

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS: EXPERIÊNCIAS DE FORMAÇÃO NO CIBERESPAÇO E PROCESSOS CRIATIVOS EM ISOLAMENTO SOCIAL
Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 240 - 256, ago. 2021
E - ISSN: 2595.0347

Teatro de Improviso e Teatro de Formas Animadas: uma perspectiva integrativa

José Luis Felício Carvalho

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (Rio de Janeiro, Brasil)



Figura 1 - Adriano Pellegrini (à esquerda) e Bernardo Sardinha improvisam uma cena protagonizada por dois *animants* durante o espetáculo *Puppet Fiction*, apresentado pelo grupo *Baby Pedra e o Alicate* no Circuito Carioca de Impro, na noite de 7 de abril de 2018.

Foto: Zeca Carvalho.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034701242021240>

Teatro de Improviso e Teatro de Formas Animadas: uma perspectiva integrativa¹

José Luis Felício Carvalho²

Resumo: A partir do estudo de caso do coletivo de teatro de improviso *Baby Pedra e o Alicate*, a investigação tem por objetivo analisar como os processos criativos de atores-improvisadores podem ser dinamizados e sobrevalorizados por meio da disciplina da máscara e, principalmente, do teatro de formas animadas. O texto busca aportar considerações relevantes para improvisadores e para artistas manipuladores, concluindo que, enquanto a improvisação “no calor da ação” pode ser uma perspectiva eficaz para dinamizar o trabalho atoral no teatro de formas animadas, também a inserção de *animants* na cena improvisada demonstra ter um potencial de efetividade para elevar o teatro de improviso para um patamar de excelência.

Palavras-chave: *Animants*; Improvisação; Máscaras; Sistema Impro; Teatro de Improviso.

Improvisation Theater and Theater of Animated Forms: an integrative perspective

Abstract: Based on the case study of the improv theater collective *Baby Pedra e o Alicate*, the investigation aims to analyze how the creative processes of improvising actors can be streamlined and overvalued through the discipline of the mask and, mainly, the animated forms. The text seeks to provide relevant considerations for improvisers and manipulative artists, concluding that, while improvisation “in the heat of the action” can be an effective perspective to dynamize the actor's work in the theater of animated forms, the insertion of *animants* in the improvised scene also demonstrates to have a potential for effectiveness to elevate improvisation theater to a level of excellence.

Keywords: *Animants*; Improvisation; Masks; Impro System; Improv Theater.

¹ Data de submissão do artigo: 01/07/2020. | Data de aprovação do artigo: 15/07/2021.

² Zeca Carvalho é ator, improvisador, diretor, Bacharel em Artes Cênicas (UNIRIO) e em Administração (UFRJ), Mestre e Doutor em Administração (PUC-Rio), e Professor Associado IV da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). No período 2018-2019, cumpriu investigação em nível de Pós-Doutoramento no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET/UL). Em 2017, foi o diretor artístico do primeiro Festival Universitário de Teatro de Improviso do Brasil e, desde 2020, coordena na UFRJ o projeto de extensão Universidade Impro. Em 2019, publicou pela editora 5Livros, do Porto, em Portugal, a obra *O Corpo no Teatro de Improviso – uma análise intercultural*.

E-mail: zcarvalho@hotmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6701-4966>

Introdução

A presente pesquisa foi norteada pelo objetivo de analisar como os processos criativos de atores-improvisadores podem ser dinamizados e sobrevalorizados por meio da disciplina da máscara e do teatro de formas animadas. A investigação empírica compreende o estudo de caso do coletivo carioca de teatro de improviso *Baby Pedra e o Alicate*, que, há uma década, vem desenvolvendo um repertório próprio de espetáculos calcados na dramaturgia espontânea, com base em técnicas de improvisação criadas pelo encenador britânico Keith Johnstone (1990; 1999), tendo por competência distintiva a presença de *animants* (cf. WASZKIEL, 2019) em suas apresentações. A Figura 1 mostra o grupo *Baby Pedra e o Alicate* em uma cena apresentada na primeira edição do Circuito Carioca de Improvisação Teatral³.

Com cursos de formação, performances e apresentações teatrais cada vez mais frequentes em todos os continentes, o teatro de improviso – conhecido simplesmente como impro ou *improv*, nos países anglo-saxões – pode ser praticado tanto de modo recreativo, quanto com propósitos pedagógicos, por atores e não-atores, como também a partir de uma perspectiva orientada para o desenvolvimento pessoal e laboral, ou ainda voltado para competições ou, finalmente, para ser apresentado como espetáculo (MUNIZ, 2015). Reconhecido internacionalmente como criador de um paradigmático sistema pedagógico e performativo baseado no teatro de improviso – projeto que remonta aos anos 1950 e que recebeu de Dudeck (2013) a denominação Sistema Impro – o britânico Keith Johnstone, professor emérito da Universidade de Calgary, no Canadá, edificou uma proposta cênica em que cada cena improvisada pode ser vista, simultaneamente, como processo e resultado, como ensaio e espetáculo (FARLEY, 2017; HINES, 2016).

No Sistema Impro, não se pode traçar um planejamento para desenvolver a performance, porque, assim, todo o frescor da criação, do imprevisto e do jogo estabelecido com os parceiros e com a plateia seria imediatamente destruído

³ Idealizado e produzido por Davi Salazar e Tomaz Pereira, o Circuito Carioca de Improvisação Teatral, cuja primeira edição foi sediada no Teatro da Casa de Espanha, reuniu alguns dos principais grupos de teatro de improviso do Rio de Janeiro em seis sábados consecutivos, entre os dias 3 de março e 7 de abril de 2018, perfazendo um total de onze espetáculos de impro.

(HÉRCULES, 2011). Para gerar uma cena ou um espetáculo completamente improvisado a partir das sugestões da plateia, sem a referência de dramaturgia prévia, Keith Johnstone desenvolveu técnicas de treinamento para permitir que, durante o processo de criação, o ator possa trabalhar com suas primeiras ideias, e com as primeiras ideias de seus parceiros de palco, para a criação de narrativas dramáticas originadas por uma ação espontânea (ACHATKIN, 2010), as quais guardam especial interesse para a audiência, que participa no processo criativo, principalmente por meio de sugestões para os improvisadores em diversos momentos da performance. Outrossim, para Muniz (2015), o teatro de improviso resgata a espontaneidade na cena, recupera a agilidade de reação e recobra a ausência de censura no acontecimento teatral, a partir da criação de uma dramaturgia do momento, com base no potencial transformador da improvisação.

Em paralelo, no que se refere ao teatro de formas animadas, para Magalhães (2008, p. 102), é importante recuperar para a arte a “espontaneidade de um gesto autêntico, sentido e executado antes de ser pensado”. Ao abordar o papel do ator no teatro de formas animadas, Parente (2005, p. 112-113) assevera que tal artista “deve estar apto a dividir espaço com outros elementos do espetáculo, contracenar com a luz e o som, comunicar-se por trás de uma máscara, dar vida a uma marionete (...), saber improvisar e até mesmo criar seu próprio texto”. Registra-se, assim, uma evidente convergência entre o teatro de improviso e o teatro de formas animadas. Não por coincidência, Castro (2010) observa que o processo de improvisação – tanto em ensaios quanto em apresentações – vem se mostrando mais frequente nas companhias de teatro de formas animadas.

Metodologicamente, a presente investigação foi desenvolvida como estudo de caso único (YIN, 2001), em que a coleta de dados ocorreu por intermédio de observações simples estruturadas (LAVILLE & DIONNE, 1999), entrevistas individuais semiestruturadas e em profundidade (HAWKINS, 2018) e também entrevistas grupais focalizadas (GASKELL, 2002). O tratamento dos dados seguiu o protocolo da análise de conteúdo (BAUER, 2002) e o texto foi organizado em quatro seções, além desta Introdução. Na primeira, mostra-se

um panorama do trabalho do grupo *Baby Pedra e o Alicate*, à luz do Sistema Impro de Keith Johnstone. Nas seções subsequentes, abordam-se, pela ordem, as disciplinas da máscara e do teatro de formas animadas na trajetória e na proposta cênica do grupo, com os registros de depoimentos de seus integrantes. Por fim, apresentam-se as considerações finais da pesquisa.

O coletivo aqui elencado como estudo de caso não se posiciona como um grupo dedicado ao teatro de formas animadas, mas antes como um grupo de teatro de improviso que encontrou na disciplina da máscara e, especialmente, do teatro de formas animadas, dois alicerces para o desenvolvimento de seus processos criativos, com primordial atenção à dimensão da corporalidade. Particularmente, sua relação com as formas animadas começa como uma curiosidade do diretor artístico do grupo, revela-se como um recurso adicional para propiciar suporte à criação, passa a configurar-se como parte indissociável da proposta estética desenvolvida pelo grupo e, finalmente, emerge como principal elemento do teatro de improviso que concede destaque ao *Baby Pedra e o Alicate* na cena impro brasileira. Analisar seus percursos criativos pode significar mais uma relevante possibilidade de integração entre disciplinas tão fundamentais para o trabalho atoral, mas que, frequentemente, encontram-se mais distanciadas do que se poderia desejar.

Baby Pedra e o Alicate: improvisando com animants

No contexto do teatro de formas animadas, argumenta Castro (2010), um dos trabalhos fundamentais para o ator manipulador é comunicar-se com o próprio corpo, de modo a abandonar o corpo cotidiano e livrá-lo dos movimentos automatizados, tornando-o disponível para ser composto de expressividade artística. Paralelamente, no teatro de improviso, a criação de cenas “no calor da ação” – para usar o termo proposto por Muniz (2015) – também depende da performatividade, da expressividade e da comunicabilidade do corpo (CARVALHO, 2019).

Os processos criativos dos artistas devotados ao Sistema Impro encontram na corporalidade um robusto alicerce para a emergência da performatividade instantânea e da dramaturgia espontânea. Mais do que permitir

a impugnação do primado do texto por parte do ator, o avivamento da corporalidade confere ao improvisador a libertação de sua imaginação, a ampliação de sua performatividade e de seu acervo expressivo, sua disponibilização para os processos de criação artística e a desobstrução de seus impulsos de transgressão artística. Tais possibilidades se relacionam primordialmente à capacidade de imaginação relacionada à experiência da corporalidade, por intermédio da qual o corpo apresenta “o poder de se imaginar em todas as escalas, tornando-se microscópico ou macroscópico, criando figurações mínimas ou máximas de espaços e matérias, estreitando o tempo até a simultaneidade” (GIL, 2018, p. 332).

Não por coincidência, desde o final dos anos 1960, os artistas performativos ocidentais têm reivindicado o corpo como material fundamental da práxis artística (GOLDBERG, 1979), inclusive no teatro de improviso e, circunstancialmente, no teatro de formas animadas. Como pontifica Beltrame (2003), para ser “um bom titeriteiro”, ser um bom ator configura-se como requisito indispensável, uma vez que “animar é transformar o objeto inerte em personagem” (*id.*, p. 39), ofício para o qual o artista deve “produzir a impressão de vida num corpo que se encontra fora do seu próprio corpo” (*ibid.*, p. 42).

No Sistema Impro, a relevância da corporalidade para os processos criativos pode ser ilustrada, por exemplo, pelo acompanhamento do trabalho realizado pelos improvisadores do *Baby Pedra e o Alicate*, que montaram o grupo em 2011, no Rio de Janeiro, a partir das classes ministradas por Claudio Amado, diretor do grupo *Teatro do Nada*, um dos mais premiados coletivos de impro da América do Sul. A formação original do grupo reuniu quatro não atores – um sociólogo, um advogado, um médico e um cineasta⁴ – que haviam travado conhecimento no ano anterior, por ocasião de um curso livre de impro promovido por Amado na *Companhia de Teatro Contemporâneo* do Rio de Janeiro: respectivamente, Alberto Goyena, Bernardo Sardinha, Carlos Limp e Taiyo Omura. Outros quatro integrantes posteriormente se reuniram à trupe: o casal

⁴ Eventualmente, alguns membros do *Baby Pedra*, formados em carreiras não relacionadas ao teatro, obtiveram seus registros profissionais como atores em decorrência do reconhecimento de suas experiências profissionais em impro.

de atores Adriano Pellegrini e Thaine Amaral, ambos graduados em artes cênicas, o músico improvisador Breno Paraizo, que acompanha com seu violão as apresentações, e a atriz Carol Lobato, que serve ao coletivo principalmente como improvisadora de iluminação e efeitos sonoros. Além da presença dos *animants* em suas apresentações, o *Baby Pedra* e o *Alicate* também se distinguem por investir em números musicais improvisados, como ilustra a Figura 2, em que Adriano Pellegrini e o boneco manipulado por Thaine Amaral performam uma canção improvisada no instante, durante o espetáculo *Puppet Fiction*.



Figura 2 – Adriano Pellegrini (ao fundo, de chapéu) e Thaine Amaral improvisam um dueto no espetáculo *Puppet Fiction*, apresentado no Circuito Carioca de Impro, na noite de 7 de abril de 2018, diante de Carlos Limp (encoberto) e Alberto Goyena (de barba, à direita). Foto: Zeca Carvalho.

O *Baby Pedra* conta com artistas que viajaram ao Canadá para estudar sob a supervisão de Keith Johnstone, e seus integrantes mantêm uma agenda de pesquisas em impro com a utilização de formas animadas, técnicas de palhaçaria, máscaras ao estilo da *Commedia dell'Arte* e máscaras contemporâneas. Seu repertório inclui espetáculos como *Blackout*, *Puppet*

Fiction e *Ybab*, nos quais o grupo atende às sugestões da plateia trazendo formas animadas para a contracenação em performances de formato longo. Arnett (2016) distingue duas modalidades estilísticas no teatro de improviso: as peças que reúnem cenas de *short form* (formato curto), com duração de até cinco minutos cada cena – frequentemente apresentadas em competições de jogos improvisados – e os espetáculos de *long form* (formato longo), estrutura adotada pelo *Baby Pedra*, com criações espontâneas que geralmente se estendem por um período de tempo de meia hora até duas horas.

Aqui cabe recordar que, embora o teatro de formas animadas englobe uma ampla gama de possibilidades – nem sempre simulacros humanoides – o grande público parece apresentar maior familiaridade com fantoches e marionetes, ambos objetos animados por pessoas, cuja diferença reside na forma de manipulação. No *Baby Pedra* e o *Alicate*, predominam os fantoches, embora outras formas sejam admitidas, sendo todas elas denominadas “bonecos” ou “bonecas” pelo grupo. Não obstante a nomenclatura adotada pelos sujeitos da pesquisa, em decorrência de problemas conceituais relacionados à terminologia “boneco”, Waszkiel (2019, p. 213) recomenda a utilização do neologismo *animant*, definido pela autora como “qualquer objeto, material ou imaterial (ex. uma sombra), que é submetido por um artista ao processo de animação” – e tal definição adequa-se com mais propriedade ao teatro de improviso do grupo *Baby Pedra* e o *Alicate* do que a palavra “boneco”. Note-se que muitos *animants* são criados pelo grupo no momento mesmo da encenação, “no calor da ação”, com inspiração nas sugestões do público, por meio da junção de cabeças soltas com pedaços de arames, braços de violão, partes de manequins, tocos de madeira, partes de brinquedos e retalhos de pano, por exemplo.

As máscaras, os “bonecos”, alguns figurinos e os demais itens de indumentária, em sua maioria, são confeccionados por Bernardo Sardinha, que também parece desempenhar a função de diretor artístico do grupo, enquanto Adriano Pellegrini opera como diretor cênico e Taiyo Omura intervém como diretor musical da trupe, embora o grupo dispense a rigidez dos títulos ou a atribuição formal de funções. Outra particularidade do *Baby Pedra* e o *Alicate* é

a aquiescência de seus integrantes a uma rotina regular de ensaios, de maneira sistemática e disciplinada, ao longo dos anos, no último andar da clínica mantida pelo otorrinolaringologista, improvisador e fundador do grupo Carlos Limp. O médico e Taiyo Omura foram alunos diretos de Keith Johnstone, em 2012, no Canadá.

A curiosidade de Bernardo Sardinha com respeito a diferentes disciplinas cênicas – notadamente a mímica, as máscaras e os fantoches – conduziu o grupo a investigar variadas possibilidades no tocante à performatividade. De forma eminentemente autodidata, através de pesquisas em livros e em vídeos tutoriais hospedados na Internet, Sardinha enriqueceu seu repertório estético e performativo, amplificando admiravelmente as potencialidades criativas do *Baby Pedra*.

As máscaras revelam os atores do coletivo *Baby Pedra* e o *Alicate*

A discussão dos processos criativos no projeto cênico do grupo *Baby Pedra* e o *Alicate* admite uma intercorrência analítica que compreende a investigação das potencialidades ensejadas pela disciplina da máscara para a criação atoral corporalmente instituída. No *Baby Pedra*, o projeto criativo global foi profundamente afetado pelo interesse do diretor artístico Bernardo Sardinha com respeito às máscaras, oportunizando novas descobertas em termos de performatividade corporal, tal como se depreende dos três depoimentos a seguir, dois dos quais produzidos por Taiyo Omura e Carlos Limp, retratados na Figura 3.

O que ajudou a gente a evoluir foi a curiosidade que o Bê [Bernardo Sardinha] sempre teve por máscaras, e a coisa que ele trouxe de máscaras pra gente pegar e aprender a fazer máscaras (...) e eu acho que foi muito importante pra dar pra gente esse lugar de “cara, se você tá de máscara, o que você tem é corpo”. (PELLEGRINI, 2018)

O corpo, a máscara, isso tudo tem que estar junto. Mais máscaras? Vamos lá pro corpo também. O corpo vai ajudar no impro com máscara, no impro sem máscara, no impro com meia máscara (...) Você tem que desarmar o rosto, porque o personagem não sou eu, é ela (...) Tudo isso é impro, tudo isso ajuda na versatilidade, ajuda no corpo, ajuda em tudo. (LIMP, 2018)

O Bernardo traz, com esse talento dele, e com essa prática, (...) ele expandiu a imaginação do grupo inteiro através do que podem ser os corpos de cada um, através das máscaras e dos bonecos. Porque, invariavelmente, a gente acaba entrando num outro universo, e os corpos que ele inventa, e as máscaras que ele faz, jogam a gente pra outras coisas, saindo bem mais do que seria o impro cotidiano, comum. (OMURA, 2018)⁵



Figura 3 – Trajando máscaras, Taiyo Omura (à esquerda) e Carlos Limp contracenam durante a apresentação de *Puppet Fiction* na primeira edição do Festival Universitário de Teatro de Improviso⁶ do Brasil, em 9 de novembro de 2017. Foto: Zeca Carvalho.

O depoimento de Taiyo Omura previamente apresentado ratifica a posição de Huizinga (1955, p. 118), para quem a contemplação de uma figura mascarada, mesmo como uma experiência puramente estética, é capaz de transportar atores e espectadores para uma experiência além da vida ordinária, “para um mundo onde algo impera além da luz do sol, levando-nos de volta ao

⁵ PELLEGRINI, Adriano. LIMP, Carlos. OMURA, Taiyo. Entrevista grupal focalizada concedida a José Luis Felício Carvalho em 5 de fevereiro de 2018.

⁶ O Festival Universitário de Teatro de Improviso foi um evento cultural de extensão universitária realizado por intermédio de uma parceria entre a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), entre os dias 6 e 10 de novembro de 2017, com direção artística de Zeca Carvalho e direção administrativa de Marina Faria. Em sua programação, o evento contou com doze oficinas de improvisação, cinco mesas redondas e sete espetáculos de teatro de improviso apresentados por coletivos de renome na cena impro do Rio de Janeiro.

mundo do selvagem, da criança e do poeta, que é o mundo do jogo”. Adicionalmente, o depoimento anterior de Carlos Limp confirma o alvitre de Erickson (1990), que acredita ser consensual, em artes performativas, a compreensão de que a máscara é capaz de revelar mais do que de esconder, no sentido que ela protege a identidade do ator, enquanto ele se engaja livremente em algum tipo de atividade da qual ele se refrearia em participar, caso sua pessoa fosse abertamente identificada com aquela ação.

No domínio do teatro de formas animadas, Costa (2005, p. 27) discorre sobre a máscara como instrumento de experimentação e aprendizagem por meio do qual o artista “instaura um corpo não cotidiano” que se constitui como território da alteridade, permitindo que o ator organize “seu corpo-outro para interagir” com outros atores e/ou formas animadas, em uma dinâmica na qual “a máscara requer o improviso como algo intrínseco, pois uma vez instaurada no tempo, e posta em movimento, é sempre devir” (*id.*, p. 39).

Em seguida, revela-se a narrativa de Bernardo Sardinha acerca de sua investigação autodidática com as máscaras – em um processo criativo que comporta desde a confecção solitária até a experimentação coletiva do jogo da máscara – a partir de sua leitura da obra de Keith Johnstone. O relato evidencia o amadurecimento estético e performativo de todo o grupo por meio da máscara:

No *Baby Pedra e o Alicate*, a gente segue as paixões uns dos outros. Minha paixão foi máscara e fantoche (...) Eu comecei com máscaras porque tem um capitulozinho no livro do Keith que é “Máscaras e Transe”⁷, e eu fiquei fascinado (...) e aí começamos a estudar máscaras. Entrei na [livraria virtual] *Amazon*, comprei todos os livros de máscaras que eu podia, fiz uma bibliotecazinha de livros de máscaras e fiquei lendo. Aprendi a fazer máscaras (...) num tutorial que fiz na Internet. Então, o primeiro estudo de máscaras que eu fiz foram máscaras trágicas, que são máscaras inteiras, porque aí, é inevitável: tem que trabalhar o corpo. E era o que faltava pra gente, poder se comunicar através do corpo, ter um espaço de silêncio onde o corpo fala mais. E foi legal, a gente estudou isso por um bom tempo, aí, depois eu aprendi a fazer a meia-máscara, e aí é outro estudo, não é nem um estudo de corpo, é um estudo de transe, falar o que vem de um personagem (...) E isso ajudou muito no nosso trabalho. A máscara inteira ajudou a gente a entender o

⁷ Bernardo Sardinha se refere ao capítulo final do livro *Impro – Improvisation and the Theatre*, de Keith Johnstone, publicado pela primeira vez em 1979, pela editora Faber and Faber, de Londres. Na presente investigação, utiliza-se a edição chilena da obra, intitulada *Impro – La improvisación y el teatro*, publicada em 1990 pela editora Cuatro Vientos, de Santiago.

nosso corpo, a máscara de transe ajudou a gente a se soltar mais, ela permitiu ir a lugares mais proibidos de personagens (...) Então aquelas pessoas que eram meio “barata morta” começam a ver que, pra botar a máscara pra funcionar, ela precisa de muita energia, então elas começam a se doar mais, a falar coisas que vêm do alto da cabeça, a ser mais instintivas, que é algo super importante, pelo menos pro nosso grupo (...) ser mais instintivo com a história, com o que a história pede, não com o que a regra manda, é o que a história pede. A máscara nos permitiu dar uns 10%, 20% a mais, necessários pra gente subir de qualidade. (SARDINHA, 2017)⁸

O trabalho com os *animants* no grupo *Baby Pedra e o Alicate*

A contracenação dos artistas do coletivo *Baby Pedra e o Alicate* com os *animants* – por eles denominados “bonecos”, isto é, as criaturas construídas diante do público para participar, como personagens, das histórias improvisadas pelo grupo – levou o elenco a explorar corpos surpreendentes, dificilmente materializados no palco em espetáculos de teatro de improviso no Brasil. Tal escolha elevou o trabalho do grupo para um outro patamar, expandido enormemente as possibilidades imaginativas e performativas dos atores em co-produção criativa com o público.

Segundo Tillis (2003, p. 366), o desafio crucial da arte da manipulação de bonecos consiste em “apresentar personagens por meio de um contexto de significação diferente dos reais seres viventes”, vistos como obras de arte obtidas por meio de um processo artesanal, de natureza frequentemente ritualística.

Tal direcionamento artístico se coaduna com o panorama contemporâneo do teatro de formas animadas, que, ao longo do Século XX, sofreu uma profunda transformação, passando da abordagem baseada na animação à perspectiva orientada para o animismo, a partir da qual o treinamento dos artistas pôde transcender as convenções técnicas e artesanais do ofício, para alcançar uma concepção da arte focada na animação de múltiplas formas, na subjetividade visual da dramaturgia e no desenvolvimento da consciência do artista com relação a um entendimento plural dos aspectos materiais de sua criação (ASTLES, 2010). Esse movimento possivelmente se origina das performances

⁸ SARDINHA, Bernardo. Entrevista individual semiestruturada concedida a José Luis Felício Carvalho em 14 de setembro de 2017.

dadaístas apresentadas no final dos anos 1910 em centros europeus tais como Berlim, Paris e Zurique, em que eram amplamente utilizadas máscaras e títeres (GOLDBERG, 1979).



Figura 4 – Observados por Bernardo Sardinha (ao fundo, com o boneco do Escritor), Taiyo Omura (parcialmente encoberto), Adriano Pellegrini (ao centro) e Carlos Limp improvisam uma canção ao final do espetáculo *Puppet Fiction*, em 9 de novembro de 2017, na quarta noite do Festival Universitário de Teatro de Improviso. Foto: Zeca Carvalho.

Por conta dessa herança performativa, nas cenas do *Baby Pedra* e o *Alicate*, podem ganhar existência entes minúsculos, criaturas voadoras, monstros de duas cabeças ou tipos absolutamente comuns “interpretados” por um fantoche, enfim, toda uma gama de personagens que, na maioria dos grupos de impro, existe apenas na imaginação dos atores e dos espectadores, emergindo na cena como narração, sem existência material. Entretanto, como evidencia a Figura 4, nos espetáculos do *Baby Pedra*, novos corpos se multiplicam em cena, carregados de estranheza e inundados de encantamento, cabendo aos improvisadores encontrar soluções em suas próprias corporalidades para dar prosseguimento à contracenação.

Aqui vale ressaltar a posição de Cohen (2017), acerca da perspectiva de que a criatividade do artista que se dedica ao teatro de formas animadas não reside na imposição de sua vontade sobre os utensílios que manipula, mas em moldar suas escolhas performativas ao encontro com seres não-humanos, em uma celebração da agência de objetos que são criaturas essencialmente teatrais, cuja existência subsiste na realidade partilhada entre artistas e espectadores. Tal abordagem é seguida pelo grupo *Baby Pedra e o Alicate* em seu repertório.

No espetáculo *Puppet Fiction*, por exemplo, toda a narrativa dramática é conduzida pelo boneco do Escritor, único personagem a se comunicar diretamente com o público e a movimentar os improvisadores em cena para construir as histórias acordadas entre ele e o espectador, como se os atores fossem os bonecos, numa brincadeira de inversão da manipulação entre humanos e não humanos. Uma estrutura similar acontece em *Blackout*, em que os bonecos se vêem encerrados numa casa, durante um momento de falta de energia elétrica, e decidem recorrer ao público em busca de inspiração para lhes ajudar a passar o tempo. Os atores entram em cena, então, para vivenciar as histórias contadas pelos bonecos a partir das sugestões da plateia, convidando outras formas animadas para lhes auxiliar.

Deve-se ressaltar que, a despeito de o coletivo *Baby Pedra e o Alicate* se apresentar como um grupo de teatro de improviso, não de formas animadas, em sua proposta estética, em seu repertório e em suas apresentações estão presentes os elementos que Adam (2019, p. 110) denomina as “leis estéticas e filosóficas da marionete”, quais sejam: o viés simbólico; a lei espacial da manipulação dos bonecos; a ação como meio performativo essencial das formas animadas; e a interpretação dramática, que comporta a presença em cena, a transposição às formas animadas da proposta, da ideia formal ou poética, e a relação do artista e dos *animants* com a dramaturgia – pode-se acrescentar, ainda que tal dramaturgia seja espontaneamente criada ou improvisada “no calor da ação”.

Para concluir

Tomando por estudo de caso o coletivo de teatro de improviso *Baby Pedra* e o *Alicate*, o presente trabalho atendeu ao objetivo de analisar como os processos criativos de atores-improvisadores podem ser dinamizados e sobrevalorizados por meio da disciplina da máscara e, principalmente, do teatro de formas animadas. Apresentando-se como grupo de teatro de improviso, o *Baby Pedra* evidencia uma proposta singular, que pode inspirar artistas dedicados tanto ao teatro de improviso quanto ao teatro de formas animadas, se é que tais distinções ainda se fazem necessárias. Não obstante, o texto traz considerações relevantes para os improvisadores e para os artistas manipuladores.

De maneira ampla, conclui-se que, enquanto a improvisação “no calor da ação” pode ser uma perspectiva eficaz para dinamizar o trabalho atoral no teatro de formas animadas, também a inserção de *animants* na cena improvisada demonstra ter um potencial de efetividade para elevar o teatro de improviso para um patamar de excelência. Nos dois casos, recomenda-se o estudo diligente da disciplina da máscara, a qual detém imensas possibilidades referentes à expressividade, à performatividade e à comunicabilidade.

Por fim, talvez seja pertinente recordar que, em alguns estados da região Nordeste do Brasil, registra-se um tipo particular de teatro de formas animadas, denominado Mamulengo, que se baseia na improvisação livre do ator e guarda “elementos vinculados à tradição dos folguedos ibéricos e (...) remanescentes dos espetáculos da *Commedia dell’Arte*” (SANTOS, 2007, p. 20). Simões (2005, p. 125), define o “mamulengueiro” como um artista “com grande capacidade para inventar histórias e improvisar situações com os bonecos, brincando com o público e fazendo críticas aos costumes sociais”, uma definição que também poderia adequar-se aos artistas do *Baby Pedra* e o *Alicate*. Considerando a ancestralidade da *Commedia dell’Arte* também sobre o Sistema Impro de Keith Johnstone (MUNIZ, 2015), tem-se na proposta original criada pelo grupo *Baby Pedra* e o *Alicate*, a partir do trabalho de Johnstone e da contracenação com os *animants*, mais um representante brasileiro do amálgama entre improvisação e teatro de formas animadas.

Referências

- ACHATKIN, Vera Cecília. **O teatro-esporte de Keith Johnstone: o ator, a criação e o público**. São Paulo, 2010. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- ADAM, Marthe. Por que ensinar a encenação de marionetes? **Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 2, n. 21, p. 104-115, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034702212019104/pdf>. Acesso em: 10 nov. 2020.
- ARNETT, Bill. **The complete improviser: concepts, techniques and exercises for long form improvisation**. Chicago: Bookbaby. 2016.
- ASTLES, Cariad. **Puppetry training for contemporary live theatre. Theatre, Dance and Performance Training**, v.1, n. 1, p. 22-35. 2010.
- BAUER, Martin W. A análise de conteúdo clássica: uma revisão. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. (Eds.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002 p. 189-217.
- BELTRAME, Valmor. O trabalho do ator-bonequeiro. **Revista Nupeart**, v. 2, n. 2, p. 33-52, 2003.
- CARVALHO, Zeca. **O Corpo no Teatro de Improviso – uma análise intercultural**. Porto: 5Livros, 2019.
- CASTRO, Kely de. Aspectos do processo de criação atoral no teatro de formas animadas. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaraguá do Sul, ano. 6, v. 7, p. 110-124, 2010.
- COHEN, Matthew. Puppets, puppeteers, and puppet spectators: a response to the Volkenburg Puppetry Symposium. **Contemporary Theatre Review**, v. 27, n. 2, p. 275-280, 2017.
- COSTA, Felisberto Sabino da. A máscara e a formação do ator. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaraguá do Sul, ano. 1, v. 01, p. 025-051, 2005.
- DUDECK, Theresa Robbins. **Keith Johnstone: a critical biography**. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2013.
- ERICKSON, Jon. The body as the object of modern performance. **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, v. 5, n. 1, p. 231-246, 1990.
- FARLEY, Ned. Improvisation as a meta-counseling skill. **Journal of Creativity in Mental Health**, v. 12, n. 1, p. 115-128, 2017.
- GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. (Eds.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002,. p. 64-89.
- GIL, José. **Caos e ritmo**. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.

GOLDBERG, Roselee. **Performance: live art, 1909 to the present**. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1979.

HAWKINS, Janice. The practical utility and suitability of email interviews in qualitative research. **The Qualitative Report**, v. 23, n. 2, p. 493-501, 2018.

HÉRCULES, Thais Carvalho. **Jogando no Quintal: a (re)invenção na relação entre palhaço e impro.** São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

HINES, Will. **How to be the greatest improviser on earth**. New York: Pretty Great Publishing, 2016.

HUIZINGA, Jonah. Nature and significance of play as a cultural phenomenon. In: AUSLANDER, Philip (Ed.). **Performance: critical concepts in literary and cultural studies**. v. 1. London / New York: Routledge, 2003, p. 36-56.

JOHNSTONE, Keith. **Impro – la improvisación y el teatro**. Santiago: Cuatro Vientos, 1990.

JOHNSTONE, Keith. **Impro for storytellers: theatresports and the art of making things happen**. London: Faber and Faber, 1999.

LAVILLE, Christian.; DIONNE, Jean. **A construção do saber: manual de metodologia de pesquisa em ciências humanas**. Porto Alegre: Artmed, 1999.

MAGALHÃES, Marcos. Em busca da espontaneidade perdida. **Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, ano 4, n. 5, p. 91-103, 2008.

MUNIZ, Mariana. **Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

PARENTE, José. O papel do ator no teatro de animação. **Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul, ano 1, v.1, p. 105-118, 2005.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil. **Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaraguá do Sul, ano 2, v. 3, p. 16-35, 2007.

SIMÕES, Chico. Mamulengueiro é ator? **Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaraguá do Sul, ano 1, v. 1, p. 119-146, 2005.

TILLIS, Steve. The art of puppetry in the age of media production. In: AUSLANDER, Philip (Ed.). **Performance: critical concepts in literary and cultural studies**. v.4. London / New York: Routledge, 2003, p. 365-380.

WASZKIEL, Halina. Teatro de formas animadas. **Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 2, n. 21, p. 208-221, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034702212019208>. Acesso em: 6 nov. 2020.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.