

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES-DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

CAROLINA GARCIA MARQUES

**ESTUDO INTRODUTÓRIO SOBRE O
TEATRO DE ANIMAÇÃO NO RS:
FORMAÇÃO E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção de diploma de graduação em licenciatura em artes cênicas, sob a orientação do prof. Dr. João Pedro Gil.

Porto Alegre

2005

ORIENTADOR

JOÃO PEDRO GIL

DR. EM EDUCAÇÃO – UFSM / UNICAMP

MESTRE EM EDUCAÇÃO – UFSM

PROFº DA UFRGS – IA / DAD

*“O homem sentiu sempre - e os poetas
freqüentemente contaram - o poder
fundador da linguagem, que instaura uma
sociedade imaginária, anima as coisas
ínertes, faz ver o que ainda não existe, traz
de volta o que desapareceu.”*

Émile Benveniste

Dedico cada dia do desenvolvimento desta pesquisa aos atores-bonequeiros do RS, cujo labor, alegria e persistência alimentaram meu espírito investigativo.

Em principal, a Paulo Balardim, incansável e generosa presença em minha vida que tornou este trabalho possível.

Agradeço por suas sábias palavras, por suas mãos sempre atentas ao amparo de minhas dúvidas, pelo estímulo à prática e pelo brilho no olhar cada vez em que refletia sobre o tema.

Agradeço a coragem e ousadia do meu orientador, João Pedro Gil, por acreditar nesta pesquisa inédita no departamento de artes cênicas-UFRGS. Agradeço à Eva, minha mãe, pelo amor que deu segurança aos meus passos e agradeço às minhas irmãs, Luana e Fabiana, pelo apoio constante. À Cia. de Arte Café, Myra Gonçalves, Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos e aos bonequeiros que auxiliaram e apostaram neste trabalho: Alexandre Fávero, Alice Ribeiro, Cacá Sena, Elaine Regina, Fernando Dal'Osto, Juliano Rossi, Luciano Wieser, Marcelo Patines, Mário de Ballentti, Paulo Balardim, Rafael Dal' Osto, Rudnei Morales, Schimidt, Tânia de Castro e Ubiratan Carlos Gomes.

SUMÁRIO

RESUMO	08
INTRODUÇÃO	09
1 DEFINIÇÃO DE TERMOS	15
1.1 Teatro de Animação.....	16
1.2 Ator-bonequeiro.....	16
1.3 Sistematização de conhecimento.....	17
1.4 Conhecimentos essenciais ao Teatro de Animação.....	17
2 TEATRO DE ANIMAÇÃO NO RS	18
2.1 Antecedentes.....	18
2.2 O surgimento da AGTB.....	21
3 METODOLOGIA DE PESQUISA	26
4 A FORMAÇÃO DO ATOR-BONEQUEIRO	30
4.1 As especificidades da linguagem.....	30
4.2 Integrando os saberes artísticos.....	31
4.3 O panorama gaudério.....	33
4.4 Conhecimentos essenciais.....	35
4.4.1 Efeito retórico.....	37
4.4.2 A técnica do ator.....	37

4.4.3 A partitura corporal.....	38
4.4.4 A neutralidade.....	38
4.4.5 Dissociação de movimentos.....	38
4.4.6 Dissimulação de manipulação.....	38
4.4.7 Contraste e intensidade.....	39
4.4.8 Hipertactibilidade.....	39
4.4.9 O controle atencional.....	39
4.4.10 Desvio e foco de atenção.....	40
4.4.11 A técnica indutiva.....	40
4.4.12 Decupagem de movimentos.....	40
4.4.13 Eixo interno e eixo externo.....	40
4.4.14 Reprodução das funções biológicas.....	41
4.5 Sobre a importância da formação.....	41
CONCLUSÃO.....	45
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	48

RESUMO

Este projeto versa sobre a formação do ator-bonequeiro gaúcho, na atualidade, e a sistematização e transmissão dos saberes essenciais para a sua atuação profissional.

Por meio de consultas bibliográficas e de uma pesquisa embasada na experiência pessoal dos atuantes da área, o projeto estabelece um diálogo entre a arte da animação teatral, resultante da prática profissional em si e advinda do conhecimento tácito, e o sistema e método inerentes ao meio acadêmico.

Dessa forma, apresenta-se como um trabalho pioneiro no *Departamento de Artes Cênicas da UFRGS*, por pesquisar e registrar um campo de conhecimento tão rico e inexplorado quanto o Teatro de Animação do nosso estado.

INTRODUÇÃO

A idéia de desenvolver esta pesquisa, um “estudo introdutório sobre o teatro de animação no RS”, surgiu no início de 2005, como produto do meu amadurecimento pessoal e como fruto da articulação de um pensamento científico, voltado a um tema extremamente pertinente - devido à tradição gaúcha nessa área artística - e que sempre foi de meu interesse.

Durante muito tempo acompanhei as atividades promovidas pela *AGTB – Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos*, ora como curiosa espectadora, ora como aluna em cursos e oficinas promovidas esparsamente. De certa forma, o mistério e o encantamento por essa expressão artística cativaram-me irreversivelmente, repercutindo paulatinamente nos espetáculos com os quais eu me envolvia como atriz. Sempre procurei utilizar os objetos cênicos de forma a reinventar seu significado ou descobrir uma nova significação, como se o próprio objeto estivesse a nossa espera para manifestar-se.

Quando participei dos espetáculos *Passa-Passará* (1999), *Os 7 Pecados do Capital* (1998), *O Reizinho Mandão* (1997) e *Fausto* (1994), pude experimentar a utilização de máscaras e de bonecos e o resultado que isso provocava nos espectadores. Acredito que os objetos guardam em si esse

poder de condensar as idéias, de materializá-las. Os objetos animados, por sua vez, condensam o movimento humano, pois são impregnados por ele. A “manipulação” dos objetos denota o interesse do homem em relacionar-se com um mundo mágico, um mundo oculto que nos exige conhecimentos específicos para lidar com forças invisíveis. O homem primitivo, em seus rituais anímicos, sabia disso: objetos interpolados entre o mortal e o divino, nos rituais, eram, ao mesmo tempo, portas de comunicação com o sobrenatural e isoladores dos poderes maléficos. Os *pagés*, os *xamãs*, os feiticeiros e os mágicos sempre souberam do poder que os objetos possuem como elemento simbólico e catalisador da imaginação do público. E esse segredo, o poder de conduzir a imaginação do público, sempre foi guardado a sete chaves. Produzir *ânima* (alma) é a resultante de uma intenção consciente de ilusionar o espectador associada a um alto grau de conhecimento técnico construtivo e de manipulação do objeto.

A partir de 2003, participando como *performer* da pesquisa *Objetos para Ação*, que concedeu o título de *Mestre em Poéticas Visuais* ao professor do departamento de arte dramática e diretor teatral Elcio Rossini, foi que iniciei minhas reflexões sobre a hibridização das artes. Isso me mobilizou a procurar conhecer um pouco mais sobre o teatro de animação. No ano de 2004, participei de uma oficina de três meses sobre manipulação de formas animadas e iniciei uma convivência mais efetiva com os bonequeiros, participando mais constantemente em seus encontros e festivais. A arte dos bonecos me desafiava cada vez mais a experienciá-la nas encenações. Em 2005, finalmente, iniciei um trabalho mais específico de manipulação de bonecos na

montagem de *Os Encantadores de Histórias*, espetáculo teatral que mescla teatro de animação, contação de histórias e música. A partir desse convívio com a classe bonequeira e de minhas preocupações constantes com meu auto-aprendizado nessa área, constatei a carência existente, no Rio Grande do Sul, de centros de formação ou qualquer registro que nos possa servir como anteparo para profissionalização qualificada. Muito a contra-senso, a maioria de nossos profissionais é extremamente reconhecida por seu talento fora do estado, a exemplo das companhias: *Lumbra*, *Camaleão*, *Cia. Gente Falante*, *TIM*, *Anima Sonhos* e *A Caixa do Elefante*. A alta qualidade existente em suas produções e o desenvolvimento de técnicas variadas projetou o trabalho desses profissionais ao âmbito nacional e internacional, mesmo não havendo uma formação profissional e acadêmica sistemática que guiasse seus trabalhos.

Assim, foi pela curiosidade em saber como ocorre a formação do ator-bonequeiro gaúcho, através de qual sistema, que eu e meu orientador, João Pedro Gil, decidimos levar a cabo este trabalho.

Minhas primeiras observações e conversas informais com a classe bonequeira, juntamente com a experiência que vivi ao tentar dar continuidade a um processo de formação que eu havia iniciado, levaram-me a constatar que existe uma formação tácita decorrente da prática e exercício da profissão, a qual não é registrada em nenhum suporte do qual se possa “aprendê-la de fato”.

Essa constatação nortearia não apenas uma descrição do panorama atual de formação e produção do conhecimento relativo ao teatro de bonecos

no RS, mas, também, uma análise do processo e um primeiro registro formal desse procedimento por meio de minha pesquisa.

Quanto a isso, é fundamental salientar o aspecto marginal que o teatro de animação apresentou durante longo período em nossa história. O apreço de “bem cultural” parece, durante muito tempo, ter sido substituído pela alcunha de “arte menor”, relegada à diversão e educação meramente infantil ou simplesmente considerada como “manifestação do folclore popular”, como podemos observar nos estudos do Dr. Valmor Beltrame, professor da UDESC.

Sob essa reflexão, devemos compreender que a inserção do tema relacionado ao teatro de animação, no meio acadêmico da UFRGS, é pioneira por apresentar o primeiro registro dentro do nosso Departamento de Arte Cênicas e é absolutamente essencial por valorizar essa linguagem teatral como arte tradicional e contemporânea inserida no nosso contexto histórico-social, mobilizadora de público, produtora de um mercado formal e informal de trabalho e difusora da cultura gaúcha para o Brasil bem como da cultura brasileira para o mundo.

Este projeto de pesquisa privilegia a formação profissional do ator-bonequeiro gaúcho na atualidade através do reconhecimento da existência de uma sistematização para a produção de conhecimentos essenciais a prática do Teatro de Animação contemporâneo que contribui à atuação profissional do ator-bonequeiro gaúcho. Ele estrutura-se a partir da hipótese de que existe uma prática organizada informal na formação e produção do conhecimento do ator-bonequeiro. No entanto, uma prática que não é registrada em suportes disponíveis à grande população.

Para compreender mais sobre o fenômeno do Teatro de Animação em nosso estado, na atualidade, alicercei minha pesquisa em dois pilares fundamentais: um estudo bibliográfico do material disponível e acessível que pudesse contribuir para a formação e qualificação do ator-bonequeiro e uma pesquisa de campo, composta de entrevistas e questionários com os profissionais, que esclarecesse sobre os sistemas de ensino-aprendizagem utilizados, a formação e transmissão de conhecimento.

Minhas reflexões foram sendo desenvolvidas através da análise qualitativa de conteúdos e métodos de abordagem da bibliografia bem como através da interpretação dos dados resultantes da pesquisa de campo. Assim, a experiência pessoal dos bonequeiros gaúchos é aqui utilizada como objeto de conhecimento, que une dialeticamente todas as etapas de constituição de sua “bagagem cultural”, uma vez que é o acúmulo dessa “bagagem” que o habilita de forma mais ou menos qualificada para exercer sua profissão.

A primeira fase metodológica empreendeu uma pesquisa bibliográfica, onde foi realizada a leitura de autores que esclarecessem conceitos específicos sobre o Teatro de Animação e seu contexto cultural-histórico. Na segunda fase, parti para pesquisa de campo, na qual utilizei como critério de amostragem a entrevista (oral e escrita) com atores-bonequeiros do RS, sócios da *AGTB – Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos*, em atividade. Foi feita, também, uma pesquisa suplementar de dados, recolhidos com os artistas entrevistados, os quais foram extraídos de seus registros pessoais, tais como programas de espetáculos, cartazes e *folders*. Concomitantemente a esse trabalho, foi sendo

realizada a terceira fase, através da análise comparativa de todos os dados arrecadados nas fases anteriores.

Neste trabalho, cada aporte específico para resolução do problema de pesquisa será demonstrado em forma de capítulos. Para que o leitor compreenda os termos específicos utilizados, organizei-os no primeiro capítulo, utilizando algumas acepções de uso comum entre os bonequeiros. No segundo capítulo, apresento uma análise do processo de desenvolvimento (sócio-histórico-cultural) do Teatro de Animação no RS. No terceiro capítulo, apresento a metodologia realizada na pesquisa, enquanto que, no quarto capítulo, analiso as informações obtidas com os atores-bonequeiros e caracterizo as necessidades de formação do profissional, dissertando sobre a sistematização do ensino-aprendizagem no seu trabalho. No quinto capítulo, apresento a conclusão do trabalho e, em seguida, as referências bibliográficas utilizadas. As entrevistas e materiais gráficos coletados com os grupos constam nos anexos e servem para ilustrar minhas reflexões sobre a teoria e a prática do objeto de estudo.

Espero, portanto, poder contribuir para o desenvolvimento de novas pesquisas consistentes que propiciem o aprimoramento tanto da arte do Teatro de Animação no Rio Grande do Sul quanto dos profissionais que a exercem.

1. DEFINIÇÃO DE TERMOS

Para uma melhor compreensão dos termos utilizados nesta pesquisa, é importante que haja a construção de um vocabulário comum com o leitor. Como há divergência de terminologia entre autores, estudiosos e até mesmo os próprios profissionais da área da animação, fiz minhas próprias opções, as quais serão compartilhadas a seguir.

1.1 Teatro de Animação

A palavra animação deriva de *ânima*, alma. O Teatro de Animação é um gênero teatral caracterizado pela interpolação de um objeto entre ator e público. Esse objeto deverá, no entanto, através de convenção, simular uma fictícia autonomia e um mínimo grau de inteligência, causando, desse modo, a ilusão da vida. Dentro do Teatro de Animação existem diversas possibilidades de expressão, tais como o teatro de bonecos, teatro de sombras, máscaras, bonecos habitáveis, etc. Cada possibilidade oferece uma infinidade de técnicas construtivas e de interpretação cênica.

1.2 Ator-bonequeiro

Calungueiros, marionetistas, mamulengueiros, intérpretes, titeriteiros, atores-manipulador, bonequeiros... Muitas são as denominações, tantas quantas a diversidade brasileira permite. Na busca de um termo para abranger todas as práticas da animação teatral, sem descartar a tradição bonequeira, selecionei a nomenclatura *ator-bonequeiro*, apostando nas palavras de Sergei Eisenstein (1990:16), que explica: “*a justaposição de dois planos isolados, através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano, mas o produto*”.

A palavra *ator* significa *o agente do ato*, aquele que conduz a ação em cena. Segundo Patrice Pavis (1996: 30), o ator é o vínculo vivo entre o texto e o autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador.

A palavra *bonequeiro* não é encontrada em dicionários. Portanto, deixa seu significado disposto a surpreender. Entendo por *bonequeiro*, nesta pesquisa, o artista que constrói e confere ânima ao seu material cênico.

Dessa forma, através da justaposição dessas duas palavras, o termo resultante *ator-bonequeiro* deve ser entendido como: aquele que conduz a ação cênica através de habilidades específicas, dando ânima aos elementos cênicos elaborados e conduzidos por si.

1.3 Sistematização de conhecimento

Agrupar o conhecimento em um corpo, organizá-lo em um sistema. Ordenar o conhecimento, produzir métodos coerentes com determinada linha de pensamento e/ou de ação.

1.4 Conhecimentos essenciais ao Teatro de Animação

São informações, técnicas, habilidades necessárias à prática do profissional atuante no campo do Teatro de Animação. Entre elas, a dissociação de movimentos do corpo do ator, a neutralidade, a simulação e reprodução de funções biológicas num objeto inanimado, a interpretação dramática, o potencial polifônico, etc.

2. TEATRO DE ANIMAÇÃO NO RIO GRANDE DO SUL

2.1 Antecedentes

A arte milenar do Teatro de Animação é parte da raiz histórica da humanidade. Desde o primeiro contato com as sombras, realizadas no fogo das cavernas e rituais antigos, até a representação de deuses mitológicos e seres fantásticos, o homem referenciava um valor mágico às formas inertes, atribuindo-lhes, desse modo, ânima através do movimento.

“O teatro primitivo utilizava acessórios exteriores como seu sucessor altamente desenvolvido o faz. Máscaras, figurinos, acessórios de contraregragem, cenários e orquestra eram comuns, embora na mais simples forma concebível. Os caçadores da Idade do Gelo que se reuniam na caverna de Montespain em torno da figura estática de um urso, estavam eles próprios mascarados como ursos. Em um ritual alegórico-mágico, matavam a imagem do urso para assegurar seu sucesso na caçada.”¹

Assim sendo, a técnica de animação acompanha a evolução histórico-social do homem e do espetáculo cênico, condicionada às necessidades da

¹ BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001. p.3

vida em sociedade, concepções religiosas e expressão política. Ela teve seu desenvolvimento em diversas regiões do mundo, por relacionar-se ao mistério da vida e da morte, à magia, à simulação de vida autônoma e, conseqüentemente, às questões artístico-filosóficas.

No século XX, grandes mestres do teatro redescobriram e utilizaram, em seus estudos e espetáculos, o boneco e/ou objeto nas suas múltiplas funcionalidades cênicas. Grotowski testemunha sobre a utilização cênica do objeto na montagem do espetáculo *Akropolis*, como podemos verificar:

*“Mundos são criados com objetos comuns, como brincadeiras de crianças e nos jogos improvisados. Estamos lidando com um teatro em seu estágio embrionário, em meio a um processo criativo no qual o instinto desperto escolhe espontaneamente os instrumentos de sua mágica transformação. Um homem vivo, o ator, é a força viva de todas as coisas”.*²

O desenvolvimento de novas tecnologias de materiais, aliado ao crescimento científico e industrial remodelam todo o pensamento do século, repercutindo efetivamente nas artes. Dentro das artes cênicas, novas pesquisas trazem ao trabalho do ator mudanças em relação ao seu treinamento. Gordon Graig proclama o *tratado da super-marionete*, Meyerhold, elabora o *método da biomecânica*, Antonin Artaud, ao defender o teatro como arte autônoma, revela o ator como uma “hieróglifo” que age numa encenação

² GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976, p.53.

*onde “a parte plástica e estética do teatro abandona seu caráter de interlúdio decorativo para tornar-se, no sentido próprio da palavra, uma linguagem diretamente comunicativa.”*³

Importantes dramaturgos, tais como Maurice Maeterlink, Dario Fo, Alfred Jarry e Garcia Lorca, escrevem textos dramáticos com indicação para serem encenados por bonecos.

Com o advento das tecnologias, da mesma forma que a fotografia toma o espaço da pintura descritiva, o cinema e a televisão competem com o teatro. O teatro entra em crise e busca novas alternativas. Isso faz com que a cena contemporânea invista cada vez mais na redescoberta de sua linguagem intrínseca, investigando os primórdios do teatro para encontrar sua autêntica teatralidade. Ela busca novas linguagens que intermedeiem a comunicação do ator com o espectador, para que este, através da leitura de imagens, signos e metáforas, redescubram o humano na artificialidade. O teatro de animação está inserido no âmago das linguagens cênicas, despertando a imaginação criativa fora do corpo presente do ator.

Segundo Valmor Beltrame (2001:11), existem, no Brasil, poucas pesquisas científicas sobre o tema e só recentemente algumas universidades começaram a ensinar conteúdos referentes à arte da animação. Sabe-se que ainda são escassos os registros literários sobre o tema, embora já existam alguns doutores no país e alguns estudiosos do assunto, tais como: Ana Maria

³ ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999, p.126.

Amaral, Magda Modesto, Hermílio Borba Filho, Valmor Beltrame, Paulo Balardim, Álvaro Apocalypse e Fernando Augusto Gonçalves dos Santos.

2.2 O surgimento da AGTB

No Rio Grande do Sul, o desenvolvimento da arte do teatro de bonecos, nos últimos vinte anos, assumiu proporções extremamente relevantes ao panorama cultural brasileiro. Prova disso é o surgimento e a estabilidade de diversas companhias nessas duas décadas passadas, a organização da classe bonequeira numa associação atuante e responsável pelo fomento do teatro de bonecos, a realização de Festivais Internacionais que propiciaram o intercâmbio entre artistas do mundo inteiro e a quantidade expressiva de público que procura os festivais. Em nosso estado, contamos com profissionais qualificados e de reconhecido mérito e, mesmo assim, inexistente uma escola de formação regular. Com isto, a busca por este aprendizado se dá de forma empírica, através do contato pessoal com outros grupos e através da curiosidade individual. É sabido que quase não encontramos material de pesquisa histórica e técnica (registrados em suporte) que possibilite uma melhor difusão e reconhecimento das especificidades da linguagem de animação.

Segundo entrevista com a atriz-bonequeira Tânia de Castro, atual presidente da AGTB, a história do Teatro de Animação no RS e de seus atores-bonequeiros é anterior à fundação da associação, em 1986. É a partir de 1984 que se encontram alguns atores-bonequeiros, em busca de novos conhecimentos e de pessoas com semelhantes interesses. Entre eles, Ubiratan

e Tiaraju Carlos Gomez (Cachoeira do Sul), Cacá Sena (Porto Alegre), Tânia de Castro (Caxias do Sul) e Mário de Ballentti (Rio Grande). Eles encontram-se no Festival de Teatro de Curitiba, local em que conhecem a ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos), com a qual unem forças para fundar a AGTB. Mais uma prova dos benefícios da prática teatral: o encontro entre os “pares artísticos”, como comprova o depoimento de Ubiratan Carlos Gómez:

“O Vitor Oliveira, do Teatro Rabicó, de Porto Alegre, nos falou sobre a possibilidade de irmos a um festival em Curitiba e sabermos mais sobre a ABTB. Fomos ao festival por conta própria. Em dois dias, lá, conhecemos o Nini e o Manuel, de Curitiba. Fiquei na casa do Nini com a Ana Maria e o Manuel acolheu o Tiaraju e a Meri (casada com Tiaraju). Tanto eu como o Tiara encontramos uma biblioteca com uma quantidade de livros de teatro de bonecos que nunca havíamos visto na vida”.

Após esse momento, novamente o grupo reencontrou-se em Porto Alegre, no Parque Marinha do Brasil, para acompanharem as apresentações d o *Teatro Rabicó* e amadurecerem a idéia de criarem uma associação de teatro de bonecos.

E foi num domingo de sol, no *Brick da Redenção*, que Graziela Saraiva, Tânia de Castro, Mário de Ballentti, Ubiratan e Tiaraju encontraram o Vitor (do Teatro Rabicó), combinando, assim, a primeira reunião oficial para tratarem da formação da associação. Para essa reunião também foi chamado Antônio Carlos Sena (do TIM - teatro de marionetes). Nela, foi criada uma *comissão pró-fundação da AGTB*. Durante todo o ano de 1985 foi mantida essa

terminologia. Findo esse prazo, foi legalizada a associação, em ata de fundação de 1986. Foi decidido, num congresso da ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos), que o dia 27 de abril seria o dia Nacional do Teatro de Bonecos, pois coincidia com o dia da formação da ABTB. Em 1987, foi realizada, em Porto Alegre, uma comemoração nessa mesma data. A partir daí, todos os anos, infalivelmente, a AGTB comemorou a data, estendida em uma semana de comemorações dedicadas ao teatro de bonecos.

O *Brick da Redenção*, por ser o lugar onde os bonequeiros haviam se encontrado pela primeira vez, passou a ser um ponto de referência, de convivência e de manifestação dos bonecos. Muitas pessoas acompanharam a presença dos bonecos nos domingos de sol do parque e passaram a se interessar pelo Teatro de Animação. Com as apresentações sendo realizadas sistematicamente, foi garantida a continuidade da AGTB e a aquisição de novos associados. Ainda na década de 80, foi criado o projeto *Bonecos no Parque*, que deu origem a outro projeto subsidiado pelo governo do estado, durando dois anos. Nele, as crianças iam ao teatro assistir os espetáculos de teatro de bonecos gratuitamente.

Com o sucesso desses projetos, era o momento da associação idealizar algo maior. Foi então que a AGTB decidiu fazer um festival. Nesse período, ela conseguiu uma sala no quinto andar da CCMQ – Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre (antes da reforma). Segundo Tânia de Castro,

“A casa estava caindo aos pedaços, as associações tentando pegar os espaços, mais ou menos como foi aqui (Cia. de Arte - centro cultural

*gerido por artistas, atual sede da AGTB. Sito na Andradas,1780).
Subíamos até lá, pelas escadas, com baldes cheios d'água para lavar
tudo. Limpamos a sala, colocamos energia elétrica e energia pessoal.
Dávamos curso lá, eu, o João Vasconcellos, o Tiaraju, o grupo Cem
Modos e até o grupo Armando Farra, que já não existe mais”.*

Com a reforma da CCMQ, a sede foi retirada do local com todo o material da associação: livros, contabilidade, contatos, cartazes, ficando tudo armazenado na casa dos presidentes em exercício. Ainda conforme Tânia de Castro:

*“Quando o Ubiratan era o presidente, nós nos reuníamos na casa dele.
Depois na minha, na do João. Levávamos todo material juntos, sabe, os
livros, tudo... A sede ficava na casa do presidente. Se alguém precisava
de alguma coisa, ligava e depois passava lá para pegar o material. Foi a
forma que conseguimos resolver isso.”*

Com a produção de festivais a associação ampliou sua visibilidade junto à mídia. Começaram a surgir novos grupos, a maioria do interior do estado: em Passo Fundo, Santa Maria, Pelotas e Santo Ângelo brotaram novos interessados em exercer a profissão. A associação passou a ser um referencial de organização da classe bonequeira na região sul do país, recebendo propostas de filiação de grupos e bonequeiros de Santa Catarina, pois o movimento associativo catarinense seguia outro ritmo (atualmente, o movimento de pró-fundação da associação catarinense está iniciando).

Assim, muitas pessoas no RS descobriram o teatro através dos bonecos, começando a interessar-se pelo aprendizado e desenvolvimento dessa arte. Todas elas, unanimemente, dizem que, exercer essa profissão, foi o que sempre quiseram fazer.

Mesmo mudando a diretoria a cada dois anos, a busca da AGTB sempre foi por criar um mercado de trabalho digno para os seus associados. Para isso, sempre participou de tudo que envolvesse o Teatro de Animação. A associação, sendo um local de aglutinação e fomento do teatro de bonecos, desde longa data, auxiliou a construir caminhos e intercâmbio de informações.

Atualmente, a AGTB é promotora do *Festival Internacional de Teatro de Bonecos da Região Sul do País*, o qual integra mais duas outras associações para realizarem um trabalho durante todo o ano de 2006. Com isso, as expectativas são de que se possa trazer grupos internacionais para um circuito nacional e, com isso, auxiliar na formação dos profissionais-artistas e na fomentação dessa arte.

3. METODOLOGIA DE PESQUISA

O procedimento para realização dessa pesquisa é de cunho qualitativo e teve como determinante o prazo disponível para sua execução e meus objetivos pessoais como atriz, bem como meus interesses na área.

O início ocorreu com a escolha do tema e sua delimitação para elaboração de um pré-projeto. Simultaneamente, realizei variadas leituras de autores, para que pudessem elucidar questões acerca da pesquisa científica que pretendia realizar.

A primeira etapa efetiva consistiu na pesquisa bibliográfica para definição do quadro teórico. Escolhi pesquisadores brasileiros na área do Teatro de Animação e mestres do teatro do século XX. Através de conversas constantes com o pesquisador gaúcho Paulo Balardim, descobri fontes de pesquisa científica elaborados no país por três professores doutores, a saber: Ana Maria Amaral, com suas publicações; Felisberto Sabino da Costa, com sua tese sobre os *Procedimentos Dramatúrgicos no Teatro de Animação* e Valmor Beltrame, que gentilmente enviou sua tese de doutorado (sobre a formação profissional no teatro de bonecos) por e-mail. Nessa mesma etapa, foram iniciadas as buscas por artigos, ensaios e livros de autores nacionais voltados ao Teatro de Animação. Também realizei um primeiro contato com Tânia de Castro, bonequeira e atual presidente da AGTB, para obter informações sobre

os registros teóricos, existentes no Rio Grande do Sul, sobre a formação do ator-bonequeiro e o histórico da associação. Com ela, adquiri os contatos, telefones e e-mails dos associados, que constituiriam a fonte principal da segunda etapa do trabalho.

A pesquisa de campo, na busca de informações necessárias aos objetivos e hipótese da pesquisa, teve seu foco centrado na formação, produção e transmissão do conhecimento dentro da área do Teatro de Animação, tendo como critério de amostragem os atores-bonequeiros gaúchos que exercessem sua atividade e que fossem associados à AGTB, uma vez que essa entidade é aglutinadora e representativa da classe bonequeira.

A coleta de dados com os artistas foi o principal instrumento, sendo realizada de duas formas: através do envio e recebimento de questionário (ver anexos) por meio de correio eletrônico - a ser respondido sem a presença do pesquisador - e através de entrevistas semi-estruturadas, realizadas por mim ao vivo, utilizando como suporte para registro um gravador digital e anotações em papel. Quanto às entrevistas, utilizei um roteiro, elaborado por mim, com perguntas bases que pudessem auxiliar ao entrevistado e possibilitar outras abordagens sobre as questões, de acordo com a fruição do diálogo.

Nos dias das entrevistas, foi solicitado para os entrevistados que disponibilizassem todo e qualquer material de seus trabalhos. O material que me foi entregue encontra-se em anexo.

Do contato com vinte pessoas, nove respostas retornaram: Ubiratan Carlos Gomes (Cia. Anima Sonhos), Cacá Sena (Bonecos Gigantes da Cidade/ Anima Sonhos e TIM), Mário de Ballenti e Paulo Balardim (ambos da Cia. A

Caixa do Elefante), Tânia de Castro e Adriane Azevedo (Camaleão teatro de bonecos), Alexandre Fávero (Teatro Lumbra de Animação), Luciano Wieser (De Pernas pro Ar) e Alice Ribeiro (Cia. de teatro Entre Linhas). Das nove respostas, cinco pessoas foram entrevistadas pessoalmente por mim e quatro forneceram respostas escritas.

Para que eu pudesse realizar uma reflexão dialética sobre as respostas dos bonequeiros, elaborei quatro questões para serem respondidas por um representante do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Por seu histórico com estudos que mesclam as artes plásticas as artes cênicas, foi escolhido o professor e Mestre em Poéticas Visuais, Élcio Rossini, para responder as perguntas. As questões abordavam a sistematização e o reconhecimento do Teatro de Animação dentro do ambiente acadêmico (ver anexos).

Concomitantemente a transcrição das entrevistas foram sendo revisados os enfoques teóricos.

Na terceira etapa, houve a realização de uma análise de conteúdo, integrando os dados da pesquisa de campo ao referencial teórico para que houvesse uma ampla visão epistemológica. Assim, analisei o conjunto de conhecimentos de forma qualitativa, relevando a subjetividade das entrevistas, pois elas manifestavam a essência do conteúdo pesquisado.

De acordo com Gonzáles Rey (1997, p.245),

“O processo de investigação qualitativo, como diagnóstico de qualquer outro tipo de construção qualitativa, é um processo dinâmico que se

expressa dentro de uma progressiva continuidade que não se esgota em nenhuma de suas formas de expressão: implica aos próprios sujeitos que se relacionam neste processo dando lugar a uma situação de comunicação em cujo curso podem aparecer indicadores relevantes para a construção do conhecimento em qualquer dos momentos concretos do processo de investigação”.

Na elaboração da conclusão, os dados encontrados na fase da pesquisa de campo, resultantes dos questionários e das entrevistas, serviram para refletir sobre a hipótese inicial.

4. A FORMAÇÃO DO ATOR-BONEQUEIRO

4.1. As especificidades da linguagem

O Teatro de Animação possui códigos e regras próprios, voltados à aquisição da maestria na execução da simulação de vida no objeto. Isso ocorre diretamente em sua relação com o espectador. O boneco é metáfora, pois provém da associação criativa entre a matéria-objeto e a representação simbólica da vida. Adquire, na cena, maior força quando em contraponto com os seres vivos, pois, por contraste, seu caráter fictício é amplificado ao mesmo tempo em que exerce uma fascinante simbiose com a realidade.

Para Alexandre Fávero, diretor e ator-bonequeiro da *Cia. Lumbra*,

“A principal (particularidade do Teatro de Animação) é o hibridismo de sua natureza. É uma arte difícil por excelência e exige um rigor de seus aspirantes por possuir elementos das artes plásticas, da música, da literatura, da poesia, do cinema e do inconsciente humano, para resultar em espetáculo teatral. Nada é impossível ao teatro de animação. Não existe fórmula, nem convenções, nem limites definidos e dialoga com muitas outras artes de naturezas distintas. É sem dúvida uma arte libertadora para a criação, e das mais complexas”.

Para Paulo Balardim, pesquisador e integrante da *Cia. A Caixa do Elefante Teatro de Bonecos*,

“O teatro de animação é um teatro específico, que exige domínio técnico do corpo do ator em relação aos objetos utilizados em cena. Por isso, é o ator que é a peça fundamental do teatro de bonecos: é o seu ponto de vista e as relações interpretativas que cria sobre e com os objetos que determina a linguagem”.

4.2. Integrando os saberes artísticos

Geralmente o ator-bonequeiro participa de todo o processo de criação e construção de seus espetáculos, desde a concepção, a dramaturgia, até a construção, direção e atuação. Portanto, ao ator-bonequeiro, é fundamental o entendimento de variados saberes. O trato com o material fornece um essencial conhecimento quanto à resistência e flexibilidade do objeto que será manipulado, bem como possibilita a compreensão das capacidades cinéticas que ele poderá oferecer. Por isso é que podemos perceber a preferência

desses artistas por começarem seu trabalho, na maioria das vezes, pela experimentação de materiais ou construção de seus bonecos.

Mário de Ballenti, diretor da *Cia. A Caixa do Elefante*, ao falar sobre o processo ocorrido no início da montagem do espetáculo *O Cavaleiro da Mão-de-Fogo*, disse:

“Considero, o processo de construção e de domínio de materiais, 50% do caminho do manipulador. Essa pessoa deve ter habilidade com os materiais, porque estará dando vida a eles. O bonequeiro é um artista plástico com a especialização de um ator. Ou, um ator que tem especialização em artes plásticas. Essa é a profissão do bonequeiro: ter domínio de materiais. Pode-se construir um boneco e dar pra alguém manipular, mas se o boneco quebra, ou dá algum problema com ele em cena, como é que se vai resolver? Os guris da Cia. sabem quando ele está desafinado ou afinado, quando o boneco pode dar um problema. Já um ator que só pega um boneco pra manipular, se ele não constrói, não percebe”.

A música e a dança fornecem a intimidade com o ritmo e as dinâmicas de atuação. O boneco/objeto é como um instrumento musical: é preciso conhecer seu funcionamento através de seus mecanismos, saber “afiná-lo”, ajustando-o perfeitamente para que reaja da forma adequada aos estímulos do ator-bonequeiro, e, ainda, é fundamental desenvolver a habilidade manual para executar uma variada partitura de ações, codificadas, que produzirão sentido ao espectador. Todas essas habilidades não aparecem de uma hora para outra. São frutos de árduo labor, treinamento, ensaios, dores musculares e muita força de vontade.

Mas, além disso, é preciso que o ator-bonequeiro saiba acrescentar ao movimento do boneco a carga dramática, a expressão e a interpretação. E esse é o seu trabalho de ator, com o qual deverá produzir sentimentos no espectador. Para Luciano Wieser, da *Cia. De Pernas pro Ar*,

“Existe a preparação técnica, o aprimoramento da manipulação e a criação de partituras de movimentos imprescindíveis para um bom ator-manipulador, mas também acho que as técnicas de preparação do ator-personagem, contribuem - e muito - para a formação integral do ator. O trabalho corporal, vocal, as possibilidades de experimentar as características das personalidades dos bonecos, tudo isto vem a contribuir muito no resultado do trabalho”.

4.3. O panorama gaudério

O Rio Grande do Sul é conhecido internacionalmente pela autenticidade e qualidade de suas produções no Teatro de Animação. Temos, aqui, profissionais extremamente qualificados e, no entanto, não existem nem escolas nem cursos regulares de formação. O paradoxo, então, apresenta-se. Onde esses profissionais aprenderam sua profissão? Onde se qualificaram? De que maneira?

Não acredito que a prática de uma arte tão elaborada, cheia de regras, possa ser uma habilidade nata. Também não creio que todos os conhecimentos necessários para exercê-la possam ser adquiridos se não houver um método e uma sistematização para obtê-los. Nos depoimentos das entrevistas e questionários realizados, é possível observar que é por meio da prática profissional, quase sempre inspirada ou influenciada por outros artistas,

que se realiza a formação. O conhecimento é produzido no próprio fazer, por meio da observação, como nos fala Ubiratan Carlos Gomes, do grupo *Anima*

Sonhos:

“O começo foi com a luva mesmo, baseada no mamulengo. Costumo dizer que somos primos-irmãos dos mamulengos. Já no primeiro festival que fui, em 85, havia oito ou dez grupos de mamulengueiros no festival. Esse foi nosso contato com a produção nacional de teatro de bonecos, por isto a gente herdou um pouco dessa linguagem dos mamulengueiros, da piada, da linguagem que utilizamos com luvas. Acho que tem muita influência deles. O primeiro contato foi com o *Fantochito* (Cia.), em POA, e depois em Curitiba com Mestre Sólón, Boca Rica, Chico Simões e mais uma série de mamulengueiros que estavam ali também. Por isto acho que a influência é altamente positiva pra nós”.

Alice Ribeiro aponta que os integrantes da sua companhia estão *“sempre buscando aprender com profissionais mais experientes, normalmente associados à AGTB, no RS, e profissionais de outros estados e países que vêm ministrar cursos em Porto Alegre”*.

Grande parte dos entrevistados utiliza em seus trabalhos uma enorme diversidade de habilidades para animar seus objetos e bonecos, resultantes das inúmeras técnicas construtivas elaboradas para que a cena seja forjada segundo a concepção do espetáculo. Isso faz com que seja aberto um vasto campo de experimentação e descoberta em cada nova produção cênica. De acordo com Tânia de Castro, do grupo *Camaleão*:

“Como não temos referência tradicional na nossa história de teatro de bonecos, não trabalhamos com um único estilo e linguagem. Nossa experiência foi chegando com diversas imigrações, somada ao aprendizado de contemporâneos que conhecemos em festivais, que nos deu uma identidade. Por exemplo, não temos o mamulengo como referencial, como tem o nordeste, nem temos a maioria dos grupos trabalhando com marionetes como no Paraná. Aqui tem marionetes, tem fantoches, bonecos de luvas, boneco de vara, sombras, tem tudo. Tem bonecos gigantes, tem miniaturas. Então, essa diversidade é bacana e isso encanta lá fora. Não tem um comportamento rígido, é o que torna nosso teatro universal.”

Mário de Ballenti também fala sobre a importância da escolha da técnica para os espetáculos de sua companhia:

“É fundamental, quando um grupo se reúne para escolher uma obra, que escolha a técnica certa. Por exemplo, não dá pra utilizar um boneco de espuma em todos os trabalhos só porque ele mexe bem a boca. Tem que perceber que ele deve estar relacionado com a obra. Os textos argentinos curtos funcionam bem com a luva, porque a luva é muito rápida. É ágil na empanada (palco do teatro de bonecos para essa técnica). Os contos de fadas se dão mais com as marionetes de fio, a sombra pra um universo etéreo, ou onírico, provindo do inconsciente. Cada boneco tem a sua linguagem, cada técnica pede um tipo determinado de dramaturgia. Assim, como o clown ou o bufão, a maneira de abordagem dessas duas linguagens é diferente.”

4.4 Conhecimentos essenciais ao teatro de animação

O boneco/objeto, no Teatro de Animação é a principal convenção cênica para o jogo do ator com o público. Por se tratar de um gênero cênico com características e combinações específicas, exige que o ator-bonequeiro adquira consciência dessas particularidades. Para que a leitura da cena seja realizada

pelo espectador, é importante que o ator-bonequeiro conheça e ponha em prática a epistemologia comum a todas as técnicas de simulação de ânima.

Sobre a sua experiência de aprendizado prático, Cacá Sena diz:

“(...) comecei a trabalhar com o grupo *Cem Modos*, muito conhecido pela qualidade de sua manipulação. Aprendi com eles muito sobre manipulação: Dominar o olhar do público e o tempo, respirar, contar até dois e continuar. Depois do *Cem Modos* eu comecei a desenvolver trabalhos próprios e participar de diversos grupos. E a técnica, eu percebo que chega um ponto em que ela se mistura. Num fantoche tu podes colocar vara; (junto) com a vara tu podes colocar uma mão real do ator; com o fio pode-se aplicar uma vara. Isso é muito importante, conhecer as técnicas para saber bem e depois saber mesclá-las. Existe também uma base que é comum a todas (as técnicas): tempo, foco do olhar, respiração, caminhada.”

“Os novos aprendem na prática mesmo. Nos diversos espetáculos que eu trabalhei, muitos deles tinham pessoas que nunca tinham manipulado bonecos. Assim, o que se tem a fazer é um caminho pra aprender a manipular. De preferência um caminho curto. A partir do momento que tu tens claro a caminhada, o olhar, essa primeira partitura, já começa a nascer a manipulação e a atuação, e dela se pode montar os mais diversos textos e levar emoção e risos ao público. Realmente, não digo um treinamento, mas um trabalho de descoberta e até chegar o momento da atuação, tem que se sentir seguro. Pode ser que algumas destas pessoas nunca mais trabalhem com bonecos, mas tem outras que seguem essa estrada a vida toda. Mas é uma ótima experiência, tem que estar com o espírito aberto para entender as limitações de cada um e fazer com que essas pessoas também entendam suas próprias limitações e a gama de possibilidades que tem os diferentes tipos de manipulação e também com os diferentes tipos de atuação. “

Para que eu pudesse identificar os princípios que norteiam as diferentes técnicas de manipulação, busquei no referencial teórico uma nomenclatura e explicações sobre os processos que envolvem a manipulação dos bonecos/objetos. Segundo Paulo Balardim⁴, os principais processos são: o

⁴ BALARDIM, Paulo. *Relações de Vida e Morte no Teatro de Animação*. Porto Alegre, 2004, p. 81-105.

efeito retórico, a técnica do ator, a partitura corporal, a neutralidade, a dissociação de movimentos, a dissimulação de manipulação, o contraste e a intensidade, a hipertactibilidade, o controle atencional, o desvio e o foco de atenção, a técnica indutiva, a decupagem de movimentos, o eixo interno e o externo e a reprodução das funções biológicas. A seguir, resumo as suas definições:

4.4.1 Efeito retórico

A retórica, enquanto ciência surgiu com os gregos e pode ser definida como “a ciência do convencimento”.

O objeto enquanto matéria possui função. Ao ser utilizado em cena, como um personagem, adquire o valor de signo, angariando sentido. O objeto-personagem faz sentido, pois transporta uma mensagem. Transporta uma linguagem através da matéria que o constitui.

4.4.2 A técnica do ator

Ao desejar que o público creia haver vida onde não há, o ator-manipulador passa a representar com o seu corpo a vida do objeto inanimado. Embora o objeto seja o prolongamento do seu eu, o seu “ser” projetado, é o “ser” do ator que comanda o objeto. É a interpretação posta na qualidade dos movimentos que conferirá a veracidade na simulação de vida.

4.4.3 A partitura corporal

É necessário que o ator-manipulador adquira sua dançabilidade, homogeneizando seu fluxo energético. Dessa forma, com sua vigilância muscular, ele será capaz de dominar mais plenamente o seu corpo, evitando esforços bruscos que poderão causar lesões.

4.4.4 Neutralidade

Estar neutro é esvaziar-se de qualquer coisa que possa ser ao mesmo tempo em que o objeto é. Pois, o objeto sendo, é ele que assumirá toda a importância no momento em que é o foco da atenção. Estar neutro nesse momento é concordar que nada mais importa além daquele objeto naquele momento. Neutralizar-se significa anular-se, eliminar qualquer resquício da própria personalidade e do próprio corpo, para deixar que o objeto-personagem imponha sua vontade sobre o corpo vencido do ator-manipulador.

4.4.5 Dissociação de movimentos

É tênue a linha limítrofe entre dissociação, simulação e dissimulação. Dependendo da técnica de manipulação utilizada e da posição espacial em que se encontra o ator-manipulador, a dissociação ocorrerá em diferentes partes do seu corpo.

4.4.6 Dissimulação de manipulação

Podemos dizer que dissimulação e simulação são dois lados da mesma moeda, cumprindo o mesmo objetivo durante a manipulação: confundir o espectador quanto à origem do movimento. Sempre que for simulada a presença de vida em um objeto, a ausência de vida do ator-manipulador - sua dissimulação - irá realçar a força desse objeto e vice-versa. A diferença entre

uma e outra consiste no local onde se encontra o foco de atenção. Por exemplo: o foco de atenção no objeto induz à dissimulação do ator, enquanto que o foco de atenção no ator dissimula o boneco.

4.4.7 Contraste e intensidade

São elementos utilizados para direcionar o foco de atenção do público para o alvo desejado. A idéia do contraste é lançar mão de um elemento que se destaque do contexto geral, causando uma forte impressão que motive a atenção do público.

4.4.8 Hipertactibilidade

O conceito de hipertactibilidade é referente à sensibilidade desenvolvida pelo ator-manipulador para perceber todos os detalhes de movimentação de seu corpo, por menores que sejam, e poder controlá-los.

4.4.9 O controle atencional

O espectador envia sua capacidade sensorial ao encontro de um endereço determinado, o “espectado”, que se constitui num foco específico (tela, palco, obra de arte, palestrante), permitindo, num primeiro momento, a oportunidade de que este foco estimule seu relaxamento, sua a-tensão. Em seguida, existe uma comunhão entre o espectador e o espectado que chamamos de “atenção”. Saber induzir a atenção é o que chamamos de controle atencional.

4.4.10 Desvio e foco de atenção

Desvio de atenção é o redirecionamento atencional do público. Pode ocorrer de duas formas: ou conduzido pelo ator-manipulador ou através de um ruído inesperado. No jogo cênico, é importante dominar a condução da atenção do público, de tal forma que ela não fique à mercê dos inúmeros ruídos que podem ocorrer.

4.4.11 A técnica indutiva

A mágica é diferente do truque. Truque é a trapaça, o engano, o formal, a realização física. Mágica é a transposição do mundo da razão, é a emoção, é o encontro com o mistério. Um fato realizado num marco temporal que faz com que elaborem nosso pensamento mágico, o qual é caracterizado por uma confusão entre o universo subjetivo e o universo objetivo. A técnica indutiva consiste em propiciar a mágica, o pensamento mítico.

4.4.12 Decupagem de movimentos

Decompor uma cena para melhor analisar suas partes: essa é a função da decupagem. Através dela, buscaremos, na cena, “recortar” sua unidade mínima a fim de melhor compreender seu processo de formação. Em suma, realizaremos um estudo cinésico (do movimento).

4.4.13 Eixo interno e eixo externo

Um eixo é uma linha reta em torno da qual um corpo qualquer executa, ou imaginamos que ele execute, o movimento de rotação. O conceito de “eixo interno”, ou real, é de que ele é um ponto de articulação. No caso do nosso

corpo, possuímos uma miríade de articulações que, através da força empregada pelos músculos, possibilitam os mais distintos movimentos. O “eixo externo” é um eixo imaginário que não é intrínseco ao corpo do ator-manipulador. É um ponto de articulação fora de seu corpo ao qual irá adaptar-se. Esse eixo será projetado no objeto animado.

4.4.14 Reprodução das funções biológicas

Reproduzir no inanimado a necessidade física das funções biológicas é conferir-lhe veracidade. O movimento do objeto animado deve ser portador de uma intenção (desejo, ação), consciência (um olhar que segue um movimento) ou um mínimo de vida biológica (respiração). O movimento associado à vida é imperativo para a própria ilusão da vida.

4.5 Sobre a importância da formação

O panorama atual de formação e produção do conhecimento relativo ao teatro de bonecos no RS necessita de uma análise do processo e um primeiro registro formal desse procedimento. Pois existe uma formação tácita decorrente da prática e exercício da profissão dos atores-bonequeiros, a qual não é, normalmente, registrada suportes dos quais se possa “aprendê-la de fato”. E, por isso, os novos praticantes acabam por ter que “reinventar a roda”, ou seja, partir sempre do “ponto zero” da informação. Isso faz com que o processo investigativo avance sempre com passos lentos.

Sobre a formação, Luciano Wieser enuncia:

“Difícil fazer uma avaliação, pois temos pouco contado com profissionais acadêmicos nesta área. Temos profissionais vindos das Artes Cênicas e das Artes Plásticas, às vezes um tanto formais, sistemáticos demais, com espetáculos mais frios, porém com buscas de novas expressões, e principalmente a mistura de diversas linguagens. Por um lado, os empíricos são carentes de material, livros, exercícios, e pelo outro, os acadêmicos necessitam de organicidade, de vida, de pulsação, de experiências reais. O somatório dessas duas experiências seria o caminho certo para um aperfeiçoamento dessa expressão artística (o Teatro de Animação)”.

Conforme a análise dos dados, todos os entrevistados apontaram para um desenvolvimento das técnicas de acordo com as necessidades provenientes de cada montagem cênica específica e, ainda, segunda as necessidades pessoais de aprendizado. Assim, declara Alexandre Fávero, sobre a formação dos profissionais de sua Cia.:

“São artistas que já desenvolveram alguma habilidade anterior e que começam a trocar informações e testar as possibilidades técnicas em trabalhos experimentais. Eventualmente realizam cursos e oficinas e buscam acesso aos escassos materiais didáticos sobre determinados assuntos. Considero que a possibilidade de participar e assistir espetáculos nos festivais e outros eventos é uma das principais fontes de informação e referência no aprendizado”.

Sobre a existência, valorização e sistematização do aprendizado de maneira formal, Tânia de Castro diz:

“Atualmente seria muito importante uma formação mais sistematizada do bonequeiro. Penso que não na parte “criação”, porque pra isto a gente já tem muita gente muito boa. Mas acho que pra saber da onde veio o teatro de bonecos (...). Pra saber, por exemplo, que o *Artaud* usava bonecos. Um autor tão maravilhoso, tão louco, tão cheio de vida do jeito que era. Ou saber que o *Beckett* escreveu para teatro de bonecos. Uma coisa que também o pessoal que faz Artes Cênicas deveria saber: que o teatro de bonecos não é só um “teatrinho com bonequinhos”, mas que esse teatro também tem uma trajetória reconhecida pelos grandes mestres que também já tiveram os olhos voltados pra essa arte. O que me dá medo é que o academicismo venha a engessar essa arte. Porque ela é uma coisa muito solta, muito livre, muito genuína. Mas acho importante que se chegue à academia, pensando sempre que se têm formas e formas de se passar um conteúdo. Então, acho que a formação deveria acontecer. Eu sou muito a favor, muito a favor mesmo.”

Alice Ribeiro, da *Cia. Entrelinhas*, diz compreende também a importância na sistematização desse aprendizado, *“pois através dela (a sistematização) poderíamos organizar melhor cada particularidade que envolve o teatro de animação; poderíamos avançar em experimentos e em pesquisas”*.

Ubiratan Carlos Gomes acredita que *“é importante que exista uma formação mais sistematizada como referencial, porque nem todos têm as condições que tivemos (Cia. Anima Sonhos)”*.

Quanto a isso, é fundamental salientar o aspecto marginal que o teatro de animação apresentou durante longo período em nossa história. Tanto por uma falta de registros e reconhecimento formal quanto pela situação econômica precária com a qual muitos bonequeiros tiveram que conviver. Por

isso, o apreço de “bem cultural” parece, durante muito tempo, ter sido substituído pela alcunha de “arte menor”, relegada à diversão e educação meramente infantil ou simplesmente considerada como “manifestação do folclore popular”, como podemos observar nos estudos do Dr. Valmor Beltrame, professor da UDESC.

Sob essa reflexão, devemos compreender que a inserção do tema que apresento ao meio acadêmico da UFRGS é absolutamente essencial por valorizar essa linguagem teatral como arte tradicional e contemporânea inserida no nosso contexto histórico-social, mobilizadora de público, produtora de um mercado de trabalho e difusora da cultura gaúcha para o Brasil bem como da cultura brasileira para o mundo.

CONCLUSÃO

“É necessário começar a questionar não apenas aquilo que conhecemos, mas, fundamentalmente, aquilo que acreditamos conhecer. É o benefício da incerteza que impulsiona nossas buscas”.

Paulo Balardim

Nas minhas conclusões finais, pude verificar que o aprendizado é, na maioria dos casos da formação do ator-bonequeiro e da produção de conhecimento, baseado no método empírico, no sistema tentativa-erro-acerto. Isso comprova que existe uma sistematização nessa formação. No entanto, a sistematização do método de ensino-aprendizagem é informal.

Também pude observar que os bonequeiros entendem sua profissão como o produto de duas áreas distintas: a plástica e a cênica. Assim, mesclam o entendimento do material a ser animado (sua fisicalidade), por via das artes plásticas, à utilização desse mesmo material na cena (sua carga interpretativa), através dos conhecimentos pertinentes às artes cênicas.

Percebi que, em geral, os atores-bonequeiros são “iniciados” na profissão de duas formas distintas: ou através de um outro bonequeiro, o que sugere um sistema discipular no ensino-aprendizagem, ou pelo autodidatismo, provindo do interesse e curiosidade.

No Rio Grande do Sul, os cursos de formação específica são raros e acontecem de forma esparsa. Na maior parte das vezes, ocorrem durante festivais ou eventos organizados pela AGTB ou, ainda, em encontros fora do estado. Poucos são os bonequeiros que buscam formação contínua e sistemática em um meio acadêmico e, quando isto ocorre, é necessária a busca do conhecimento em outra área ou em outra localidade fora do RS.

Assim, estamos diante de um enorme contra-senso: por um lado, temos profissionais extremamente qualificados e, por outro, não existe possibilidade de qualificação profissional fora de um pequeno círculo de artistas dedicados a essa arte.

Os atores-bonequeiros consideram importante o avanço das pesquisas na área e o acréscimo de informações para seu desenvolvimento artístico, mas temem que isto retire a espontaneidade de suas criações e construa padrões definidos de atuação.

Hoje, ao passo que verificamos cada vez mais a hibridização das artes, a permissividade e interação entre elas, acredito que é necessário ao profissional das artes cênicas romper com os antigos preceitos e paradigmas que sustentam uma formação inadequada às necessidades de um mercado cultural em expansão.

O boneco conquistou espaço em todos os setores culturais da sociedade: da TV ao cinema, da rua às salas de espetáculo, na mídia, na terapia e nos jogos infantis. Urge, portanto, que novas pesquisas nesse campo artístico tomem frente, vasculhando seus mais diversos aspectos de tal forma a ampliar a informação e formação não apenas dos atores-bonequeiros, mas de toda uma classe artística alheia às possibilidades cênicas do Teatro de Animação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de animação**. São Caetano do Sul/SP: Atelier Editorial, 1997.
- AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos**. São Paulo: editora SENAC, 2001.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo, 1991.
- AMARÓS, Pilar y PARICIO, Paco. **Títeres y titiriteros**. Binéfar: Pirineum Editorial, 2002, 5ª edición.
- APOCALYPSE, Álvaro. **Dramaturgia para nova forma da marionete**. Belo Horizonte: Edição EMA (Escola de Artes da Marionete), s.d.
- APOCALYPSE, Álvaro. **Dramaturgia para nova forma da marionete**. Belo Horizonte: Edição EAM, s/d.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.
- BALARDIM, Paulo. **Procedimentos dramáticos no teatro de animação**. Pesquisa acadêmica/ULBRA. Porto Alegre, 2005.
- BALARDIM, Paulo. **Relações de vida e morte no teatro de animação**. Porto Alegre: Edição do Autor, 2004.
- BALARDIM, Paulo. **A construção do esquema corporal no processo manipulatório**. Ensaio apresentado no Seminário da ABTB, RJ em 23/12/2003.

- ➔ BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Santa Maria da Feira: Editora Relógio d'água, 1991.
- ➔ BELTRAME, Valmor. **Animar o Inanimado**. Tese de doutorado/USP-ECA, São Paulo, 2001.
- ➔ BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- ➔ BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- ➔ BRECHT, Bertold. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- ➔ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1982.
- ➔ DA COSTA, Felisberto Sabino. **A poética do ser e não ser**. Tese de doutorado/ USP-ECA, São Paulo.
- ➔ DAMASCENO, Athos. **Palco, salão e picadeiro**. Editora Globo: Porto Alegre, 1956.
- ➔ EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1990.
- ➔ FILHO, Hemílio Borba. **Fisiologia e espírito do mamulengo**. Rio de Janeiro: INACEN/MINC, 1987.
- ➔ GIL, João Pedro Alcântara. **Para além do jogo**. Tese de doutorado/UFSM. Santa Maria, 1999.
- ➔ GUINSBURG, Jacó; COELHO NETO, José Teixeira; CARDOSO, Remi. **Semiologia Teatral**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

- KLEIST, Heinrich von. **Sobre o teatro de marionetes**. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2005.
- LIMA, Carlos Cirne. **Dialética para principiantes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa Social**. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.
- MARCHAND, Pierre (org.). **O teatro no Mundo**. São Paulo: Cia. Melhoramentos, 1995.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- Revista continente Sul-sur Nº 5. **A magia dos bonecos**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1997.
- RYNGAERT, P. **Ler o Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- THUMS, Jorge. **Acesso a Realidade**. Canoas: Editora da ULBRA, 2003.