

TRANSFORMAÇÕES NA POÉTICA DA LINGUAGEM DO TEATRO DE ANIMAÇÃO¹

Valmor Beltrame²

Resumo: Este estudo é resultado parcial da pesquisa em andamento que estabelece como objetivo conhecer as principais transformações ocorridas no modo de criar os espetáculos de teatro de animação no sul do Brasil nos últimos anos. A pesquisa concentrou as análises nas formas predominantes com que se praticava esta arte na região na primeira metade do século XX, identificando os procedimentos que perduram e os que foram abandonados, com ênfase no trabalho do titeriteiro solista.

Palavras chaves: teatro de animação – poética teatral – linguagem cênica.

O presente texto inicialmente dá ênfase aos aspectos históricos da atividade teatral bonequeira no sul do Brasil e em seguida aponta as principais mudanças ocorridas nessa arte, com destaque para o trabalho do ator - titeriteiro solista. Nesta etapa do trabalho as concepções de Nestor Garcia Canclini e Pierre Bourdieu são fundamentais porque possibilitam ampliar a compreensão sobre os dados coletados. Canclini colabora com a idéia de hibridação quando escreve: “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Canclini, 1997: 19). Como também o conceito de campo definido por Bourdieu ganha importância para este estudo porque relaciona “a formação dos campos específicos das artes ao mercado de bens simbólicos, demonstra a intrínseca correlação entre os campos políticos e econômicos no processo de autonomização dos campos artísticos” (BOUDIEU, 1996: 72), e afirma ainda que esta autonomia se baseia nas especificidades/regras de cada arte .

Uma das primeiras constatações efetuadas pela pesquisa evidencia que são raros os registros sobre a prática do teatro de bonecos do Sul do Brasil. Estudos recentes confirmam a existência de grupos familiares, de ascendência italiana e alemã, que atuaram na região em meados do século XX. Dal Bó em estudo sobre os *burattini*, tradição italiana presente no Rio Grande do Sul, afirma:

Algumas famílias italianas que se estabelecem nessa região trouxeram em sua bagagem, insólitos personagens. No fundo dos pobres baús de madeira... vieram também pequenas figuras cuidadosamente entalhadas – *i burattini* – bonecos de luva que lá, nos longos serões na *stalla* (estrebria), os distraíam durante as conversas ou que freqüentemente viam na *osteria*, na *piazza del paese*, nos dias de feira ou aos domingos quando iam à missa” (DAL BÓ, 1997: 65).

É importante destacar que, naquele Estado, tais encenações permaneceram apenas no universo familiar.

Diferentemente, em Santa Catarina, o tradicional teatro de bonecos alemão Kasperle foi presença bastante viva no Vale do Itajaí, nos municípios de Jaraquá do Sul e Pomerode. Nessa transposição para a Região Sul do Brasil, o Kasperle abandona algumas características de origem – como, por

exemplo, parte da irreverência, insubordinação às autoridades, destempero verbal – e, assume um tom mais educativo e até didático. Em Pomerode, as apresentações do teatro de Sr Hildor Emmel, no período compreendido entre 1959 e 1964, transcendem os limites da família e dos amigos e tornam-se uma das atrações mais esperadas da festa da Igreja Luterana local (EMMEL, 2007: 224). Em Jaraguá do Sul, registra-se o Teatro da Móin-Móin, protagonizado pela imigrante alemã Margarethe Schünzen, que mostrava seu teatro em escolas, creches e festividades locais. Móin-Móin era a resposta das crianças à saudação em alemão *guten Morgen, guten Morgen* [Bom dia, bom dia], para a marionetista, quando chegava às escolas para exhibir seu espetáculo. A saudação deu origem ao nome do seu teatro, que atuou por um período de 20 anos, de 1957 a 1977.

As duas trajetórias catarinenses ainda apresentam algumas características comuns: as apresentações eram em língua alemã e com música ao vivo; os marionetistas e músicos pertenciam à mesma família e Kasper era a personagem central.

Segundo Tias Ferreira:

(...) o ano de 1959 o Teatro Porto Alegrense de Fantoques estréia mais de dez espetáculos de teatro de bonecos, de autoria do grupo e de outros autores (...) realizam apresentações em clubes, casa de família, sociedades, grupos escolares, parques, tanto na capital quanto no interior do Estado. Nos anos subseqüentes, continuam seus projetos com inúmeros espetáculos e apresentações. (FERREIRA, 2006:16)

Na capital gaúcha, ainda em nossos dias, existe um teatro tradicional de marionetes que se mantém vivo e atuante por três gerações. O TIM – Teatro Infantil de Marionetes, fundado em 1954, por Odila Cardoso de Sena, atualmente dirigido por Antônio Carlos de Sena, guarda as características da sua fundação, trabalhando sempre com bonecos de fio, e revela o modo de organização de muitos grupos de teatro de bonecos no Brasil desse período, ou seja, até a década de 1960. Seus integrantes pertencem a mesma família e na sua trajetória o grupo desenvolve uma poética que se evidencia já na criação de procedimentos técnicos na confecção dos bonecos, assim como na encenação do espetáculo.

Outra experiência importante iniciada nos anos de 1960 foi a trajetória do Teatro de Bonecos Dadá, em Curitiba. Euclides Coelho de Souza, seu diretor, e Adair Chevônica (titeriteira e sua esposa) excursionaram com seus espetáculos por diversos países da América Latina, ministrando cursos e se apresentando prioritariamente para crianças. Em Curitiba eles dirigiram o Teatro do Piá, cuja programação era elaborada somente com espetáculos dentro daquela linguagem. O referido teatro, localizado no Largo da Ordem, funcionou com o apoio da Fundação Cultural da cidade até o início da década de 1990. Hoje, o Teatro de Bonecos Dadá continua com suas atividades regulares em Curitiba em seu teatro no Bairro das Mercês.

O período que vai dos anos de 1940 até princípios de 1970 se caracteriza por tentativas iniciais de organização dos bonequeiros do Brasil e pela realização dos primeiros festivais de teatro de

bonecos, na época denominado, fantoche. Evidencia-se ainda a organização de muitos grupos de teatro em núcleos familiares, com o predomínio das técnicas de “bonecos de luva” e de “bonecos de fios” (marionetes), na criação de espetáculos. Ao mesmo tempo, principalmente a década de 1960 é marcada por iniciativas para superar o entendimento de que a arte do teatro de bonecos já não é atividade meramente intuitiva e diletante. É uma etapa na qual os grupos realizam ações importantes que colaboram para a consolidação do teatro de bonecos como “campo artístico” (BOURDIEU: 2000). Tais ações ampliam a visibilidade sobre essa arte, tanto junto a variados segmentos artísticos e autoridades da área da educação e cultura, quanto junto à sociedade em geral, através de seus espetáculos e dos meios de comunicação de massa.

Os últimos anos da década de 1970 e os primeiros anos da década de 1980 também comprovam mudanças na linguagem do teatro de bonecos que alteram o modo de atuar e criar. Faz-se a ruptura com o palquinho tradicional, a tenda, como espaço de representação e inclui-se a prática de manipulação efetuada pelo bonequeiro à vista do público. Os grupos abandonam igualmente o uso da expressão “teatro de fantoche”, que remete com facilidade ao trabalho pedagógico realizado por professores e arte-educadores, e passam a utilizar “teatro de bonecos”, por acreditar que a expressão qualifica melhor o trabalho que realizam. Essa decisão foi uma das conclusões do Congresso da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos ocorrido em Ouro Preto, Minas Gerais, em 1979, e denota, mais uma vez, o desejo desses artistas em dissipar a idéia do trabalho do bonequeiro como diletantismo e fortalecer a imagem de profissional com um status artístico igual ao dos outros campos.

Toda essa etapa, identificada por iniciativas de consolidação do teatro de bonecos como campo artístico, coincide com o período da ditadura militar imposta ao país. E isso marcou profundamente a criação de espetáculos. Na década de 1970 se revelaram pelo menos duas tendências no processo criativo dos grupos de teatro: a criação coletiva e a apropriação de elementos da cultura popular e regional nas narrativas dramáticas e cênicas. Marcaram as produções teatrais desse período: o uso abundante de cores; as músicas e folguedos, a recriação de danças e coreografias extraídas de danças e festejos; a incorporação de elementos cenográficos característicos da arquitetura e da vegetação regional; o uso de figurinos que indicavam a procedência de determinadas regiões. Ao mesmo tempo, o cotidiano da gente mais humilde, com suas esperanças e seus problemas permeava as encenações, que não perdiam de vista o desejo de contribuir para as transformações políticas vividas nesse período. A impressão é de que os bonequeiros se estimulavam com a alegria presente nessas danças, folguedos e festas populares, de um lado para suportar a tristeza e o medo que predominava no cotidiano dos brasileiros, e de outro, a fim de ganhar forças para colaborar com as inúmeras iniciativas que buscavam a redemocratização do país. Apoiados em elementos da cultura

regional, os artistas, impedidos de trazerem à cena de modo mais evidente grandes questões da vida nacional, discutiam esses problemas com metáforas regionais, burlando, desse modo, a censura, que exigia a aprovação prévia do texto a ser encenado. Além disso, é importante registrar, os espetáculos não estreavam sem uma apresentação exclusiva para os censores, que aprovam, ou não, o início da temporada.

A trajetória do teatro de bonecos brasileiro se modifica de maneira mais visível a partir de 1980, com mudanças que se evidenciam em aspectos como: o fortalecimento de relações com grupos estrangeiros, com pesquisadores e estudiosos desse teatro, além de associações internacionais; iniciativas de formação mais sistemáticas; e novas mudanças da linguagem dessa arte. Dentre essas transformações se destaca o trabalho de solista.

Solista – O princípio da década de 1990 registra a proliferação de atividades de bonequeiros solistas. Nessa modalidade o bonequeiro atua sozinho no palco, dominando todos os elementos constituintes do espetáculo. É comum o bonequeiro apoiar-se na colaboração de figurinista, de cenógrafo e até mesmo, às vezes, de confeccionador de bonecos. Nesse modo tão particular de atuar se destacam o trabalho de Olga Romero, de Curitiba, com *Maria das Cores e Seus Amores* (1990), no qual a atriz contracena com bonecos e objetos. A longa trajetória desse espetáculo possibilitou a publicação do texto dramático homônimo como obra literária. Na cidade de Rio do Sul, Santa Catarina, Willian Siverdt inicia seu percurso de titeriteiro solista com *O Velho Lobo do Mar* (1996), no qual trabalha com bonecos de luva. E em *O Incrível Ladrão de Calcinhas* (2005), obra inspirada no cinema *noir* e no expressionismo alemão, Willian atua com bonecos à vista, sobre o balcão. Paulo Fontes, da Cia. Gente Falante de Porto Alegre, com os espetáculos *Sob a Luz da Lua* (2000) e *João e Maria* (2001) mescla teatro de sombras, máscaras, bonecos de luva. Dois solistas de Curitiba optam pelo delicado trabalho com marionetes: Paulinho de Jesus estréia *Fio* (1992), o espetáculo base de sua carreira, e, do mesmo modo, Rubens Carvalho Silva Cauê, com o espetáculo *Hoje é domingo, pé de cachimbo* (1986), recria os números de um circo interiorano com personagens inesquecíveis como os contadores de histórias Pereira e Pereirinha e a ciclista malabarista Polaca da Silva. Em Porto Alegre, Refael Leiders provoca o inédito encontro de Carmem Miranda, Elis Regina e Gal Costa no espetáculo *Show* (1998) no qual só utiliza marionetes. Ainda em Curitiba, Renato Perré, depois de muitas experimentações, estréia *Nau um poema cênico* (1995) e *Teresinha* (1997), revelando as amplas possibilidades artísticas do trabalho do titeriteiro solista com personagens objetos.

Vale destacar que, enquanto alguns solistas optam por, de certo modo, perpetuar formas de espetáculos populares de marionetistas europeus do século XIX (Paulinho, Cauê, Leiders), os outros solistas incorporam as mudanças efetuadas no modo de encenar e atuam à vista do público animando bonecos, formas e objetos. Na dramaturgia é visível o abandono de temáticas da cultura

DAPesquisa, Florianópolis, v.2, n.4, p. 118-122, 2007.

regional, o uso econômico das palavras e a valorização da imagem e do movimento.

A atividade de bonequeiro solista ainda merece estudos mais aprofundados, que ajudem a compreender as razões dessa opção profissional e as exigências técnicas para o seu exercício. Seria de grande relevância perceber em que medida essa opção se dá por meio da poesia do espetáculo, que desafia o artista ao virtuosismo; ou se é o processo de criação que determina tal escolha, uma vez que para muitos artistas o ato de criar exige concentração e até mesmo isolamento; ou ainda, se essa definição está submetida às condições econômicas do país, que dificultam a circulação de grupos artísticos com elencos numerosos. Cabe ressaltar que a redução do número de integrantes nos elencos é um fenômeno que também se registra em outras manifestações cênicas, além do teatro de bonecos. Perceber-se que, enquanto nos anos de 1970 – período no qual era comum a prática da criação coletiva -, os elencos eram numerosos; nos anos de 1990 -, período em que se consolida o teatro de diretores – se evidencia a redução do número de integrantes nos elencos e a incidência de monólogos e bonequeiros solistas.

Nota-se ainda que, se nos anos de 1970 é possível destacar nas encenações da maioria dos grupos o compromisso social posto de modo visível na cena e a busca de uma forma brasileira de encenar espetáculos, a partir do final dos anos de 1980 prepondera a exploração de poéticas no interior dos grupos, como o trabalho de diversos solistas que também são marcados pela concentração de esforços na renovação da linguagem. Torna-se difícil perceber unidade nas concepções dos distintos grupos e desde então a idéia de mestiçagem e diversidade de caminhos se evidencia. É importante lembrar que, neste último período, o contexto político do país já havia se modificado: a ausência dos militares no poder central; a realização de eleições diretas nos Estados; o movimento para eleger presidentes da república, conhecido como “Diretas Já”; o afastamento da censura política sobre os espetáculos – ou seja, a abertura política conquistada pela sociedade brasileira possibilitou aos grupos concentrar mais atenção e esforços na pesquisa da linguagem do teatro. Disso resulta a criação de um teatro de bonecos híbrido, heterogêneo, e a criação de poéticas próprias produzidas no interior das companhias teatrais.

REFERÊNCIAS

- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 1997.
- DAL' BÓ, Juventino. Burattini: a tradição italiana no RS. In **Continente Sul/Sur** – Revista do Instituto Estadual do Livro. Porto Alegre: IEL, N. S. 1997.
- EMMEL, Inna. O Hohnsteinerkasper em Pomedore (SC). In **Móin-Móin N. 03 – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2007.
- FERREIRA, Tais. **Historietas para boi não dormir – Reflexões e (re)visão histórica acerca da produção teatral para crianças em Porto Alegre**. Porto Alegre. Secretaria Municipal de Cultura. Acervo do 1º Concurso Nacional de Monografias – Prêmio Gerd – Bornheim, 2006.

Projeto de Pesquisa CEART/UEDESC

1 Professor do Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes da Universidade do estado de Santa Catarina - UDESC