



Do primeiro impacto à prática profissional

Ana Maria Amaral

Universidade de São Paulo – USP



Espectáculo Dicotomias (2003). Grupo O Casulo.
Direção de Ana Maria Amaral. Foto de Chan.

Resumo: A partir da experiência pessoal da autora - seja como professora universitária de teatro de animação ou como diretora e encenadora - este artigo apresenta um panorama atual da formação profissional nessa área. Cinco aspectos foram considerados: vivências iniciais; oficinas, palestras e leituras; pesquisas acadêmicas e pesquisas compartilhadas em processo de montagem.

Palavras-chave: Formação no teatro de animação; pesquisa de grupo no teatro de animação; pesquisa acadêmica no teatro de animação.

Abstract: Based on the author's personal experience, be it as a university lecturer in puppet theatre or as a theatre director, this article presents a panorama of current professional development in the area of puppet theatre. Five aspects were taken into consideration: initial experiences, workshops, lectures and readings, academic research, and shared research during the production process.

Keywords: Puppet theatre education; puppet theatre group research; puppet theatre academic research.

No momento atual e nesta nossa realidade, vejo cinco fatores fundamentais que podem colaborar na formação profissional do Teatro de Animação: vivência, oficinas, cursos, pesquisas e prática. Cada um desses itens se subdivide e, no entremeio, é claro, talento e persistência são os principais.

Vivência: é por onde tudo começa. Em geral ocorre no primeiro confronto, naquele inesquecível impacto de palco/platéia

em que pela primeira vez vemos bonecos, objetos ou sombras misteriosamente possuídos de vida. A vivência começa e se faz nesses primeiros contatos em que ávidos buscamos informações, seja como público comum ou na situação especial de público em festival, para o qual tudo é permitido: fuçar os reversos ocultos, perguntar, tocar. Vem depois um caminho solitário até que se encontrem parceiros para compartilhar experimentos ou seguir as pegadas dos mestres.

Oficinas, palestras, leituras: dependendo da persistência de cada um, a busca por informações através de vídeos e material bibliográfico é importante.

As primeiras oficinas a que se tem acesso são oficinas simples, geralmente oferecidas entre os muitos atrativos de um festival, encontros ou seminários, em carga horária exígua nas quais muito se mostra, pouco se ensina e quase nada se experimenta. São, no entanto, estímulos importantes. Fora do esquema dos festivais, eventualmente são organizadas oficinas por entidades como SESC ou SESI, num máximo de 20h por semana. Ultimamente, em alguns centros culturais do país, tem surgido a oportunidade de oficinas mais longas e variadas, programadas por grupos profissionais que em suas demandas por patrocínio incluem em seus projetos um processo de formação não apenas para seu próprio elenco, mas também aberto ao público interessado⁴⁵.

Cursos: os cursos têm uma característica, uma metodologia e programação pedagógica diferenciadas das oficinas. Devem ter, no mínimo, carga horária de 80 a 140 horas.

Houve entre nós um período, no começo da década de 90, em que a FUNARTE e a ABTB ofereceram tais cursos, na aldeia de Arcozelo, município de Paty do Alferes, RJ, local ideal para o estudo em regime de tempo integral, num período de três semanas: *Encenação* com Margareta Niculescu, *Construção* com Álva-

⁴⁵ Este artigo não pretende ser um levantamento de oficinas ou cursos, mas serão citados alguns grupos na cidade de São Paulo com os quais me é possível manter contato mais próximo.

ro *Apocalypse*, *Direção Teatral e Musical* com Osvaldo Gabrieli e Beto Firmino, *Teatro de Sombras*

com o grupo *Giocco Vita*. Esses cursos foram marcantes para as carreiras de todos os seus participantes. Foram concebidos de acordo com o perfil dos workshops programados por Margareta Niculescu, no Instituto Internacional da Marionete em Charleville-Mézières, França. Os cursos desse Instituto, ministrados por mestres de vários países e diferentes culturas, foram e continuam sendo a grande contribuição para formação de profissionais de várias partes do mundo⁴⁶. Essas oficinas, que acontecem no período do verão europeu, são realizadas pelo Instituto Internacional da Marionete, instituição que também abriga a Escola Superior das Artes da Marionete, um curso profissionalizante de três anos, com amplitude internacional.

No que se refere aos cursos, vistos sob a ótica de uma realidade que me é mais próxima, gostaria de fazer algumas considerações sobre a função das universidades.

Considero fundamental a participação da universidade na formação de qualquer artista. Além de lhe conferir uma profissão específica, a universidade abre outras perspectivas, pela possibilidade de intercâmbio com áreas afins, como o teatro, artes plásticas, música, TV, cinema e, ultimamente, disciplinas relacionadas com os vídeos de animação, sem esquecer as possibilidades de intercâmbio internacional que agências de apoio à pesquisa, ligadas à universidade, podem oferecer.

É recente e ainda relutante a entrada do teatro de bonecos, ou teatro de animação, nas universidades brasileiras. A Universidade Federal de Minas Gerais e a Universidade de São Paulo foram as

⁴⁶ Em minha formação pessoal foram marcantes os cursos que participei: Teatro de Objetos, dirigido por Joseph Krofta, do Teatro Drak, República Tcheca (1984), num período de quatro semanas em tempo integral; Teatro Visual, com Joan Baixas do Instituto de Teatro de Barcelona e Leszek Madzik, Universidade Católica de Lublin, Polônia (1984) de duas semanas cada, também em tempo integral; Espaços Cênicos, com Peter Matasek, Teatro Drak, e Jennifer Carey, da Inglaterra (1989), três semanas em tempo integral.

primeiras a introduzir essa modalidade no currículo universitário. Na UFMG o teatro de bonecos está ligado ao Departamento de Artes Plásticas e na USP ao Departamento de Artes Cênicas. Em muitas universidades do país o Teatro de Bonecos ou Teatro de Animação está inserido nos Cursos de Licenciatura, por onde se denota o conceito que dele se tem, mais ligado à educação do que ao teatro propriamente.

Em 1974, recém-chegada de New York, onde vivi por 15 anos e recebi os mais fortes impactos dessa arte, aceitei o convite para proferir uma palestra sobre o teatro de bonecos na Escola de Comunicações e Artes da USP, que despertou bastante interesse entre professores e alunos. Foi-me então oferecido programar um curso de um semestre e, em 1975, o Teatro de Animação foi introduzido como disciplina nos Cursos de Bacharelado e Licenciatura do Departamento de Artes Cênicas, da ECA⁴⁷. Aos poucos obtivemos algumas conquistas: a disciplina passou depois a ser dada em dois semestres; com a mudança de prédio do Departamento conseguimos uma sala exclusiva e bem provida e, com isso, ampliaram-se as atividades práticas com um ateliê livre de construção, não apenas para alunos, mas aberto a estudantes e artistas da comunidade, que resultaram serem os mais atuantes; os alunos do Departamento de Teatro, prioritariamente interessados nas disciplinas ligadas aos cursos de direção e interpretação foram, aos poucos, percebendo a relação do teatro de animação com o seu trabalho de ator, o que resultou numa ótima simbiose. Comecei então a sentir quão limitadas eram as nossas possibilidades dentro do Departamento e quão grande a demanda por um curso mais especializado⁴⁸.

Foi criada em 1995 a Comissão do Teatro de Animação com

⁴⁷Uma disciplina por semestre equivale a 60 h/aula.

⁴⁸ Minha tarefa era dar a conhecer a jovens estudantes, interessados no teatro de ator sem muitos conhecimentos sobre teatro de bonecos ou teatro de animação, uma idéia do que seria o teatro de bonecos tradicional e novas propostas contemporâneas. Uma tarefa difícil e complexa numa disciplina de apenas um semestre, num curso de quatro a cinco anos.

o objetivo de preparar um projeto para a implantação da Habilitação do Teatro de Animação nos Cursos de Bacharelado do Departamento de Artes Cênicas, que seria então a quinta habilitação entre as já existentes: Direção, Interpretação, Teoria do Teatro, Cenografia e Licenciatura⁴⁹.

A Comissão preparou um dossiê completo para a criação da nova Habilitação. O curso a ser criado seria de quatro anos: no primeiro ano seriam oferecidas as disciplinas básicas de teatro, comuns a todas as habilitações; nos dois anos seguintes seriam oferecidas disciplinas práticas e teóricas específicas, além de ser também aí previsto um programa que incluiria professores visitantes, convidados entre profissionais notórios da área; o último ano seria todo dedicado a uma montagem.

Foi apresentada uma estrutura curricular completa do curso, com os programas de 12 disciplinas, contendo informações detalhadas dos conteúdos; bibliografia; carga horária, crédito/aula; número de vagas; objetivos e metodologia; quadro comparativo de currículo pleno conforme estabelecido pelo Conselho Federal de Educação; perfil profissional⁵⁰; demonstração dos recursos materiais já existentes, equipamentos e outros itens; espaço físico e instalações; biblioteca; previsão de contratação de docentes, pessoal técnico e administrativo.

A expectativa da aprovação desse projeto criou um momento de euforia entre os muitos interessados, felizes de poderem contar com um curso universitário de teatro de animação. O sonho durou pouco. O projeto, depois de aprovado pelo Conselho do Departamento, não passou na instância maior por não apresentar um corpo docente qualificado, nível de doutorado, conforme ti-

⁴⁹ A comissão foi composta por: Ana Maria Amaral (presidente), com orientação e assessoria do professor Clovis Garcia e colaboração de Hamilton Saraiva e Augusto Francisco de Paula.

⁵⁰ Perfil profissional é a descrição das atividades que o profissional formado no curso desempenhará.

tulação acadêmica exigida.

Ainda que disciplinas sobre Teatro de Animação já estivessem incluídas no Programa de Pós-Graduação e nos Cursos de Graduação, ainda não havia, na época, professores especialistas com título de doutor, ou mesmo mestres em processo de doutoramento. Faltavam dois professores com titulação⁵¹. Os primeiros projetos de pesquisa, no nível de mestrado, já estavam sendo aceitos e quase sempre seguidos por projetos de doutorado.

Mas, entre o início de um mestrado e o processo final para a obtenção do título de doutor há um longo percurso⁵².

O projeto de criação do curso de Teatro de Animação na USP, com duração mínima de quatro anos, foi arquivado. Hoje, considerando a demanda no país, e outros fatores, penso que não é ainda prioritário um curso universitário, mas são necessários cursos profissionalizantes, de no mínimo três anos, em período integral, nas diferentes regiões do país. Seria um caminho mais prático e acessível para um começo.

A diferença entre oficina e curso é que o curso pede um tempo maior, necessário e suficiente para que se crie e se estabeleça

⁵¹ O primeiro título de doutor em teatro com pesquisa em teatro de animação foi outorgado em 1989. E a partir daí houve um período de espera até a introdução dessa área no curso de Pós-Graduação da ECA/USP. As primeiras disciplinas no Programa de Pós-Graduação já eram oferecidas pela professora responsável da área no Departamento, sobre máscara, história, dramaturgia, teatro de objetos, preparação do ator manipulador, etc.

⁵² A partir desse período, formaram-se na ECA/USP mestres e doutores em teatro com pesquisa sobre Teatro de Animação, hoje à testa de importantes centros universitários como: Dr. Valmor Beltrame, na UDESC; Dr. Felisberto Sabino da Costa (ECA/USP), Dr. Wagner Cintra (UNESP); Tácito Borralho (UFMA - doutorando na ECA/USP); Líliana Olivan; Conceição Acioli; Teotônio Sobrinho; José Parente. De outras universidades do país temos notícias de pesquisas acadêmicas nessa área, em nível de mestrado e doutorado realizadas ou em processo: na UNIRIO, os mestres Miguel Vellinho e Mario Piragibe; na UFRJ, Adriana Schneider Alcure e Maria Acselrad; na UFBA, Marcondes Lima; na UFSC, Maria de Fátima Moretti e Patrícia Dutra; na UFPR, Ana Paulo Cruz; na UFRS, Paulo Balardim; na UFRN, Ricardo Canella; Izabela Brochado com doutorado na Universidade de Dublin, Irlanda, professora atuante na Universidade Nacional de Brasília.

uma atmosfera de intimidade entre professor/aluno e alunos entre si, um tempo também para pesquisa bibliográfica paralela e reflexões em grupo. Além disso, um curso deve ser provido de algumas condições materiais, sem as quais não funciona, e entre essas a necessidade de um local exclusivo. Para a confecção, são necessários itens que qualquer ateliê de arte exige: água corrente e tanques; e que seja em espaço arejado para eventual uso de produtos químicos, e favorável à secagem dos objetos em construção; materiais como ferramentas, maquinarias, equipamentos de oficinas e cursos estão inclusos nas pesquisas, e vice-versa. O que são pesquisas? Não sei responder. Mas pode-se tentar diferenciá-las.

Pesquisa acadêmica: pesquisa em artes cênicas, seja qual for sua modalidade, está intimamente ligada à prática teatral. Teatro é o que se vê e o que acontece; sua pesquisa, portanto, é importante como reflexão e registro do que se faz ou fez. É principalmente importante no processo inicial da criação cênica, seja montagem ou dramaturgia.

As pesquisas acadêmicas dão acesso à carreira de professor universitário e são importantes porque geram mestres qualificados para o ensino do Teatro de Animação, pois a inclusão dessa disciplina nos cursos de nível superior depende da possibilidade de contratação de professores qualificadamente confirmados nessa área. Porém, na minha experiência, o que mais acontece é a apresentação de candidatos com excelentes currículos, em artes cênicas, dança ou performance, mas cuja pouca ou nenhuma prática em teatro de bonecos ou teatro de animação não os habilita a assumir a responsabilidade de um curso de teatro de bonecos como geralmente são: cursos para iniciantes com demanda prática. Um curso de pós-graduação, ao contrário, não é uma iniciação, nem se extraem dele informações de temas específicos, mas é um trabalho de aprofundamento de uma experiência que já se traz na bagagem. Nas pesquisas de mestrado há orientação sobre metodologia, mas num doutorado isso já deve ser parte da bagagem que se aporta. Orienta-se um projeto proposto por um pesquisador que já tenha experiência prática e referencial teórico do tema por ele proposto.

Há os que procuram fazer pesquisa por se sentirem atraídos pela área, mas ainda sem a experiência do fazer. E, ao mesmo tempo, vemos excelentes diretores e exímios bonequeiros que pela necessidade de garantir a própria sobrevivência não têm tempo livre, às vezes nem crédito escolar necessário, ou oportunidade de ingressarem num Programa de Pós-Graduação.

Teoria e prática se completam. Na teoria estão os fundamentos históricos, filosóficos e sociais de uma das mais antigas manifestações do homem, que muito ainda nos toca. Mas é com a prática que o teatro acontece.

A prática: Pesquisas compartilhadas, como processo de montagens.

O Casulo / BonecObjeto: as minhas experiências com pesquisas compartilhadas, com o objetivo de criar espetáculos com meu grupo O CASULO / BonecObjeto, foram as que mais me enriqueceram⁵³.

Com ou sem roteiro ou texto, com ou sem cenografia, inicialmente sem bonecos nem direção definida, o experimentar num jogo no qual quase tudo é possível ou descartável é muito estimulante. Há sempre um conteúdo pré-estabelecido, mas a descoberta da forma é uma gestação. Ainda que raramente se conseguisse verba para a produção, muitas dessas oficinas eram abertas, acontecendo em instalações da Secretaria Municipal de Cultura, o que facilitava o envolvimento de atores, bonequeiros, artistas ou simples curiosos. Com exceção da peça *Zé da Vaca*, escolhida, em sua primeira versão, pelo banco de textos da Associação Paulista de Teatro para Infância e Juventude — APTIJ —, o qual foi montado com auxílio inicial da FUNARTE, depois premiado pela Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA — em

⁵³ O primeiro sucesso do grupo foi a peça *Palomares*, que não citamos no corpo do texto por não ser o resultado de uma experiência em grupo, ainda que tenha melhor se estruturado no processo de montagem com a participação e co-direção de Antonio Januzelli e Silvio Zilber. *Palomares* recebeu prêmios Mambembe & Governador do Estado, em 1978.

1985, entrou em cartaz, renovou-se e se apresenta com sucesso até hoje. Outros projetos, porém, pela falta de ajuda financeira, nem sempre resultaram em montagens. Mas projetos de pesquisas como *Prelúdio sem dó*, *Do Outro Lado* e *Quadros*, deixaram marcas nos participantes do grupo, e até hoje penso em retomá-los⁵⁴.

Pesquisas extracurriculares, de extensão universitária, abertas a alunos de diferentes departamentos e a artistas da comunidade foram realizadas principalmente focando a relação ator/boneco ou ator/objeto, máscaras e sombras, essas sim, graças ao apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa de São Paulo ou à Fundação Vitae de Artes. Tais pesquisas chegaram a ser finalizadas, resultando em montagens: *A Coisa Vibrações Luz do Objeto Imagem*; *Babel — Formas e Transformações*, onde se colocou em prática a experiência de um workshop de cenografia do Instituto Internacional da Marionete (1989-92); *A Benfazeja*, um conto de Guimarães Rosa; e com apoio da bolsa da Fundação Vitae de Artes, o espetáculo Dicotomias — *Fragments Skizofré*, depois de oficinas de construção e longos laboratórios de manipulação e interpretação, organizados e apresentados até hoje⁵⁵.

⁵⁴ *Prelúdio Sem Dó* foi uma longa pesquisa sobre Antonio Conselheiro e a vivência em Canudos. O processo foi suspenso pela falta de apoio. O projeto de cenário e bonecos criados por Zé dos Móviles recebeu prêmio de participação no I Salão Paulista de Artes Plásticas e Visuais (1980); *Do Outro Lado*, uma adaptação de Alice através do Espelho, de Lewis Carroll, com quase 60 bonecos construídos pelo grupo e adaptação de Vladimir Capella, premiada pela FUNARTE em concurso de dramaturgia, não teve seguimento (1982-1983); *Quadros* não chegou a receber título definitivo, mas foi o germe para a inspiração de novos grupos que daí se formaram, como o Grupo Cidade Muda (1983).

⁵⁵ *A Coisa* ficou em cartaz em São Paulo no CCSP, no MASP, no Teatro Crowne Plaza e participou de alguns festivais da ABTB e do Festival Internacional de Teatro de Bonecos em Teerã, no Irã (1990); *Babel* ficou em cartaz no CCSP e participou do Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela, RS (1992); *A Benfazeja* um conto de Guimarães Rosa (2002) que, apesar da dificuldade que enfrenta pelos direitos autorais, ainda assim se apresenta; *Dicotomias* (2002-2009), depois de ficar em cartaz no SESC Belenzinho e CCSP, fez tournées pelo estado de São Paulo (Viagens Teatrais do SESI) e participa de vários festivais, tendo sido premiado na categoria de Melhor Produção Artística no Festival Internacional de Teatro Bonecos de Praga (2008). Essas oficinas foram registradas em artigos por: Felisberto Sabino da Costa, Wagner Cintra, Teotônio Sobrinho; ou são capítulos dos livros *Teatro de Animação & O Ator e seus duplos*.

Grupo XPTO: osvaldo Gabrieli também oferece oficinas vinculadas ao trabalho do seu grupo. Nelas busca integração entre movimento, partitura corporal e elementos diversos como papéis, metal, plástico. Principalmente explora a relação (ativa e passiva) entre objetos e o corpo do ator, do toque sutil ao mais total. A escolha inicial do material a ser trabalhado, feita pelo próprio oficinairo, já é uma identificação do seu emocional com o sensorial que leva à sua transformação (GABRIELI, 2007: 224-242).

Grupo Sobrevento: dirigido por Sandra Vargas e Luiz André Cherubini sempre inclui, nos projetos realizados na cidade de São Paulo, oficinas que não terminam em si, mas delas usufruem os que depois permanecem à volta, num processo de educação contínua, sem falar das oficinas que realizam em suas itinerâncias⁵⁶.

Cia. Truks. Sob direção de Henrique Sitchin, com apoio da Lei Municipal de Fomento, regularmente oferece oficinas abertas, procurando dar aos participantes instrumentos para que busquem, eles mesmos, praticarem formas de trabalho próprias, com diferentes técnicas, acompanhadas de reflexões (SITCHIN, 2009).

Pia Fraus. Além de oficinas de curta duração apresentadas ao público, realizaram recentemente uma nova experiência, oferecendo oficina equivalente a um curso de 150h, com trabalho corporal, voz, manipulação e confecção de adereços. Acabam de estreitar Primeiras Rosas — baseado em quatro contos de João Guimarães Rosa, com a direção geral de Beto Andretta, envolvendo uma equipe de quatro excelentes diretores, com distintas visões e técnicas, cujo processo em si deve ter sido riquíssimo e muita curiosidade nos desperta⁵⁷.

As pesquisas que antecedem as montagens, por sua criação, dedicação e diferentes processos de trabalho explicam o mistério

⁵⁶ O grupo inaugurou em 1º de junho de 2009 um espaço para apresentações de teatro de bonecos.

⁵⁷ Participaram dessa experiência: Alexandre Fávero (Grupo Lumbra, RS), Miguel Vellinho (Cia. PeQuod, RJ), Carlos Lagoeiro (Holanda) e Wanderley Piras (Cia. da Tribo, SP)

de como sem escolas, cursos e pouco apoio financeiro, o teatro de bonecos, em sua versão nova e mais contemporânea, consegue chegar ao bom nível em que hoje se apresenta.

Acadêmicas ou não-acadêmicas, no final, todas as pesquisas ganham se, depois de concluídas, revistas e publicadas, são abertas às consultas, soltas ao vento. Ato social final de um trabalho interior.

Arte se ensina? No processo de um aprendizado é fundamental a relação que se estabelece entre professor e aluno. Além do que um professor programa, expõe, ensina, é fundamental que haja espaço para as descobertas do aluno, descobertas pessoais que vão surgindo a cada provocação do mestre. Ensinar não é simplesmente passar conhecimentos, mas despertar nos alunos idéias, as quais eles possam desenvolver, à medida que recebem e assimilam suportes técnicos. As dúvidas que forem surgindo serão o cerne de sua criação futura.

O que se aprende não é apenas o que foi ensinado, pois, no processo final, conta também a bagagem que cada aluno aporta. Essa mistura é que torna fascinante o convívio entre professor e aluno, e nunca se sabe exatamente os limites de cada um. Um bom mestre é aquele que, depois de ter passado informações básicas, consegue despertar em seus alunos euforia, seja na construção artesanal de um personagem, seja em posterior improvisação de cenas. Há inicialmente um estágio de caos em que se pode levar os alunos ao delírio, mas é importante conseguir levá-los depois à reflexão — quando o aprendizado se completa. Há momentos do dar e do receber, confundir para abrir, depois refletir para organizar. O entusiasmo, esse precisa ser permanente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ana Maria. Teatro de Animação. São Paulo: Ateliê, 2006.

_____. O Ator e seus Duplos. São Paulo: SENAC, 2008.

GABRIELI, Osvaldo. O Teatro do XPTO: poesia, buscas e inquietações. In: Móin-Móin: Teatro de Formas Animadas Contemporâneo - Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, nº4, 2007.

SITCHIN, Henrique. A Possibilidade do Novo no Teatro de Animação. São Paulo: Edição do Autor, 2009.

Correspondência e entrevistas com:

Cynthia Abreu - Grupo O Casulo; Clovis Garcia - Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP; Henrique Sitchin — Cia. Truks; Osvaldo Gabrieli — Grupo XPTO; Sandra Vargas — Grupo Sobrevento.