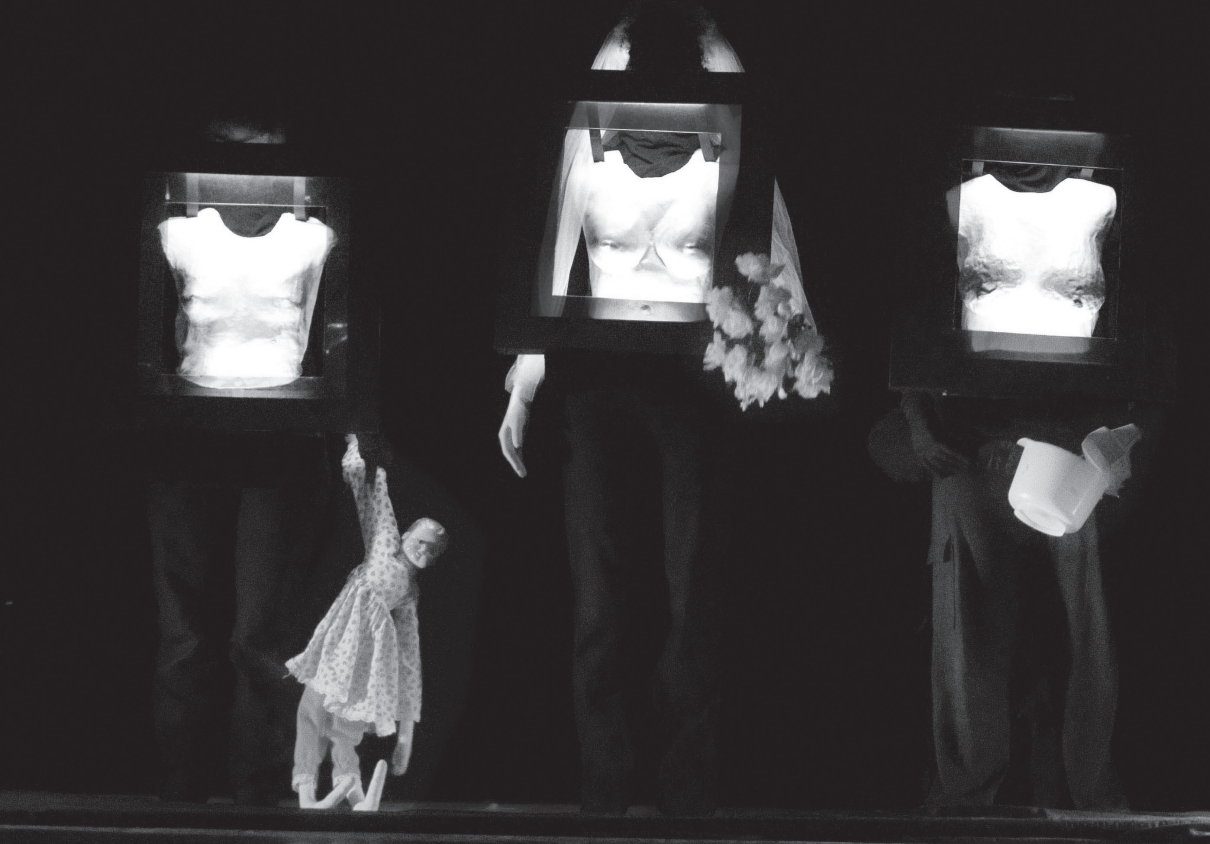
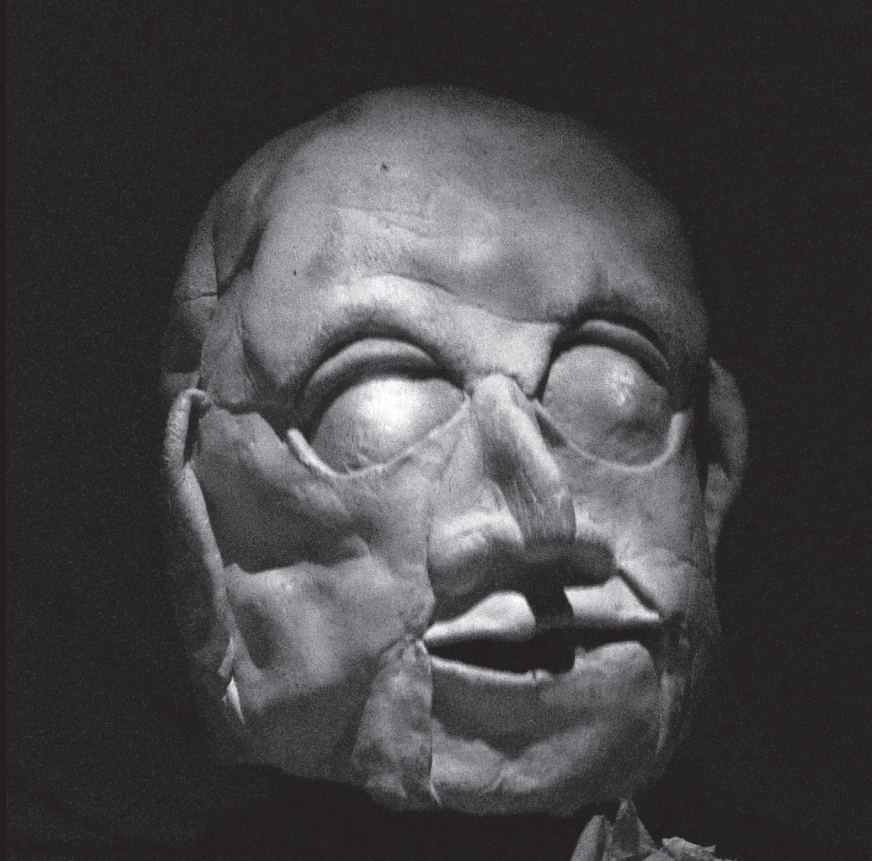


Uma escrita efêmera
A dramaturgia do ator
manipulador no Teatro do
Inanimado

Almir Ribeiro
Universidade de São Paulo - USP





PÁGINAS 150 e 151: Espetáculo *Dicotomias* (2003). Grupo O Casulo TeatrObjeto. Direção de Ana Maria Amaral. Foto de Chan.



Resumo: O estudo busca fazer dialogar três componentes: a dramaturgia como comparte da qualidade efêmera e visual do teatro; a relação do teatro de bonecos com as novas tessituras dramáticas performativas redimensionando o papel do ator manipulador como um operador de diálogos entre linguagens e a proposta de uma dramaturgia específica para o ator manipulador do Teatro do Inanimado, suas características e possibilidades.

Palavras-chave: Dramaturgia; teatro de bonecos; ator-manipulador.

Abstract: This paper establishes a dialogue between three theatrical elements: dramaturgy as an accomplice of the ephemeral and visual qualities of theatrical art; the relationship between puppet theatre with new theatrical performance possibilities, which places the role of the actor-manipulator as an operator of dialogs between languages in a new dimension and the proposal of a specific dramaturgy for the actor manipulator of the Theatre of the Inanimate and its characteristics and possibilities.

Keywords: Dramaturgy; puppet theatre; puppetry.

Uma poesia do finito

O texto não tem nada, a nosso ver, de permanente: por certo está materializado e fixado na escrita e no livro, porém fica para ser lido incessantemente, e em consequência para se reconcretizar e, assim sendo, é eminentemente instável; não saberíamos dar-nos conta dele como alguma coisa invariante e durável (PAVIS, 2008: 40).

Em seu sentido mais fundamental, a arte teatral faz apologia ao que há de glorioso e belo no que é efêmero e, simultaneamente, à

vida. Comunga assim com a percepção existencial mais profunda do ser humano: a de sua própria finitude. Por isso, talvez faça parte tão intrínseca da história da cultura e civilização humanas, desde suas raízes mais primevas. A dramaturgia, cúmplice íntima de todos os engendramentos teatrais, carrega também em si, inevitavelmente, o traço do transitório. Ainda que possua uma pseudopermanência colocada em publicações, sua natureza é insatisfeita e desejosa pela representação, onde se dará sua concretização reveladora. Ao chegar ao palco, a efemeridade da dramaturgia se estende ainda além. Pois, sendo transcodificada de uma linguagem escrita para uma linguagem preponderantemente visual, algo de sua estrutura forçosamente se abre novamente. No momento em que se deveria “fechar”, realizando sua vocação, a dramaturgia novamente se abre. Isto se dá por que, nenhuma representação jamais a satisfará completamente.

O termo dramaturgia conquistou ao longo do século XX uma grande amplitude, reservando ao texto escrito, enquanto matriz de uma mera transposição direta ao palco, um espaço modesto. A dramaturgia foi questionada e redimensionada em suas funções e possibilidades em relação ao produto final da obra teatral. O diálogo entre texto e cena mudou de tom desde o aparecimento da figura do diretor teatral. A proposta cênica do dramaturgo não era mais ser algo definitivo e absoluto, e passou a dialogar compulsoriamente com o processo criativo do diretor. O termo “fidelidade ao texto” foi sendo carcomido pela ascendência inegável que o diretor passou a ter sobre a obra teatral como um todo. Patrice Pavis argumenta que o problema da “fidelidade” ao autor sempre foi uma questão ilusória: “E se, não obstante, produzir uma encenação fiel é repetir – ou antes, crer poder repetir –, através da figuração cênica, aquilo que o texto já está dizendo, nesse caso, por que a necessidade de encenar?” (PAVIS, 2008: 24). Ainda assim, a cena nunca pôde abrir

¹ Jean - George Noverre (1727 – 1810), coreógrafo francês, considerado grande reformador da dança. Ele reuniu as noções sobre o “*ballet* de ação” num corpo doutrinário claro.

mão do trabalho dramaturgico, mesmo quando intrinsecamente visual, mesmo quando não escrito, mesmo quando improvisado, mesmo quando sem falas. Pavis conclui que “texto e representação respondem a sistemas semiológicos diferentes e que a encenação não significa a redução ou transformação de um em outro, mas pelo contrário, o seu confronto” (PAVIS, 2008: 23).

Uma peça inevitavelmente revelará no palco elementos que faltam no texto escrito, que provavelmente também não parecerão ausentes antes que se dê a representação, mas que em seguida se revelam como significantes e importantes. Ao revelar estas ausências, a representação ao mesmo tempo revela também uma série infinita de futuras representações que conduzirão a outro acréscimo (CARLSON *in* PAVIS, 2008: 39).

Enquanto linguagem, a dramaturgia independe das palavras, ainda que seja seu esteio natural. Em seu discurso cênico, pode buscar exatamente a negação da palavra, abdicando completamente dela ou redimensionando seu uso, suas qualidades e potências. Independente de palavras e de significados, a dramaturgia subsiste no teatro através de uma escrita de imagens que ela produz, sugere e conduz, e que compõem o coração da linguagem cênica. Linguagem esta que se caracteriza, em essência, por uma visualidade que se concretiza em cena, e não por verbalizações, ainda que não as despreze. O suporte ideal para essa escrita não é o papel, mas o espaço cênico. Seu vocabulário, as linguagens e técnicas necessárias para compor, em interação, a representação. E sua semântica, as dinâmicas que articulam essas interações em prol do acontecimento cênico. Ao adotar novas formas de estruturação e de intertextualidades, a dramaturgia assume-se como um universo renovado e singular: volátil, independente da estrutura do drama e próxima do gesto mais original do teatro: sua efemeridade. A dramaturgia teatral é sempre uma poesia da impermanência.

O processo criativo da dramaturgia não é mais necessariamente anterior à montagem e ocupa agora o centro da dinâmica de

construção da obra teatral, entendido contemporaneamente não como pressuposto básico, mas como elemento dialogal dentro da composição criativa da obra teatral. Atualmente, elementos vários se interpõem na construção da representação e pedem por uma abordagem mais ampla da natureza e da função da dramaturgia. Seu universo expressivo se expandiu, se tornou mais complexo e dialoga de maneira fértil com outras linguagens, como o cinema, o vídeo, a performance, a música, etc. Devemos manter como pano de fundo para nosso raciocínio essas duas qualidades simples, mas essenciais sobre a dramaturgia: sua cumplicidade com a opção pela efemeridade que o teatro abraça e que sua linguagem estruturante utiliza imagens como matéria-prima e não palavras, que podem ou não estar presentes.

Uma escrita visual e dinâmica

A palavra para ser dita e a palavra para ser lida são coisas completamente diferentes (CRAIG: 2008,94).

Em outro viés desse estudo, tomemos o particular mundo do Teatro do Inanimado, cujo universo cênico é naturalmente hábil em acolher interfaces com outras linguagens e tecnologias, e o faz com grande desembaraço, potencializando o que é tradicional e descobrindo novas possibilidades visuais e virtuais. Ao mesmo tempo, possui uma característica polifônica, inscrita na encruzilhada entre o diálogo de suas duas dimensões, de ator manipulador e objeto/diretor e espectador/observador e observado e sua inclinação para a hibridização de linguagens. Essa polifonia entre os seus diferentes eixos criativos instaura, por si só, uma tensão dialética e discursiva cuja resultante é a potencialização natural da teatralidade do acontecimento. Uma representação assim, cuja elaboração tem como alicerces visualidades, lacunas, intertextualidades e discursos polifônicos em constante litígio, se inscreve com propriedade nos jargões das novas proposições teatrais contemporâneas. O trabalho de construção cênica do ator manipulador sempre esteve obscure-

cido, assim como de hábito sua figura. À luz das novas perspectivas teatrais, essa ação criativa – e, portanto, dramaturgica – vem recebendo novos estudos em suas especificidades de linguagem, o que retroalimenta o aprofundamento das pesquisas técnicas na prática do teatro de bonecos e alarga seus universos produtivos.

Assim como na chamada dramaturgia “pós-dramática”, a dramaturgia do ator manipulador não utiliza como matéria-prima ideal as palavras, nem a fábula, e se investe de uma função catalisadora de inúmeras interfaces na representação. Em sua escrita dinâmica e visual, o manipulador elabora sua técnica ao dispor em cena os materiais linguísticos da representação em uma proposta marcadamente lúdica e absolutamente irrepetível. A revelia do uso de palavras.

Nessa reavaliação da escrita cênica, onde o visual e o gestual ultrapassam a palavra, sem desprezá-la, é que se deve compreender o papel do ator manipulador e sua função dramaturgica. Agente onisciente da ação de todos os elementos cênicos, observa-se sua atuação não mais como um mero concretizador dos movimentos de objetos e bonecos, mas como operador de um complexo sistema de elementos e estímulos visuais e sonoros, em uma concepção bastante pertinente ao conceito tão em voga de “pós-dramático”.

Dramaturgia e transcendência

No Teatro do Inanimado, a dramaturgia necessita incluir algumas instâncias do processo criativo da representação, que fogem ao padrão do teatro convencional com atores, que a fazem um caso à parte na discussão sobre a função e natureza da dramaturgia teatral. Essas particularidades se referem menos à natureza inanimada de seus bonecos, máscaras e objetos, mas, sobretudo, à presença da figura do ator manipulador e sua técnica. Ao incluir o ator manipulador e seu trabalho em sua “equação” dramaturgica, a própria definição de dramaturgia necessita um alargamento de seus horizontes estéticos, pois abarca aspectos expressivos que vão além da relação entre ator e espectador.

O ator manipulador é o elemento diferencial nessa estrutura,

mas apesar de sua centralidade na elaboração das formas animadas, a dramaturgia, de um modo geral, nunca se refere a ele diretamente. No entanto, é o toque do ator manipulador que instaura a dinâmica do objeto-ator e define o acontecimento cênico, momento chave para o Teatro do Inanimado: o gesto instaurador do movimento, da vida. Essa fascinante habilidade de animação possui relação profunda e subliminar com nossa consciência de humanidade. Ana Maria Amaral afirma que “o teatro de formas animadas apresenta uma nova dramaturgia que resulta em vibrações espirituais no interior do espectador” (AMARAL, 1997: 17). Nosso fascínio reside em intuir naquelas formas algo do humano que reconhecemos em nós. A relação se dá de maneira anterior ao significado e é, no fundo, o fator determinante para a representação. Por isso, falamos de uma dramaturgia do ator manipulador, pois sua ação transcende até mesmo a representação em si, uma vez que também abarca o que antecede e o que sustenta o acontecimento cênico. Guardião das propriedades performativas e significantes da representação, o ator manipulador tem o papel de convocar à existência os elementos que comporão a obra. Sua escrita performativa de ações, gestos e movimentos, revelados ao público ou não, só se explicita objetivamente na expressividade do ator animado em cena.

Essa transição entre agentes expressivos, ora objeto-ator, ora ator manipulador, define a linguagem de formas animadas e aponta sua maior potência: uma percepção por parte do espectador de evocações de universos arquetípicos, levando a apropriações da representação através de um processo lúdico de percepção. Sua visualidade é, *a priori*, um devaneio, cujo eixo é a qualidade humana em suas essencialidades mais profundas e que se presentifica na “*anima-em-ação*”. Sendo um teatro que outorga toda prioridade ao visual, ao plástico, à materialidade pura – de outra forma, por que não fazer o mesmo espetáculo com atores? – o teatro de atores inanimados empresta um valor secundário às palavras. Ana Maria Amaral afirma que “sua dramaturgia baseia-se no visual, nos movimentos, no aspecto

plástico e material dos seus personagens” (AMARAL, 2002: 141). O Teatro do Inanimado supõe, portanto, uma dramaturgia especial baseada na visualidade, na relação do espectador com essa visualidade e na insinuação do que é humano. Uma humanidade apontada não por sua presença, mas por sua voluntária abstenção. A ausência deliberada de vida, cujo intuito último é justamente revelá-la de maneira mais aguda.

A vida buscada do palco se refere à Morte, ao avesso. A partir da abdicação da vida real, na Morte, o Teatro articula todas as suas diferentes possibilidades discursivas, em busca, por fim, de Vida. Uma de suas elaborações mais ardilosas nesta busca foi o aparecimento do Teatro de bonecos. A origem do objeto como elemento dramático perde-se na origem da espécie humana em máscaras e rituais, fusionando-se não só com a origem de nossa espécie como com sua própria definição.

A máscara é a mais primitiva e mais contemporânea das formas teatrais. Um objeto com o estranho poder de se comunicar com os seres humanos de maneira profunda. Essa intuição de essência presente na máscara denuncia nossa percepção de Transcendência. O mundo harmônico e belo, como de fato é – à revelia dos seres humanos – parece testemunhar algo além dele. A percepção, e esperança, de Transcendência são tão antigas quanto nós mesmos. A existência da máscara é sua evidência inegável. Um rosto que, objetivado matéria exterior ao indivíduo, dialoga com ele e o revela. Revela-o maior e mais profundo, conjugado com todas as possibilidades cósmicas extra-cotidianas, apenas admitidas em elucubrações de caráter espiritual ou onírico. Essa bizarra representação de um rosto humano, muitas vezes desumanizado, carrega em si uma intuição imorredoura de revelação de algo oculto e ancestral a nós mesmos e, ao mesmo tempo, eternamente urgente. Um objeto que nos sussurra que não nascemos para pagar contas em alguma casa lotérica, mas para nos unirmos ao Universo e, depois de um curto tempo, gloriosamente desvanecer, como todo o resto.

Um espetáculo de teatro de atores não-vivos evoca no espectador um arsenal de estímulos muito maior e diversificado do que o teatro convencional conseguiria fazer, e talvez resida aí um dos segredos de seu encanto perene (AMARAL, 1997: 17).

A relação entre aquele que vê e o manipulador, que não é visto, mas que constrói a visualidade que é percebida, se dá através da materialidade plástica em cena. Logo, o experimento com a matéria é a prática básica do Teatro do Inanimado. Ele serve de campo para as mais diversas e radicais elaborações. Até para imaginar a própria ausência do ator manipulador. Ou a ausência dos próprios objetos, uma vez que os recursos de iluminação e de computação podem construir visualidades virtuais com grande eficácia. A miríade de experimentações acompanha a expansão do universo infindável de possibilidades, como por exemplo, no caso do belo e exemplar espetáculo *Dicotomias*, de Ana Maria Amaral, onde figuras humanas se confundem e interagem com formas abstratas. Esses diálogos abandonam a lógica e a racionalidade para montar um mosaico surrealista e onírico de provocações sonoras e principalmente visuais para criar cenas absolutamente desconexas, mas que ao final constroem fortemente uma noção de sentido percebido por todos, ainda que de maneira diferente por cada um. A tudo isso, o redimensionamento da concepção de dramaturgia impõe um desafio discursivo que vem recebendo o nome de “dramaturgia da imagem”.

O texto e seu duplo

O Teatro do Inanimado foi sempre, desde sua origem, desprovido da busca pela ilusão que impregna o teatro de atores vivos, o que confere ao primeiro uma paradoxal e superior teatralidade. Segundo Eileen Blumenthal, “uma vez que a falta de credibilidade amplifica o impacto teatral, e credibilidade de qualquer maneira é raramente uma opção, artistas de objetos geralmente nem buscam criar seres que possuam aparência realista e que vivam num mundo plausível” (BLUMENTHAL, 2005: 72). A presença velada (ou

mesmo revelada) daquele que manipula, testemunha o desprezo pela verossimilhança e potencializa o efeito teatral da performance, abrindo um leque de novas possibilidades representativas no jogo cênico. Blumenthal afirma com humor, sobre esse característico despreço pela verossimilhança, que “quanto mais ultrajante, melhor” (BLUMENTHAL, 2005: 73). Esse jogo visual e lúdico do “conflito” entre o vivo e o não-vivo acompanha a história do Teatro do Inanimado e suas tentativas dramatúrgicas, alterando, por vezes drasticamente, características de seu estilo em busca de maior expressividade. Um bom exemplo é a evolução do tradicional teatro Bunraku de bonecos japonês, onde uma adaptação do palco ao tamanho dos bonecos também serviu para possibilitar que a audiência pudesse acompanhar e apreciar a ação dos artistas manipuladores.

O fato é que toda a linguagem do Teatro do Inanimado se dá a partir do experimento. A investigação e o domínio das potencialidades dos materiais/atores e das técnicas a serem utilizadas é uma condição básica para sua execução. A dramaturgia que emerge desse processo é o resultado da experiência do ator manipulador durante o processo de experimentações com os elementos que compõem o universo expressivo: desde a sua própria movimentação até o trabalho expressivo da máscara, objeto ou boneco em cena e suas interações com os outros elementos da representação (texto, cenários, figurinos, etc.). A palavra “experiência” entendida, aqui, como a maneira subjetiva e pessoal que o manipulador apreende e traduz o processo de “experimentação” – compreendida como processo externo e objetivo – visando à representação. O manipulador possui, assim, o privilégio e a tarefa de inteirar-se da representação através de duas abordagens concomitantes e de fazê-las comungar. Ele adquire, ao longo do processo criativo, um olhar externo à representação, uma vez que necessita manter a “distância” para fazer efetiva sua técnica e, ao mesmo tempo, um olhar interno, como ator expressivo, que ele mesmo faz surgir sobre a cena. Estando fora e dentro simultaneamente, o ator manipulador possui a escrita

de sua ação expressiva particular. Num singular processo criativo, o ator manipulador é observado e também é observador. Ele é o ator, o autor e o espectador de si mesmo, apartado de seu próprio produto, podendo assim elaborar uma dialética não só artística, mas reflexiva sobre sua atuação.

A perpetuação de uma possível dramaturgia do ator manipulador não se contentaria com a linguagem escrita. Por incluir etapas absolutamente intraduzíveis em sinais, ela necessita ser instaurada e inscrita no corpo do manipulador, assim como os passos de uma peça de repertório de ballet clássico. Tal dramaturgia do ator manipulador, avessa à escrita, tem sua sintaxe nas dinâmicas e movimentações específicas da representação: movimentos, passos e gestos do manipulador e de seu ator, além de suas interações.

Assim como na dança e principalmente nas técnicas de teatro orientais, as nuances de maturação do artista na técnica de animação implicam também em grandes diferenças na escrita sobre o palco. Retomo como exemplo o teatro Bunraku, que explicita essas etapas no aprendizado e na maturação em um curioso artifício cênico, onde somente os mestres mais experientes expõem seus rostos durante a representação, justamente os que se encarregam de manipular o rosto dos atores, enquanto manipuladores de menor experiência ficam responsáveis pelas partes inferiores do corpo dos bonecos e devem cobrir seus rostos durante a representação.

Uma dramaturgia do ator manipulador é uma dramaturgia redimensionada: mais visual, sonora e lúdica do que falada e que almeja ser lida também através de suas lacunas, ausências e chamamentos.

Uma escrita repaginada

Uma das mais intrigantes intuições da arte teatral é a consciência de que a realidade que ele apresenta é apenas uma parte menor – mas catalisadora – da experiência maior que se dá no interior de cada um que o assiste, e que extrapola a circunstância objetiva em que é apresentada. No caso do Teatro do Inanimado, essa potên-

cia é amplificada por basear essa experiência em uma visualidade extremamente particular, construída a partir da interação entre o ator manipulador e seu objeto, boneco ou máscara. Com a nova ótica sobre a dramaturgia, elemento ancestral do teatro repaginado nas últimas décadas, consegue-se vislumbrar a amplitude de ação do artista-manipulador e das enormes possibilidades dramáticas de seu trabalho. O ator manipulador instaura, assim, uma dialética própria em seu processo criativo, uma escrita essencialmente visual e lúdica para o acontecimento teatral que excede o que é materialmente posto na representação, e esse seu jogo múltiplo e onisciente sublinha questionamentos fundamentalmente humanos e existenciais. Ao atuar em dois eixos simultâneos, o do criador e o do objeto, sua dramaturgia possui características expressivas e evocativas, cortejando universos arquetípicos e mitológicos ainda que subliminares.

Efêmera e imagética, a dramaturgia do ator manipulador no Teatro do Inanimado faz um elogio à técnica cênica e sua maestria. Coloca como premissa, um ator treinado nas técnicas de seu labor e sensível aos diversos vetores sobre os quais a arte teatral elabora seu jogo. A escrita do ator manipulador se insere no universo refinado e clássico conservado por mestres de tradições milenares ao redor de todo o mundo. Mas também dialoga com o novo e o acaso, com um natural gosto pela improvisação — fruto da própria prática empírica. Ao mesmo tempo, sua busca por novas ferramentas e técnicas impõe a ele atenção e abertura às recentes pesquisas tecnológicas e às novas possibilidades visuais oferecidas por elas. Operador de uma linguagem com vários sistemas aos quais precisa dominar, a escrita do manipulador reclama um constante e eterno aperfeiçoamento, remetendo novamente ao tradicional Bunraku japonês, onde somente após longos anos e paciente evolução e treinamento o rosto do manipulador surge, desprovido de vaidade e se contrapõe ao seu ator não como artista criador, mas como seu duplo mais verdadeiro.

É nesse vasto e sutil terreno das coisas efêmeras, de todas as

coisas telúricas com as quais convivemos irmanados, fadados à extinção, às quais o teatro celebra com alegria, que se oferece vislumbrar a eternidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas*. São Paulo: Edusp, 1997.
- _____. *O ator e seus duplos*. São Paulo: Edusp, 2002.
- BLUMENTHAL, Eileen. *Puppetry and puppets*. New York: Thames & Hudson, 2005.
- CRAIG, Edward Gordon. *On the Art of the Theatre*. Londres: Routledge, 2008.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SUZUKI, Tae; GIROUX, Sakae M. *Bunraku: um teatro de bonecos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.