

## Sobre a incompreensão ao redor

Miguel Vellinho

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro –  
Unirio (Rio de Janeiro – Brasil)



*Jongo Mamulengo* (2016). Coletivo Bonobando. Direção de Adriana Schneider.  
Foto de Ricardo Brajterman.



*Jongo Mamulengo* (2016). Coletivo Bonobando. Direção de Adriana Schneider.  
Foto de Ricardo Brajterman.

**Resumo:** Este texto traz reflexões sobre a produção de teatro para crianças, sob a ótica de um pesquisador de Teatro de Formas Animadas, que observa aproximações, experimentações, riscos e incompreensões quando do uso da linguagem da Animação nesta parcela da produção teatral. A proposta é criar um diálogo que vise a contribuir para uma reflexão mais profunda sobre tais apropriações e fomentar o estudo e a pesquisa como o melhor caminho para refinar as recentes aparições da figura animada em espetáculos infantis. Tentar entender as razões é abrir uma seara de considerações sobre a prática teatral atual, que invariavelmente abarcam implicações orçamentárias e financeiras. Há um boneco em cena. Por quê? Para quê?

**Palavras-chave:** Teatro de Formas Animadas, Teatro infantil, Criança, Infância, Cultura Infância.

**Abstract:** This text proposes reflections on the production of theater for children, from the perspective of a researcher of Puppet Theater, who observes approximations, experimentations, risks and misunderstandings when using the language of Puppet Theater in theatrical production. The proposal is to create a dialogue that aims to contribute to a deeper reflection on such appropriations and to encourage study and research as the best way to refine the recent appearances of puppets in performances for children. Trying to understand the reasons is to open a tangle of considerations about current theatrical practice, which invariably encompasses budgetary and financial implications. There's a puppet on the stage. Why? What for?

**Keywords:** Puppet Theater. Theater for children. Child. Culture.

Gradualmente, o boneco tem aparecido com maior frequência em espetáculos infantis, não propriamente espetáculos considerados como *de bonecos* ou *de Animação*. No entanto, tal visibilidade não acompanha um aprofundamento da linguagem, nem mesmo do seu entendimento meramente técnico. Não foram poucas as vezes em que tenho observado que se insiste em colocar em cena algo que pode se assemelhar com o que entendemos por Teatro de Animação sem, entretanto, ter um conhecimento razoável dos seus aspectos simbólicos, metafóricos e camadas de leitura que uma forma animada pode proporcionar. Que motivos havia para tal escolha? É possível identificar uma razão óbvia para que o boneco ou a forma animada estivesse em cena nesses espetáculos? São perguntas que sempre me faço e sempre repito em voz alta. Penso que deve haver uma motivação incontestável para esta eleição, mas o que tem acontecido ultimamente é algo revelador de outras tantas razões, quase sempre frágeis como a própria cena que se revela.

Ainda que fosse possível acreditar numa proposta de hibridização da cena para crianças, isto não é nenhuma novidade desde Ilo Krugli<sup>1</sup>. No decorrer do espetáculo, porém, vê-se mais claramente que uma real proposta de cruzamentos de linguagem teria mais sofisticação do que o que é de fato mostrado em cena. Muitas vezes, o boneco está no palco por inúmeros fatores que, infelizmente, não partem de um desejo consciente de explorar uma linguagem, e sim de uma demanda sem qualquer caráter artístico, como uma eventual necessidade de reduzir o elenco – por falta de recursos –, uma intenção de ter um chamariz para a divulgação ou até uma estratégia para tentar ser indicado a algum prêmio; enfim, há mil motivos para esta recente disseminação do uso de bonecos em espetáculos para a infância e juventude. Raro é ver o seu uso com fundamento, sentido e real necessidade de sua entrada em cena.

---

<sup>1</sup> Ilo Krugli (1930), premiado diretor, ator e autor teatral argentino, radicado no Brasil desde 1961. Criador do Teatro Ventoforte, companhia surgida na década de 1970, hoje em atividade em São Paulo.

Falo a partir da experiência como jurado do Prêmio CBTIJ<sup>2</sup> de Teatro para Crianças, do qual faço parte desde a sua criação, em 2014. Com vinte e quatro categorias, uma das maiores honorárias dedicadas ao Teatro Infanto-Juvenil do País, o Prêmio tem ainda o ineditismo de contemplar uma categoria intitulada Trabalho de Formas Animadas. Semanalmente, venho acompanhando a produção teatral deste setor, o que não se restringe à produção do Rio de Janeiro, pois também inclui as montagens de visitantes dos demais Estados do País, que, ao realizarem temporadas na cidade, acabam por também entrar no páreo. No entanto, cabe frisar, parto da premissa de um observador especializado, jamais de uma forma cabotina, compreendendo que, na atividade artística, o perigo de estabelecer regras é sempre gigantesco. Como dizia Álvaro Apocalypse<sup>3</sup>, “O erro não pertence ao vocabulário da Arte”. Portanto, não se trata de apontar os sins e os não a esmo, mas de tentar entender os motivos desta aproximação do boneco em uma cena nem sempre apta para a sua recepção. Pretendo, portanto, discorrer aqui sobre alguns pontos que ocorrem com certa frequência, buscando de alguma maneira identificar como a figura do boneco ou da forma animada se dilui quando mal utilizada e/ou mal compreendida. Espero, assim, avançar nesta discussão sobre esta incompreensão ao redor.

Lidar com um objeto animado requer, em primeiro lugar, estudo. Mais do que isso: é preciso vir junto com uma boa dose de curiosidade e inventividade para materializar intenções, elementos, ações e circunstâncias que um elenco de atores não seria capaz de

---

<sup>2</sup> Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude, criado em dezembro de 1995 por profissionais da área de Teatro para crianças. É uma entidade sem fins lucrativos que visa à união dos profissionais da área e à expansão de um teatro de qualidade que contribua para a formação da infância e da juventude brasileira. Entre os objetivos da entidade, está o de promover ações para a divulgação, a difusão e o desenvolvimento do teatro, defendendo a profissionalização dos artistas.

<sup>3</sup> Álvaro Brandão Apocalypse (1937–2003), um dos fundadores do Grupo Giramundo, foi também pintor, ilustrador, gravador, desenhista, diretor de teatro, cenógrafo, professor, museólogo e publicitário brasileiro.



*Jongo Mamulengo* (2016). Coletivo Bonobando. Direção de Adriana Schneider. Foto de Ricardo Brajerterman.

executar. Essa implicação de uma pesquisa mais aprofundada, de uma verificação mais estudada é realmente muito rara entre jovens artistas que se arriscam a enfrentar a questão. Exige, sim, tempo de trabalho para alcançar uma efetiva ideia do que é a Animação na concepção mais ampla da palavra. E, no entanto, na contramão de tal necessidade, tem se tornado comum ver produções que utilizam bonecos manipulados por elencos reunidos apenas para o propósito de uma montagem específica – e, portanto, sem a bagagem de um grupo que se dedica continuamente a investigar tal linguagem. Por um lado, tal recorrência do uso do boneco em cena pode ampliar sua visibilidade e servir de inspiração para outros artistas; por outro, porém, a má qualidade resultante do trabalho de atores e diretores

despreparados tende a difundir uma noção mais pobre do objeto animado, esvaziado de sua vasta gama de possibilidades e significados.

Há algumas complexidades quando se opta por uma linguagem que exige atenção e cuidado. Por que razão, afinal, o boneco está em cena? Muitas vezes, as respostas não encontram qualquer conexão com a abordagem e/ou temática da montagem em questão. Evidentemente, no Teatro dedicado à Infância, o boneco tem ainda um poder de expressão e de comunicação sem par. E é isso que quero salientar quando aponto que o estudo é o principal veio de entendimento dessa expressão, pois, é fato, há mais dessemelhanças entre um ator e o boneco do que se imagina existir. Parece óbvio, mas não é.

Um elenco que tenha sido reunido para uma única montagem, formado por atores sem a prática do Teatro de Animação, às vezes com tão poucos meses de ensaio, dificilmente poderá dar conta das camadas de significação que um boneco tem, sobretudo quando se lida com plateias de pouca idade. Pode-se muito bem apreender a manipulação, de forma muitas vezes automatizada; pode-se dar voz àquele corpo inanimado com alguma credibilidade; pode-se, enfim, parecer estar dando vida a algo; mas é raro observar uma apropriação



*Jongo Mamulengo* (2016). Coletivo Bonobando. Direção de Adriana Schneider. Foto de Ricardo Brajterman.

da linguagem em tão pouco tempo de trabalho. O que acaba por ir ao palco é, frequentemente, um arremedo. Não quero dizer, com isso, que o boneco deva somente ser encontrado nos coletivos dedicados ao Teatro de Animação. Evidentemente, toda experimentação é válida, desde que ela nasça de determinados e claros propósitos.

Não é o que acontece com alguns espetáculos assumidamente de bonecos em que invenção, apuro narrativo e acerto na encenação me fazem acreditar que as tais absorções e incompreensões acima decorrem de um não-aprofundamento na linguagem, e/ou de uma relação epitelial com ela.

Em *Jongo Mamulengo*<sup>4</sup>, espetáculo do Coletivo Bonobando<sup>5</sup>, uma rara e bem-sucedida experiência de apropriação da estrutura do Mamulengo que agencia situações e tipos reconhecidamente desta manifestação num outro ambiente sociogeográfico – mais especificamente, o bairro de Madureira, na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, tradicionalmente ligado ao Samba e também ao Jongo<sup>6</sup> –, a diretora Adriana Schneider consegue imprimir novas

---

<sup>4</sup> *Jongo Mamulengo* estreou dia 26 de novembro de 2016 na Casa do Jongo da Serrinha, no Rio de Janeiro. A montagem, dirigida por Adriana Schneider, é do Coletivo Bonobando, tendo no elenco: Karla Suarez, Livia Laso, Marcelo Magano, Patrick Sonata e Thiago Rosa, e os músicos Anderson Vilmar, Cristiane Cotrim, Lazir Sinval, Luísa Marmello, Luiz Flávio Tournillon Alcofra, Ricardo Cotrim e Thiago Queiroz.

<sup>5</sup> O Coletivo Bonobando é um projeto pioneiro na cidade do Rio de Janeiro, com uma metodologia baseada na interlocução entre os saberes locais e acadêmicos. Formado pelas relações em rede, o grupo, que conta com dez atores entre 20 e 29 anos, trabalha para a construção do conhecimento compartilhado e, através da arte, abordar questões contudentes do Brasil contemporâneo, redimensionando as fronteiras entre estética e política. Criado em 2014, o coletivo foi o primeiro a surgir a partir de uma residência artística em uma das arenas municipais, a Arena Carioca Dicró, no Bairro da Penha.

<sup>6</sup> *O jongo é uma dança e um ritmo brasileiros, que teve origem nos processos culturais oriundos da diáspora dos africanos escravizados para o Brasil. É praticado ao som de tambores. No tempo da escravidão, um dos locais de prática do jongo era o Vale do Rio Paraíba do Sul, o rio mais importante da bacia hidrográfica do Sudeste brasileiro. Ali se desenvolveu o cultivo do café, com mão de obra escrava, durante os séculos 18 e 19. Segundo diversos jongueiros e estudiosos da música popular brasileira, o jongo teria influenciado diretamente a formação do samba no Rio de Janeiro. Depois de violentas lutas pela abolição, a escravidão de mulheres e homens negros teve seu fim oficial em 1888, com a assinatura da Lei Áurea. Com isso, houve a migração de negros ex-escravizados para cidades, como o Rio de Janeiro, onde se estabeleceram em diversos morros e comunidades da região. A Serrinha foi um destes locais, onde se popularizou a prática do jongo (ALCURE, 2017).*



*Jongo Mamulengo* (2016). Coletivo Bonobando. Direção de Adriana Schneider.  
Foto de Ricardo Brajterman.

cores e leituras vindas daquela expressão nordestina, ao deslocá-la para o Sudeste urbano e atravessado pelas mesmas disparidades sociais. O mais interessante aqui é o fato de o Coletivo Bonobando, um grupo de jovens artistas reunidos desde 2014, não ter como foco inicial de trabalho o Teatro de Bonecos. Coube à diretora, com reconhecida obra voltada para as expressões populares do boneco na Zona da Mata pernambucana, prepará-los para uma imersão que resultou em aproximações com o Mestre Zé Lopes, famoso mamulengueiro daquela região, com uma cultura que parece estar bem distante da urbanidade do Sudeste, mas não está. Schneider retoma as estruturas típicas das *brincadeiras* do Mamulengo para revelar a história do Jongo e do Samba no contexto do Morro da Serrinha, com bonecos que representam importantes figuras históricas como Vovó Maria Joana, Mestre Darcy, Silas de Oliveira, Mano Décio, Aniceto do Império, Tia Ciata, Clara Nunes, Dona Ivone Lara, Tia Maria do Jongo, entre outros. O resultado é para além do encantatório, sobretudo pelo decalque bem fundamentado proposto por Schneider, que não permite em nenhum momento parecer uma cópia, um mimetismo de uma outra manifestação, uma inconsequência sem maiores pretensões. Isto porque não há invencionice em cena; há, sim, uma honestidade de propósitos que são visíveis na ideia de que é, olhando friamente, apenas um espetáculo de bonecos de luva, com cenas, músicas e danças que remetem à cultura nordestina. E ao mesmo tempo, não é nada disso. O que se tem ali é um exercício finamente elaborado, com contribuições referenciais nascidas de outros ambientes que não o Nordeste, mas que se afinam e ganham contornos mais definidos numa ideia que somente a palavra *novidade* pode traduzir. Obviamente, há imprecisões; porém, nestas mesmas imprecisões dos jovens do Bonobando, vê-se brotar uma inteligência cênica que alia vontade e fome de conhecimento técnico e artístico com alguém que exercita uma experiência de transmutação antropológica e cultural sem precedentes. Confesso que há muito tempo não via nada parecido. E nada tão encantador.

Se ressaltar bem as qualidades do espetáculo citado acima, é por sua conjugação entre encenação, dramaturgia e meios expressivos (atores e bonecos), que estão associados para expressar ou apresentar uma ideia. E há, vejam bem, o entendimento de que o tipo de boneco comumente visto nas representações de Mamulengo era a melhor opção para contar aquela história que *Jongo Mamulengo* traz para a cena. A escolha de uma técnica sempre implica uma série de possibilidades, mas, sobretudo, limitações, que, neste caso, são imperceptíveis em cena. Não há briga da técnica de manipulação com a encenação. Há, sim, uma harmonização dos elementos, que andam juntos para a felicidade da realização.

Eis aqui uma outra incorreção bastante comum nos últimos anos: levar à cena um boneco que é próprio para um determinado tipo de manipulação – com suas necessidades e implicações –, mas que não será usado de acordo com a natureza da sua confecção. Não haveria, novamente, nada contra esse fato, se houvesse nele um mínimo sentido antropofágico, se houvesse um senso de subversão no ato de levar à cena um boneco e não utilizá-lo de acordo com a sua morfologia ou mesmo sua natureza. O exemplo mais comum são bonecos supostamente criados para a prática da manipulação direta, mas que entram em cena na mão de apenas um único ator mal preparado para a função. Parece-me claro que, a esta altura dos acontecimentos, um boneco de manipulação direta, na sua forma mais ortodoxa, necessita de dois ou três manipuladores para a sua total expressão.

Seja por um referencial restrito, que não conhece muitos outros tipos de manipulação, seja por uma *preguiça intelectual* de não se debruçar na busca por encontrar soluções de acordo com o que a cena pede, os palcos foram invadidos por bonecos que parecem ter sofrido algum acidente vascular cerebral. Se faltam manipuladores na cena, por que pensar em um boneco que necessita de um trio de manipuladores para a sua efetiva movimentação? Os bonecos vêm sendo apresentados às crianças dessa maneira tosca. Quase como um adorno ou como mais um adereço cênico que se diferencia por ter uma voz, mas, sabemos, está totalmente sem vida. Como

dar importância e continuidade a uma expressão artística que se apresenta pela metade? Como tocar uma música sem que o arranjo esteja pronto? Como pensar em Mozart sem piano e violinos?

A produção atual de espetáculos dedicados ao Teatro de Animação no Rio de Janeiro é bastante reduzida. Poucos são os grupos, companhias e artistas que insistem em desenvolver uma atividade que inclua bonecos de forma continuada. Neste espectro, claramente a técnica da manipulação direta se apresenta como a de maior recorrência e a que mais instiga novos adeptos. Também é preciso considerar que o número de produções vindas de outros Estados e países que continuam visitando a cidade, seja pelos festivais e mostras, seja por editais diversos, é cada vez mais elevado. De forma salutar, a multiplicidade de técnicas vistas neste panorama ofusca a hegemonia local de uma técnica de manipulação. Isto deveria ser entendido como uma dádiva. E verdadeiramente é. Imagino que também os programadores de eventos dedicados a bonecos têm como princípio norteador a variedade e a amplitude de expressões cênicas que abarcamos como Teatro de Animação e/ou Formas Animadas na contemporaneidade. Deste *melting pot* é que podemos entender o perfil de produção em que os criadores locais geram e constroem suas referências sobre esta expressão cênica. Infelizmente, tais vontades e afinidades vêm acobertadas por uma visão desfocada ou mesmo quase cega de entender o sentido e a função de um tipo específico de boneco em cena.

Vi recentemente uma adaptação de um livro – *O pequeno príncipe*, de Antoine Saint-Exupéry<sup>7</sup> – e uma outra montagem que repassa situações vividas pelo autor e que se distinguem pelas escolhas em relação ao tipo de boneco que seriam utilizados para as encenações. Primeiramente, há que pensar nas razões de uma escolha por um livro tão conhecido e verificar a potência da renovação do seu pú-

---

<sup>7</sup> Antoine Jean-Baptiste Marie Roger Foscolombe, Conde de Saint-Exupéry, popularmente conhecido como Antoine de Saint-Exupéry (1900–1944), escritor, ilustrador e piloto francês que se projetou mundialmente a partir do lançamento do livro *O pequeno príncipe* em 1942.

blico através dos tempos. Tal fábula já se tornou um clássico, é fato. E a variedade de apropriações vistas ao longo dos anos, bem como a frequência nos palcos e sua popularidade denotam uma força no personagem que já não se pensava ter. Ou será que a liberação dos direitos do autor, expirados recentemente, deram munição para a profusão de príncipes ao redor? O que importa na história mesmo são a imagética e a metafísica relação que se dá entre o narrador e um infante. Entre os dois, uma solidão vinda da situação que une ambos os personagens. É nesta *solidão acompanhada* que o narrador, um aviador tal qual o autor do livro, desenvolve a fábula. Seria, quem sabe, apropriado pensar na riqueza de signos que pode existir entre um ator e um boneco que pudesse representar o tal nobre do título. Digo na relação entre um ator que tem em suas mãos um boneco que ele mesmo pode acionar. E só. Porém, o que vi em uma dessas montagens foi uma profusão de manipuladores e contrarregas que povoavam a cena de uma tal maneira que era impossível crer na solidão de um deserto tantas vezes citado. Em um ruidoso entra-e-sai de cena, com montagens e desmontagens de estruturas cênicas à vista e que, neste caso, não traziam nenhuma contribuição dramaturgica ao espetáculo, o eixo da história perdia-se, infelizmente, entre um pequeno batalhão que insistia em se manter em cena em prol de uma cenografia que pouco dava asas à imaginação das crianças. A insistência por um figurativismo excessivo não dava espaço para uma criação que quer falar de coisas intangíveis e de sentimentos bem mais nobres. Afinal, que história se quer contar?

No caso acima, o problema é bem maior do que se imagina, visto que a criança já chega à sala de espetáculo com uma ideia pré-concebida sobre o personagem em questão e sempre é fiel às suas características físicas, tal como ele lhe fora apresentado. Semelhantes casos são vistos com frequência nos espaços dedicados à criança que frequenta espetáculos teatrais. Digo que há uma inconsequência visual por parte de quem produz que pouco respeita as idealizações infantis. Os aspectos visuais devem ter uma atenção redobrada quando se trata deste público. Sobretudo quando o tra-

balho envolve formas animadas. Não quero dizer com isto que não é cabível fazer releituras e adaptações nesta seara. Pelo contrário, o fantástico é mesmo efetivar tais subversões e, ainda assim, soar potente e autêntico, tal qual sua forma original.

A outra montagem que recorre ao autor francês se intitula *Um príncipe chamado Exupéry*<sup>8</sup>, da Cia. Mútua, de Itajaí (SC), que cumpriu uma temporada no Rio de Janeiro em 2016. O espetáculo se distancia do livro de maior sucesso de Saint-Exupéry para trazer à luz um período em que o Brasil passou a estar presente na sua biografia. Como o autor era aviador da companhia de correio francesa Aéropostale, nosso país entrou na sua rota, mais precisamente a praia do Campeche, em Florianópolis, que servia de escala rumo, provavelmente, a Buenos Aires, Argentina. Entre estas paragens, o autor tornou-se conhecido como Zéperri. Centrado especificamente nesse período, *Um príncipe chamado Exupéry* chama a atenção pelos inúmeros acertos apresentados desde o momento em que o espectador chega ao local da apresentação. Isto porque a Mútua, entendendo a necessidade de determinar um *locus* para que a história se estabelecesse, estruturou um hangar que acolhe o público e, ao mesmo tempo, torna-se o espaço de representação. Este é o primeiro dos acertos, antes mesmo de o espetáculo verdadeiramente começar. Como disse acima, a montagem nos apresenta as peripécias, muitas delas aéreas, que o autor vivia juntamente com outros companheiros, enfrentando, em frágeis aviões, todo tipo de perigo, fosse ele vindo do céu, fosse vindo do mar, da terra ou mesmo da própria aeronave, com a missão única e exclusiva de estabelecer, nos anos 1940, o correio aéreo internacional.

O que realmente chama a atenção nesta montagem – e aqui volto à questão das escolhas de manipulação apropriadas para o que se quer dizer em cena – é que se percebe uma atenção aos mínimos detalhes em toda a seleção de técnicas usadas no espetáculo, claramente tendo em vista a viabilidade de executá-las nas mãos de apenas dois

---

<sup>8</sup> *Um príncipe chamado Exupéry* estreou em 27 de agosto de 2010, na cidade de Itajaí (SC), com Mônica Longo e Guilherme Peixoto no elenco. Direção de Willian Sieverdt.



*Um príncipe chamado Exupéry* (2010). Cia. Mútua. Direção de Willian Sieverdt. Foto de Fernando Honorato.

manipuladores. E tudo sai a contento, seja em relação aos bonecos de manipulação direta, pensados com rigor e confeccionados com mecanismos que possibilitam sua permanência estável em cena, sem o apoio direto do manipulador; seja no que se refere aos outros recursos que se mesclam durante o espetáculo, que atendem às necessidades da história, sem com isso macularem a linha de concepção cênica estabelecida. A contemporaneidade nos deu isso: misturemos, pois, técnicas diferentes na mesma cena e veremos depois o que pode surgir daí. Cabe sempre voltar à leitura de um antigo, mas ainda potente texto de Michael Meschke<sup>9</sup>, em que apontava:

---

<sup>9</sup> Michael Meschke (1931), fundador e diretor do mais importante grupo de teatro de bonecos da Suécia, o Marionetteatern, criado em 1958. O texto a que o autor se refere se intitula *Algumas reflexões impopulares relativas à moral titeriteira na Unima*, publicado no Brasil na *Revista Mamulengo*, número 3, editado pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, 1974. O texto também pode ser acessado em: <https://teatrodanimacao.files.wordpress.com/2010/09/mamulengo-nc2ba3-1974.pdf>

Não é crime misturar bonecos com atores vivos  
 usar bonecos muito grandes ou muito pequenos  
 misturar bonecos com máscaras, com dança, ópera, drama, cinema, music-hall, música pop etc., etc...  
 usar bonecos em duas dimensões, ou em três dimensões, ou ambas juntas  
 misturar técnicas titeriteiras variadas numa produção  
 reduzir bonecos a atores de tamanho menor para efeitos de perspectiva  
 gostar de Punch & Judy, de Kasper, de Guignol ou qualquer nome tenham  
 mostrar ou não mostrar o manipulador e sua técnica durante o espetáculo  
 trabalhar meses para atingir a perfeição estética de um boneco ou usar um fósforo como boneco (MESCHKE, 1974, p. 10).

Nesta montagem, vemos figuras bidimensionais em total comunhão com as figuras principais da história – de manipulação direta –, e em nenhum momento esta proximidade nos causa estranheza. Como já aponte, somente com estudo, pesquisa e curiosidade é possível criar um arcabouço de possibilidades técnicas e lançar mão delas de acordo com as demandas que cada montagem propõe. O que há em *Um príncipe chamado Exupéry* é uma verdadeira engenharia que parecia técnicas diversas com a história que precisa ser contada, da melhor maneira possível. E isto a Mútua realiza com perfeição.

Há também uma escolha determinante no andamento da história, que faz de *Um príncipe chamado Exupéry* um acerto do início ao fim: ao abrir mão da palavra durante todo o espetáculo, a cena passou a demandar outros recursos narrativos, a meu ver, bastante sofisticados, para preencher o possível espaço que a vocalidade deixou. Em se tratando de Saint-Exupéry, um homem dedicado às letras, parece quase impossível prescindir delas. Usar diálogos seria um caminho mais fácil, óbvio, até. Mais uma vez, a Mútua inventa uma curva e se aventura por um caminho com mais riscos, porém, com mais poesia. Tal escolha pode ser um risco grande, sim, visto que as aventuras de Exupéry nas encostas dos dois lados do Atlântico



*Um príncipe chamado Exupéry* (2010). Cia. Mútua. Direção de Willian Sieverdt. Foto de Fernando Honorato.

preparam para uma história muito mais densa, complexa e de difícil abordagem. E exatamente desta maneira, ao eleger a visualidade e suas possibilidades mais poéticas, é que o espetáculo ganha corpo e adensa a sua relação com a plateia. Isto porque, para surpresa de adultos e crianças, já plenamente conquistados pelas inventividades vistas durante toda a montagem, o espetáculo encaminha-se para um final em que a questão da finitude da vida se apresenta de uma forma tocante e arrebatadora. É impossível discorrer mais sem virar um *spoiler*, por isso paro por aqui.

Os deslizos que são vistos em montagens que se aventuram a usar bonecos de maneira equivocada e/ou rasa são muitos e variados. Há bonecos com voz gravada que jamais realizarão a conexão perfeita entre o artista que o manipula e uma voz *congelada* que inviabiliza as outras dinâmicas que o palco permite. Há textos que jamais se encaixariam na boca de um boneco. Há bonecos pequenos

demais para grandes plateias. Há bonecos de difícil leitura, cuja concepção ignora o fato de que, normalmente, eles são vistos à distância. Há bonecos leves demais, quando deveriam ser pesados, e há os pesados demais, quando deveriam ser vaporosos... A lista é infinita e se atualiza diariamente. Infelizmente...

O objetivo deste artigo é fustigar o estudo e a pesquisa das formas tradicionais como caminho para termos mais claro o sentido da subversão real no campo do Teatro de Animação na atualidade, seja para o público infanto-juvenil, seja para todo e qualquer público. Entender o uso de um boneco requer refinamentos de leitura que precisam ser desafiados, esmiuçados e transformados, enfim, em um produto final. Não há desconstrução possível se não houver um sentido de construção anterior ou, como bem dizia Jarry,<sup>10</sup> na epígrafe de seu *Ubu acorrentado*: “Não haveremos demolido tudo se não demolirmos inclusive as ruínas”.

## REFERÊNCIAS

- ALCURE, Adriana Schneider. *Debates entre tradição e contemporaneidade no processo de criação de Jongo Mamulengo*. Apresentação oral proferida no II International Meeting on Training in the Arts of Puppetry, Targoviste, Romênia, 2017.
- JARRY, Alfred. *Todo Ubu*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- MESCHKE, Michael. Algumas reflexões impopulares relativas à moral titeriteira na Unima. IN *Revista Mamulengo*, nº 3, Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, 1974.
- Release do espetáculo *Jongo Mamulengo*, Rio de Janeiro, 2017.

<sup>10</sup> Alfred Jarry (1873–1907) poeta, romancista e dramaturgo simbolista francês, tornou-se mundialmente conhecido por sua obra *Ubu Rei* (1896). Foi o criador de uma ciência metafísica, a Patafísica, a ciência das soluções imaginárias, e inspirou os mais importantes pensadores do teatro do século XX, de Artaud a Beckett.