada à ideia metafísica de sair do corpo. (...) Para Kant, tem o sentido também das ideias, por exemplo, do infinito, do nada, das ideias do Cosmos. E só é possível alcançar essas coisas, pela imaginação(...). O pensamento em si, não tem a capacidade de transcender ou de se aprofundar em imiscuir na natureza. Ver que as formas do mundo podem ser espelho das nossas formas corpóreas, ou que o nosso corpo, nossa interioridade se refratam nas formas do mundo. O Cosmos é o espelho do que somos, do microcosmo(...). Sem a imaginação não alcançamos essas coisas e segundo Bachelard, é uma faculdade, uma força da natureza (AIRES: 2020 s/p).⁴¹

⁴¹ Religião; pesquisador nas áreas de cultura e produção simbólica; antropologia do imaginário e filosofias da imaginação Joubert Gandhi M. Piorski Aires, é artista plástico; teólogo e mestre em Ciências da. (Fonte Escavador). Vídeo Palestra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4yxwNKCpoJO>

Sem a imaginação não podemos transcender nem improvisar. Lecoq (2010) parte de procedimentos que procuram resgatar esse estado do “ludismo infantil” ao imaginário, através do jogo, da improvisação. Assim, a improvisação presentifica a espontaneidade corporal e alcança o frescor da liberdade experimentada na infância, na fugacidade do brincar. Encoraja o corpo atuante a vasculhar o espaço interno, externo, observar o outro, errar, acertar, cair levantar, etc. como uma divertida brincadeira infantil “um bem-achado” de valor.

Figura 6 – Máscaras inspiradas na *commedia dell'arte*- SESC D. Pedro- SP- arquivo pessoal



Procedimento: inventar de repente

O Jogo “inventar de repente!” possui quase sempre o mesmo formato: regras que se fixam e, dentro delas, liberdade que se oferece. As regras dizem; há um limite, aí vem a liberdade e retruca, mas dentro desse limite pode se fazer muitas coisas, inclusive reinventar outras regras que atualizem o próprio jogo. É um lançar-se num fluxo de negociação. O que passa internamente e o que se expõe no momento do impulso criativo. Ao expor, a atitude será testemunhada, e é a partir desta exposição testemunhal, que o outro jogador re(age). Lançar-se ao impulso criativo, como a própria ação/reação. Nesse sentido, Grotowski, coloca sobre o treinamento que realiza

com o ator ao tentar eliminar sua resistência, “[...]tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre o impulso interior e a reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior” (GROTOWSKI, 1992, p.14-15). Deste modo, compreende-se cada vez mais que o jogo cênico a partir do improviso, não depende de uma atitude exclusiva de um dos jogadores, que pensa e organiza para realizá-la, mas daquela que atende com espontaneidade e verdade o impulso intuitivo mais genuíno, em estado de prontidão e escuta, que abre-se ao outro e outro e outro... generosamente. Improvisar é relacionar-se com o outro a favor do jogo cênico, e não de si.

Imagem que projeto- do lado de fora

Último eixo.

O corpo expressivo é um “corpo-máscara” energizado e disponível, detentor de uma presença corporificada que escande um campo de força e potência. Experimenta singularidades descobertas nesse campo/território/espço de experimentação que foram armazenadas no “inventar de repente” e podem ser lançadas a qualquer momento no jogo cênico.

Suspiros ou devaneios finais

Propus-me nesta “Expedição: entre e lados”, como atriz-observadora. Reuni experiências e vozes de estudiosos(as) que me alimentam para desenhar um mapa cartográfico. O intuito foi partilhar contigo um trajeto que vem sendo construído ao longo de 20 anos de carreira, como atriz e orientadora artística, sobre a criação de um corpo-máscara com dispositivos inspirados no fenômeno da *commedia dell'arte*. Como qualquer caminho, há pontos de referência que denominei como eixos. No primeiro, um convite a se olhar, sentir-se, perceber-se. Um processo de descoberta intenso, mas fundamental. Ver-se em corpo, em memória, em estado,

de modo a enxergar ângulos e constatar a impossibilidade de auferir todas as partes. Depois, receber outra face e re(descobrir-se), de modo a apresentar-se por vezes como imagem estereotipada, repleta de clichês. Um reflexo distorcido do real, mas necessário para gerar um conflito, que leva o(a) expedicionário(a) reconhecer o trabalho de carpintaria que a máscara é; entre e lados. Prosseguir na expedição é observar singularidades da paisagem inquieta - O que está dentro? Fora? Entre? No outro? No mundo? (...) e seguir, de modo a ampliar a percepção de campos de visão, relacional, experimentação e lançar-se no jogo cênico.

- O jogo se faz no coletivo?!

Sente-se uma brisa. É o segundo eixo totalmente ocupado pelo “ser-criança”. Irradia potência que vem da imaginação e tudo vira ficção! Uma pausa plástica, um intervalo entre inspirar e expirar, onde o tempo e espaço se redimensionam. Inicia-se uma outra pulsação, é o impulso da ação, do movimento, do inventar de repente! Dá-se o encontro com e além da máscara expressiva, último eixo da expedição. O corpo consciente, energizado e disponível experimenta a sensação de euforia e movimenta-se como um furacão. Abre espaço por onde passa e só se acalma quando o corpo emerge tomado em máscara. Reúne as partes fragmentadas e alinha em unidade. Projeta-se novamente em reflexo, uma ilusão de ótica, com outros contornos, expressões, movimentos e deslocamentos. Expande-se como extensão do eu-outro, parte do “eu-nós”, é o último eixo. Alguém pergunta:

- E depois? (...)encontrar o público e ir além, o que gera uma outra expedição.

Figura 7 – Flávia Bertinelli em “Expedição: Entre e lados” – arquivo pessoal



Referências Bibliográficas

ABREU, Luís Alberto – **O dramaturgo e suas funções**. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/16>

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, São Paulo, 1998.

_____. **A Terra e os Devaneios da Vontade - Ensaio sobre a imaginação da Forças**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BARBA, Eugênio e Savarese, Nicola - **A Arte Secreta do Ator- Dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas: Hucitec/Editora da Unicamp, 1995.

_____. **Queimar a Casa – Origens de um diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARNI, Roberta. (Org.; Tradução, Introdução e Notas). Flaminio Scala- **A Loucura de Isabella e outras Comédias da Commedia dell'Arte**. Editora Iluminuras/Fapesp - São Paulo, S.P, 2003.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2021.

CARVALHO, Sérgio de (Org.). **O Teatro e a Cidade: Lições de História e Teatro**. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura/Departamento de Teatro, 2004.

COSTA, Felisberto Sabino. A Outra Face: A Máscara e a [Trans]formação do Atuante. **Portal de livros abertos da USP**. Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/732>. Acesso: janeiro 2023.

_____. Duas vezes Lopes + Zigrino: três experiências com máscara no Brasil. **Sala Preta**. ECA-USP, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57295>. Acesso em 2020.

_____. **O Corpo-máscara como Dispositivo Poético contemporâneo: um Olhar sob a Perspectiva da Dramaturgia**. V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança. Manaus: ANDA, 2018. Disponível em: <https://portalanda.org.br/>. Acesso em: janeiro 2023.

COSTA, Felisberto Sabino & DUARTE, Rudson Marcelo. O corpo-máscara e a construção do cômico. Rebento, 2017. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002865868.pdf>. Acesso: janeiro 2023.

DAMÁSIO, Antonio. **Sentir e Saber – As origens da Consciência**- Tradução: Laura Teixeira Mota. São Paulo: Editora Schwarcz, 2022.

_____. **O Mistério da Consciência – do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Tradução Laura Teixeira Mota. São Paulo: Cia das Letras, 2021.

FAVA, Antonio. **La Maschera Comica nella Commedia dell'Arte**. Colledara (TE), Itália: Andromeda Editrice, 1999.

FERRACINI, Renato. **Ensaio de Atuação**. S. Paulo: Editora Perspectiva, 2020.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Editora Senac, 1998.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético – Uma Pedagogia da Criação Teatral**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

MATURANA, Humberto, **A Ontologia da Realidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

PONTY, Merleau. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TESSARI, Roberto. **La Maschera e L'Ombra**. Milano: Ugo Mursia Editore, 1989.

DRAMATURGIA-CORPO SOB O OLHAR DA MÁSCARA

*DRAMATURGIA-CUERPO BAJO LA MIRADA DE LA MÁSCARA*⁴²

Felisberto Sabino da Costa

O que se passa agora, retornará depois

Ao transitar por espaços-tempos para investigar dramaturgias do corpo, valho-me de tessituras artísticas e/em cenas da urbe, nas quais a máscara (mascaramento) funciona como dispositivo de interpelação do corpo. Lanço uma mirada, não em linha reta, mas num tempo espiralar (MARTINS, 2002), numa regressão ao passado para abordar o presente, um movimento-máscara que mira o agora e, ao mesmo tempo, vislumbra questões que este projeta em temporalidades futuras.

Acerca de dramaturgias e corpo

Ao engendrar um olhar que visa o controle dos corpos, os poderes constituídos por um determinado estamento tecem estratégias e enredamentos, cujos alvos primordiais são os moveres dos corpos. Mais do que o corpo em si, os alvos preferenciais são os movimentos corpóreos insurgentes. Se, onde nos movemos, existimos, os jogos do poder buscam cercear o mover que rompe o regramento trivial. Sob esse influxo, a máscara configura-se como arma política que subverte o controle e impede o extermínio daqueles/daquelas que escapolem da regra. Como instância que reclama o movimento para sua existência, a máscara revela as fricções que daí decorrem, podendo atuar como dispositivo de transgressão e arma corporal contra o baculejo, tomado enquanto ação que constrange o corpo.

Ao observarmos essas ações como uma dramaturgia expandida, podemos gerar estratégias, fabulações de corpos que buscam inserir escapes nas normas e criar rotas de fuga, não como corpos acovardados, que se evadem ao vestir máscaras conformistas,

⁴² Trabalho fruto da participação no *XXVII Congreso Internacional de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT)*, em 2021.

mas utilizando o artifício como território da liberdade. Essa perspectiva se verifica seja no exercício diário das ruas, dos becos e das praças das cidades, seja na esfera cênica. A máscara, para além de um artefato/disfarce, nos endereça aos trânsitos do corpo, às alteridades que impossibilitam ou dificultam a captura, aos deslizamentos como convite à criação de olhares inauditos.

Nos campos de batalha cotidianos da cidade, os enfrentamentos operam nos interstícios, promovendo ações que podem minar o estabelecido, dado que é um trato no dia a dia. Sob essa perspectiva, a dramaturgia de um corpo-em-máscara não se furta aos conflitos, às fricções, às contradições e intensidades, aos movimentos que operam um *des-locar*. Na envergadura tensionada, há sempre o mover, um desequilíbrio como um próximo passo. Para um corpo que caminha na cidade, aterrar um pé no solo não garante a estabilidade. Um passo é tão somente uma passagem, e é neste trânsito entre um e outro passo/apoio que opera a ação dramática do corpo-máscara, uma intrusão que desestabiliza a estase. Classificá-la, por exemplo, como uma ação corporal operante num regime dramático é, tão somente, uma poética do olhar de um determinado corpo, entre outras possibilidades.

Considerando-se o artefato que se apõe ao rosto, podemos pensar a possibilidade de um encontro entre naturezas distintas – a face que se oferece ao artefato e vice-versa. A máscara pode ser confeccionada, dentre outras materialidades, em couro, papel machê ou tecido. Já o corpo humano, *grosso modo*, compõe-se de materialidades carnis e anímicas que plasmam, juntamente com outros atributos, o sujeito. Nesse sentido, há um encontro de naturezas que se efetua na fricção: animada (corpo do/a atuante) e não animada (corpo da máscara). Há inúmeras possibilidades que advêm desse encontro, no qual sujeito e objeto se apresentam como polos indiscerníveis. Como nos diz Humberto Maturana, “cada vez que há um encontro, o que nos ocorre depende de nós” (1988, p. 64). No jogo da máscara, a condição da existência implica a codependência: corpo (rosto) e máscara (artefato) vivem a relação. A questão que se coloca, no que diz respeito ao pronome “nós” nesse jogo, é que há nós que devemos desatar ou tecer para que haja o encontro, um incessante vestir e desvestir (peles) corpos. Há a possibilidade de pensar as materialidades (corpo e máscara) como partícipes de uma perspectiva de natureza, na qual esses corpos tecem relações para além da dicotomia sujeito e objeto. Interações essas que perfazem um emaranhado, um indiscernível entre

um e outro corpo. Isso não significa anular a possibilidade de *objectum* como algo colocado frente aos olhos, permitindo que se opere no fluxo, pois corpo-máscara não comporta definições fixadas *a priori* e se deixa contaminar, sofrer contágio, perfazer-se no trânsito da experiência, habitar a tragicidade fáustica ante a impossibilidade que o instante se detenha, cultivar a sensação híbrida que envolve perda e ganho, a felicidade de não poder retê-lo apenas para si, mas partilhar, deixá-lo fluir. Seria como experimentar a morte nos dizeres de Brecht:

Aquele de nós que morre, abandona o quê? Não abandona apenas a sua mesa ou a sua cama! Aquele de nós que morre, também sabe: abandono tudo o que existe e dou mais do que tenho. Aquele de nós que morre, abandona a rua que conhece e também a que não conhece. As riquezas que possui e também as que não possui. A própria miséria. A sua própria mão. Como então, quem não estiver exercitado nisso, poderá levantar uma pedra? [...]. Ou como abandonará tudo aquilo que possui e também o que não possui? A rua que conhece e também a que não conhece? (1983, p. 203).

As dramaturgias do corpo-a[u]toral e do corpo-máscara são fluxos que se constituem em processo, no trânsito contínuo em que exercita o abandono. Se apenas um ou outro membro da relação é o responsável pela troca, o corpo-máscara se constitui numa elaboração unívoca, na acumulação que fixa a riqueza, um veículo agregador de bens, de experiências vertidas em capital corporal, afastando-se da processualidade. É o exercício do abandono que o possibilita levantar uma pedra. Um corpo sutil na experiência de uma caminhada. É nesse trânsito que se verifica uma espécie de comunismo, no sentido de uma partilha do comum, na negociação dos corpos, no ir e vir dos acontecimentos, no comum a todos. Engolir as experiências sem excretá-las inviabiliza o bom funcionamento dos intestinos, às entranhas são necessários os fluxos. A memória do corpo não é composta pelo acúmulo, mas pelos atravessamentos, pelos vestígios, pelos afetos do tempo. Há, no mundo, uma comunidade-máscara diversa que comunga suas ações singulares, as quais atravessam corpos, pois não se trata exatamente de acumulação, mas de experiência do fluxo-máscara: a existência espiralar.

A articulação corpo e máscara, operada numa perspectiva expandida, não se concentra apenas no corpo de um único indivíduo, como se este não fosse dotado de fronteiras porosas. Ao tomarmos, por exemplo, o Bunraku, podemos afirmar

ser um teatro que conversa com a máscara. Nessa prática japonesa, a noção de corpo amplia-se sensivelmente. Numa primeira mirada, há o corpo da marionete. Este, por sua vez, é composto de outros que são partes do boneco articuladas para cada espetáculo: cabeça (*kashira*) e tronco (*dôo*), mãos, pernas e braços (*te-ashi*), roupas e perucas. Essas partes são montadas, delicadamente, constituindo-se uma espécie de corpo-ciborgue, dotado de uma tecnologia interior que o permite executar movimentos das mãos e dos olhos, por exemplo, em parceria com o animador. Dessa forma, não há um corpo previamente dado, mas sim antes configurado, montado ou articulado em cada situação, para cada vez em que será animado, visando a existência conferida pelos moveres. No entanto, podemos pensar num corpo ampliado que é composto pelos três atores-manipuladores (ou atrizes-manipuladoras). Estes encarnam ou imantam essa constelação Bunraku, operando numa fronteira vivo-morto, uma composição em que não se estipulam claramente os contornos animado-inanimado, aquele que manipula (anima) e aquele que sofre a animação (manipulação). Há um *continuum* que se instaura nessa ação, uma intensidade que galvaniza os corpos. Há ainda, no Bunraku, o corpo-voz do narrador que cria paisagens sonoras, provê substância ao corpo-trio de manipuladores e anima os corpos por intermédio das palavras. Podemos pensar na corporeidade (no sentido de um devir corpo) verificada com a operação da música, que anima a cena pela vibração dos instrumentos e pelas ondas sonoras que tocam/atravessam fisicamente os corpos. É ainda possível abordar um corpo coletivo, envolvendo cena e espectador, uma vez que este último anima a cena com o olhar, conferindo vida aos movimentos realizados pelos animadores. No Bunraku, como nos diz Darci Kusano, “o narrador enuncia todos os diálogos e descrições, já nas peças Kabuki, em estilo Maruhon, os atores proferem muitas de suas falas ou, às vezes, alternam sílabas com o narrador, criando um belo efeito” (1993, p. 339). Há, no Kabuki, uma espécie de marionetização do atuante, em que este se pauta por princípios de atuação que regem o corpo do boneco. Dessa forma, há um trânsito sonoro entre o narrador e o atuante, diferentemente do Bunraku, no qual as vozes das figuras são emitidas por um único narrador.

Em suas operações vocais, o/a atuante no Kabuki opera um procedimento dramaturgico que invoca o espectador como constituinte da cena. Há, no jogo com a máscara, um chamamento ao espectador operado pela triangulação, compondo um território que articula a relação cena e plateia. O olhar, que indica situações, ações e

movimentos interiores da máscara, toca o espectador ao propor um diálogo com o espectador que invoca sentidos, vocalidades e silêncios. Conforme nos diz Kusano:

Nas cenas cruciais, todas as falas e ações das figuras principais são dirigidas encarando-se o público, não apenas os companheiros de cena; e, mesmo nos diálogos, favorece-se antes o público do que os interlocutores. O emprego da técnica *shômen engui* ("atuação frontal") manifesta a procura deliberada do efeito pictórico ou fotográfico, a cena como quadro ou fotografia, e é bastante usada nas atuações estáticas de cenas interiores, com as personagens sentadas sobre o tatame. (1993, p. 319).

No Kabuki, uma das artes teatrais tradicionais japonesas, podemos pensar a maquiagem (*kumadori*) como uma máscara facial flexível, uma representação estilizada que envolve a musculatura facial; os figurinos envelopam o corpo e possibilita uma atuação marionetizada, ao se espelhar no boneco; por intermédio do *oyama* (ou *onnagata*), os papéis femininos são corporificados por homens, que performam travestimentos no trânsito corpo e máscara. Na configuração dessa poética, ancorada num aparente paradoxo – permanência e fugacidade - o ator especializado nesses papéis articula elementos heterogêneos que operam um corpo sutil.

Postas essas breves questões sobre a máscara, abordaremos duas situações, a seguir, que podem iluminar, numa perspectiva estética e prática, processos que sinalizam operações envolvendo corpo e máscara. Nelas, a maquiagem-máscara e o traje atuam como possibilidades de mascaramentos que não empregam a máscara propriamente dita, mas operam num registro que dialoga com ela.

A cidade e a política dos corpos

Em 21 de abril de 1987, na cidade de Brasília (DF), um homem indígena, vestindo um elegante terno branco, sobe à tribuna da Assembleia Nacional Constituinte e performa um ato que se torna emblemático na defesa pela existência plena dos povos originários em seus territórios. Nessa ação, o mascaramento revela a sanha de determinados setores da sociedade, contrários à demarcação de comunidades indígenas, convertendo-se numa poderosa arma nesse campo de batalha. Ailton Krenak traz à cena questões significativas ante a ânsia extrativista de empresas multinacionais, representantes do capital que fazem da terra indígena área de disputa:

Figura 1



https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM_Q

No ato engendrado, a maquiagem-máscara se apresenta como um corpo em combate, na qual a negrura do rosto pintado contrasta com o terno e ressalta a brancura do globo ocular do performer, enquanto a ferocidade sutil da máscara é realizada por gestos suaves e palavras firmes. Krenak, lentamente, encobre a sua face com tinta preta, espécie de graxa oriunda do jenipapo, intercalando a ação imagética com palavras que soam como artefatos bélicos. A fala-performance insere questões fundantes da cultura indígena: a profusão de línguas, vozes que não podem ser silenciadas, ritos que dão sentido à sua existência e os maracás que fazem vibrar os corpos. A ignorância do que significa ser indígena é evidenciada nesse ato. Ao pintar a face, ritual que incorpora o passado e aponta o futuro, a ação presentifica diversas imagens que fazem parte da cultura desses povos. Na segunda década do século XXI, durante uma palestra nominada “Espiral dos Afetos”, Krenak nos diz:

Essas imagens que são expressas em cores no corpo, para além de ser um desenho, são o próprio espectro de tudo que está ao nosso redor nos afetando. Esses desenhos – [aponta os quadradinhos que compõem a faixa que ele usa na cabeça] – não são aleatórios, eles são um ideograma, estão falando e respondendo [...] as mensagens que estão por aí. Eles ativam outros sistemas vitais, a pintura do corpo também. (KRENAK, 2021a, s/p).

A pintura corporal, como observado, responde aos afetos do corpo, uma segunda pele que promove a cura. Há, no emaranhado do discurso, camadas de dizeres que

perfazem um sistema complexo e a sua relação com a natureza. A pintura no rosto atravessa o silêncio dos dizeres e traz implicações que as palavras somente não abarcam. A maquiagem-máscara potencializa o dizer do corpo, sem necessariamente ligar-se ao verbo, mesmo que atue simultaneamente com a fala. Com esse ato, Krenak parece ecoar um poema de Maiakovski: “Primeiro é preciso transformar a vida, para cantá-la em seguida”. (2017, p. 186)

É importante ainda observar que vestígios em nossos corpos evidenciam práticas coercitivas do empreendimento colonial, ações que denunciam uma herança a ser continuamente trabalhada. Krenak nos lembra que os colonizadores, ao aportarem em terras brasileiras, importaram a estrutura – cadeia, igreja, prefeitura – de uma possível cidade, um modo de construção de edificações e de constituição de corpos que visam o controle. Desenvolver esses espaços significava produzir “gente para colocar lá dentro”, pois “pessoas cabem no mundo se couberem nesses lugares” (KRENAK, 2021b, s/p). Os aldeamentos dos jesuítas, seguindo essa perspectiva, funcionavam como experimentos nesses laboratórios de reeducação dos corpos. Sob essa perspectiva, Simas (2021, s/p) observa que “o corpo é o primeiro a ser atacado pelo estado colonial”. Seguindo o citado historiador, podemos pensar esse dispositivo em quatro dimensões: o corpo-enxada (ou corpo-arado), aquele preparado para o trabalho na agricultura; o corpo-viril, moldando a corporeidade masculina; o corpo-reprodutor, encapsulando o feminino na lógica reprodutiva; e o corpo-pecado, alijando as potências eróticas. Ao pensar a “fabricação” desses corpos como mascaramento, essa lógica colonial é subvertida por intermédio de dispositivos poéticos, tais como o Bumba meu Boi, a Dança do Parafuso, o Cavalo Marinho, dentre tantas outras dramaturgias-manifestações, nas quais transitam um corpo brincante, constituindo um enovelado de figuras, cujas tessituras são compostas em linhas de ação sobrepostas. Eles não se contentam em ser lidos numa única perspectiva, pois num brinquedo (como são denominados esses dispositivos poéticos) há outros que perpassam as ações. As narrativas possibilitam diversas entradas, pois, conforme citado, trata-se de um enovelado, e um dos seus prazeres é (des)trincar as linhas, ou seja, jogar com o corpo de um modo engenhoso. Podemos observar, nesses teatros mascarados, como o colonialismo operava os corpos em séculos passados, bem como a colonialidade que persiste na atualidade. Porém, o ataque aos corpos desviantes não ocorria apenas na colônia.

Figura 2 – A cidade e a política dos corpos.



Foto: Ivana Moura.

Durante o século XVI, na capital lusitana, o ataque da metrópole ao corpo que se distanciava do padrão era punido sob a égide legal. A ação do poder normativo não se restringia às colônias, operando na metrópole de modo ostensivo no controle dos corpos, mediante a coerção dos que desviavam da normatividade. Senão, vejamos: Isabel Rodrigues Taborda, uma viúva, moradora do Campo Maior, foi encontrada “alta noyte, vestida em trajos de homem [...] na companhia de hum homem”. Isabel “envergaba um guabão e sombreiro e uns calões, e com este traje andava imbuçada” (BRAGA, 1998, p.102). Através do traje e do embuço, Taborda operava uma máscara que, simultaneamente, servia como disfarce e como elemento de sedução. O rosto tapado deixava apenas orifícios para chegar aos olhos de uma possível caça. Por estar travestida de homem, Taborda foi presa, multada e condenada a um ano de degredo na África. Havia a possibilidade de apelar ao rei, na tentativa de ver a sua pena atenuada. Dessa forma, João da Rocha conseguiu o perdão em troca de 1.000 reais para a Piedade, por ser achado em “trajos de molher, vimdo com três molheres do chafariz com um balayo e hua espada bescpora de natal” (BRAGA, 1998, p. 102). Como argumentos em favor do seu perdão, Rocha alega ser jovem, ter cerca de 20 anos, ser pobre, estar em tempo de festa e desconhecer que tal prática seria proibida. As ordenações Manuelinas “proíbem que os homens vistam roupas femininas e as mulheres roupas masculinas, salvo se for para se exhibir

em festas e jogos” (BRAGA, 1998, p. 102). Se, como atividade lúdica o travestimento era aceito no cotidiano citadino, a “desobediência incorria em açoites públicos, degredo para as praças do Norte da África e 2.000 reais para o acusador” (BRAGA, 1998, p.102). Esse dispositivo legal, que agia contra as condutas à margem da moral aceita na metrópole lisbonense, foi trasladado para a colônia e, tal conforme relatado, a ostensiva vigilância era fraturada pelo mascaramento.

Deslocando, ligeiramente, a fala realizada por Krenak em sua performance na Assembleia, poderíamos dizer que a agressão movida pelo poder econômico, pela ignorância do que significa ser um povo, um jeito de pensar, um jeito de dizer ou amar, foi empreendida em corpos na metrópole, sendo posteriormente aclimatada abaixo do equador e, ainda hoje, rastros dessas práticas subjazem nos corpos, o que nos leva à possibilidade de desmascará-las com o dispositivo máscara.

A título de conclusão

Com essa fala, não nos propusemos a desenvolver metodologias, mas tão somente lançar questões para se pensar um trabalho com a máscara que atue como elemento dramaturgicamente corporal. Para tanto, foram buscadas ações que operam no desvio e que podem ser lidas em distintas miradas, tensões que fazem mover um corpo em ou sob conflito. Se, no Kabuki, cuja prática deriva do verbo *kabuku* que significa desviar ou ser não convencional (KUSANO, 1993), o desvio é estético; por outro lado, ele pode ser visto como outra ruptura da norma, ao dar voz a esse corpo desviado que habita a cidade, perfazendo dramaturgias expandidas. Portanto, as possibilidades que a máscara apresenta, como dispositivo poético, operam não apenas no campo teatral, expandindo-se para a cidade como lócus de experiências diversas. A academia, ao se abrir para uma conversa com a cidade:

Debería afectar, en primer lugar, a la definición de los modelos de formación de intérpretes, pero sobre todo a los modelos de formación de creadores, que deben asumir no sólo la herencia de la creación escénica pasada, sino también prepararse técnica y conceptualmente para el manejo de lenguajes e instrumentos tradicionalmente considerados ajenos a lo teatral. En segundo lugar, se deberá aceptar que la creación escénica, aun manteniendo como lugar de exhibición privilegiado la sala teatral, puede producirse

en múltiples espacios y que su constricción al espacio a la italiana puede en ocasiones constituir un obstáculo para la creación. (SÁNCHEZ, 2008, p. 74)⁴³.

Este é o nosso constante desafio, abrir-se à pólis, invocar o diálogo, atentar-se ao movimento que pulsa na cidade. Em “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, um homem, frente às duas bordas que encerram o rio, decide instalar-se numa terceira margem, perfazendo uma operação desviante. Deita-se num barco e lá permanece, num jogo com os moveres do(s) mundo(s). Esse conto possibilita-nos entabular um diálogo com o dispositivo máscara, pois, ela também é um corpo-em-devir, como o rio. Ao nos movermos pela terceira margem rosiana, o homem pode ser ele próprio e, ao mesmo tempo, ser a canoa, quer pelo encontro das duas peles, quer pelas corporeidades que se tocam. Ser homem e ser coisa, ser fluxo e ser parada, ser vida atravessando os corpos do homem e da canoa. A canoa é uma máscara que ele veste, ou talvez, entra. Lá, no silêncio-sonoro das águas, no tempo espiralar, um jogo em que passado, presente e futuro atuam simultaneamente. Lá, experienciando o estar, e não mais que isso. Partilhando o sempiterno movimento das coisas, os fluxos incessantes de ser e estar. Tal como nos diz um aforismo *kicongo*: o que se passa agora, retornará depois. Talvez essa imagem possa trazer aquilo que pretendemos dizer e somente as palavras não deram conta, pois o fulcro da questão reside no trânsito do agora.

Referências bibliográficas

BRAGA, Isabel Drummond. Ser Travesti em Portugal no século XVI. **Vértice**, 2. série, n. 85, Lisboa, 1998, p. 102-105.

BRECHT, Bertolt. **A peça de Baden Baden sobre o acordo**. Bertolt Brecht. Teatro Completo, v. 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 191-211.

⁴³ Deveria afetar, inicialmente, a definição dos modelos de formação dos performers, sobretudo dos modelos de formação dos criadores, que devem assumir não só a herança da criação cênica anterior, mas também se preparar técnica e conceitualmente para a gestão das linguagens e dos instrumentos tradicionalmente considerados estranhos ao teatro. Em segundo lugar, é preciso aceitar que a criação cênica, mesmo mantendo o teatro como um espaço expositivo privilegiado, pode ocorrer em múltiplos espaços e sua restrição espacial à italiana pode, por vezes, constituir um obstáculo à criação. (SANCHEZ, 2008, p. 74) (Tradução livre).

KRENAK, Ailton; ROLNIK, Suely. **Filosofia ameríndia**: por um outro modo de pensar e viver. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g4_hnApXhrU>. Acesso em: 13 jul. 2021a.

KRENAK, Ailton. **Espiral de afetos**. Ideias para adiar o fim do mundo. Disponível em: <www.youtube.com.br>. Acesso em: 23 abr. 2021b.

KUSANO, Darci. **Teatros Bunraku e Kabuki**: uma visada barroca. São Paulo: Perspectiva, 1993.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Maiakovski Poemas**. Trad. Boris Schnaiderman, Augusto e Aroldo de Campos. S. Paulo: Perspectiva, 2017.

MARTINS, Leda. Performance do tempo espiralar. In: RAVELLI, Graziela & ARBEX, Márcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Tradução: José Fernando Campos Fortes. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

SÁNCHEZ, José António. El campo expandido de la creación escénica. **Revista Artefacto**, n. 13, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2008, p. 71-76.

SIMAS, Luiz Antonio. **Epistemologia da Macumba**. Aula aberta de encerramento do semestre do Programa de Pós-graduação em Ciências da Informação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ciQLWs7xVCw>>. Acesso em: 30 ago. 2021.

A MÁSCARA NOS TEMPOS OFFLINE

THE MASK IN OFFLINE TIMES

Helo Cardoso⁴⁴

O começo

Em um passado não muito distante vivíamos sem *internet*, sem xerox, sem celulares. A vida que vivíamos começou a se modificar tão lentamente que quase nem o percebíamos... e foi tão repentinamente que passamos para outros modos de viver! Foram várias etapas desde a *internet* discada até os dias de hoje que logo já se transformaram em amanhã⁴⁵.

Muitos fatores estão nos surpreendendo até hoje. A quantidade de aparatos tecnológicos que surgiram nestes últimos anos alterou a nossa forma de criar. E penso que a cada dia surgem novas ferramentas e materiais. Até a capacidade de conceituar pode mudar radicalmente a maneira de ver, principalmente quando penso que este texto pode ser lido pelas gerações pós anos 1990, onde podemos sentir que o mundo virtual já se encontra instalado.

Comecei a me interessar pela Máscara Teatral nos anos 1980. Para fazer uma pesquisa de algo realmente novo ou de transformação, era necessário mergulhar fundo em investigações de campo. Eram muitas as questões a pesquisar, desde os conceitos para a elaboração de uma máscara até as formas para confeccioná-la, seja pela modelagem em argila ou plastilina, seja pela construção feita com materiais rígidos sobrepostos, ou escultura feita por entalhe em madeira ou ainda pela dobradura em papéis. E sobre o resultado final: seria em tecido, couro, papel machê ou látex? E sobre as técnicas: moldagem ou modelagem? Os acabamentos em pinturas diversas. Os experimentos com diferentes máscaras didáticas: larvárias, neutras e expressivas. E as máscaras concebidas para um determinado espetáculo.

⁴⁴ Este texto contou com a participação de Wanderley Martins e a revisão de Maria Teresa Teixeira.

⁴⁵ No máximo tínhamos em casa uma máquina (IBM - bola de tipos) com uma memória de aproximadamente 3 linhas Pinto.

Perguntas simples que se aprofundadas podem nos levar a milhares de outras. Ouvia algumas informações de pessoas que tinham feito o curso do Donato Sartori na Itália e outras que contavam sobre o jogo das máscaras de cursos feitos na Escola de Jacques Lecoq na França. O que era impossível para mim. Os cursos e as viagens eram muito caros.

Pesquisa de campo e encontro com artistas

Havia alguns artistas especializados em áreas próximas e mascareiros que atuavam no Brasil: Ana Maria Amaral, Donato Velleca (Itália), Aude Kater (França), Maria Helena Lopes, diretora do Grupo Tear, Marcia Benevento, Beto Mainiere e bonequeiros como Álvaro Apocalypse do Grupo Giramundo, Luís Cavalheira - Lula, Ilo Krugli do Grupo Ventoforte, entre outros. Quando sabíamos da vinda de algum bonequeiro, mascareiro ou cenógrafo/figurinista, corríamos para conversar, subíamos no palco para ver tudo de perto. Um aprendizado que se dava pelo olhar. Mummenschanz, Philippe Genty e XPTO foram alguns dos grupos que eu seguia.

O bonequeiro Ben Vornholt, do grupo Die Klappe -Teatro de Marionete de Gottingen, da Alemanha, veio ao Brasil para apresentar e dar um curso no Goethe Institut. Vornholt nos ensinou a construir uma marionete de madeira, inspirada em formas surrealistas e com um movimento em que seus membros obedeciam às leis mecânicas, seguindo por si só. Ou melhor: a forma de prender os fios da marionete na cruzeta fazia com que o peso comandasse os seus próprios movimentos. O cenógrafo e bonequeiro Jorge Sacadura do grupo A Barraca, de Lisboa, que veio a São Paulo durante a apresentação de "Fernão Mentos" e "Tudo Bem" foi outro artista que segui para ver seus bonecos e objetos em cena. Um espaço marcado por esteiras e um boneco, que era a cópia exata do ator, deixou-me curiosa e cheia de perguntas. Seguir, nesse tempo, significava ir atrás, encontrar o artista ou pesquisar imagens em publicações físicas.

Figura 1 – Oficina de Bem Vornholt



Fonte: Acervo de Helo Cardoso.

Os livros sobre máscaras eram caros e difíceis de serem importados. Eu vivia na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU, na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP e na do Goethe Institut SP. Nestas bibliotecas, encontrei muito material raro. Até hoje tenho xerox de um livro lindo com ilustrações desenhadas de chapéus, máscaras e adereços de cabeça. Grandes descobertas, mas quando eu queria algo mais específico ia em livrarias para solicitar importações: Livraria Francesa, Livraria Sol (no bairro da Liberdade), Livraria Italiana ou diretamente do Centro Maschere e Strutture Gestuali, da Itália. Importei também destas livrarias material sobre Commedia dell’Arte, George Segal, marionetes, teatros Noh e Kabuki. “Le Masque - du rite au théâtre”, livro organizado por Odette Aslan e Denis Bablet, “Maschera e Maschere”, de Donato Sartori e Bruno Lanata, bem como “Manuale Minimo dell’Attore”, de Dario Fo e Franca Rame foram fontes inestimáveis. Um capítulo que li e reli deste último foi Maschera da Cortile (Máscaras de Quintal). Cito esta busca pois, além de servirem para a minha formação como artista-mascareira são referências usadas até hoje.

Encontro com os Mestres

Conheci a metodologia de Donato Sartori, meu grande Mestre, primeiramente, pelo livro “*Maschera e Maschere*” (1984), escrito juntamente com Bruno Lanata. Nele, há conceitos, estudos e experimentações. São muitas as informações que Sartori vai ensinando a sintetizar, para elaborar um bom projeto de máscara. Entre todos os elementos, destaco uma tabela de sentimentos para compreensão de um caráter que parte de um estudo das formas zoomórficas.

Demorei para conseguir fazer um curso em Abano Terme, cidade próxima a Pádua, Itália, com o Mestre Donato Sartori. Escultor, professor e pesquisador Sartori aprendeu o ofício de confecção da máscara com o seu pai, Amleto Sartori, na tradição do ateliê. Fui a primeira vez em 1994 visitar o seu ateliê, mas não pude fazer o Seminário. Em 1995, segui o curso de Sartori no Rio Cult, sobre confecção de máscara em *cartapesta*, produção do Grupo Moitará, e fui para a Itália fazer o curso de máscaras de couro no Seminário Laboratório Internazionale – Centro Maschere e Strutture Gestuali, em julho de 1998. Ao todo, participei de quatro edições do Seminário, que é estruturado, grosso modo, conforme as seguintes etapas: 1- esculpir um molde de madeira; 2- confeccionar uma máscara em couro, sob a supervisão Donato Sartori e Paola Pizzi e outros integrantes do Centro Maschere e 3- participar de uma vivência com os ensinamentos de mestres da utilização - Enrico Bonavera e Fabio Mangolini - envolvendo o corpo e a máscara. Sendo esta etapa a parte mais difícil para mim, pois não sou atriz, mas sempre procuro aprender os exercícios específicos desta dinâmica para poder trazer vida à máscara.

Todas as vezes que sou convidada a proferir palestras, atualmente, as chamadas *lives*, ou redigir um texto sobre a arte das máscaras, fico absolutamente preocupada, porque não sou teórica e apesar de ter feito parte de um curso superior de artes cênicas como docente, meu olhar continuamente foi como artista, observando e refletindo sobre conceitos e construção deste fazer de uma forma empírica, sensorial. Minha produção artística sempre manteve vínculos entre as artes cênicas e as artes visuais, e as imagens foram o ponto de partida no meu processo criativo. Desenhos e colagens se revelam poeticamente e ajudam-me a traduzir a ideia em formas tridimensionais. Utilizo a colagem nos meus estudos, bem como

as modelagens em escalas menores e os testes com cores e texturas até conseguir uma linha de tarefas.

Durante todos esses anos imersa no universo da máscara, fui acompanhando alguns Mestres, trabalhos de grupos e oficinas, ensaios com atores, dedicando-me à pesquisa, estudando e experimentando sempre em busca do aprimoramento da confecção do objeto-máscara até à movimentação. Neste caminho, destaco algumas cenas performáticas que foram construídas juntamente com diretor e músico Wanderley Martins e o ator-performer e professor Carlos Alberto Martins.

Cenas performáticas

“As minhas mais humildes reverências a todos os senhores. Que reunião maravilhosa. Que estupenda e animada conversação.” Assim começa a apresentação de uma exposição/performance, cuja abertura, feita por um mestre de cerimônias e uma flautista, indicava um labirinto de passagem com máscaras expostas e outras em movimento através da circulação dos atuentes e do público. A exposição, intitulada “Que cara é esta?” abria o Festival de Teatro Experimental do Sesc Vila Nova de 1989. Os atores eram alunos de um curso de extensão da Unicamp realizado pelo Instituto de Artes. As relações se estabeleciam entre os performers e o público a partir das máscaras. O espaço adaptado no antigo térreo do Vila Nova, atualmente Sesc Consolação, foi ambientado com biombos de madeira e tecidos formando um labirinto. As máscaras ficavam presas nestes biombos. Era tudo muito simples. Os atuentes podiam trocar de máscaras durante a apresentação. O público era estimulado a acompanhar o fluxo.

Eu já conhecia o diretor Renato Cohen, que montou o espetáculo “Magritte, o espelho vivo”, no qual o nosso coreógrafo, Carlos Alberto Martins, era performer. Encontrei Cohen várias vezes ao assistir às apresentações das máscaras no Sesc. Num desses encontros, ele me disse que o importante para ele era justamente ver as expressões entre o público e a cena performática, e que a cada dia tudo era diferente. As máscaras eram provocativas, e a reação (ou a relação) era o ponto fundamental, um instante podia ser determinante entre o ator e o espectador. Estas conversas foram

muito importantes para eu continuar pesquisando, e refletir sobre o que estávamos apresentando, principalmente quanto a ir ajustando o processo junto com os atores.

Figura 2 – Máscara da cena performática Antropozoo



<http://asascenograficas.blogspot.com/p/mascaras-e-bonecos.html>

Todas as máscaras da exposição-performance foram produzidas no Laboratório de Máscaras do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Os figurinos, escolhidos pelos próprios atores, faziam parte do guarda-roupa do Departamento de Artes Cênicas. Apenas duas peças foram confeccionadas para o evento. A ideia destes figurinos era misturar estilos, tecidos e texturas, exatamente como as máscaras apresentadas nesta exposição, que foram criadas individualmente, trazendo estilos pessoais. O tema era o mesmo - Pirandello, mas o trabalho de cada um dos alunos-atores foi totalmente livre, tanto a máscara, quanto o material e o figurino. Como nosso objetivo, ao montar a exposição-performance, era realizar uma ação viva, a presença e a utilização pelos atuantes eram fundamentais para que o público também percebesse as diversas camadas irradiadas pelas máscaras, quer expostas ou em movimento. Cada participante realizou a sua leitura das sugestões, principalmente, a percepção de si e do outro, dos espelhamentos e das fragmentações, enfim, cada qual realizou um "passeio" pelos temas recorrentes a Pirandello através de seus romances ou da sua dramaturgia em textos tais como "Seis personagens em busca de um autor", "Cada um a seu modo", "Esta noite se improvisa", "Assim é, se lhe parece" ou mesmo

de diversos aforismos inseridos em sua vastíssima obra. Um dos fragmentos retirados da obra de Pirandello e utilizado na abertura da Exposição: “O drama para mim está todo nisto: na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser um, o que não é verdade, porque é muitos; tantos quantas as possibilidades de ser que existem em nós...; um com este; um com aquele – divertidíssimos! E com a ilusão de ser sempre um para todos” (1972, p. 43/44), atua como disparador da complexidade da máscara enquanto relação. Foi uma surpresa para mim as várias pessoas que foram visitar a exposição “Que Cara é esta?” e seus comentários concernentes à máscara em moção. Fomos indicados pelo diretor Antunes Filho a levar o trabalho para um evento no Equador. Recebemos uma carta convite do Prof. José Antônio Carlos David Chagas, diretor do Centro de Estudos Brasileiros – CEB, e tudo isto possibilitou continuar a estudar as máscaras de um modo mais livre⁴⁶, sem as amarrações afeitas às convenções.

Desde 1983, acompanhei o diretor Wanderley Martins e o coreógrafo Carlos Alberto Martins no Teatro Escola Macunaíma, sempre investigando corpo e máscara juntamente, em experimentos que fizeram parte das preparações das montagens cênicas. Algumas vezes, criamos máscaras em conjunto com os atores. A máscara constituía, para nós, uma poderosa ferramenta didática, codificando o corpo, relacionando-se com o espaço, o tempo e a luz, trazendo à tona sensações e significados que seriam muitas vezes utilizados na atuação de uma montagem cênica. Percebíamos o corpo consciente e criativo, trazendo novas informações, e sempre a possibilidade de estar em mutação, principalmente, com a chegada de uma máscara nova. Ainda no Teatro Escola Macunaíma, participei do grupo “Sons linguísticos oficínicos”, dirigido por Carlota Novaes, no qual uma das integrantes tinha uma máscara italiana muito intrigante: sua escultura em movimento interferia significativamente na expressão corporal, parecia realmente “viva”, modificando-se através da luz e da sombra. Nessa época, eu ainda estava engatinhando por este universo e não conhecia a metodologia do Donato Sartori, na qual ele desenvolve

⁴⁶ A partir dessa experiência, criamos algumas cenas performáticas para eventos e aberturas em várias unidades do Sesc: “Cosmos”, Sesc Carmo; “Mundão Antropozoo”, Sesc Santo Amaro; “Performance”, Sesc Paraíso; “Máscaras a Outra face” na abertura do Sesc São José do Rio Preto, “Eu sou mais Zeus”, Sesc Consolação; “Brecht 100 anos – Esta noite façam tudo que é proibido”, apresentado em várias unidades do Sesc São Paulo e interior, com Denise Assumpção e Carlos Alberto Martins, sob a direção de Wanderley Martins. Neste último fiz as máscaras.

uma pesquisa sobre a escultura da máscara e suas mudanças através da sombra e da luz, exatamente o que ocorre com as máscaras de Teatro Noh, como a *Ko-omote*. Muitas vezes, tem-se dificuldades em agregar a movimentação necessária para um bom funcionamento da cena – a junção máscara/figurino/coreografia/atuação.

Ainda no Teatro Escola Macunaíma, orientei muitas oficinas de confecção e utilização de máscaras, realizadas com o Grupo Pedra Negra, ancoradas no seguinte processo: tirar o molde do rosto em gesso, criar a máscara em argila, confeccionar em papel machê, e em seguida experimentá-la no corpo. Quase todas eram meias-máscaras com a possibilidade da utilização da voz. Algumas eram inteiras com olhos fechados. Carlos Alberto Martins solicitava que não abrissemos os olhos para poder perceber outros sentidos mais facilmente, trazendo possibilidades outras corporais. O que mais me impressionava nestes trabalhos de grupo é que as máscaras acabavam perfazendo certa unidade mesmo sem ter havido este propósito. Muitas vezes, as máscaras eram feitas e utilizadas apenas durante a criação e nos ensaios, não eram confeccionadas para um espetáculo específico.

Tradição e Transgressão

Concebi algumas máscaras para o espetáculo “L’Arlecchino”⁴⁷, de Dario Fo, direção de Neyde Veneziano, utilizando técnicas de couro fino com moldes de massa plástica, pois ainda não havia feito o Seminário Laboratório Internazionale no Centro Maschere e Strutture Gestuali, com Donato Sartori. Com esta mesma técnica fiz as máscaras de cabeça inteira em couro para o espetáculo “Eras”, de Heiner Müller, direção de Marcio Aurélio. Muitos moldes são necessários para se chegar a uma máscara em couro fino. Fui descobrindo esta técnica através de várias tentativas. Nesta época, troquei diversas cartas com o artista Werner Strub, da França, que produzia máscaras inteiras com vários materiais classificando-os como o “status” do personagem.

⁴⁷ Espetáculo com os alunos do Curso de Artes Cênicas da Unicamp.

Figura 3 – Máscara de Eras, de Heiner Müller



<http://asascenograficas.blogspot.com/p/mascaras-e-bonecos.html>

Na concepção de uma máscara, muitos são os questionamentos que temos quando estamos criando. Além de conversar frequentemente com os diretores e atores, pensamos sobre os materiais que são mais interessantes em cada caso. E ainda temos um problema: o preço destes materiais e o tempo dispendido. Quanto mais baratos forem, mais tempo demora o trabalho com eles. Mas as questões mais importantes são sempre sobre os conceitos que orientarão o nosso caminho. As máscaras que seguem a tradição da Commedia dell'Arte geram sempre uma dúvida: precisam obrigatoriamente repetir os modelos tradicionais? Depois que fui aluna do Sartori, tive uma compreensão melhor do que eu poderia transgredir. Precisamos conhecer antes a tradição para poder transgredir.

Pouco tempo antes de fazer as máscaras para os espetáculos "L'Arlecchino" e "Eras", tive contato com as máscaras da Commedia dell'Arte por intermédio de Francesco Zigrino na Escola de Arte Dramática – EAD/USP. Zigrino dirigia um trabalho,

no qual Wanderley Martins fazia a preparação vocal dos atores. O diretor italiano trabalhava as máscaras de Commedia dell'arte identificando e transpondo os dialetos para os sotaques de diversas regiões do Brasil. Encantei-me com a proposta, pois tinha visto um artigo, em uma revista francesa, na biblioteca da ECA-USP, sobre a encenação de "L'Âge d'or", uma criação coletiva do Théâtre du Soleil, sob a direção de Ariane Mnouchkine, com os trabalhos e a pesquisa do cenógrafo e mascareiro Erhard Stiefel, que simplesmente me fascinou, pois, as máscaras eram diferentes das tradicionais. Tal como ele observa:

Desejamos um teatro em contato direto com a realidade social, que não seja uma simples constatação, mas um incentivo para mudar as condições nas quais vivemos. Queremos contar nossa história para fazê-la avançar – se tal pode ser o papel do teatro. (STIEFEL, 1977. Tradução livre.)

O grupo, ao propor contar a sua história, busca atualizar as máscaras da Commedia dell'Arte. Stiefel, juntamente com coletivo, aclimatam as máscaras à realidade contemporânea francesa daquele momento. A Commedia dell'Arte fornece o húmus para a atualização. Sob esse olhar, "L'Âge d'or" se apresenta como "um verdadeiro laboratório de atuação". Ao vislumbrar uma experiência coletiva com as máscaras fincada na realidade da segunda metade do século XX, a trupe não pretendia um simples retorno às máscaras italianas, "numa perspectiva museológica", mas partir delas para o diálogo com as pertinências do seu tempo (MNOUCHKINE, 1977).

A partir de uma obra sobre a commedia dell'arte, queríamos fazer um espetáculo sobre a atualidade, uma verdadeira commedia dell'arte moderna. Não sendo mais suficientes hoje os quatro personagens principais deste teatro, tivemos que inventar outros. Então criei novas máscaras inspiradas nessa tradição. (2023, n.p. Tradução livre)

Ao conceber a máscara, Erhard Stiefel inventa a partir da tradição, e não se concentra somente numa perspectiva da máscara desenvolvida no Ocidente, buscando, por exemplo, nas máscaras balinesas e japonesas inspirações para o seu processo de criação:

A máscara de Max que fiz para L'Age d'or foi um pouco inspirada em uma máscara balinesa que ainda me lembro muito bem, com olhos fundos e bochechas grandes, de cor vermelha. Nunca tinha ousado usar

esta cor antes, e esta máscara inspirou-me a fazê-lo. Assemelha-se ao do Pandapa com o qual trabalhamos mais tarde no Théâtre de Soleil. (STIEFEL, 2023, n.p., Tradução livre.)

Anos depois conheci pessoalmente o mascareiro no Encontro Mundial das Artes Cênicas – ECUM 2002, em Belo Horizonte, e o revi em “La via delle Maschere: L’arte dei Maestri”, um encontro internacional na cidade de Pádua, em 2010. Erhard Stiefel contou-me um pouco sobre seu trabalho de máscaras para o Théâtre du Soleil e, após a apresentação de um balinês, fomos conversar. Foi a primeira vez que fiquei conhecendo o trabalho dele de perto: máscaras belíssimas, muitas feitas em madeira da maneira tradicional oriental.

Experimentos com máscaras e objetos cênicos

Descrevo aqui alguns experimentos que realizei em conjunto com Wanderley Martins e Carlos Alberto Martins. Todos eles, criados de maneira muito livre, sempre na tentativa de testar alguma coisa diferente, seja nas formas das máscaras, dos figurinos e da cenografia seja na atuação.

Retornando aos espetáculos do Teatro Escola Macunaíma, nos experimentos com o grupo Ponta Negra, para o prólogo de “Carrossel Russo”, que era uma reunião de textos de Nicolai Gogol, o grupo elabora uma coreografia com elementos visuais que tinham pontos de congruência com o Teatro de Animação de Praga, como a utilização de luz negra e uma infinidade de objetos flutuantes e inúmeras máscaras. A participação de Carlos Alberto Martins nos apresenta elementos do Teatro-Dança, das propostas de Pina Bausch que se aproximavam muito dos nossos desejos de experimentar a multidisciplinaridade e a performance integrando as artes cênicas, a dança, a música e as artes visuais. Nessa coreografia tivemos a participação no grupo dos atores Carlos Gontow, Ozair Lessa e José Lima. Já no espetáculo “Bardo”, direção de Wanderley Martins, a coreógrafa Sonia Machado de Azevedo elaborou uma cena que era necessária à paramentação de um figurino através da movimentação corporal sem o uso das mãos como um respeito sagrado. Para este momento, criei uma túnica aberta e uma máscara ampla inspirada nas máscaras tibetanas e também alguns objetos de cena.

Em 2013, quando estive em Bali, pude perceber a importância da paramentação e deste momento sagrado. Transcrevo um trecho do texto que escrevi para o Colóquio Internacional de Máscaras de Salamanca: “Preparando-se para a apresentação, do lado direito e externo ao palco, está Mestre Djimat. Peço permissão para fazer registros fotográficos. Sua paramentação é muito lenta. São muitas peças que compõem o figurino de Topeng Luh. Enquanto se veste, seu olhar vai se modificando, interiorizando lentamente. Acompanho a sua preparação, enquanto veste sua “pele” aos poucos. Primeiramente, há uma roupa básica, uma espécie de túnica que cobre o corpo, do peito ao joelho, por cima o Lamak, que é um tecido feito em tear manual, vários panos sobrepostos com muitos detalhes e pompons, calças brancas, um cinto de tecido branco, uma capa, tornozeleiras e punhos dourados. Com gestos simples e lentos, Djimat abotoa com delicadas cordinhas que se entrelaçam, construindo um rico traje com bordados e detalhes dourados. Por fim, um tecido recobre seus cabelos para receber a máscara. Ele vai entrar em cena. Seu traje e seu corpo são um só tornando a máscara viva. Sua respiração agora é para dentro da máscara. Esta respiração Bayu, circula pelo corpo inteiro. A atriz Carmencita Palermo, a qual conheci em um dos Seminários no Centro Maschere Stuture Gestuali, descreve este momento do uso da respiração do performer com a máscara. É quando os espectadores passam a acreditar no personagem. Eles esquecem que existe um performer por trás da máscara. O performer e a máscara são um só.”

Em São Paulo, tive a oportunidade de trabalhar com Ana Maria Amaral em diversos espetáculos dos quais ela foi a diretora. Ela me solicitou vários objetos para: “Dicotomias - Fragmentos Skizofrê”, “Babel”, entre outros. Ana Maria é poeta e você percebe essa singularidade quando vê suas montagens. Todas as cenas, objetos e bonecos fazem parte deste imaginário sensível, como poesias visuais. Em algumas ocasiões, trabalhei em parceria com Manoel Pedro Villaboim para a construção de cenários, bonecos e máscaras para Ana Maria Amaral. Um deles foi uma máscara branca, para o espetáculo “Dicotomias” que não podia se parecer com uma máscara neutra e que se abria surgindo outra máscara branca. Era um dispositivo muito simples, mas que tinha que ter uma precisão para o movimento. Não era uma máscara usada no rosto. Foi utilizada como um objeto animado.

Para a performance criada para a abertura do “Cosmos” do Sesc Carmo, utilizamos como uma das referências o trabalho do escultor George Segal, e cobrimos

inteiramente o corpo do performer Carlos Alberto Martins de gaze gessada, com resultado final semelhante a uma estátua, só que essa forma ganha vida e, como um “Titã”, carrega o “Mundo” (também trabalhado com gaze gessada). À medida que o performer caminha, naturalmente vai se desmontando a estátua, pedaços deixam um rastro e o ator continua quase desnudo a sua saga. No final de um corredor, o performer atira o “Mundo” ao chão provocando, com essa atitude, uma rachadura na grande bola-mundo que deixa jorrar inúmeras bolas menores que se espalhavam entre o público que acompanhava a cena. Surge então na multidão um outro ator que repete frases do texto do Galileu Galilei, que nomeava esse trabalho: “Uma estreleca qualquer, girando por aí, ninguém sabe até quando.”

Bali – Indonésia – A máscara de madeira

Minha última investida no “fazer” do universo das máscaras foi aprender a trabalhar com a madeira no produto final, porque o molde de madeira é usado para fazer a máscara de couro, como aprendi com o Sartori na Itália. Já a máscara de madeira aprendi a fazer em Bali, Indonésia. Com o Mestre Djimat, dança com a máscara, por sua vez os Mestres I Dewa Made Marantaka e seu pai I Dewa Gede Mandra, me ensinaram o entalhe da máscara de um bondrés: Vidil, parceiro de cena de Penasar, servos parceiros de cena. Como um aprendiz, inicio copiando os modelos já existentes. As ferramentas são rudimentares: Pemultic, Pahat, Pomangot, semelhantes a formões e goivas planas e martelos de madeira (Pongotok). Uma delas, Pemultic, possui uma lâmina afiada dos dois lados. Perigosa para quem nunca usou, feita para ocar o interior da máscara.

Fiquei um pouco decepcionada com o meu rendimento na escultura balinesa. Percebi que era necessário girar a máscara com os pés para entalhar melhor a madeira. Meus dedos, das mãos e dos pés, pareciam menores e mais curtos dos que os dos balineses para segurar a madeira e girar. É necessário um pouco de força e prática para segurar a madeira na posição correta, há uma espécie de dança que envolve mãos e pés. Havia levado para o Brasil alguns pedaços de madeira “Pulê” para praticar, mas voltei à maneira tradicional usando uma bancada e ficando de pé, como fizera em Pádua.

Figura 4 – Ateliê do Mestre I Dewa Gede Mandra – Batuan.



<http://asascenograficas.blogspot.com/p/mascaras-e-bonecos.html>

A ida a Bali tinha como finalidade o aprendizado da técnica de máscaras em madeira: as famosas Topeng. Também conhecer os figurinos e objetos que fazem parte desta tradição. O universo da máscara, seu figurino e a cultura que habita este território têm sido mote atrativo de minhas pesquisas há muitos anos. Em Bali, se apresenta um cenário que concretiza minhas expectativas. Nas ruas, é possível ver até mesmo crianças com pequenos canivetes, sentadas no chão, entalhando objetos em madeira muito macia “Pulê” – diferente da “Jati”, vinda de Java, usada para peças maiores e bem mais resistentes que suportam o sol e a chuva.

Sendo os espaços pensados a partir do conceito de harmonia, a busca pelo equilíbrio, no dia a dia em Bali, convida o habitante a estabelecer este panorama através da repetição de ações. Assim, são realizadas danças, oferendas aos deuses, confecção de máscaras, de personagens de teatro de sombras, do aprendizado do gamelão e de outros instrumentos. Espaços de morar são concebidos a partir da habitação primordial da alma: o corpo. Os princípios fundamentais, espaço e tempo, são os guias de muitas situações cotidianas de Bali e se apresentam integrados com os ensinamentos sobre a máscara: sua construção e seu uso. A sensação é a de estar nas páginas de um livro de histórias fantásticas e exóticas. Os sentidos

são estimulados a todo o momento, trazendo ao corpo uma presentificação a partir da energia da ambiência local.

Aqui encerro o percurso no qual seguir adquire práticas e movimentos distintos das ambiências *online*. Apesar de toda a tecnologia recente creio que todas as pesquisas e ensaios foram realmente uma grande oportunidade para aprofundar esse conhecimento tão sensível. Esta sensação é a própria provocação da Máscara Teatral.

Referências Bibliográficas

ANGELINI, Doda. **Maschere**. Milano: Editora Ottaviano, 1983.

ASLAN, Odete et BABLET, Denis. **Le Masque – du rite au theatre**. Paris: Editions du CNRS, 1985.

FO, Dario e RAME, Franca - **Manuale minimo dell'attore**. Milano, 1985

GAUVREAU, Alain. **Masques et Théâtres Masqués en Orient et en Occident** (Collection Actualité des arts plastiques n° 50). Paris: Centre National de Documentation Pédagogique, s/d.

GRUNNER, Simone. **Jeu de Masques**. Paris: Dessain et Tolra, 1984

KAWATAKE, Toshio & IWATA, Akira. **Kabuki – Eighteen Traditional Dramas**. San Francisco: Chronicle Books. 1985.

KAWAI, Toyooki. **Origami**. Osaka: Hoikusha, 1987.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A via das Máscaras**. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

MALAVALL, Françoise. **Techniques Le masque en cuir de la commedia dell'arte de fabrication**. Paris: Bouffoneres, 1988.

MNOUCHKINE, Ariane & STIEFEL, Ehrard. Entrétien. In: **Les voies de la création théâtrale, tome V, Théâtre du Soleil, Shakespeare**. Paris: Editions du C.N.R.S., 1977

NAKANISHI, Toru. **Noh Masks**. Osaka: Hoikusha's Color Books, 1983.

PIRANDELLO, Luigi. Teatro I: Seis Personagens a Procura de um Autor, seguido de Liolá. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

SARTORI, Donato e LANATA, Bruno. **Arte della maschera nella Commedia dell'arte**. Firenze: La Casa Usher, 1983.

SARTORI, Donato e LANATA, Bruno. **Maschera e Maschere**. Firenze: La Casa Usher, 1984

STIEFEL, Erhard. **Un vrais masque il ne cache pas, il rend visible – Erhard Stiefel**. (Entretien a Béatrice Picon-Vallin). Disponível em: <http://theatre.ac-besancon.fr/wp-content/uploads/sites/5/2017/04/Livret-p%C3%A9dagogique-Mnouchkine-Au-soleil-m%C3%A0me-la-nuit.pdf>. Acesso 30 jan. 2023.

STRUB, Werner. **Masques e le Theatre**. Lausanne: Favre, 1985.

STRUB, Werner. **Masques – pour un theatre Imaginaire**. Lausanne: Favre, 1987.

WILCOX, R. Turner. **Mode in hats and headdress – Masterwork of fashion and History**. New York: Charles Scribner's sons, 1945.

PS: Algumas referências bibliográficas não foram diretamente citadas no texto, porém optei por inclui-las uma vez que permitem compor um quadro geral percorrido por mim nas décadas de 1980-1990 quanto ao universo das máscaras.

Experiências animicas, possibilidades de ser - Boneco, Objeto e Máscara –

Colaboradores:

Adriana Cruz

É graduada em Letras – Língua Portuguesa. Tem Mestrado em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA) e Doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É colaboradora do Projeto de Pesquisa: Memória da dramaturgia Amazônica: Construção de Acervo Dramatúrgico (Coordenado pela Professora Benedita Martins – UFPA). É artista da cena teatral paraense desde 1994 e uma das fundadoras do Grupo *In Bust* Teatro com Bonecos.

Felisberto Sabino da Costa

Professor-doutor do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e pesquisador-orientador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da ECA/USP. Realizou pós-doutorado na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 em 2011 e na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa (ESTC/IPL). Atua principalmente nos seguintes campos: dramaturgia e atuação com objetos. É coordenador de O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena.

Flávia Bertinelli

É bacharel em direito. Formada em artes dramáticas pela EAD-ECA-USP, *Commedia dell'Arte pela Scuola Internazionale di Attori Comici*, Itália. Mestranda em Artes Cênicas pela ECA-USP, sob a orientação de Felisberto Sabino da Costa. Além de atuar e orientar grupos teatrais, dedica-se à pesquisa sobre manifestações artísticas com foco no teatro épico e de máscaras.

Helo Cardoso

Artista visual, seu trabalho é frequentemente direcionado ao teatro. Desde 1983, participa de montagens teatrais como adrecista, mascareira, cenógrafa e figurinista. Foi professora do Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes da UNICAMP durante 34 anos. Atualmente, é orientadora do Laboratório de Figurinos da Unicamp. Além do trabalho acadêmico, vem aprimorando sua poética desenvolvendo artes pessoais como desenhos, telas, tecidos, figurinos e tintas têxteis naturais. Nos últimos anos tem participado de exposições de pinturas na Itália (Milão).

Igor Gomes Farias

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (doutorando). Pesquisa em andamento. Bolsista da Capes. Ator e pesquisador, membro fundador da Alvorada Artística. Integrante do grupo O Círculo - Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena e da equipe de produção do Festival Internacional de Teatro de Animação (FITA).

Wagner Cintra

Possui graduação em direção teatral, mestrado e Doutorado em Artes Cênicas, todos realizados na ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo). Possui Livre-Docência em Teatro de Formas Animadas pela UNESP. É professor na cadeira Laboratório de Formas Animadas e Visualidades no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP (São Paulo - Brasil) onde foi coordenador do curso de Licenciatura em Arte-Teatro de 2008 a 2012. É professor do programa de pós-graduação em Artes, Área de Concentração: Artes Cênicas na mesma universidade orientando trabalhos de mestrado e doutorado. Foi Vice-Diretor do Instituto de Artes da UNESP (2016-2020). É o atual Diretor do Instituto de Artes da Unesp com mandato até agosto de 2024