

**A palavra que age: O Teatro de Animação como
um território de escutas.**

Leandro Alves da Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Sul –
UFRGS (Rio Grande do Sul)



Devaneios (2015). Grupo Fuzuê Teatro de Animação. Foto de Leandro Artur Anton.



Devaneios (2015). Grupo Fuzuê Teatro de Animação. Foto de Leandro Artur.

<http://dx.doi.org/10.5965/2595034701192018133>

Resumo: No presente artigo o autor propõe a encenação no Teatro de Animação, especialmente o teatro de bonecos, como um “território de escutas” plurais e polissêmicas, em que voz, silêncio e escuta se articulam e estabelecem o aspecto relacional desta linguagem. Toma como base de suas reflexões o antológico artigo *Da Escuta*, redigido por Roland Barthes em colaboração com Roland Havas e questiona o lugar e importância da escuta na formação do ator bonequeiro.

Palabras-chave: Escuta. Voz. Formação. Teatro de Animação. Teatro de Bonecos.

Abstract: In this article, the author proposes to play in the Theater of Animation, especially the puppet theater, as a pluralistic and polysemic "territory of listening", in which voice, silence and listening are articulated and establish the relational aspect of this language. Based on his reflections, the anthological article "From Listening", written by Roland Barthes in collaboration with Roland Havas and questions the place and importance of listening to the formation of the actor.

Keywords: Listening. Voice. Formation. Animation Theater. Puppet Theater.

“A marionete é uma palavra que age” (Paul Claudel)

Uma encenação de Teatro de Animação, em qualquer de suas variadas vertentes - bonecos, máscaras, objetos, sombras, etc - se estabelece como um espaço-tempo de múltiplas relações de escuta. A marionete, esta “palavra que age”, na poética definição de Paul Claudel¹, é a anfitriã por excelência deste território relacional de escutas onde artista, objeto animado, espectador e palco se inter-relacionam em processos escutatórios e de produção de sentidos, que não se dão de forma linear, nem sobrepostas, mas como encruzilhadas: um lugar de encontros e de ritmos marcados e não marcados.

Tomo como ponto de partida para refletir esta acepção do



A saga de canhotinho (2005) . Companhia Mamulengo da Folia. Direção de Danilo Cavalcante. Foto da internet. Fonte: <http://culturaleste.com/mamulengo-da-foolia-saga-de-canhotinho/>

¹ Paul Claudel quando era embaixador da França no Japão, entre 1921 e 1927, descobriu o Bunraku. É sobre esta arte a que ele se refere no texto de introdução a *Contribution à l'étude du théâtre de poupées* [Contribuição ao Estudo do Teatro de Bonecos], de Tsunao Miyajima (PUF, 1928).

Teatro de Animação como um território de escutas a encenação com teatro de bonecos em empanadas² (panadas ou caixas), em que a percepção do ator em relação ao boneco e ao espectador se baseiam muito mais em sentir e escutar do que na percepção do campo visual.

No arranjo de uma encenação de teatro de bonecos “ver” é, acima de tudo, “escutar”. Mas muito do que refletirei aqui se aplica em alguma medida a outros modos de fazer teatro de bonecos, entre eles manipulação direta, caixa e bonecos de fio. Porque o que está no centro desta reflexão é a ideia deste “território de escutas” que se estabelece no momento em que a “função”³ do teatro de bonecos acontece e os muitos fios e pontos de contatos escutatórios se conectam desde então. Opto pela noção de “escutas” no plural, tomando também como ponto de partida a ideia de Roland Barthes⁴, para quem a escuta se estabelece a partir de diferentes e inter-relacionados tipos: escuta como índice, escuta como decifração e escuta enquanto um espaço intersubjetivo⁵. Mas, o que desejo explorar aqui é, acima de tudo, esta possibilidade de um “território de escutas” estabelecido pelo teatro de bonecos.

Ao arranjarmos uma apresentação de teatro de bonecos, desde a montagem da empanada, a chegada do público, o espaço físico em que esta acontece (seja num palco de teatro, na rua, numa sala

² A empanada é uma estrutura típica do teatro de bonecos de luva, e apresenta formas bastante diversas entre si. Dentro da empanada ficam o bonequeiro e seus ajudantes, se houver, e os bonecos surgem por cima da estrutura. Ela pode ser composta por ripas de madeira, canos de PVC, perfis de alumínio, metalon, e muitos outros materiais, e com sistemas de montagem diversos. O nome "empanada" vem do fato de a estrutura ser coberta por um pano.

³ Termo utilizado entre bonequeiros para descrever o ato de se apresentar. “Função” = apresentação de teatro de bonecos.

⁴ Artigo redigido em colaboração com Roland Havas, em 1976, para a Enciclopédia Einaudi. Utilizo, como referencia neste trabalho, a versão disponível em: <https://terrear.blogspot.com.br/2013/08/da-escuta.html>

⁵ “Segundo a primeira escuta, o ser vivo orienta a sua audição (o exercício da sua faculdade de ouvir) para indícios; nada, a este nível, distingue o animal do homem: o lobo escuta um ruído (possível) de caça, a lebre um ruído (possível) de agressor, a

ou outro local), a própria encenação, delimitamos um tempo-espaco em que múltiplas e imbricadas relações de escuta acontecem o tempo todo. Este tempo-espaco é a própria concretização deste “território”, de um lugar, um aqui-agora, onde o Teatro de Animação será o motivo e a realização de possibilidades de escutas, e que transcendem o próprio sentido da audição⁶. A realização da “função” de teatro de bonecos e seu arranjo espacial organiza um espaco de segurança, um “círculo mágico” que, ao mesmo tempo, acolhe e abre a disposição dos presentes para o jogo teatral; um círculo que delimita um tempo e um lugar onde a magia dos bonecos se estabelece e acontece. Para Barthes,

É sem dúvida a partir desta noção de território (ou de espaco apropriado, familiar, arrumado - caseiro), que nos apercebemos melhor da função da escuta, na medida em que o território pode definir-se essencialmente como o espaco da segurança (e como tal, votado a ser defendido): a escuta é esta atenção prévia que permite captar tudo o que pode vir perturbar o sistema territorial; é um modo de defesa contra a surpresa; o seu objecto (isso para que ela se orienta) é a ameaça, ou inversamente a necessidade; o material da escuta é o indício, quer revele o perigo, quer prometa a satisfação da necessidade. (BARTHES, 1984, p. 2).

Logo, o estabelecimento deste espaco-temporal é essencial

⁵ criança, o apaixonado escutam os passos de quem se aproxima e que são, talvez, os passos da mãe ou do ser amada. Esta primeira escuta é, se assim se pode dizer, um alerta. A segunda é uma descodificação; aquilo que se tenta captar pela orelha são signos; aqui, sem dúvida, o homem começa: escuto' como leio, isto é, segundo certos códigos. Finalmente, a terceira escuta, cuja abordagem é completamente moderna (o que não quer dizer que suplante as duas outras) não visa - ou não espera - signos determinados, classificados: não o que é dito, ou emitido, mas quem fala, quem emite: supõe-se que ela se desenvolve num espaco intersubjectivo, onde «eu escuto» quer dizer também «escuta-mo»; aquilo de que ela se apodera para o transformar e o lançar infinitamente no jogo da transferência, é uma «significância» geral, que já não é concebível sem a determinação do inconsciente” (BARTHES, 1984, p. 1).

⁶ Para Barthes, “ouvir é um fenómeno fisiológico; escutar é um ato psicológico” (BARTHES, 1984, p. 1).

para aflorar um ambiente de escutas e de trocas, expressas e tácitas, silenciosas e faladas. Estabelecido este território em que a empanada assume a centralidade da “função” - mesmo que não esteja espacialmente no centro - três elementos são fundamentais numa encenação de teatro de bonecos: a fala, o silêncio e a escuta.

A voz no Teatro de Bonecos

Quando um boneco fala, a quem pertence esta fala? Ao ator manipulador, ao texto, ao boneco em si? Qual a origem da voz do boneco? Tem o boneco uma voz?

Acoplado ao corpo do seu “manipulador”, o boneco depende deste para sua “anima”, ou sensação de vida, e também da própria vocalidade do ator para ter direito à sua própria voz e expressão. A voz do boneco está diretamente associada à ideia profunda de animação, enquanto movimento de imprimir alma a estes corpos de madeira, panos e papietagem, de gerar o efeito de vida autônoma e ficcional em cena.

Consideramos que, enquanto o ator interpreta um personagem, o boneco posto em cena é personagem o tempo todo, como nos preleciona Ana Maria Amaral⁷:

No Teatro de Animação a imagem do personagem é sempre diferente da imagem do ator-manipulador. Todo objeto animado, quando bem manipulado, neutraliza a presença do ator. Como disse Émile Copferman, o ator é. O ator existe, tem vida. Em cena, representa ser outro, mas conserva sempre a memória de si, e quase sempre trai o personagem, pois, ele não é o personagem. Já o boneco não é,

⁷ Ana Maria Amaral é professora de Teatro de Animação na Escola de Comunicações e Artes da USP e diretora e dramaturga de teatro de bonecos, objetos e máscaras. Uma das principais pesquisadoras deste campo no país. Seus livros “Teatro de Formas Animadas” (EDUSP), “Teatro de Animação” (Ed. Ateliê) e “O Ator e seus Duplos” (Ed. SENAC) são referências básicas nessa área. Fonte: <<http://premiogorgorito.blogspot.com.br/2010/05/ana-maria-amaral-brasil.html>>. Acessado em 27 de maio de 2018.

isto é, não existe, não tem vida própria, mas é o personagem, o tempo todo. (AMARAL, 2007, p.22).

Assim, neste processo de autonomia, a voz do boneco e a articulação de sua fala também realizam este movimento de deslocamento do ator, que lhe empresta sua própria voz. O boneco então passa a falar por si, o que gera uma profunda sensação de estranhamento, de indeterminação da origem da sua voz e de um maravilhamento ante a presença deste ser que É e que NOS FALA.

É essencial para o ator bonequeiro fazer estes movimentos de deslocamentos. Perceber o boneco como este “outro que fala”, unido e ao mesmo tempo deslocado de si mesmo, é condição para uma boa atuação com teatro de bonecos. E isso exige um outro nível de escuta e de silêncio: calar a si mesmo para se colocar em atitude de escuta do boneco. A voz é um elemento essencial na construção de uma corporalidade para o boneco em cena, uma vez que no ator a voz é corpo. O ator é, nas palavras da Professora Doutora Mirna Spritzer⁸, na sua importante pesquisa sobre a relação entre o teatro e a peça radiofônica, um “corpo tornado voz”. Ouvir a voz desse outro que fala é acessá-lo e construí-lo em nível de uma corporalidade. Barthes, ao refletir sobre a relação entre voz e discurso, consciente e inconsciente, ressalta esta “dimensão corpórea” da voz:

Corporeidade do falar, a voz situa-se na articulação do corpo e do discurso e é nesse a dois que o movimento de vaivém da escuta poderá efectuar-se. «Escutar alguém; ouvir a sua voz, exige da parte daquele que escuta, uma

⁸ Mirna Spritzer é atriz, professora e pesquisadora. Seu trabalho na UFRGS ganha novos contornos em 1993, a partir das atividades da pesquisa *O Trabalho do Ator Voltado para um Veículo Radiofônico*, com a constituição do Núcleo de Peças Radiofônicas de Porto Alegre. O trabalho do núcleo dá origem a diversas publicações e produções, entre elas, o programa semanal de radioteatro da Rádio da UFRGS, de 1998 a 2007, e peças teatrais, tais como *Programa de Família* e *A Família Sujo*, ambas em 2002, realizadas com o grupo musical *Cuidado que Mancha*, que possibilitam a ela exercitar-se na função de diretora. Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa384055/mirna-spritzer>>. Acessado em 27 de maio de 2018.

atenção aberta ao a dois do corpo e do discurso e que não se crispa nem sobre a impressão da voz nem sobre a expressão do discurso. O que se dá a partir daí a ouvir a esta escuta é propriamente aquilo que o sujeito que fala não diz: a trama inconsciente que associa o corpo como lugar ao discurso: trama activa que reactualiza na fala do sujeito a totalidade da sua história». (Denis Vasse) (BARTHES, 1984, p. 4).

A voz do boneco, articulado ou não como fala, é um elemento essencial na constituição de seu corpo e de sua presença em cena. Ao ator bonequeiro cabe uma imensa e espiritual responsabilidade: de ser o *medium* da expressão vocal do boneco, de dar-lhe a possibilidade de existir corporalmente também como voz, fala e discurso.

O silêncio no Teatro de Bonecos

Um, dois, três ou mais atores dentro de uma empanada na função de teatro de bonecos tem um estreitamento de seu campo de visão, uma vez que neste modo de encenação o seu próprio corpo encontra-se em estado de ausência de percepção visual. O mesmo se dá em outras formas de manipulação que, mesmo realizada à vista do público, exige do ator manipulador estados contínuos de jogo de presença-ausência. No “entre” deste jogo, perceber e se apropriar do silêncio é essencial no sentido de ampliar a própria escuta. A encenação no teatro de bonecos não se faz só com corpo, movimento e voz. Se faz também através de silêncios, de perceber o que o outro - seus pares em cena, o público, o entorno - grita de forma quase inaudível.

Um bonequeiro atento é um bonequeiro conectado ao silêncio dos “entres”: entre ele e o boneco, entre ele e os seus pares bonequeiros, entre ele e o seu espectador, entre espectadores, entre a função e entorno, etc. Conforme preleciona Barthes, “A voz é, em relação ao silêncio, como a escrita (no sentido gráfico) sobre o papel branco” (BARTHES, 1984, p. 4). Apropriar-se do silêncio é uma condição fundamental para que o ator bonequeiro realize a escrita/

movimento de sua encenação no território do teatro de bonecos. Esta apropriação do silêncio nos processos de construção da cena no Teatro de Animação, logo, deve estar presente no processo de formação do ator bonequeiro e no cotidiano de seu trabalho de criação, seja na sala de ensaio, seja no ateliê.

A escuta no Teatro de Bonecos

Conforme já afirmamos, instalado o teatro de bonecos como um território de escutas pluridirecional e polissêmico, são muitas e variadas as relações de escuta que se estabelecem e as quais o ator bonequeiro precisa estar muito atento. Barthes chama a atenção para o ato da escuta como um processo intenso de exploração de “espaços desconhecidos” e que se dá no momento mesmo em que a função acontece.

Em primeiro lugar, enquanto durante séculos, a escuta pôde definir-se como um acto intencional de audição (escutar é *querer* ouvir, conscientemente), reconhece-se-lhe hoje o poder (e quase a função) de varrer espaços desconhe-



Fuzuê no Sertão Encantado (2013). Grupo Fuzuê Teatro de Animação.
Foto de Leandro Artur.

cidos: a escuta inclui no seu campo, não só o inconsciente, no sentido tópico do termo, mas também, se assim se pode dizer, as suas formas laicas: o implícito, o indirecto, o suplementar, o retardado: há abertura da escuta a todas as formas de polissemia, de sobredeterminações, de sobreposições, há esboroamento da Lei que prescreve a escuta recta, única; por definição, a escuta era *aplicada*; hoje, aquilo que se lhe pede de bom grado, é que *deixe surgir*; deste modo volta-se, mas num outro ponto da espiral histórica, à concepção de uma escuta *pânica*, como os Gregos, pelo menos os Dionisíacos, tiveram a ideia. (BARTHES, 1984, p. 5).

Estar aberto para estas polissemias e sobreposições é fundamental ao bonequeiro, uma vez que a escuta em cena não é um processo em linha reta, contínua e unidirecional. Ela vem de todas as direcções, intensidades e camadas e precisam ser acolhidas como êxtase e encontros: vem do boneco, vem dos seus pares, vem do público, vem da área externa da apresentação, vem da rua. Logo, pressupõe um múltiplo movimento de colher e organizar, de mergulhar nestas intensidades e de direccioná-las. A escuta requer esta abertura e acolhida à potencialidades e riscos, oportunidades e fracassos, jogos, equilíbrios e desequilíbrios constantes, uma vez que, se ouvir é um fenómeno fisiológico e o ouvido um órgão o qual não se pode desligar e desviar, o bonequeiro deve estar sensível e preparado para fazer da escuta um caminho de criação e potência de sua cena, sustentando e dando vida e corporalidade/voz/movimento ao boneco.

Barthes nos chama a atenção para a associação entre voz e ritmo - uma ideia também muito cara ao processo de criação cênica com teatro de bonecos. Ritmo que se estabelece no “marcado” e no “não-marcado”, no amarrado e no solto, no modular e liberar. A escuta também prescinde de um ritmo que a liberte de um sentido de alerta e vigilância para um sentido de liberdade criadora: “Também pelo ritmo, a escuta deixa de ser pura vigilância para se tornar criação. Sem o ritmo, nenhuma linguagem é possível: o signo é fundado sobre um ir e vir, o

do *acentuado* e do *não-acentuado*, a que se chama paradigma” (BARTHES, 1984, p.3).

É neste ritmo entre o revelado e o segredo, entre o oculto e o explícito que a escuta se abre como caminho de compreensão do que acontece conosco e com o nosso entorno:

A escuta está desde então ligada (sob mil formas variadas, indirectas) a uma hermenêutica: escutar é pôr-se em postura de descodificar o que é obscuro, confuso ou mudo, para fazer aparecer na consciência o «abaixo» do sentido (o que é vivido, postulado, intencionalizado como escondido). A comunicação que é implicada por esta segunda escuta é religiosa: *liga* o sujeito que escuta ao mundo escondido dos deuses, que, como cada um sabe, falam uma língua da qual apenas alguns estilhaços enigmáticos chegam aos homens, apesar de, cruel situação, ser vital para eles compreender esta língua. (BARTHES, 1984, p.3).

Retomo, já à guisa de fechamento deste trabalho, à importância da escuta imbricada na voz, dentro do contexto da atuação e formação no Teatro de Animação. Ao refletir sobre a voz no/do boneco, sua origem e sua imbricação na voz do ator bonequeiro, penso no quanto esta se constitui como um elemento essencial para a elaboração da cena no Teatro de Animação, na própria formação de um corpo ou de uma percepção de corpo para o boneco. A voz é um dos elementos que dá ao boneco existência, presença e vida. Nas etapas de construção de um boneco, de seu corpo, o bonequeiro planeja, experimenta e institui-lhe uma voz e, por conseguinte, uma presença e uma existência. A voz no boneco também é o elo que o conecta em relação com os outros: bonecos e espectadores. Está na voz um dos elementos constituidores do caráter relacional dos bonecos em cena.

A escuta da voz inaugura a relação com o outro: a voz, pela qual se reconhece os outros (como a letra num envelope), indica-nos a sua maneira de ser, a sua alegria ou sofrimento, o seu estado; ela veicula uma imagem do corpo e, além disso, toda uma psicologia (fala-se de

voz quente, de voz branca, etc.). Por vezes, a voz de um interlocutor atinge-nos mais do que o conteúdo do seu discurso e surpreendemo-nos a escutar as modulações e as harmonias dessa voz sem ouvir o que ela nos diz. Esta dissociação é, sem dúvida, responsável em parte pelo sentido de estranheza (por vezes de antipatia), que cada um experimenta ao escutar a sua própria voz: chegando-nos deformada depois de ter atravessado as cavidades e as massas da nossa anatomia, ela fornece-nos de nós próprios uma imagem deformada, como se nos olhássemos de perfil graças a um jogo de espelhos. (BARTHES, 1984, p. 4).

Esta sensação de estranheza na percepção da própria voz é um ponto de partida interessante para o bonequeiro explorar suas próprias possibilidades vocais na composição da voz do boneco, de perceber a voz como um “outro” capaz de ganhar timbres, ritmos, tons, temperamentos e discursos autônomos.

Barthes nos alerta que “a liberdade de escuta é tão necessária como a liberdade de palavra” e que “é por isso que esta noção aparentemente modesta (a escuta não figura nas enciclopédias passadas, não pertence a nenhuma disciplina reconhecida) é finalmente como um pequeno teatro onde se confrontam essas duas deidades modernas, uma má e outra boa: o poder e o desejo” (1984, p. 5). Reforço a importância deste(s) tema(s) - voz e escuta - como conteúdos importantes na formação do artista bonequeiro.

Enquanto participava dos encontros da disciplina “Poéticas da Escuta” ministrada pela Prof^a Dr^a Mirna Spritzer e oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ative-me pensando no quanto a escuta e a voz são tão essenciais quanto esquecidas no processo de criação cênica no Teatro de Animação. Como provocado pela Professora Mirna, “porque não temos cursos de ‘escutatória’ - tal como a oratória - nas nossas formações?” Pensando de forma específica no campo do Teatro de Animação, também me questiono: Quando vamos promover a escuta e a voz como um tópico importante e fundamental na formação em Teatro de Animação, não só como

mero recurso cênico, mas como um processo imbricado de formação humana, social, ética e estética do artista bonequeiro?

No contexto da cena do Teatro de Animação contemporâneo, a voz se constitui como nova matéria para a constituição dos corpos dos bonecos e um espaço criativo ainda por explorar pela arte bonequeira.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de animação: da teoria à prática**. 3ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Edições 70, 1984. p. 201-211. Disponível em: <<https://terrear.blogspot.com.br/2013/08/da-escuta.html>> Acessado em 27 de maio de 2018.

CLAUDEL, Paul. Introdução. In: MIYAJIMA, Tsunao. **Contribution à l'étude du théâtre de poupées**. Kyoto: Institut Franco-Japonais du Kansai, 1928.

SILVA, Leandro Alves da. **Anotações da disciplina Tópico Especial II: Poéticas da Escuta**. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFRGS, 2018.