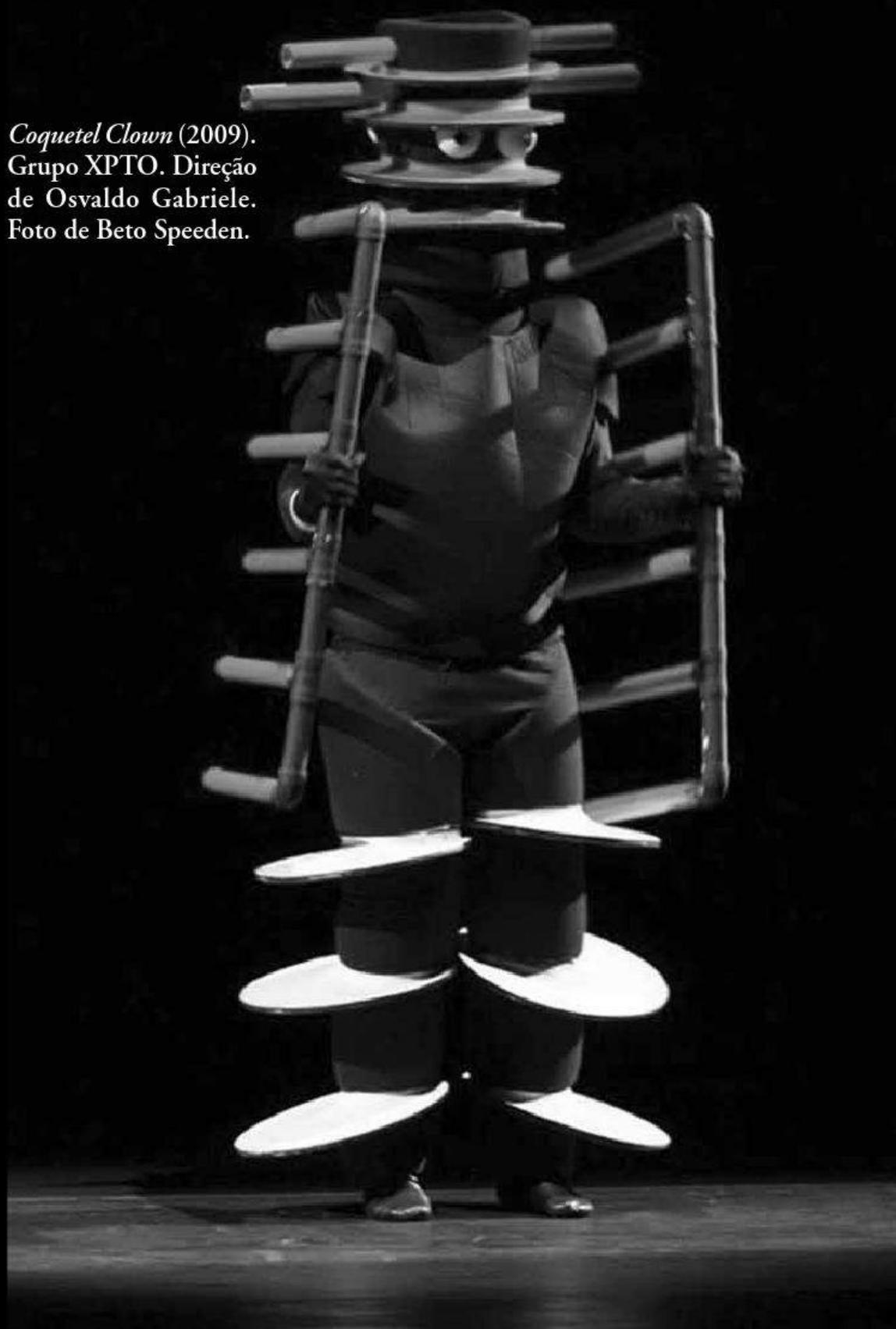


O teatro de animação brasileiro na virada do milênio

Sandra Vargas
Grupo Sobrevento (São Paulo)

Coquetel Clown (2009).
Grupo XPTO. Direção
de Osvaldo Gabriele.
Foto de Beto Speeden.



Homem Voa? (2006). Catibrum Teatro de Bonecos. Direção de Lelo Silva. Foto de Guto Muniz.



Resumo: O estudo faz análise das transformações vividas pelo teatro de animação brasileiro desde 1986, buscando compreender as mudanças no trabalho das companhias e na programação dos festivais do gênero, a partir das políticas públicas voltadas para esta área, reconhecendo que sua multiplicação não trouxe uma proporcional ampliação de sua diversidade e que, mesmo com mais subvenções e apoios para a cultura, o Teatro de Animação vem perdendo o seu caráter mais investigativo e de pesquisa.

Palavras-chave: Teatro de Bonecos contemporâneo no Brasil. Fomento e subvenção ao Teatro de Animação. Políticas culturais públicas no Brasil.

Abstract: This study analyzes the transformations experienced by puppet theater in Brazil since 1986, in an attempt to understand the changes in the work of the companies and in the program of festivals in the genre supported by public policies. It recognizes that the multiplication of groups and festivals did not bring a proportional expansion in their diversity and that even with more subsidies and support for culture, puppet theater has been losing its more investigative and research oriented character.

Keywords: Contemporary puppet theater in Brazil. Support and subvention in Puppet Theater. Public cultural policies in Brazil.

Em 1986, o Inacen¹ subvencionou um curso de extensão de Te-

¹ Instituto Nacional de Artes Cênicas, órgão do então Ministério da Educação e Cultura. No artigo *Aspectos da história recente do teatro de animação no Brasil*, Humberto Braga afirma: “No Brasil, nesses tempos, víamos que muitos alunos passavam por escolas de teatro de nível superior e não conheciam o termo ‘mamulengo’. Por conta disso, propusemos ao diretor da escola de teatro da Uni-Rio a inclusão de uma disciplina sobre o Teatro de Animação. A proposta foi bem recebida na condição de que o organismo da área de cultura remunerasse o professor”. (BRAGA, 2007)

atro de Bonecos na Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio), oferecido a estudantes do Curso de Artes Cênicas como matéria optativa. Ministrado por Zé Carlos Meirelles – um profissional atuante da área, bacharel em Artes Cênicas pela mesma universidade, cujo corpo docente não integrava –, este curso despertou o interesse pelo teatro de bonecos nos três estudantes² que, logo depois, fundariam o Grupo Sobrevento. A montagem de *Ato sem palavras*, de Samuel Beckett, realizada no curso, surpreendeu a ARTB – Associação Rio de Teatro de Bonecos³ –, que a convidou para integrar a programação do XIV Festival da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos⁴, que se realizaria em julho de 1987 na cidade de Nova Friburgo, no Estado do Rio de Janeiro. O Festival reunia oito espetáculos da França, Argentina, Alemanha, Espanha, Chile e Suécia, mais 11 espetáculos de oito estados do Brasil, e reunia um conjunto que apresentava o teatro de bonecos como linguagem rica, diversa, variada e que deixava perceber a força

² Sandra Vargas, Luiz André Cherubini e Miguel Vellinho fundaram o Grupo Sobrevento em novembro de 1986.

³ Foi Zé Carlos Meirelles quem mediou o contato de seus alunos com a ARTB – Associação Rio de Teatro de Bonecos, núcleo da ABTB no Estado do Rio de Janeiro.

⁴ O XIV Festival da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos/I Festival Rio de Teatro de Animação – ARTB/XI Congresso da ABTB/Centro UNIMA Brasil reunia os seguintes espetáculos e grupos em sua programação: *Brincando de bonecos* – Grupo Retalhos, do Distrito Federal; *Musical de papel* – Grupo Catavento, de Minas Gerais; *Ato sem Beckett* – Grupo Sobrevento, do Rio de Janeiro; *El dueño del cuento* – Grupo Asomados y Escondidos, da Argentina; *Qué bonitos ojos tienes* – Grupo Sujeitos de Cena, do Espírito Santo; *La reina blanca* – Grupo Fanfarra, da Espanha; *Hep & Reg* – Merlin Prod. Art. do Rio de Janeiro; *Reinações de um rei* – Grupo Scenas, de Pernambuco; *7 Histórias do Sul* – Grupo AnimaSonho, do Rio Grande do Sul; *Nature morte* – Grupo Caroube, da França; *El molinete* – Grupo El Triángulo, da Argentina; *Rapunzel* – Prod Art. da Casa, do Rio de Janeiro; *La calle de los fantasmas* – Grupo Títeres de Cachiporra, do Uruguai; *No meio do mundo* – Grupo Mamulengo, da Bahia; *La balada de Diego Corrientes* – Grupo Aldebarán, da Espanha; *História em contraponto* – Grupo Revisão, do Rio de Janeiro; *El viaje de un teatrante* – Grupo El Teatrante, do Chile; *Ilusões cômicas* – Grupo Ilusões Cômicas, do Rio de Janeiro; *Títeres para niños grandes y grandes niños* – Grupo El Cocuyo, da Argentina; *Fandango* – Grupo Filhos da Lua, do Paraná; *A criação de um mundo modelo* – Grupo Dieklappe, da Alemanha; e, *Sherazade* – Grupo Tötem, da Suécia.

das companhias cujos espetáculos propunham formas muito diferentes de comunicação com o público. Aquele festival refletia um momento riquíssimo dessa arte no Brasil, com muitos grupos: cada qual com uma busca diferente e muito clara dentro do teatro de animação, do popular ao erudito, para crianças e adultos. Em entrevista dada a Cláudio Figueiredo, do *Jornal do Brasil*, que destacava a presença de espetáculos adultos no Festival, Magda Modesto (1925-2011) – então presidente da ABTB – afirmava sua preocupação em não associar o teatro de bonecos exclusivamente ao público infantil: “Originalmente, o gênero não era voltado especialmente para as crianças. É essa tradição que vem sendo recuperada depois da Segunda Guerra, principalmente na Europa”, e caracterizava como objetivo do Festival “[...] a reciclagem dos grupos brasileiros e a troca experiência com o teatro de outros países”. (MODESTO, 1987, p. 15).

O intercâmbio entre as companhias era facilitado por sua permanência em todo o Festival e pela criação de ocasiões e espaços de convívio, como festas e refeições comuns. Era surpreendente perceber a existência de grupos teatrais, de trabalhos profissionais, continuados e de repertório, contrariando o panorama do teatro de atores de então, que já não se estruturava nem em grupos de criação coletiva como os dos da década de 1970 e início da década de 1980, nem em companhias estáveis, mas em figuras individuais de destaque – “grandes diretores” e “grandes atores” – ancorando ou capitaneando equipes reunidas para um espetáculo em particular e com certo *glamour* que grandes festas de premiação atestavam⁵. Humberto Braga, na ocasião, dizia-nos que uma pesquisa que se havia realizado pelo

⁵ O Prêmio Molière de Teatro (1963 a 1994), patrocinado pela empresa aérea Air France, concedia passagens para Paris a muitos de seus ganhadores, em São Paulo e no Rio de Janeiro, e, nesta cidade, tinha lugar na Maison de France, importante teatro situado no prédio do Consulado Francês; o Prêmio Shell de Teatro (desde 1988) acontecia no Canecão, mais prestigiosa casa de *shows* do Rio de Janeiro. Havia, então, outros Prêmios de Teatro importantes como o Mambembe (Nacional – criado em 1977), Governador do Estado (paulista – 1950 a 1990 – retomado em 2010), Estácio de Sá, Golfinho de Ouro (patrocinados pelo Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro), APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte (paulista – desde 1951), entre outros.

Inacen (Instituto Nacional de Artes Cênicas) dava conta de que o maior número de grupos teatrais do país era primeiramente de bonecos, seguido – bem depois – de circo e só depois de atores. O que, mais adiante, veio a se chamar “Teatro de Grupo”⁶, uma forma de organização teatral estável, de repertório, sem hierarquias, era uma noção que já estava embrenhada nestas companhias, ainda que não estivesse atrelada a aperfeiçoamento e pesquisa de linguagem. Isto se dava, em parte, pela estabilidade dos seus membros nas companhias, fruto do aprendizado específico demandado, que gerava a compreensão do fazer artístico como ofício e o entendimento de ofício como uma responsabilidade com o espetáculo, mais do que a execução de uma tarefa em uma apresentação. Resultava daí, também, uma divisão de tarefas de produção que tornava possível a existência de uma organização independente e autossuficiente, capaz de levar adiante um projeto teatral, quando na Universidade, os Cursos de Artes Cênicas preparavam artistas para cumprir funções específicas – ator, diretor, cenógrafo e figurinista, teórico, professor – para atender a um mercado de contratações, convites e testes.

Pesavam sobre o teatro de bonecos muitos preconceitos, que o associavam a uma arte menor, de má qualidade, recreativa, dirigida exclusivamente a crianças e que tinha espaço, sobretudo, em festas infantis. Eventualmente, era associado também a uma brincadeira popular, sem maiores preocupações estéticas, indigna de ocupar espaços teatrais. Do mesmo modo que Magda Modesto, por ocasião do XIV Festival da ABTB, lutava por uma nova imagem para o teatro de bonecos, muitos outros artistas da área, reunidos em uma associação que era uma das organizações teatrais de maior força do país, construía um teatro vigoroso e cada vez mais integrado ao panorama teatral brasileiro. Grupos como o Giramundo, de Belo Horizonte; o Contadores de Histórias, de Parati; o Mamulengo Só-Riso, de Olinda; o Casulo e o Ventoforte, ambos de São Paulo, lotavam

⁶ O termo Teatro de Grupo foi cunhado no Encontro Zerinho, reunião de grupos teatrais de diferentes estados, organizado pelo Grupo Fora do Sério na cidade de Vinhedo em 1990.

teatros importantes, conquistando espaços nos jornais e o respeito da crítica especializada, muitas vezes com espetáculos adultos. Somaram-se a eles, pouco depois, grupos como o XPTO, a Cia. Beto e Beto (hoje, Pia Fraus), o Cidade Muda, todos da cidade de São Paulo; o Cem Modos, de Porto Alegre; o e próprio Sobrevento, entre outros. Trabalhos de qualidade como os dos Grupos Revisão, Navegando e Hombu, do Rio de Janeiro; Quintal, de Niterói; Gralha Azul, de Lages; Centro Animações, de Curitiba; AnimaSonho, de Porto Alegre moldavam um novo teatro de bonecos e rompiam os limites entre o teatro e o teatro de bonecos, revelando em encenações surpreendentes, que os bonecos poderiam dizer muitas coisas que os atores não podiam dizer, colocando o teatro de animação na vanguarda da criação teatral, trilhando caminhos muito diversos e originais. Cada grupo apresentava uma proposta estética particular e provava que os bonecos não limitavam, mas abriam novos rumos para o teatro.

Este movimento encontrava paralelo em outros lugares do mundo. O marionetista e diretor Michael Meschke, da Cia. sueca Marionetteatern, indignado com a posição conservadora dos titeriteiros frente aos novos caminhos tomados pelo teatro de animação, escrevia:

Podemos estabelecer que não é nenhum crime: misturar bonecos e atores; usar bonecos muito grandes ou pequenos; misturar bonecos com máscaras, dança, ópera, drama, cinema, music hall, música pop, etc.; usar bonecos em duas ou três dimensões, ou em ambas, ao mesmo tempo; misturar técnicas de animação variadas em uma mesma produção; reduzir bonecos a atores de menor tamanho, para efeito de perspectiva; gostar de Punch e Judy, de Kasper, Guignol ou qualquer nome que tenha; mostrar ou não mostrar o manipulador e sua técnica durante o espetáculo; trabalhar meses para atingir a perfeição estética de um objeto ou usar um fósforo como boneco. (MESCHKE, 1974, p. 10).

No Brasil, no final dos anos de 1980 e início dos anos 1990, os grupos de teatro de bonecos já dividiam os prêmios teatrais com artistas de renome em todas as categorias, misturando-se, definitivamente, ao mundo do teatro. Os festivais de teatro de bonecos

traziam para Canela, Curitiba e Rio de Janeiro espetáculos importantes, de grande nível artístico, contemporâneos e de diferentes origens, apresentando propostas avançadas e renovadoras. Grandes companhias vieram, também, pelas de mãos de produtores independentes, em grandes e megaeventos, com o apoio de instituições culturais estrangeiras⁷. Em 1996, a primeira edição do Rio Cena Contemporânea, que buscava apresentar espetáculos contemporâneos e inovadores, chegou a ter uma curadoria de Teatro de Bonecos, ao lado de outra de Teatro de Rua e uma de Teatro de Atores.

Em meados dos anos 1990, os festivais – não só os de teatro de animação – deixavam de oferecer aos artistas hospedagem e alimentação por todo o período do festival e limitavam-se a contratar artistas e recebê-los pelo tempo mais curto possível. Os festivais perderam muitos recursos públicos com que contavam, mas também se profissionalizaram, e os tempos em que os artistas custeavam as suas passagens e abriam mão de cachês para participar dos festivais terminavam. O Festival de Canela, ligado à ABTB e, posteriormente, à AGTB – Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos –, desliga-se das associações e muda de formato, provocando a revolta da classe bonequeira, que se dispunha, inclusive, a boicotá-lo. Perdia-se um espaço importante de aprendizagem, aprimoramento e amadurecimento de artistas, bem como oportunidades de jovens artistas se aproximarem de companhias mais experientes e consolidadas. Hoje, tenho a impressão de que, mesmo que os organizadores dos festivais se propusessem a conseguir verbas para que os artistas ficassem mais tempo em um festival, dificilmente isto se daria. As companhias também se profissionalizaram de tal maneira que já não conseguem mais ficar em uma cidade que não a sua, a não ser para se apresentar. Também as relações entre os membros de uma companhia passaram a ser, normalmente, relações de serviço ou empregatícias – e não mais societárias –, o que implica na perda do interesse dos membros da companhia em encontros e intercâmbios,

⁷ Philippe Genty, Dominique Houdart, Mummenschanz, Teatro Negro de Praga, Teatro de Bonecos Chinês, Royal de Luxe, Otelo Sarzi, etc.

em troca do simples pagamento por um trabalho realizado.

A falta de dinheiro devido à ausência de políticas públicas para a cultura, no final dos anos 1990, fez com que as companhias e os organizadores dos festivais – profissionalizados, vivendo ou dependendo de suas atividades artísticas – tivessem cada vez mais dificuldade de se manter. A primeira transformação, inevitável, que se pôde notar no panorama do teatro de animação foi que o teatro de bonecos adulto foi perdendo a sua quantidade, força e vitalidade. Os festivais passaram a ter uma programação predominantemente voltada para crianças ou para todo público, pois, para conseguir as verbas para a sua realização, os organizadores criavam parcerias com escolas, secretarias de educação, entre outros. Alguns festivais passaram a ser feitos nas férias escolares, para sensibilizar as prefeituras e poder conseguir o seu apoio, com o apelo de que os festivais viriam a proporcionar atividades para as crianças sem aulas. Passaram, assim, a focar um único aspecto da produção do teatro de animação, limitando as referências desta linguagem para os espectadores e para os jovens artistas.

Na ausência de verbas e subvenções, o mesmo aconteceu com as companhias de teatro de animação que subsistiam com os cachês advindos dos seus trabalhos voltados para o público infantil. Com grande dificuldade, algumas companhias ainda buscavam manter um repertório adulto e algumas vezes o conseguiam graças ao seu repertório infantil. Colocar um espetáculo de bonecos em cartaz poderia gerar uma renda de bilheteria maior para espetáculos infantis que para espetáculos adultos, pelo fato de muitos pais encontrarem no teatro infantil um programa conveniente para as tardes de fins de semana com os seus filhos. Espetáculos infantis com bonecos ofereciam um apelo a mais quando oferecidos a escolas públicas e particulares, a clubes, centros culturais e, no caso das cidades de São Paulo e interior, nas unidades dos SESC⁸ que tinham um espaço para a programação

⁸ O Serviço Social do Comércio mantém muitas instalações, em diferentes bairros da cidade de São Paulo e em diferentes cidades do interior do estado, que se constituem em verdadeiros centros de cultura, esporte e lazer e que costumam oferecer atividades para crianças nos fins de semana, contratando companhias teatrais e artistas.

infantil. Os contratos com os SESCs chegaram a responder por aproximadamente setenta por cento da renda das companhias da Cooperativa Paulista de Teatro, em 1998. Desta maneira – mesmo sem verbas públicas, patrocínios e subvenções – as companhias de teatro de animação puderam se manter bastante bem. Estavam estruturadas, tinham um trabalho continuado, e têm – até hoje – um bom espaço na mídia, respeito da crítica especializada e, do ponto de vista econômico, quando comparadas a outras companhias de teatro, conseguiram viabilizar o seu trabalho e sobreviver ou auferir alguma renda dele, em um momento político muito difícil para a cultura.

Em 2000, começam a surgir diferentes programas públicos, frutos de lutas de toda a classe artística – não só do teatro de bonecos –, que aprende a dialogar com o governo e passa a cobrar dele políticas culturais claras e transparentes. Os artistas passam a reivindicar editais, nos âmbitos federal, estadual e municipal. Em alguns estados avança-se mais, em outros menos – por conta das políticas locais e das diferentes formas e capacidades de organização, mobilização e pressão dos artistas –, o que se reflete na produção cultural e pujança dos trabalhos dos grupos, em função da sua origem. Também o discurso político do governo muda, e a cultura já não deve contar com a sua própria capacidade comercial ou já não deve ser abandonada à própria sorte. O teatro de grupo ganha projeção e respeitabilidade, conquista uma imagem de qualidade artística e compromisso social. As cerimônias de entrega de prêmios deixam de ter tapetes vermelhos, grandes coquetéis, de ser um espetáculo. Os prêmios deixam de ser ganhos só por celebridades bem vestidas, em festas glamourosas televisionadas ao vivo. Hoje, praticamente, já não existem editais públicos voltados para o teatro que não contemplem ou valorizem as produções dos grupos teatrais.

A organização do teatro de bonecos, que vinha sendo feita de forma coletiva, em grupos – note-se que o próprio XIV Festival da ABTB a que nos referimos registra a assinatura de muitas companhias como grupos –, adapta-se bem a esta mudança de paradigma. As companhias de teatro de bonecos têm maturidade na reali-

zação de projetos e, com a sua capacidade de produção, souberam apresentar os seus trabalhos nos novos editais, o que resultou em algumas companhias de teatro de animação, de diferentes estados, contempladas com alguma subvenção. O edital *Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz* – cujo objetivo, segundo a própria Funarte, é fomentar a produção nacional, contribuindo parcial ou integralmente para o desenvolvimento de grupos e companhias – reconhece expressamente as modalidades Teatro Adulto, Teatro para a Infância e a Juventude, Teatro de Bonecos e Teatro de Rua e, desde 2006, entre todos os premiados do país figuram cerca de 10% das companhias de teatro de bonecos. Mas, se analisarmos proporcionalmente a divisão de gêneros que a Funarte estabelece, esta porcentagem deveria chegar a 20%. Em programas importantes como a *Petrobras Cultural*, que destina verbas para projetos culturais com duração de dois anos (a partir de 2013, três anos), nos últimos quatro anos sempre tem sido contemplada uma companhia de teatro de bonecos, entre cinco a sete selecionadas em todo o Brasil. Em São Paulo, onde existe a Lei de Fomento ao Teatro – mecanismo de subvenção a grupos que tenham um trabalho continuado e de pesquisa, e que ofereçam uma contrapartida do acesso à população –, entre trinta grupos selecionados, por ano, cerca de 10% têm sido de teatro de bonecos. Graças à Lei de Fomento ao Teatro, a Cia. Truks tem ocupado a Biblioteca Municipal Monteiro Lobato, onde sedia um Centro de Pesquisa e Estudos de Teatro Animação, e o Grupo Sobrevento consegue estabelecer e manter um teatro – um galpão de 400 m² – dedicado exclusivamente à programação do teatro de animação. Ali o Grupo tem realizado festivais, promovido diversos intercâmbios com artistas nacionais e internacionais, e realizado as temporadas de seu repertório. No âmbito nacional, a Companhia Polichinelo cria um Centro de Difusão e Estudos do Teatro de Animação – chamado Espaço do Boneco – em Araraquara, enquanto a Pia Fraus constrói o seu Teatro em São Paulo, a Cia. PeQuod abre uma sala no Rio de Janeiro, e companhias como a XPTO, Circo de Bone-

cos, Mevitevendo, em São Paulo; Boca de Cena, em João Pessoa; A Roda, em Salvador; Bagagem e Voar, em Brasília; Manoel Kobachuk, em Curitiba; Trip, em Rio do Sul; InBust, em Belém; Catibrum, em Belo Horizonte; Catín Nardi, em Mariana, entre muitas outras, constroem os seus ateliês e espaços públicos de trabalho e apresentações. O teatro de animação, portanto, na virada do milênio, com o surgimento de políticas públicas de subvenção ao teatro, tendo a qualidade de suas produções reconhecida e tendo conquistado um espaço na construção da diversidade de linguagens teatrais do país, passa a contar com melhores condições para a sua consolidação e manutenção, para o desenvolvimento de suas pesquisas e para a realização e circulação de seus espetáculos.

Se, com o aumento de verbas públicas para a cultura, vivemos – pelo menos em alguns estados – um momento econômico mais favorável, com a multiplicação do número de companhias, com uma maior profissionalização e com melhores condições de produção e circulação, do ponto de vista artístico, entretanto, o panorama do teatro de animação não tem sofrido grandes transformações desde o final dos anos 1990. O crescimento, o reconhecimento e a consolidação de algumas companhias de teatro de animação não se refletiram em uma diversificação proporcional de propostas artísticas no campo. O teatro de bonecos trocou o seu caráter mais investigativo pela comodidade da atenção às expectativas do público e dos programadores. Por conta disto, também, o teatro de animação continua se dedicando mais ao teatro infantil, e cada vez menos ao teatro adulto. Há experiências de muitas companhias que buscam, no teatro para adultos, caminhos de expressão artística, diversificação ou maior prestígio. Mas o risco econômico termina por pesar mais do que a satisfação artística, e a vinculação do teatro de bonecos com o teatro para crianças que o senso comum reafirma oferece uma comodidade que reduz o alcance e a duração destas iniciativas. Grupos como o Sobrevento, Contadores de Estórias, Teatro de la Plaza, Teatro por um Triz, Cia. Patética, Bonecos Urbanos, Morpheus Teatro, Pia Fraus, Cia. Quase Cinema, Seres de Luz,

em São Paulo; Cia Pequod e Teatro Portátil, no Rio de Janeiro; A Roda, na Bahia; A Caixa do Elefante, Cia. Lumbra e Camaleão, no Rio Grande do Sul; Catibrum, Pigmaleão Escultura que Mexe, em Minas Gerais; InBust, no Pará, entre outros, têm se dedicado a este público, porém é o teatro para crianças que continua a ser a base do repertório de muitas destas companhias.

Muitos dos espetáculos criados também passam a ser rotulados como *para todo público*, em uma tentativa de atender à grande demanda de programadores e festivais de teatro de animação, que oferecem pouco espaço a espetáculos adultos e cada vez mais ao que se passou a chamar de *público familiar*. Esta mudança, aparentemente inocente e inócua, tem graves implicações na diversidade oferecida pelo teatro de bonecos. Na tentativa de agradar a todos, as questões abordadas e mesmo a forma como são tratadas adquirem certa leveza e uniformidade que as adoçam e as tornam mais palatáveis e agradáveis, quando se espera de um artista não o agradar, mas o provocar e o surpreender. O apuro técnico, a graça na manipulação, a beleza e algum tom poético oferecidos não são suficientes para atrair ou envolver o público adulto. São, sim, o que amorna, pasteuriza e enfraquece uma comunicação mais poderosa ou um encontro mais tocante ou pujante. E estas buscas de um espetáculo *para todos* ou *para toda a família* – que tanto agrada os festivais – terminam por ser o que o afasta das temporadas e do mundo do teatro adulto em suas referências modernas. Mas estes espetáculos tendem a constituir um gênero à parte, afastando-o do próprio teatro. Nem para adultos nem para crianças, o *teatro para todo o público* termina sendo um teatro asséptico, inócua, cômodo, cordato, entretenedor, pleno de “festivalidade” e pobre de uma teatralidade contemporânea – investigadora, experimental, arriscada, renovadora, inconformada. O encenador Néelson Baskerville, ganhador do Prêmio Shell de Teatro de 2011, pela direção de *Luiz Antônio – Gabriela*, afirma:

Teatro não é cinema. Ele está acontecendo ali diante dos seus olhos da plateia. Seus temas devem desassos-

segur o homem, fazê-lo despertar da letargia diária que o cotidiano provoca. Deve ser festa, acendendo luzes no final do túnel, ou tornando o escuro insuportável. (BASKERVILLE, 2013, p. 53).

Em lugar de escolher, clara e assumidamente, a quem se quer dirigir, o teatro de animação tem buscado a satisfação de um público genérico; em lugar de buscar a expressão de uma ideia (e falamos, aqui, não de um tema ou uma mensagem, mas de um espetáculo ou de um encontro), o teatro de animação tem buscado a ocupação de um nicho de mercado, de um espaço no mercado de trabalho existente, tentando atender a demandas que nascem de expectativas limitadas e preconcebidas. A conquista da noção de ofício pelos bonequeiros levou a um empobrecimento de sua arte – tanto em termos de qualidade como de variedade de trabalhos. A ideia de ofício, que percebemos nos artistas que compunham a programação do XIV Festival de Teatro de Bonecos de Friburgo, no ano de 1987 – que fez com que as companhias aprendessem a se estruturar e a viabilizar o seu trabalho – terminou, com o passar dos anos, por ser fatal para a pesquisa e o desenvolvimento do teatro de animação. A arte passa a ser um mero ofício, quando só o espaço comercial pauta o trabalho das companhias e artistas. Buscar a arte do teatro que se faz, buscar aquilo que o dinheiro não compra, alcançar aquilo que não é remunerado é o salto que precisa ser dado para que o teatro de animação não se transforme em simples entretenimento e para que volte a ser uma linguagem provocadora, inovadora e desestabilizadora, para que seja sempre um farol nas águas da arte.

Mesmo com mais verbas, vemos poucos espetáculos de teatro de animação com uma produção de maior porte que incluam a contribuição de artistas que tenham origem em outros campos artísticos. Figurinistas, cenógrafos, diretores musicais, iluminadores, ainda que não garantam um bom espetáculo, podem trazer novas formas de pensar o teatro de bonecos, evitando códigos e formas de expressão corriqueiras. A colaboração destes outros profissionais pode trazer a uma montagem – mais do que o estreito caminho

técnico habitual – um horizonte criativo, artístico, mais amplo, que pode enriquecer ou, pelo menos, ajudar a discutir uma criação. Além disto, um bonequeiro deve ter conhecimento de suas habilidades específicas e de suas limitações expressivas: valer-se de um diretor musical, por exemplo, evita a utilização do recurso pobre e óbvio da trilha sonora de um filme como fundo musical, coisa que se tem visto frequentemente nos espetáculos de teatro de bonecos.

O surgimento de muitíssimas companhias de teatro de bonecos para crianças não revelou a variedade teatral esperada. Muitas delas se limitaram a reproduzir modelos, a imitar experiências bem-sucedidas de outras companhias do gênero. Mais do que inspirar o trabalho de jovens artistas, as criações de grupos como o Giramundo, a Cia. Truks, a Cia. Ópera na Mala e o Teatro Ventoforte, por exemplo, foram copiadas por muitas companhias de menor porte que não buscavam mais do que uma forma segura de agradar plateias e programadores, tomando trabalhos originais por fórmulas. São raras, nos palcos, a ousadia, a surpresa, a inovação. A maior parte dos espetáculos infantis de bonecos brasileiros não se arrisca: seria bom ver nos palcos mais companhias tratando de questões mais subjetivas, complexas e profundas, sendo mais sutis e delicadas ou buscando novas formas de se comunicar com as crianças. O que vemos, no entanto, há anos, é que a maior parte dos espetáculos de teatro de bonecos infantis aposta no humor fácil, na graça, no barulho, na rapidez ou na identificação imediata da criança com o boneco, como forma de seduzir, agradar e satisfazer as crianças e os seus pais.

O teatro de animação poderia inspirar jovens artistas, por sua história, por seus fundamentos teóricos, por suas múltiplas manifestações ou, pelo menos, por seu potencial. Poderia estar nas universidades como teatro, difundido entre os alunos de Direção e Interpretação como uma ferramenta que amplia as possibilidades de expressão nas Artes Cênicas, e não como algo limitador e associado somente ao campo da Arte-Educação ou do Teatro para Crianças, para a Licenciatura, e não para o Bacharelado. Poderia se dinamizar por meio de encontros e intercâmbios, sobretudo no corpo de

festivais que se preocupassem em apontar caminhos e em revelar a riqueza, a diversidade e a contemporaneidade desta arte – quer seja com uma programação tradicional, de vanguarda, quer seja com uma programação popular ou erudita. Foi assim que o Sobrevento descobriu e se encantou pelo teatro de bonecos, ao qual dedicou toda a sua carreira. E acreditamos que é assim que novos grupos poderiam levar adiante esta arte, transformando-a, porque esta é a única forma de conservá-la.

Dono de um passado muito rico, de uma história importantíssima pouco conhecida e mal escrita, o teatro de bonecos é uma expressão teatral forte e importante no mundo moderno: atrai público, aponta caminhos, e é uma fonte inesgotável e palpável de tradições milenares e possibilidades infinitas. E, como toda arte, precisa se desenvolver, se aperfeiçoar e se multiplicar – não se manter como está. É isto o que precisa ser subvencionado e fomentado. Para que se renove sempre. Para que seja sempre importante e atual. Para que não se congele – e com isto não morra. Para continuar a ser capaz de expressar, refletir e provocar uma sociedade em constante mutação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASKERVILLE, Néilson. Pensamento Giratório. In: *Catálogo Nacional do Festival Palco Giratório* – SESC 2013. Ed. SESC, Rio de Janeiro: 2013.
- BRAGA, Humberto. Aspectos da historia recente do teatro de animação. In: *Móin-Móin*. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 03, Nº 4. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2007.
- MESCHKE, Michael. Algumas reflexões impopulares relativas à moral titeriteira na UNIMA. In: *Revista Mamulengo*, Nº 3, FUNARTE/ ABTB, Rio de Janeiro: 1974.
- MODESTO, Magda. A Festa dos Bonecos em Friburgo. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 de julho de 1987. Revista Domingo.