

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

PATRÍCIA MENDES DA SILVA

**O ATOR NO TEATRO DE ANIMAÇÃO: UMA ANÁLISE DOS
ESPETÁCULOS *ENVELOPES* E *PLURAL*, DA COMPANHIA DE
TEATRO “NU ESCURO”, DE GOIÁS**

GOIÂNIA
2014

PATRÍCIA MENDES DA SILVA

**O ATOR NO TEATRO DE ANIMAÇÃO: UMA ANÁLISE DOS
ESPETÁCULOS *ENVELOPES* E *PLURAL*, DA COMPANHIA DE
TEATRO “NU ESCURO”, DE GOIÁS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás para a obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Espaços, Materialidades e Teatralidades.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo José Reinato.

GOIÂNIA
2014

Ficha catalográfica elaborada
automaticamente com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Silva, Patrícia Mendes da
O ator no teatro de animação: uma análise dos espetáculos
Envelopes e Plural, da companhia de teatro “Nu escuro”, de Goiás
[manuscrito] / Patrícia Mendes da Silva. - 2014.
f.: il.

Orientador: Prof. Eduardo José Reinato .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de
Música e Artes Cênicas (Emac) , Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2014.
Bibliografia. Anexos. Apêndice.

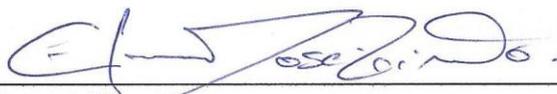
1. Ator-animador. 2. Companhia “Nu escuro”. 3. Neutralidade. 4.
Plural. 5. Presença. I. Reinato , Eduardo José , orient. II. Título

PATRÍCIA MENDES DA SILVA

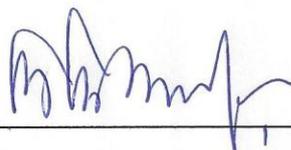
**“O ATOR NO TEATRO DE ANIMAÇÃO: UMA ANÁLISE DOS
ESPETÁCULOS *ENVELOPES* E *PLURAL*, DA COMPANHIA DE TEATRO
“NU ESCURO”, DE GOIÁS”**

Trabalho final de curso defendido e aprovado em 5 de dezembro de 2014, perante a Banca

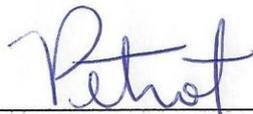
· Examinadora constituída pelos professores:



Prof. Dr. Eduardo José Reinato (UFG/GO)
Orientador e Presidente da Banca



Profa. Dra. Albertina Vicentini (PUC/GO)



Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia (UnB)

À minha mãe, Maria Inês da Silva. Aos amigos, que estão em busca de novos caminhos no teatro e na vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por me possibilitar o apoio interior e por me proteger nos caminhos da vida.

À minha mãe, companheira e amiga eterna, Maria Inês da Silva, pelo carinho e incentivo constante em todas as decisões da minha vida. Por sempre estar disponível para me auxiliar em todos os momentos, ouvindo e respeitando o meu lado humano. Ao meu irmão, William Divino da Silva, e ao meu pai, Mario Divino da Silva, pelo apoio e pelas contribuições.

Agradecimentos ao Prof. Dr. Eduardo José Reinato, orientador, pela paciência, dedicação e pelo incentivo ao trabalho, bem como pelos ensinamentos, pelas contribuições e reflexões. Agradeço, ainda, por permitir que a minha mente estivesse sempre tranquila para a criação, pontuando as coisas certas nas horas certas. Seu auxílio sincronizava meus pensamentos e sua maneira de conduzir a orientação revelava o lado humano que deve existir entre o Mestre e seu aprendiz.

Aos meus colegas e professores da graduação em Artes Cênicas e do Mestrado em Performances Culturais, pelo aprendizado e convívio.

Ao Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo, por contribuir para o meu conhecimento desde a graduação e por possibilitar o desenvolvimento da cultura no estado de Goiás.

Ao Prof. Dr. Sainy Coelho Borges Veloso, por ampliar meu conhecimento e meu entendimento sobre memórias.

Ao Prof. Dr. Paulo Petronilio Correa, por me despertar a vontade de, naquele Seminário de exposição dos Projetos de Mestrado em Performances Culturais, aprofundar os estudos relacionados aos rituais, bem como por suas contribuições durante a qualificação.

À Profa. Dra. Albertina Vicentini, pelas contribuições no Seminário de exposição dos Projetos de Mestrado e durante a qualificação, nos quais levantamentos essenciais para o desenvolvimento da minha pesquisa foram efetuados.

À Marcilene Andrade, Mirani Coelho, Thatiana Rodrigues e Richard Washington pelos desafios partilhados, pela amizade, convivência, afeto, prontidão, respeito e companheirismo.

Ao Bento Fleury, pelo incentivo, pelo auxílio e pelos ensinamentos.

À Companhia “Nu escuro”: Adriana Brito, Abílio Carrascal, Eliana Santos, Hélio Fróes, Izabela Nascente, Lázaro Tuim, e aos colaboradores Marcos Amaral Lotufo e Antônio da Mata, que atenderam com tanto carinho e respeito a minha pesquisa, contribuindo para o progresso do teatro no Brasil e, também, para as relações sociais que precisam ser ampliadas. A cada encontro e entrevista acrescentavam ao meu modo de ver a essência do teatro e do ser humano.

À Jaqueline e Mirela, por terem revisado com tanto carinho este trabalho, auxiliando também com informações essenciais a sua finalização.

A todos os meus alunos, pelo respeito e aprendizado mútuo com os quais fomos contemplados no cotidiano das relações sociais e teatrais.

À Secretária Municipal de Goiânia, por me conceder, quando solicitado, um tempo para o desenvolvimento desta pesquisa.

Podemos sim, reconstruir novos valores de vida, de arte e de cultura, pois a vida precisa de cultura para se intensificar e cultura precisa de vida. Aceitar o destino é o amor fati nietzschiano que os gregos nos mostraram ao deparar com as desgraças do destino. Mas, de qualquer forma, o mundo somente irá ser justificado diante do fenômeno estético. A arte é a única possibilidade que temos para intensificar a vida e torná-la mais suportável. Precisamos da ilusão para continuarmos vivendo, pois tudo é ficção, é “véu de maia”, é bela aparência. É o reino da aparência que nos dá sustentação para vivermos intensamente uns com os outros e cantarmos o hino da alegria.

Paulo Petronilio Correia (2009, p. 97).

RESUMO

Esta dissertação averiguou o percurso da Companhia “Nu escuro”, em Goiânia, desde sua formação, iniciada na antiga escola técnica de Goiás – atual IFG –, até seu recente espetáculo denominado *Gato Negro*. Desde seu primeiro espetáculo, *Três por três*, a Companhia usa o teatro de animação, e, no decorrer do tempo, tem aprimorando essa linguagem, especificamente nos espetáculos *Envelopes* (2005) e *Plural* (2012), focos desta pesquisa. Busca-se, portanto, analisar o trabalho do ator-animador da Companhia “Nu escuro” nos espetáculos *Envelopes*, em que o ator-animador está visível, porém neutro na cena, e *Plural*, em que está visível e atuante em cena. O objetivo foi averiguar, por meio de entrevistas e convivência com o grupo, o trabalho do ator-animador em sua presença e neutralidade e em sua relação com os bonecos e as máscaras no teatro de animação. A respeito dos dois espetáculos – *Envelopes* e *Plural* –, foi possível perceber como aconteceu a formação do trabalho corporal do ator-animador da Companhia de teatro “Nu escuro”, tendo sido baseada, a princípio, em seu corpo e nos artefatos animados – bonecos e máscaras. Por conseguinte, considera-se a questão do corpo do ator, em que o corpo um é ator-animador e o outro é ator-personagem, diferenciando-se pela técnica, ou seja, pela questão de direcionamento de foco.

Palavras chaves: ator-animador, Companhia “Nu escuro”, *Envelopes*, *Plural*, neutralidade, presença.

ABSTRACT

This dissertation investigated the trajectory of the theater company “Nu escuro”, in Goiânia, since its creation, initialized in the old technical school of Goiás – current IFG -, until its recent show called *Gato Negro*. Since its first show, *Três por três*, the company uses the puppet theater, and, over the course of time, it has been developing this language, specifically in the shows *Envelopes* (2005) and *Plural* (2012), focused in this research. It aims, therefore, to analyze the work of the animator-actor in the theater company “Nu escuro” in the shows *Envelopes*, in which the animator-actor is visible, but neutral in the scene, and *Plural*, in which it is visible and active in the scene. The objective was to investigate, through interviews and living with the group, the work of the animator-actor in its presence and neutrality and in its relation with the puppets and the masks in the puppet theater. Concerning both shows – *Envelopes* and *Plural* –, it was possible to observe how the creation of the animator-actor’s bodywork of the theater company “Nu escuro” happened, being based, initially, on his body and on the animated artifacts – puppets and masks. Finally, it’s considered the actor’s body, in which one body is the animator-actor and the other is the character-actor, differentiating one from the other by the technique, that is, by the question of guiding the focus.

Key-words: puppet-actor, Theater company “Nu escuro”, *Envelopes*, *Plural*, neutrality, presence.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	12
INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 – HISTÓRICO DA COMPANHIA DE TEATRO “NU ESCURO”	21
1.1 NO CORAÇÃO DO BRASIL	21
1.2 GRUPO “CASTIGANDO FALO”, DA ESCOLA TÉCNICA FEDERAL DE GOIÁS	24
1.3 A COMPANHIA “NU ESCURO” VEM À LUZ	27
1.4 REFERÊNCIAS DA “NU ESCURO”	44
1.4.1 Conceito de Teatro de Grupo	44
1.4.2 O Teatro de Rua	46
1.4.3 O Teatro Grotesco	47
CAPÍTULO 2 – O TEATRO DE ANIMAÇÃO, O DESDOBRAMENTO DA TRÍADE E A PREPARAÇÃO CORPORAL DO ATOR-ANIMADOR	49
2.1 PRECURSORES DO TEATRO DE ANIMAÇÃO	49
2.2 O TEATRO DE ANIMAÇÃO NO BRASIL	53
2.3 O DESDOBRAMENTO DA TRÍADE: ATOR-ANIMADOR	54
2.3.1 A Coxia Inesquecível	58
2.3.2 Texto Teatral	61
2.3.3 O Espectador	62
2.3.4 O Boneco	65
2.4 O ATOR-ANIMADOR E O BONECO	66
2.5 A PREPARAÇÃO DO ATOR-ANIMADOR	67
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DO ESPETÁCULO <i>ENVELOPES</i>	69
3.1 O ESPETÁCULO TEATRAL	70
3.2 TEATRO DE ANIMAÇÃO E SEUS SIGNOS	74
3.2.1 Enredo – <i>Envelopes</i>	74
3.2.2 Cenografia	77
3.2.3 Iluminação	78
3.2.4 Voz	78
3.2.5 Sonoplastia	79
3.3 O TRABALHO CORPORAL DO ATOR-ANIMADOR NO ESPETÁCULO <i>ENVELOPES</i>	81
3.4 ELABORAÇÃO DOS BONECOS <i>ENVELOPES</i> E ELIAS DOS BONECOS	83
3.5 MÁSCARAS E BONECOS – OUTROS ESTADOS DO SER	88
3.5.1 A Máscara no Oriente	88

3.5.2 A Máscara no Ocidente	90
3.5.3 A máscara e o ritual	92
3.5.4 A Máscara no Espetáculo <i>Envelopes</i>	93
3.5.4.1 <i>Primeira cena com máscaras: ponto de ônibus</i>	93
3.5.4.2 <i>Segunda cena com máscaras: casal de idosos</i>	96
3.5.4.3 <i>Terceira cena XVI I – Gafieira</i>	99
3.6 AS IMPLICAÇÕES DE UM ATOR-ANIMADOR NEUTRO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO	101
3.7 DA PRESENÇA DO ATOR A NEUTRALIDADE	102
3.8 PRINCÍPIOS TÉCNICOS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO	106
CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DO ESPETÁCULO <i>PLURAL</i>	128
4.1 AS IMPLICAÇÕES DE UM ATOR-ANIMADOR PRESENTE NO TEATRO DE ANIMAÇÃO	128
4.2 DIVERSAS TÉCNICAS DE ANIMAÇÃO E A PREPARAÇÃO CORPORAL NO ESPETÁCULO <i>PLURAL</i>	130
4.3 BRINCADEIRA COMO PONTO DE LIGAÇÃO DO ESPETÁCULO <i>PLURAL</i> .	140
4.4 DRAMATURGIA	142
4.5 ELABORAÇÃO DOS BONECOS	145
4.6 CENOGRAFIA	147
4.7 SONOPLASTIA	149
4.8 ILUMINAÇÃO	152
4.9 A PRESENÇA DO CORPO DO ATOR-ANIMADOR E DO BONECO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO.....	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
REFERÊNCIAS	165
ANEXOS	174
ANEXO A	175
ANEXO B	184
APÊNDICES	194
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM HÉLIO FRÓES (EM 11/07/2013)	195
APÊNDICE B – ENTREVISTA COM ADRIANA BRITO (EM 11/07/2013)	201
APÊNDICE C – ENTREVISTA COM IZABELA NASCENTE (EM 24/08/2013)	206
APÊNDICE D – ENTREVISTA COM ELIANA SANTOS (04/12/2013)	208
APÊNDICE E – ENTREVISTA COM MARCOS LOTUFO AMARAL (EM 18/12/2013)	216
APÊNDICE F – ENTREVISTA COM ABÍLIO CARRASCAL (20/12/2013)	220
APÊNDICE G – ENTREVISTA COM LÁZARO TUIM (EM 27/12/2013)	224
APÊNDICE H – ENTREVISTA COM IZABELA NASCENTE (DIREÇÃO)	230
APÊNDICE I – ENTREVISTA COM HELIO FRÓES (DRAMATURGIA)	231

APÊNDICE J – ENTREVISTA COM RÔ CERQUEIRA (CONFECÇÃO DE BONECOS E DIREÇÃO E PRODUÇÃO DE VÍDEOS)	232
APÊNDICE K – ENTREVISTA COM ADRIANA BRITO (ATRIZ)	233
APÊNDICE L – ENTREVISTA COM LÁZARO TUIM (ASSISTENTE DE DIREÇÃO – DIRETOR DE PRODUÇÃO)	234
APÊNDICE M – ENTREVISTA COM PAULO PONTES (OFICINEIRO)	235
APÊNDICE N – ENTREVISTA COM ELIANA SANTOS (ATRIZ)	236
APÊNDICE O – ENTREVISTA COM ABÍLIO CARRASCAL (ATOR E DRAMATURGO)	237
APÊNDICE P – ENTREVISTA COM PAULO PONTES (OFICINEIRO)	238
APÊNDICE Q – FIGURAS	239

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Espetáculo <i>Language</i>	26
Figura 2 – Espetáculo <i>Três por três</i>	29
Figura 3 – Espetáculo <i>Lá vai o rio</i>	30
Figura 4 – Espetáculo <i>Seu Palácio Conta Estórias</i>	32
Figura 5 – Espetáculo <i>Carro caído</i>	33
Figura 6 – Espetáculo <i>Melodia Parati</i>	34
Figura 7 – Espetáculo <i>Acústico</i>	34
Figura 8 – Espetáculo <i>Envelopes</i>	36
Figura 9 – Espetáculo <i>Preciso olhar</i>	37
Figura 10 – Espetáculo <i>Plural</i>	40
Figura 11 – Pesquisa: Gato negro.....	41
Figura 12 – Espetáculo <i>Gato Negro</i>	42
Figura 13 – Festival do Boneco.....	43
Figura 14 – Bonecos do Elias	85
Figura 15 – Elias dos bonecos	86
Figura 16 – Cena: Ponto de ônibus.....	94
Figura 17 – Cena: Casal de idosos	97
Figura 18 – Espetáculo <i>Infinita</i>	99
Figura 19 – Espetáculo <i>Envelopes</i>	100
Figura 20 – À esquerda, a atriz Eliana Santos; à direita, a atriz Adriana Brito.....	103
Figura 21 – O boneco ilustrativo	103
Figura 22 – Teatro de bonecos <i>Buranku</i>	105
Figura 23 – Espetáculo <i>Envelopes</i>	105
Figura 24 – Boneco Robertinho.....	106
Figura 25 – Espetáculo <i>Zôo-Ilógico</i>	110
Figura 26 – Menino jogando bola.....	111
Figura 27 – Espetáculo <i>Isso não é um cachimbo</i>	112
Figura 28 – Espetáculo <i>Isso não é um cachimbo</i>	112
Figura 29 – Triangulação: <i>O romance do vaqueiro Benedito</i>	113
Figura 30 – Cena IV (<i>Bee boy</i>).....	114

Figura 31 – Espetáculo <i>Envelopes</i> : metaleiro e sua mãe.....	115
Figura 32 – Cena VII: Nenzinha e Custódia.....	117
Figura 33 – Cena VIII: Joana Deprê.....	118
Figura 34 – Espetáculo <i>Pequenas coisas</i>	118
Figura 35 – Espetáculo <i>Envelopes: Dissociação</i> – Meninas brincando	119
Figura 36 – Espetáculo <i>O Senhor dos sonhos</i>	120
Figura 37 – Espetáculo <i>Maria Farrar</i>	121
Figura 38 – Cena XV: referência do mamulengo.....	125
Figura 39 – Espetáculo <i>Cinza</i>	131
Figura 40 – Teatro <i>Kuruma Ningyo</i>	132
Figura 41 – Espetáculo <i>Com os pés no céu</i>	133
Figura 42 – Peça <i>Cuentos Pequeños, Teatro Hugo e Inês</i> (Peru)	133
Figura 43 – Espetáculo <i>Plural</i>	139
Figura 44 – Espetáculo <i>Mozart Moments</i>	147
Figura 45 – Espetáculo <i>Plural</i>	153
Figura 46 – Espetáculo <i>Tropeço</i>	154
Figura 47 – Espetáculo <i>Convocadores de estrelas</i>	154
Figura 48 – Espetáculo <i>Linhas</i>	157
Figura 49 – Cena VI – espetáculo <i>Plural</i>	160
Figura 50 – Espetáculo <i>Em concerto</i> – cena <i>Concepção</i>	161
Figura 51 – Cena IV – Espetáculo <i>Plural</i>	161

INTRODUÇÃO

O interesse pessoal com relação ao trabalho corporal do ator aconteceu durante a graduação em Artes Cênicas – bacharelado e licenciatura (2003-2007) –, na Universidade Federal de Goiás (UFG), em Goiânia-GO. Nas aulas de interpretação teatral e oficina do espetáculo foram trabalhados diversos exercícios de improvisação, além de treinamento com cordas e bastões, que despertaram a vontade de entender e estudar, minuciosamente, as diversas formas por meio das quais o corpo do ator pode expressar-se em cena.

Em 2003, em evento intitulado “Sesi bonecos do Brasil”, foi feita uma atuação, por mim, como atriz em animações de bonecos nas ruas. Nesse evento, o espetáculo *Pinóquio*, do Grupo “Giramundo teatro de bonecos”, foi apresentado e despertou a atenção pela animação proposta e pela destreza dos atores em animar os bonecos. Desse modo, a afinidade com a animação surgiu e levou ao questionamento sobre se as teorias em relação ao treinamento do ator poderiam também servir para o ator-animador.

No IV TENPO – Mostra de teatro nacional de Porangatu –, em 2005, foi apresentada uma comunicação com o tema “A arte que interpreta a vida”, de autoria coletiva. Na oficina ministrada por Ricardo Blat¹ sobre interpretação trabalhou-se a importância de direcionar o olhar durante a cena com exercícios de relaxamento e respiração, improvisação individual e coletiva, situações indispensáveis para entender melhor o trabalho corporal do ator.

Todos esses momentos foram possíveis por meio da graduação em Artes Cênicas. Muitas aprendizagens aconteceram também devido às diversas matérias curriculares – Artes do corpo, música e arte do ator, Encenação e Direção teatral –, que proporcionaram conhecimentos enriquecedores sobre as diversas formas pelas quais o teatro pode ser vivenciado. Na modalidade licenciatura, por meio de leituras de livros e artigos diversos, foram observados vários aspectos do teatro no ambiente escolar. Outra experiência prática do teatro em sala de aula se deu durante o estágio na área de licenciatura, desenvolvido no Colégio Estadual Waldemar Mundim, localizado no setor Itatiaia, em Goiânia, com alunos do quarto ano do ensino fundamental. Nessas aulas foram trabalhadas diversas modalidades teatrais, como teatro de máscaras e bonecos. A experiência obtida durante o estágio foi de grande valia, de forma que a monografia de conclusão do curso de Artes Cênicas trouxe essas vivências em sala de aula.

¹ Ator brasileiro que iniciou sua carreira no Teatro Experimental Mogiano (TEM), em 1960.

Atualmente, como professora de teatro, o teatro de bonecos, o teatro de máscaras e o teatro de objetos são muito utilizados nas atividades escolares do ensino fundamental, sendo sempre bem recebidos pelos alunos e gerando uma grande movimentação no espaço escolar com os ensaios e as apresentações.

Diante de todas as experiências vivenciadas durante o período da graduação e da vida profissional, o tema “Teatro de Animação” foi escolhido pela vontade de aprofundar o estudo desta modalidade, assim como pelas linguagens que a envolvem. A escolha relaciona-se, também, à admiração apresentada em relação à Companhia de teatro “Nu escuro”, pelo trabalho desenvolvido, considerado genial pela originalidade de seus espetáculos.

Como explicitado, a Companhia “Nu escuro” estava estreando seu mais novo espetáculo: *Plural* (2012), uma peça que envolvia bonecos. Anteriormente, já havia assistido à peça *Envelopes* (2005), com um enredo muito interessante e bonecos diversificados. Chegou o grande dia da estreia do espetáculo, momento único e inspirador; os atores em cena, com o corpo a mostra, os bonecos que ganhavam vida pelas mãos dos atores, a sonoplastia, o enredo, a iluminação, a miniatura das casas e de outros bonecos, os relatos verídicos durante a peça, um universo diferente, uma mistura de infância com realidade adulta.

Diante de tantas emoções, não há dúvidas de que este era um tema bom para ser trabalhado, pois essa nova linguagem despertava muitas emoções nas pessoas de diversas faixas etárias. A partir de então, este Projeto começou a ser organizado. O interesse pela atuação com bonecos crescia cada vez mais, levando a questionamentos sobre se as teorias em relação ao treinamento do ator poderiam também servir para o ator-animador. Assim, desejava-se trazer para esta pesquisa um pouco dessas inquietações e mostrar as diferentes maneiras de interpretá-las à luz da teoria e da investigação. Desse modo, a curiosidade pessoal abriu a perspectiva de estudar essa área, relacionada ao campo de atuação no teatro, que pode se tornar amplo na medida em que o ator experimenta novas possibilidades cênicas e corporais para os gêneros teatrais que envolvem bonecos, máscaras, objetos e sombras. Acredita-se que este estudo ampliará as experiências pessoais relacionadas às Artes Cênicas e às Performances Culturais, auxiliando pessoas que estudam ou tenham curiosidade por essas áreas.

Como auxílio tem-se a pesquisa de campo, realizada a partir da observação da Companhia “Nu Escuro”, da cidade de Goiânia-GO, que usa várias linguagens, dentre elas o Teatro de Animação. Esse grupo é composto pelos atores encenadores (Izabela Nascente, Lázaro Tuim, Hélio Fróes, Abílio Carrascal, Adriana Brito e Eliana Santos), que completaram, em 2014, dezoito anos de trajetória, tendo montado catorze espetáculos e realizado inúmeras oficinas teatrais em vários estados do Brasil e em outros países.

A companhia montou seu primeiro espetáculo de bonecos em 1997 – *Três por Três* –, e, a partir dele, a companhia continuou a pesquisar a linguagem do Teatro de Bonecos, que entendem como rica e encantadora. Uma vez que estão sempre amadurecendo e aprofundando as pesquisas referentes a essa modalidade, nos espetáculos seguintes buscaram uma interação com o teatro de animação, que envolve, além dos bonecos, projeções de imagens, objetos, máscaras e sombras. O espetáculo apresenta mais de um gênero teatral – teatro de bonecos, teatro de máscaras, teatro de objetos e teatro de sombras – e recebe as seguintes nomenclaturas: “teatro de formas animadas”, “teatro do inanimado” e “teatro de animação”.

No entanto, existe outra possibilidade, em que os termos podem ser usados quando apenas uma das modalidades teatrais é exposta. Por exemplo, o teatro de bonecos também pode ser chamado de teatro de animação, uma vez que a palavra animação vem de *anima* e significa “dar vida”. Devido às diversas interpretações, este trabalho usará a expressão “teatro de animação”, cujo ator pode ser chamado de ator-manipulador, ator-bonequeiro e ator-animador. Nesta dissertação optou-se por usar ator-animador. Acredita-se que o termo abrange melhor as situações apresentadas ao longo da pesquisa. Desse modo, se busca perceber os efeitos do trabalho do ator-animador nesse grupo, verificando como ele consegue as condições necessárias para compartilhar a cena com os artefatos. Por meio dessas vivências, aspira-se a entender o trabalho no teatro de animação.

Por conseguinte, em busca de averiguar o trabalho do ator-animador, justifica-se o trabalho de campo com a Companhia “Nu escuro” e com as análises dos espetáculos de autoria do próprio grupo. No espetáculo *Envelopes* (2005), foram criados seres feitos de pano, de madeira, de papel machê, de gesso, que tomam posse da cena e se tornam personagens. Alguns trabalhos corporais voltados à animação das mais diversas formas de bonecos foram feitos na intenção de aprimorar as técnicas. Em *Plural* (2012) foram criados bonecos, cenários e figurinos de tricô e de crochê, na intenção de criar um espaço lúdico e poético que remeta ao ambiente rural. Vídeo, máscaras e bonecos se misturam, atribuindo uma riqueza excepcional. O grupo se empenhou em desenvolver uma rica pesquisa corporal, que teve por objetivo aprofundar a interação entre o boneco e o animador, de forma que o ator-animador explore seu corpo a serviço da animação do inanimado. Durante o espetáculo, atores e atrizes cantam, dançam e tocam cantigas populares, interagindo com os bonecos.

Em um primeiro contato com a Companhia houve uma boa recepção, tendo sido disponibilizados alguns materiais e feito um convite para assistir ao ensaio do novo espetáculo que estavam montando, *Gato Negro*. Além de observar os ensaios, foram realizadas entrevistas com os integrantes, que ocorreram conforme a disponibilidade do

grupo, em lugares distintos em Goiânia: em sede que a princípio se encontrava no setor das Laranjeiras e, posteriormente, no setor Pedro Ludovico; no teatro Cine Ouro; e na casa da integrante Izabela Nascente. Todas as entrevistas concedidas pelos integrantes do grupo foram gravadas e transcritas para serem usadas durante este trabalho.

No estudo diário dessa companhia, as questões relacionadas à criação dos bonecos e de outros objetos podem ser encontradas constantemente. Essa criação é um requisito importante, que atribui ao trabalho do ator da Companhia “Nu Escuro” uma ligação maior, porque ele participa do processo de confecção do material. As narrativas dos integrantes da Companhia foram essenciais para a compreensão da prática do trabalho do ator-animador e para o significado da experiência do trabalho em equipe. Não existe a pretensão de definir o grupo ou seus métodos, mas sim de entender como ocorre o trabalho do ator-animador.

Em 2014, no mês de junho, mediante a proposta do Serviço Social do Comércio (SESC) – palco giratório –, a Companhia “Nu escuro” retorna com o espetáculo *O cabra que matou as cabras*, apresentado todas as terças e quartas-feiras no Teatro SESC, em Goiânia. Ainda, remonta o espetáculo *Envelopes* para ser apresentado durante todas as quintas-feiras do mês de julho. Por conseguinte, retomaram os ensaios, fazendo novas adaptações para o espetáculo, como, por exemplo, substituir cenas como a do ponto de ônibus pelo curta *Sobre a terra vermelha*. Por convite do grupo assistiu-se aos ensaios, podendo perceber como ocorre o trabalho do ator-animador na prática. Nessa mesma época, foi-se com a Companhia para Caldas Novas, cidade onde se pôde compartilhar, com o grupo, todos os momentos, desde a montagem de cenários, até os aquecimentos e a apresentação. No intuito de aprofundar o entendimento referente ao trabalho do ator-animador, assistir novamente ao espetáculo *O cabra que matou as cabras*, participar dos ensaios e da viagem do espetáculo *Envelopes* foi essencial, pois isso contribuiu para averiguar como o ator-animador consegue se relacionar com uma gama de elementos em cena: música, dança, cordel, bonecos e técnicas diversas.

Os estudos referentes ao teatro de Antonin Artaud (1999), Eugênio Barba e Nicola Savarese (1995), Robson Corrêa de Camargo (2008, 2010), Hugo Zorzetti (2005, 2008), Patrice Pavis (1998) e ao teatro de animação de Ana Maria Amaral (1996, 1997, 2001), Valmor Nini Beltrame (2003, 2008), Paulo Balardim (2004); auxiliaram nessa busca. No entanto, para entender o teatro de animação é necessário, além de pesquisar esses reformadores, buscar outras fontes de pesquisa que auxiliem na compreensão dessa nova modalidade. Por isso, além da pesquisa teórica, se faz uma pesquisa de campo com a “Nu Escuro”, companhia da cidade de Goiânia-GO, no intuito de entender, na prática, o trabalho do ator no teatro de animação e quais as possibilidades dele, que agora divide a cena com

outros elementos. Ainda, tenta-se perceber a relação do corpo com os elementos da cena, se ele atua sozinho ou se há outras possibilidades que devem ser ampliadas.

Para isso, dividiu-se esta dissertação em quatro capítulos, como explicitado a seguir. No Capítulo 1, “Histórico da Companhia de Teatro ‘Nu escuro’”, apresenta-se a história dessa companhia, no intuito de situar o leitor quanto ao tema desta dissertação, no sentido de facilitar a compreensão do trabalho do ator-animador nos espetáculos *Envelopes* e *Plural*. Outra condição relevante é a pequena quantidade de estudos sobre o teatro de animação e o trabalho desenvolvido por grupos de teatro, tendo como recorte espacial o estado de Goiás. O grupo foi formado em 1996, pelos artistas Hélio Fróes, Lázaro Tuim, Pedro Plaza, Michael Valim, Mckeidy de Lizita e Sandro de Lima e possui uma trajetória extensa; por isso, a pretensão não é destrinchar toda a história da Companhia, mas compreender como ela se organiza e de que maneira funciona sua técnica e seu cotidiano, a partir de uma perspectiva prática. Desse modo, foram levantadas situações que versam sobre a formação da Companhia, tais como primeiros espetáculos, objetivos, diretores, crises e reintegração. Ademais, também se discorre sobre as referências da “Nu escuro”, tendo sido efetuado um breve apanhado do Teatro de Grupo, do Teatro Popular e de sua evolução no Brasil e do Teatro Grotesco.

Em “O teatro de animação, o desdobramento da tríade e a preparação corporal do ator-animador”, segundo capítulo desta dissertação, é relevante entender que o teatro de animação passou por transformações ao longo do tempo. Por isso, nesse momento se busca levantar algumas informações de seus precursores, sendo um deles, no Brasil, o grupo de teatro de bonecos “Giramundo”, que, em 1979, participou do Projeto Mambembão, com o espetáculo *Cobra Norato*. Devido à boa repercussão, aconteceram mudanças na forma com que se via o teatro de bonecos, que deixa de ser apenas entretenimento infantil e passa a ser aprimorado por grupos de teatro. Referências para esse processo foram: Alfred Jarry, Edward Gordon Craig, A escola de Bauhaus, o futurismo Italiano e Russo, o Dadaísmo, o Surrealismo, Antonin Artaud e a *Performance*.

Esse tópico se ampara na concepção de que o teatro de animação passou por muitas modificações nas décadas passadas, com a técnica tomando um respeitável lugar no treinamento do ator-animador, solidificando procedimentos reflexivos e conhecimentos relativos ao exercício dessa função. Ademais, se analisa material bibliográfico de autores que se interessaram em pesquisar o tema. Após as leituras, será feita uma reflexão do que foi organizado e do que se considerou pertinente à relação entre o ator-animador e o objeto, nesse caso o teatro de animação. Para que a ação teatral ocorra é necessária a tríade essencial, que

no teatro de animação desdobra-se em quatro – o ator-animador, o texto, a plateia e o boneco –, mostrada posteriormente.

Em “Análise do espetáculo *Envelopes*”, Capítulo 3, pretende-se evidenciar questões importantes relacionadas ao trabalho do ator-animador da Companhia de Teatro “Nu escuro”, sendo a análise do espetáculo *Envelopes* o ponto de partida. O ator-animador está presente, mas neutro em cena, sendo instigado a buscar situações extracotidianas durante o trabalho corporal. A concepção do espetáculo *Envelopes*, desde seu processo de origem até o produto final, será apresentada. Esse espetáculo foi o primeiro da Companhia relacionado ao teatro de animação e, por isso, diversos desafios foram enfrentados, desde a composição da dramaturgia, a preparação dos atores-animadores e a busca pela neutralidade.

A preparação foi difícil pela quantidade de bonecos do espetáculo. Confeccionar e encontrar a animação correta para cada um deles foi uma situação corriqueira durante seu processo de montagem e que exigiu concentração e estudo. Outro ponto crucial foi a dificuldade encontrada para que os atores-animadores ficassem neutros em cena, uma vez que todos seus espetáculos anteriores exigiram uma forte presença do ator. O mesmo acontece com a dramaturgia, pois no teatro de animação esse é um assunto pouco discutido. Há poucas referências, o que dificultou o processo. O grupo buscou auxílio em oficinas e encontros com profissionais da área.

No teatro de animação os signos teatrais estão sempre presentes e abrangem os elementos que compõem o espetáculo teatral, suas relações com os atores e espectadores, por isso eles foram analisados no espetáculo *Envelopes*. Ademais, é importante buscar as origens da máscara para compreender que ela faz parte do processo histórico da humanidade nas mais diferentes culturas, bem como estabelecer sua importância no espetáculo *Envelopes* cena por cena. Como embasamento teórico, os estudos de Valmor Nini Beltrame (2008), referentes aos princípios do teatro de animação, auxiliaram a compreender as cenas propostas. Desse modo, foi apresentada a forma de concepção para esse espetáculo.

No Capítulo 4, “Análise do espetáculo *Plural*”, mostra-se que o teatro de animação pode adquirir inúmeras interpretações. No entanto, este trabalho se depara com uma questão fundamental – o trabalho do ator-animador nessa modalidade, que cria, constantemente, interações com os artefatos em cena. A cada instante uma ação particular é designada, tornando o espetáculo singular, como quando o ator-animador cria suas falas e seus movimentos corporais. O trabalho é percebido desde a concepção da montagem à produção final. É adaptado e educado conforme a proposta teatral, fato observado no processo do espetáculo *Plural*, que teve início em 2002, com Abílio Carrascal, Adriana Brito, Eliana

Santos, Hélio Fróes, Izabela Nascente e Lázaro Tuim, participantes da criação. Nessa peça atuaram os três primeiros atores-animadores citados. A ideia dramaturgica partiu do vídeo elaborado para o espetáculo *Preciso olhar*, conforme explicado no primeiro capítulo. No espetáculo *Plural*, a música, a dança e a animação dos bonecos de crochê originou esse processo. Em relação à energia do ator-animador José Parente (2005, p. 155), observa-se que ela origina a presença cênica, aprendendo a conduzir a energia para o artefato animado para que ele fique evidente. Nesse sentido, no espetáculo em questão essa transmissão ocorreu por meio da brincadeira.

No espetáculo *Plural*, a animação escolhida foi o ator-animador presente e atuante em cena. Foram necessários inúmeros exercícios que desenvolvessem a habilidade entre boneco e ator-animador, descritos ao longo desse capítulo com a intenção de entender como aconteceu o processo. Além do desafio de atuar interagindo com o boneco, os atores-animadores tiveram que aprender a brincar em cena, pois a brincadeira é o ponto de ligação do espetáculo entre a cena, o ator-animador e o espectador.

Tenciona-se, nesse momento, fazer um breve estudo a respeito das implicações de um ator-animador presente no teatro de animação. Esta é uma das formas de animação de artefatos no teatro de animação, em que o corpo do ator está presente em cena pela animação direta.

O processo de confecção dos bonecos de crochê foi uma ideia original do grupo, que buscou materiais adequados para a animação e a interação com a proposta dramaturgica que aconteceu no espaço rural. Os signos teatrais e as diversas técnicas de animação e preparação do ator-animador atuante foram expostos, para compreender como se dá o trabalho nesse contexto.

CAPÍTULO 1

HISTÓRICO DA COMPANHIA DE TEATRO “NU ESCURO”

O Teatro Goiano possui uma carência de registros de atividades desenvolvidas por artistas como Otavinho Arantes² e Cici Pinheiro³ e das que ainda são desenvolvidas na cidade de Goiânia, como o trabalho da Companhia “Nu escuro”. Posteriormente, na intenção de contribuir com esses apontamentos, fez-se necessário levantar alguns dados a respeito da atividade teatral da Companhia, tema de estudo desta pesquisa. Durante a busca destes dados, ficou explícito seu processo de formação, os primeiros espetáculos, seus diretores, suas crises e as novas propostas de encenação. Ademais, foram realizados levantamentos das referências da “Nu escuro”: Teatro de Grupo, Teatro Popular e o Teatro Grotesco.

1.1 NO CORAÇÃO DO BRASIL

O estado de Goiás é, geograficamente, o coração do Brasil. Sua capital, Goiânia, busca, em questões educacionais e culturais, um crescimento contínuo, fato que pode ser observado pela procura ao curso de Teatro nas universidades Federal e Estadual, assim como pelos eventos teatrais locais: “Goiânia em cena”, “Galhofada” e “Festival do boneco”. Esses

² Otavinho Arantes (1922-1991) foi um importante teatrólogo do estado de Goiás. Fundou o Teatro Inacabado, atual Teatro Otavinho Arantes, que nasceu do ideal de Otavinho Arantes de construir, em Goiânia, uma casa de espetáculos que servisse à apresentação de peças e de local para a sede da Associação Goiana de Teatro (AGT). Inicialmente, instalou-se em uma sala improvisada no Museu Estadual, cedida pelo Professor Zoroastro Artiaga, mas foi desalojado pela nova direção; a seguir, ocupou uma sala no Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, emprestada pelo Dr. Colemar Natal e Silva, tendo sido a AGT uma instituição sofredora. Depois, ganhou uma nova sede na Avenida Anhanguera, próxima ao Teatro Goiânia. Nas diversas rifas, bingos, promoções, foram sendo levantadas quantias de dinheiro para a construção do Teatro Inacabado. Contudo, mesmo a partir de um terreno doado, a construção foi uma grande luta. Disponível em: <http://www.atleca.com.br/texto_1.php?acao=add&id=85>. Acesso em: jan. 2014.

³ Cici Pinheiro (1929-2002) foi uma grande atriz, diretora e autora do estado de Goiás. Primeira voz feminina do rádio goiano, Cici produziu para a Rádio Brasil Central o programa “Magazine no Ar”. Depois viriam o Cinema em Revista e Noturno Romântico. Para a Rádio clube de Goiânia, escreveu e interpretou a radionovela “Uma senhora mais brilhante que o sol”, que marcaria a vinda da imagem de Nossa Senhora de Fátima a Goiânia. Ainda nos anos 1950, Cici Pinheiro mudou-se para São Paulo, onde já se encontrava sua irmã Florami Pinheiro. Ao lado de grandes nomes do teatro, interpretou vários papéis, aperfeiçoou sua interpretação e conviveu com artistas consagrados. Diante da insistência da família, voltou para Goiânia e aqui criou seu próprio grupo de teatro. Disponível em: <<http://valbenebezerra.blogspot.com.br/2009/06/cici-pinheiro-80-anos.html>>. Acesso em: jan. 2014.

festivais acontecem anualmente, mas se deparam com uma questão complicada: sua falta de registros, também sentida em eventos anteriores, impulsionados por artistas como Otavinho Arantes e Cici Pinheiro.

Com o intuito de expandir os conhecimentos sobre as *performances* culturais locais, depara-se com essa situação lamentável e questiona-se, a respeito da quantidade de produções que se perderam no tempo, salvo os trabalhos do professor, diretor e teatrólogo Hugo Zorzetti: *Memória do teatro goiano – Tomo I – A cena na Capital: Os chamados “Pioneiros”* (2005) e *Memória do teatro goiano – Tomo II – A cena no interior* (2008). Esses trabalhos foram possíveis devido à parceria feita com o professor Nivaldo Antônio David, tendo realizado muitas entrevistas com pessoas importantes para as atividades teatrais goianas.

As pesquisas ficaram paradas por um tempo porque ambos seguiram caminhos diferentes: Nivaldo Antônio David se viu engajado com o ensino em Educação Física e Hugo Zorzetti com o curso de licenciatura em Educação Artística, mas este, mesmo com outras atividades, prosseguiu com as pesquisas nos locais onde ministrava aulas ou apresentava espetáculos.

Durante a criação do curso de Artes Cênicas na UFG, Hugo Zorzetti entendia que era importante colocar uma matéria que falasse sobre o Teatro Goiano. Porém, não havia materiais registrados que pudessem oferecer o suporte necessário. Desse modo, resolveu transformar as informações que tinha em livros:

Os registros dos movimentos teatrais significativos, os projetos efêmeros, os sonhos frustrados, as histórias das lutas solitárias para se pôr em cima de um palco uma peça de teatro, enfim, tudo que eu tinha ali, plasmado em recortes de jornais antigos, de cheiros ácidos, em fotografias amareladas, tiradas dos baús saudosos como se tiram ouro das bateias, eram mais história de vidas do que de teatro. Aquelas lembranças que eu exumei com a ajuda de netos, netas, filhas, filhos, maridos, esposas e amigos emocionados, testemunhas da luta de centenas de abnegados amantes de teatro, hoje perdidos e anônimos por esse Goiás de meu Deus, me atestavam que a história de nosso teatro se perde em meio à saga de gente esquecida. (ZORZETTI, 2005, p. 17)

Nesse sentido, a obra *Memória do Teatro Goiano – Tomo I* (2005), de Hugo Zorzetti, mostra os bastidores da cena teatral, resgatando a história de artistas locais muitas vezes deixados de lado. Por conseguinte, conta a história de vida de artistas importantes como Otavinho Arantes, Cici Pinheiro e João Bennio e, posteriormente, traz os trabalhos artísticos por eles desenvolvidos, buscando valorizar sua luta para compor a história teatral em Goiás.

Outros artistas podem ser citados no cenário do teatro em Goiás: Eurípides de Oliveira, Carlos Moreira, Divanir Pimenta, Antônio Carlos dos Santos. Contudo, na década de 1960 não havia apoio, por parte do Governo, para os artistas desenvolverem seus trabalhos,

conforme observa Antônio Carlos dos Santos (2009, p. 1): “Não era nada fácil. Não tínhamos acesso à informação de forma geral, e muito menos às informações e conteúdos teatrais. Os grupos de teatro davam murro em ponta de faca para conseguir uma peça para montar”. A montagem de um espetáculo exige um espaço apropriado para que os atores organizem materiais de estudo, livros e revistas, possam também ensaiar e organizar cenários e figurinos apropriados para a atuação. Essas situações foram sendo aprimoradas ao longo do tempo pelos artistas da época. Além do espaço apropriado, é importante uma referência para auxiliar os grupos e artistas, por isso, o autor informa que nessa época a Federação de Teatro de Goiás foi fundada e contava com uma média de cinquenta grupos associados.

Nessa década, o Brasil passava pela Ditadura Militar, período de grande turbulência para o cenário artístico de maneira geral. Assim como em outras cidades, Goiás enfrentou a censura, como observou Antônio Carlos (2009, p. 1):

Na época os grupos e os artistas só podiam se apresentar se portassem o Alvará de Liberação do Serviço de Censura do DPF, o Departamento de Polícia Federal. Vejam que coisa. A Polícia Federal, a mesma que tem a atribuição de combater o contrabando, o tráfico de entorpecentes, recebeu também a missão de "zelar" pela cultura. Ela tinha o poder de permitir ou não as apresentações teatrais. Teve um ano em que tive quatro peças teatrais integralmente vetadas. Então passamos a apresentar às escondidas. Veja se pode?! Fizemos muito isso nas feiras livres. A gente chegava de mansinho, como quem não queria nada, armava a empanada no meio do povo, das bancas de verdura, e fazíamos a apresentação. Mal terminava, a gente fazia a praça, recolhia o dinheiro da platéia, e rapidamente, nos dispersávamos no meio do povo. Eram tempos difíceis.

As apresentações feitas nas feiras chamavam a atenção daqueles que passavam. Um momento dedicado à descontração, mas também à reflexão e em transformar a sociedade por meio das representações. Os temas apresentados variavam de sociais a políticos.

É importante ressaltar que Antônio Carlos é um dos pioneiros do teatro de bonecos em Goiânia, antes visto como uma atividade voltada para o universo infantil e, portanto, a maioria dos trabalhos desenvolvidos por artistas tinha um caráter educativo. Em busca de ampliar o conhecimento referente ao teatro de bonecos, Antônio Carlos procurou desenvolver a forma com que o teatro, a educação e a cidadania se interligavam a sociedade, criando um teatro que pode ser feito por todos. Para isso, ao final da década de 1960, inventou o personagem *Mané Beirão*, que origina o tipo de teatro efetuado. O boneco tinha lábios enormes e desproporcionais, era negro e com uma personalidade destemida e positiva, que questionava os padrões de normalidade, tentando entender a sociedade em que vivia. Por conseguinte, o teatro *Mané Beirão*, além de divertir, chama o espectador a refletir sobre o que observa,

convidando-o a atuar na história e mostrando a relevância de interagir e mudar o fato vivenciado.

Diante dos poucos apontamentos referentes ao Teatro Goiano, neste trabalho existe a pretensão de valorizar e compreender a história que compõe a formação da Companhia “Nu escuro”. Nota-se que sua trajetória, enquanto grupo, constitui também a do movimento teatral realizado na cidade de Goiânia. Em seguida, o intuito é focalizar o estudo dos espetáculos de animação *Envelopes* e *Plural*, que, por sua vez, também carecem de registros.

A Companhia é composta, na atualidade, pelos atores encenadores Abílio Carrascal, Adriana Brito, Eliana Santos, Hélio Fróes, Izabela Nascente e Lázaro Tuim. Em 2014, ela completou dezoito anos de trajetória, tendo montado catorze espetáculos, realizado inúmeras oficinas para formação profissional dos atores e se apresentado em diversos estados brasileiros e no exterior. Consolida-se, assim, como uma das principais companhias de teatro do Centro-Oeste e, por ser importante para o progresso do teatro de animação no Brasil, tem aspectos da criação de espetáculos assinalados e, por isso, torna-se campo inesgotável para a pesquisa a ser realizada.

1.2 GRUPO “CASTIGANDO FALO”, DA ESCOLA TÉCNICA FEDERAL DE GOIÁS

O Instituto Federal de Goiás (IFG), antiga Escola Técnica de Goiás, contava com um núcleo de teatro, cujo diretor era Sandro de Lima⁴, no qual havia aulas de teatro, realizadas de forma livre. Eram oferecidos cursos optativos de teatro, dança e desenho, além de esportes como basquete e futebol. O aluno tinha livre arbítrio para escolher qual modalidade participar.

A duração do curso de teatro era de três anos, dividindo-se em iniciação, intermediário e núcleo. Para chegar ao núcleo o aluno deveria passar por testes. No entanto, quem estava desde o começo tinha grandes possibilidades de passar, pois a seleção englobava conhecimentos obtidos durante as demais etapas e o participante já sabia do processo de teatro desenvolvido.

⁴ Foi professor da Escola Técnica de Goiás, atual Instituto Federal de Goiás (IFG). Posteriormente, assumiu o cargo de Secretário Municipal de Cultura em Goiânia, durante a gestão do prefeito Pedro Wilson (2001-2004). Criou o “Goiânia em cena” – Festival Internacional de Artes Cênicas, um dos eventos mais consagrados do estado de Goiás. Foi diretor do Instituto Federal de Goiás – Campus Anápolis. Atualmente, é Pró-Reitor de Cultura dos Institutos Federais de Goiás. Diretor de teatro e publicidade.

O curso de teatro atendia alunos com objetivos diversos, como perder a timidez, fazer novas amizades, ampliar o conhecimento na área. Apesar da afinidade com o teatro, aqueles que frequentavam as aulas eram de cursos técnicos diversificados⁵. O núcleo da antiga Escola Técnica Federal de Goiás (ETFG) contava com uma média de vinte e cinco alunos. Os ensaios eram abertos ao público e a cada encontro a plateia se deparava com um verdadeiro show por parte dos atores. Em entrevista, Hélio Fróes⁶ afirma: “As pessoas matavam aula para assistir aos ensaios de teatro. Assim, desde cedo existia essa relação muito forte com o público, de modo que esse diálogo com o público é uma coisa que a gente presa muito, é expressivo para todos que participam” (ver Apêndice A, p. 195).

Atualmente, tal fato ainda pode ser observado. Durante a montagem dos espetáculos mais recentes, *Plural* e *Gato Negro*, a Companhia compartilhou cenas com o público durante uma pré-estreia, que aconteceu na sede da “Nu escuro”, no setor Parque das Laranjeiras, em Goiânia. Esse compartilhar possibilita melhorar o espetáculo a partir das sugestões e críticas recebidas.

O nome do grupo de teatro da Escola Técnica era “Castigando falo” e ele apresentava uma particularidade por ser formado por jovens: seus temas eram adolescentes. Esse grupo tinha uma energia muito forte nos ensaios e gostava de estar em contato com vários públicos, o que lhe possibilitou participar de festivais em diversas cidades, como, por exemplo, em Santos, em 1996. O grupo apresentou, no Festival, o espetáculo *Language*.

Os atores estavam muito animados com a participação nesse Festival porque poderiam compartilhar sua experiência com outros grupos, que disponibilizavam de variadas técnicas. Essa diversificação apresentada se torna importante, posteriormente, para a Companhia “Nu escuro”. De acordo com Hélio Fróes (ver Apêndice A, 195-196):

E foi um mega, um festival gigantesco mesmo, quando tiveram várias apresentações que acabaram se transformando na referência do que a “Nu escuro” é agora. Neste festival também foi apresentado o espetáculo *O Galpão* com o “Romeu e Julieta”, *Parlapatões* com “Ufabilio”, além de ser apresentada a origem do grupo “Folia Dact”. E em São Paulo, a peça *Verás que é Tudo Mentira*, baseada em *A Viagem do Capitão Tornado*. Portanto, tiveram muitos espetáculos que são considerados, hoje, como referência para o Grupo. Os momentos em que eram feitas investigações sobre o circo, sobre o boneco, por exemplo, decorre, em muito, do próprio grupo “Galpão”, “que é uma das grandes referências para nós. Essa questão do humor, muito rasgado muito direto. Esse contato com o público, muita influência dos *Parlapatões*”.

⁵ Hélio Fróes formava-se como eletrotécnico e Lázaro Tuim cursava técnico em edificações, além de Pedro Plaza (mecânica), Mckeidly Lizita (eletrotécnica) e Michael Valim (estradas) – a primeira geração de atores da Companhia “Nu Escuro”. Outros integrantes da Companhia estudaram na Escola Técnica, mas não participaram do núcleo de teatro: Abílio Carrascal, técnico em eletrônica, e Izabela Nascente, técnica em agrimensura.

⁶ Todas as citações de Hélio Fróes foram retiradas da entrevista realizada em 11 de julho de 2013.

Durante a apresentação do espetáculo *Language* ocorreram diversos problemas técnicos com a iluminação e o som, que fizeram com que o espetáculo fosse avaliado pelos jurados e pela crítica teatral como insatisfatório, segundo Hélio Fróes (ver Apêndice A, p. 195): “Aconteceram muitos problemas técnicos, que podem ser considerados como decorrentes da imaturidade, pois todos ainda eram adolescentes”.



Figura 1 – Espetáculo *Language*.⁷

Disponível em: <<https://ptbr.facebook.com/photo.php?fbid=303501956406371&set=a.303501119739788.67491.234437066646194&type=3&theater>>. Acesso em: 8 jul. 2013.

Nesse momento, duas situações foram vivenciadas: o término do grupo e as diversas referências teatrais apresentadas no Festival, circunstâncias importantes para uma nova fase da vida dos atores. Em entrevista, Hélio Fróes (ver Apêndice A, p. 196) afirma:

Mas foi devido a tantos problemas negativos que o grupo acabou e também se inspirou, ao mesmo tempo, em tantas referências. Foi muito interessante. Na volta, teve uma briga enorme, em que apenas cinco pessoas resolveram continuar, desvinculando o grupo da Escola Técnica. Porque poderíamos investigar, aprofundar, sem estar sujeitos à rotatividade grande de aluno em um curso livre. Assim, resolvemos desvincular da Escola Técnica e fundar um grupo e como ainda tinha essa energia adolescente, optamos pelo nome “Nu escuro”, fazendo essa brincadeira, esse jogo, que se tornou cada vez mais importante, com a presença da plateia e com as referências que coletamos no respectivo Festival – como o “Romeu e Julieta”, do “Galpão”, e o *Ufabilio*, dos “Parlapatões”, assim como o “Verás que é tudo mentira” – os dois primeiros são muito cômicos, alegres e festivos. Esse caráter festivo, aliado com essa energia positiva, emanava dos ensaios frente ao público, o que deu origem ao nome “Nu escuro”, como mencionado anteriormente. Essa brincadeira também envolvia um sentido sexual de adolescente. “O grupo ‘Nu escuro’ foi fundado por mim, pelo Tuim, Pedro Plaza, Michael Valim, Mckeidy de Lizita e o Sandro de Lima”, em uma fase de peregrinação, em que passamos por vários espaços.

⁷ Para facilitar o entendimento e a busca do leitor, optou-se, ao longo deste trabalho, por usar as referências de figuras retiradas da internet.

Desse modo, percebe-se como cada experiência vivenciada pelo grupo “Castigando falo” foi importante para o trabalho dos atores. O momento que poderia ser considerado como um desfecho – a briga pelas falhas ocorridas na peça *Language* – foi apenas o começo do novo grupo que estava por vir.

1.3 A COMPANHIA “NU ESCURO” VEM À LUZ

A Companhia “Nu escuro” foi formada em 1996, por Lázaro Tuim, Pedro Plaza, Michael Valim, Mckeidy de Lizita e Sandro de Lima. O nome atribuído ao grupo retrata a adolescência dos atores, cuja energia voltava-se à brincadeira.

Em 1997, existia um grupo na Universidade Federal de Goiás (UFG), o “Teatro Universitário”, coordenado por Carlos Fernandes Filgueiras Magalhães⁸. No entanto, as atividades teatrais estavam paradas. Sandro de Lima, até então professor da Escola Técnica, ingressou para a UFG e, juntamente com a Companhia “Nu escuro”, formada em 1996, reestruturou o Teatro Universitário. Nessa época, existia em Goiânia, no Setor Universitário, um depósito de lixo da própria instituição, que Sandro de Lima e Hélio Fróes reformaram, tendo inaugurado-o com uma festa posteriormente. Como os integrantes da Companhia haviam se formado em cursos técnicos secundaristas, todos passaram a ser alunos da UFG.

Em entrevista, Fróes informa (ver Apêndice A, p. 196):

Eu, no entanto, era bolsista do Sandro e ajudava a coordenar. Na reforma, carregamos tralha e lixo, limpamos, pintamos o galpão. Fizemos a festa. Paralelo à “Nu escuro”. Não queríamos vincular à Universidade, pois buscávamos independência, como tinha o “Teatro universitário”.

Após essa reforma, o Galpão começou a ser utilizado e bem aproveitado pela Companhia “Nu escuro”, pelo grupo de capoeira “Angola do Guaraná”, pelo “Galpão de Dança” e pela Companhia de Dança Quasar. Os ensaios, as reuniões e as apresentações estavam indo muito bem: havia espetáculos, festas e reuniões constantes e o local tinha um fluxo de movimento contínuo. Enquanto isso, começam as interferências por parte da reitoria

⁸ Carlos Fernandes Filgueiras Magalhães (1940-2009). Foi médico, professor na Faculdade de Medicina de Goiás e Conselheiro de Cultura do Município de Goiânia. Destacou-se como crítico de teatro e cinema. Desempenhou a função de diretor teatral do extinto grupo de Teatro Universitário.

da UFG, que coloca empecilhos, como a limitação de horários para os ensaios e a proibição de sua realização nos finais de semana. Essas situações foram complicando a condição dos grupos, que precisavam de espaço para ensaiar e apresentar suas propostas. Frente a essa situação, tiveram que sair do galpão e procurar novos lugares. A Companhia “Nu escuro” foi um dos primeiros grupos a sair do local e a procurar outros espaços para ensaiar, tendo, então, estabelecido uma parceria com a Locadora de Livros Lê Devolve.

No atual espaço, o grupo teatral estava montando a peça escrita por Eugene Ionesco, *O rinoceronte*, quando Sandro de Lima recebeu uma verba do governo estadual, estendida também a Marcos Fayad e Hugo Zorzetti, pessoas importantes para o teatro goiano. O valor atribuído a cada um deles foi trinta mil reais. Esse dinheiro era uma quantia alta para os padrões do final da década de 1990, conforme assinala Fróes (ver Apêndice A, p. 197): “Nosso primeiro espetáculo chamava-se *Três por três*, que montamos com quatrocentos reais. Nesse projeto, eu era bolsista, trabalhava e ganhava oitenta reais por mês, mas consegui juntar metade, o Pedro a outra metade, para inteirar os quatrocentos reais equivalentes à montagem do espetáculo.”. Logo, a verba angariada junto ao governo estadual representaria a montagem de um espetáculo mais aperfeiçoado.

Com essa verba, Sandro de Lima convidou atores profissionais para trabalhar com ele na montagem de *A Visita da Velha Senhora*, causando grande impacto na Companhia “Nu escuro”. Hélio Fróes (ver Apêndice A, p. 197) menciona que “Ele montou um elenco e chamou os melhores atores de Goiânia. O grupo quase acabou, mas, antes disso, montamos o *Três por três* e o *Lá vai o rio*”. Sob a direção de Sandro de Lima, os espetáculos *Três por três*, em 1997, e *Lá vai o rio*, em 1998, foram montados, tendo o primeiro estreado em 18 de outubro de 1997, no teatro da Escola Técnica, com enredo baseado na dramaturgia de três autores contemporâneos: Jorge Andrade, Nelson Rodrigues e Ariano Suassuna. Os bonecos confeccionados para esse espetáculo eram simples, as cabeças dos artefatos, por exemplo, eram feitas com papel higiênico batido no liquidificador. Os bonecos apareciam como uma metalinguagem, pois havia uma peça teatral que se desenvolvia no espetáculo.



Figura 2 – Espetáculo *Três por três*.

Disponível em: <<http://identidadenuescuro.blogspot.com.br/search/label/tr%C3%AAs%20por%20tr%C3%AAs>>. Acesso em: 8 jul. 2013.

O segundo espetáculo, *Lá vai o rio*, destinava-se ao público infantil e possuía caráter ecológico, conscientizando sobre a preservação do meio ambiente. A história começava com um simples papel de picolé e um menino passeando pelo Rio Meia Ponte. Durante o caminho, encontra várias pessoas, bem como uma fauna e flora ameaçadas pelos agrotóxicos das plantações e dos esgotos. Ao observar toda a situação, o menino sente-se tocado por tudo que está vivenciando, o que gera uma conscientização e a vontade de salvar o rio. Apesar de este ser um tema trivial, a intenção era mostrar a capacidade que todos nós temos de cuidar da natureza e do espaço em que vivemos.

O espetáculo *Lá vai o rio* foi de grande importância para o grupo, porque o colocou em contato com o circo. Hélio Fróes (ver Apêndice A, p. 197) relembra: “O espetáculo *Lá vai o rio* foi importante também, tendo sido criado em 1998, com o apoio do Maneco Manacá, que era de circo, aliás, a oficina de circo foi dada por ele”. Durante a oficina, inúmeros exercícios de coordenação motora, equilíbrio e consciência corpórea foram realizados, no intuito de aprimorar o trabalho dos atores. Essa experiência circense foi utilizada em outros espetáculos da Companhia como, por exemplo, em *Carro caído*.



Figura 3 – Espetáculo *Lá vai o rio*.

Disponível em: <<http://www.nuescuro.com.br/espetaculos/la-vai-o-rio/>>. Acesso em: 8 jul. 2013.

Após as vivências com os espetáculos *Três por três* e *Lá vai o rio* aconteceu a separação entre Sandro de Lima e o grupo. Os atores não sabiam como prosseguir, tornando-se necessária a presença de uma pessoa que pudesse auxiliar a equipe a tomar decisões voltadas às questões teatrais. Esse perfil não foi encontrado e a Companhia passa por uma crise, resultante na interrupção da montagem da peça *Rinoceronte*. O grupo almejava continuar, mas não conseguia montar nenhum espetáculo por fatores diversos, descritos por Fróes (ver Apêndice A, p. 197-198):

Em dado momento da montagem do *Rinoceronte*, devido a uma crise do Sandro, que se separou do grupo foi necessário tentar seguir em frente de alguma forma, mas não foi possível. Pouco depois, Henrique Rodovalho chegou para os componentes da “Nu escuro” e disse que queria dirigir o grupo. Ele tinha uma ideia que era boa demais, direcionada a um espetáculo de rua, sem cenário, com todos os atores e muita tralha pendurada no corpo, arrancando as coisas e fazendo os adereços. Era como se fosse duas correntes de cangaceiros, mas ficou na ideia, pois o espetáculo nunca saiu do papel, visto que não havia maturidade suficiente de organização. Henrique Rodovalho só criava e o restante devia ser posto em prática pelo Grupo, o que inviabilizou, por falta de dinheiro para viajar e estabilizar.

Desse modo, devido aos problemas como falta de liderança e de verba, em 1999 a Companhia “Nu escuro” quase encerrou suas atividades. O não encerramento deve-se a Reginaldo Saddi⁹, que trouxe novas perspectivas para o grupo e, em conjunto com Agnaldo Coelho, conseguiram novas verbas para a Companhia, que estava muito desanimada com as situações vivenciadas. Reginaldo, contudo, se mostrou interessado no processo teatral, trazendo uma nova visão do que era um grupo, no sentido de desenvolvimento de relações internas, diálogo e cumplicidade. Ainda, trouxe também a música para o grupo, que recebeu

⁹ Professor de teatro e músico. Compôs o quadro de professores do Centro Federal de Educação Tecnológica de Goiás (CEFET).

com muita disposição essa nova etapa. Em entrevista, Fróes (ver Apêndice A, p. 198) informa:

Essa coisa festiva nossa, foi com o Reginaldo, daí, ele trouxe um posicionamento mais festivo para o grupo, com essa questão da rua, trouxe enquanto ideologia, enquanto estética, enquanto pensamento, essa relação com o público. Ele potencializou tudo isso que já havia com o Sandro. Ele era muito generoso, mudou muito as relações internas do próprio grupo, ajudou a organizar, a pensar, a trabalhar o grupo de outra forma, de uma forma mais aberta, mais *pro*, em sua forma de gerenciar o grupo, quando ocorreu a montagem de *o Carro caído*.

A Companhia, ao mudar sua estrutura ideológica, voltou à ativa, participando de oficinas no Rio de Janeiro com Amir Haddad (teatro de rua), Maria Antonieta (dança de salão), Jorginho de Carvalho (iluminação), Irmãos Brothers e Intrépida Trupe (circo) e Moacir Chaves (interpretação). De um modo geral, Reginaldo Saddi abriu um novo caminho para a Companhia “Nu escuro”, que pôde fazer oficinas e conhecer atores, diretores e produtores de destaque no cenário nacional, além de palestrantes que contribuíram para aprofundar seus estudos teatrais.

Outra situação que contribuiu para novas possibilidades pessoais e profissionais foi a viagem para a Bolívia em uma turnê, em janeiro de 2001, da qual participaram Lázaro Tuim, Hélio Fróes, Izabela Nascente, Mckeidy Lizita, Reginaldo Saddi e Rita Alves, com a apresentação dos espetáculos *Carro caído* e *A porca*, ambos do dramaturgo Ariano Suassuna. Reginaldo Saddi foi o responsável pelos contatos na Bolívia, tendo os atores auxiliado em ligações para seus contatos. Ao ligar para o Museu de Sucre, obtiveram o contato do centro cultural localizado em La Paz. No entanto, mesmo diante dos contatos estabelecidos, não havia nada de concreto. Seria preciso chegar ao local e ver o que realmente aconteceria.

Ao chegar à Bolívia, a Companhia começou a apresentar os espetáculos em troca de hospedagem e alimentação. Após alguns dias no local, se familiarizaram com o ambiente, conheceram muitas pessoas e estabeleceram contato com grupos de teatro locais, compartilhando experiências por diálogos informais e apresentações culturais assistidas.

Desse modo, Reginaldo Saddi foi importante nessa nova fase e, enquanto diretor da Companhia, foram montados os seguintes espetáculos: *Seu palácio conta estórias* e *Recital Chiquinha Gonzaga*, em 1999, *Carro caído*, em 2000, *Melodia Parati*, em 2001, e *Acústico*, em 2003. O espetáculo *Seu palácio conta histórias* foi uma boa experiência para o grupo devido à proposta cênica, que exigia do ator interação com o público e improvisação. A representação aconteceu no Museu Conde dos Arcos, na Cidade de Goiás, onde salas e corredores se tornaram palco para os personagens.

As situações representadas envolviam festas e contos populares da Cidade de Goiás. Por meio da sátira e da comédia os personagens foram conquistando o público, pois os quadros contavam a história da cidade e das pessoas que ali habitavam. O circo e a música foram componentes fundamentais na construção desse espetáculo, porque, além de alegrá-los, contribuíram para a proposta teatral e a preparação dos atores, que buscavam constantemente inovações referentes ao trabalho corporal.



Figura 4 – Espetáculo *Seu Palácio Conta Estórias*.

Disponível em: <<http://www.nuescuro.com.br/espetaculos/seu-palacio-conta-estorias/>>. Acesso em: jul. 2013.

De forma significativa, o espetáculo *Carro Caído*, montado em 2000, contribuiu para isso. O Instituto Trópico Sub-úmido (ITS), da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, auxiliou na montagem desse espetáculo, estabelecendo uma parceria com a “Nu escuro”, cuja intenção era apresentar a peça na semana do folclore, na cidade cenográfica Museu Memorial do Cerrado. O espetáculo conseguiu uma excelente recepção do público de diversas faixas etárias, fato que pôde ser observado em matéria apresentada no Jornal Anhanguera, da Rede Globo, sobre a estreia do espetáculo. Nessa divulgação explicava-se que os atores estavam utilizando o espaço do Memorial do Cerrado para contar a história de Rubião, a partir de um figurino bem colorido e de elementos do folclore brasileiro, como o bumba meu boi.

A peça é uma adaptação, feita pelo grupo, do conto popular escrito por Câmara Cascudo de mesmo nome, na qual se conta a história de Rubião, um carreiro que tinha o costume de chamar o nome do “coisa-ruim” junto com o nome santo. As pessoas o alertavam de que essa atitude poderia lhe trazer má sorte, mas ele não acreditava e continuava a nomeá-los. Certo dia, Rubião foi buscar, em um carro de boi, o sino da capela Santa Bárbara. Quando voltava despreocupado foi surpreendido pelo “coisa-ruim”, que resolve levá-lo para o inferno. Seu melhor amigo Tião e o atrapalhado anjo Gabriel tentam, então, resgatá-lo.

O objetivo desse espetáculo era mostrar a questão do homem do sertão, tendo sido ela bem explorada pelo enredo e pela representação dos atores, que explicitaram para o público as situações com as quais os indivíduos mais se identificam, conforme pode ser analisado na reportagem: música, capeta, fogo, caipira e seu jeito de andar. Os atores tiveram a sensação de reviver o espetáculo, como pode ser observado no áudio do ator Mckeidy Lizita: “eu espero chegar ao próximo século não relembrando, mas vivendo novamente”¹⁰. O que era apenas uma vontade tornou-se um dos objetivos da Companhia¹¹, que busca constantemente manter os espetáculos por longo tempo em cartaz.



Figura 5 – Espetáculo *Carro caído*.

Disponível em: <<http://www.nuescuro.com.br/espetaculos/carro-caido/>>. Acesso em: jul. 2013.

Com o objetivo de aprimorar cada vez mais o trabalho do ator e sua relação com o espectador, a Companhia buscava agora estabilizar-se. Após muitas reuniões, chegou-se ao espetáculo *Melodia Parati*, montado em 2001, que retratava situações relacionadas aos sonhos, aos amores e à liberdade. O espetáculo teve a participação de uma nova integrante, a atriz Adriana Brito, que entrou para substituir a atriz Vanessa Guimarães.

O enredo conta a história de uma trupe de saltimbancos que, na passagem para o século XX, arma o picadeiro das situações da vida com cenas que expressam a busca pelo amor e apresenta sentimentos como ódio, amor e paixão, uma sociedade marcada pelo espaço

¹⁰ Ambas disponíveis em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Ro3ykC96GMw>>. Acesso em: jul. 2013.

¹¹ Nessa época, a atriz Izabela Nascente começa a integrar o elenco de atores.

moral: o bar para o indivíduo à toa, o salão para a dama e a rua para a mulher da vida. O espetáculo apresentava a relação com o circo e a Companhia já tinha experiência disso. No entanto, foi preciso aprimorá-la por meio de um treinamento corporal intenso, que contou com treinos de acrobacias e malabarismos.



Figura 6 – Espetáculo *Melodia Parati*.

Disponível em: <<http://www.nuescuro.com.br/espetaculos/melodia-parati/>>. Acesso em: jul. 2013.

As ideias não paravam de surgir. A Companhia, utilizando-se de uma direção e dramaturgia coletiva, resolveu montar alguns quadros de humor, o que resultou na montagem do espetáculo *Acústico*, em 2003, que se baseava em quadros de humor, usando de muita irreverência, ironias, críticas e deboches. Os quadros retratavam as necessidades básicas do ser humano como, por exemplo, comer, dormir e respirar, situações trabalhadas por uma dramaturgia visual, praticamente sem o uso de textos. A música e o corpo foram elementos fundamentais nesse espetáculo.



Figura 7 – Espetáculo *Acústico*.

Disponível em: <<http://www.nuescuro.com.br/espetaculos/acustico/>>. Acesso em: jul. 2013.

Após essa montagem, o diretor Reginaldo Saddi apresentou problemas de saúde e teve que deixar o grupo, que, então, enfrenta uma nova crise. No entanto, como já haviam passado por outras situações, dessa vez sentiam-se mais preparados para prosseguir, haja vista existir grande desejo de se estabilizar.

Assim, apesar das dificuldades, continuaram trabalhando e foram convidados, pela candidata Marina Pignataro Sant'Anna, do Partido dos Trabalhadores (PT), que estava se candidatando ao governo do estado de Goiás, para realizar um espetáculo. Nesse período, o cenógrafo Neto¹², do Castelo Ratimum, foi convidado para ministrar um curso de bonecos para a Companhia “Nu escuro”, que aprendeu técnicas de confecção de bonecos. Após a oficina, alguns bonecos foram confeccionados para o trabalho solicitado pela já citada candidata, inclusive um boneco que a representava. Assim, o grupo começa a se reestabelecer, fazendo apresentações em todos os turnos, com uma média de cem apresentações em quarenta dias. Em relação a esse momento, Hélio Fróes (ver Apêndice A, p. 198) relembra:

E era tudo uma loucura, houve cem apresentações em quarenta dias, de manhã, de tarde e de noite, chegando à exaustão, mas, com essa verba, foi possível comprar uma Kombi, além de comprar um equipamento de som, que eram locados para o PT, posteriormente (Kombi e equipamento), de tal modo que ajudou na quitação do veículo e do som. Tinha, ainda, o cachê, o que significa que foi conquistada uma ótima estrutura, possibilitando o investimento na locação do primeiro espaço físico e consequente organização do grupo.

Desse modo, em 2004, dispendo de uma nova estrutura e sob a direção de Hélio Fróes, a “Nu escuro” monta o espetáculo *O cabra que matou as cabras*, a história de um advogado vigarista que vive dando golpes em seus clientes e acaba envolvido em um caso de assassinatos de cabras e bodes. Contava com a participação do público, que se divertia com as situações propostas, conforme vídeo¹³ que mostra a alegria contagiante com que o grupo se apresentava. Nesse espetáculo são usados alguns bonecos ilustrativos, que entram em cena para substituir o ator enquanto ele faz a troca de roupa.

Ainda em 2004, a atriz Izabela Nascente foi para Belo Horizonte, fazer um curso com o grupo “Giramundo teatro de bonecos”. Nesse período, a “Nu escuro” recebeu uma proposta de Marcos Amaral Lotufo (ver Apêndice E)¹⁴ para montar um espetáculo para a pizzaria Geppetto, intitulado *Vila Mariote*. O grupo aceitou e fez uma temporada de três dias na

¹² Nenhum componente do grupo lembra o nome completo do cenógrafo.

¹³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oVvPMDy4sw&list=PL8A2060F22FE4135D&index=8>>. Acesso em: jul. 2013.

¹⁴ Foi professor universitário (UFG, PUC-GO e Faculdade SENAC). Atua na área de designer gráfico.

pizzaria, na qual em cada área da pizzaria acontecia uma cena diferente; o espetáculo tinha duração de meia hora.

Vila Mariote foi um espetáculo apresentado apenas na pizzaria Geppetto. O grupo gostou muito da experiência e, com a ideia de transformar a peça em um espetáculo, começou a pensar em como concebê-lo. Conseguiu um patrocínio para a montagem e marcou a estreia para dali a dois meses. O grupo queria falar da cidade, especificamente da periferia de Goiânia, e teve a ideia de escolher um personagem que ligasse a cena dos quadros da *Vila Mariote*, decidindo-se pelo carteiro. Contou com o apoio de Marcos Amaral Lotufo, que contribuiu na confecção dos bonecos e cedeu o espaço para que o grupo pudesse desenvolver o espetáculo. Sobre esse momento, Marcos Amaral Lotufo (ver Apêndice E, p. 220)¹⁵ informa: “E aí veio a montagem do *Envelopes* e como a gente tinha o espaço, tinha ferramenta, iniciamos essa parceria. E a proposta da Geppetto está servindo, está à disposição desses grupos”. A partir dessas situações surge o espetáculo *Envelopes*¹⁶. O grupo trabalhou cerca de doze horas por dia para conseguir finalizar o espetáculo no prazo. Tanto esforço, trabalho e criatividade resultaram em mais um trabalho de excelência.



Figura 8 – Espetáculo *Envelopes*.

Disponível em: <<http://www.nuescuro.com.br/espetaculos/envelopes/>>. Acesso em: jul. 2013.

Posteriormente, baseado no conto *O Alienista*, de Machado de Assis, a “Nu escuro” montou, em 2006, um espetáculo de mesmo nome. A obra foi escolhida por seu sentido questionador, debatendo como a sociedade classifica a normalidade. Esse questionamento

¹⁵ Todas as citações de Marcos Amaral Lotufo foram retiradas da entrevista realizada em 18 de dezembro de 2013.

¹⁶ Esta peça acontece de forma lúdica, pela narrativa de Lopes, um homem comum que no dia do seu aniversário de quarenta anos tem à missão de entregar uma correspondência à Maria Morena. Durante o trajeto, Lopes se familiariza com o bairro que, por coincidência, é o bairro onde cresceu. Durante seu percurso, inúmeras situações acontecem e ele vai revivendo momentos com pessoas conhecidas, questionamentos pelas situações vividas são feitas pelo personagem durante o trajeto. Nesse contato com o passado, Lopes vai desvendando o seu presente e direcionando-se para um destino trágico.

pode ser percebido, na atualidade, pela indústria cultural e pela indústria farmacêutica, que se mostram cada vez mais gananciosas. Esta última, a cada vez que as pessoas apresentam problemas simples de comportamento, as trata com medicamentos químicos. De uma maneira geral, o tema “loucura” é levado ao palco com ironia e inteligência pelo grupo.

Após a apresentação de *O Alienista*, Henrique André Rodovalho Pereira¹⁷ queria dirigir um espetáculo com a “Nu escuro”. Ambos mantiveram contato desde a época do Galpão. Os atores da Companhia admiravam os trabalhos desenvolvidos pelo artista, do processo ao produto final, cujos movimentos eram apresentados com coerência e criatividade.

Diante dessa admiração e no intuito de explorar possibilidades corporais, a parceria foi efetivada. A ideia de Henrique Rodovalho era trabalhar a questão da identidade. Em 2009, foi montado o espetáculo *Preciso olhar*, que explorava esse assunto no ser humano, no Brasil e nos próprios atores da “Nu escuro”. O trabalho contou com vídeos e iluminação específica do trabalho de Henrique Rodovalho, tornando o espetáculo bem contemporâneo.



Figura 9 – Espetáculo *Preciso olhar*.

Disponível em: <<http://www.nuescuro.com.br/espectaculos/preciso-olhar/>>. Acesso em: jul. 2013.

Durante a montagem do espetáculo foram produzidos vídeos como exercícios do tema identidade, um deles nomeado como *Cielito lindo*¹⁸, de Abílio Carrascal, ator que representa um jornalista que informa o falecimento do ator, percussionista, professor e técnico em eletrônica Abílio Carrascal. Por sua vez, o jornalista passa a matéria ao repórter Abílio Carrascal. O repórter faz um resumo de toda a trajetória de vida do artista desde o ano de seu nascimento, 25 de abril de 1978, até as situações vivenciadas: brincadeiras na infância, formação profissional, ingresso no teatro pela UFG e na Companhia “Nu escuro”, finalizando

¹⁷ Diretor e dançarino. Fundou, em 1988, em parceria com Vera Bicalho, em Goiânia, a Quasar Companhia de Dança, uma das referências nacionais e internacionais de dança contemporânea.

¹⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XXH4DFB50PM>>. Acesso em: jul. 2013.

com seu falecimento. Parentes – mãe e irmã – e amigos – Ana e William – deram entrevistas retratando a personalidade do ator e a saudade que dele sentiam.

A atriz Adriana Brito retratou o tema identidade de outra forma. O vídeo representa sua vida pessoal e se intitula *Minha vida em VHS*¹⁹, iniciando-se com a entrada da atriz em seu apartamento. Ela se senta e liga a televisão, que mostra o interior de seu apartamento: fotografias, mobílias, CDs, livros e artesanatos. Em seguida, a imagem da televisão e a atriz comendo bolachas e bebendo café. Ela deixa a televisão ligada e vai até o aquário alimentar o peixe enquanto pega um instrumento de percussão. À medida que o chacoalha, imagens de capas de DVDs passam na tela: *A liberdade é azul*, *O gordo e o magro*, *Flash dance*, *A fantástica fábrica de chocolate* e *Procurando Nemo*. Ainda com as imagens, o som da televisão é interrompido, dando sequência à música *Noite cheia de estrelas*, de Nelson Gonçalves. A atriz entra em seu quarto, fecha a porta e aparece dando tchau pela janela.

Também sua residência, Hélio Fróes contou sua vida particular, apresentando as coisas que gosta de fazer, seus familiares e sua esposa, no vídeo²⁰ *Gosto de andar de bicicleta*. O interior da casa do ator é mostrado: fotos, quadros da Companhia “Nu escuro” e CDs. Com voz pausada durante toda a narrativa, o ator aparece e se apresenta com seu nome completo: Hélio Nogueira Fróes, bem como a seus pais, Levi e Beatriz; seus irmãos, Vinicius e Gisele; e sua esposa, Rô Cerqueira. Com o uso de uma capa preta, mostra sua profissão: ator. A seguir, informa o que não sabe fazer: nadar, dirigir, dançar e cantar. No momento em que fala que não saber nadar é, imediatamente, atingido por um balde com água; ao contar que não sabe dirigir, encosta no carro e o alarme dispara; ao dizer que não sabe cantar, arrisca a música *Como é grande o meu amor por você* e, no mesmo instante, é novamente atingido por um balde com água. Sai de cena. Agora expõe o que sabe fazer: café, segurar na orelha e no nariz. Informa que têm hiperidrose. Enrolado em uma toalha, afirma que ao sair do banheiro sempre faz um barulho, como se estivesse com frio. Explica que gosta de rodar enquanto pensa e, com o computador ligado, diz que gosta do Naruto. Rapidamente aparece na rua andando de bicicleta, para em frente à câmera e informa que gosta dessa ação, prosseguindo seu caminho de bicicleta até que não se consiga mais captá-lo.

Diferente da história mencionada, Lázaro Tuim conta sua vida com fotografias. O vídeo chama-se *O sujeito nasce*²¹. No interior da casa do ator, fotografias e móveis são mostrados. Aparece uma televisão e nela está escrito o título da apresentação e fotos do ator

¹⁹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=snhzw3Lr84o>>. Acesso em: jul. 2013.

²⁰ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ocyOLV5AEC0>>. Acesso em: jul. 2013.

²¹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=chlUiLmhdUI>>. Acesso em: jul. 2013.

bebê, foto da sua identidade, fotos de seu primeiro amor: tia Suelane, a professorinha. Um dia, aparece o verdadeiro amor e, então, são mostradas fotos de Milena Jezenka e a certidão de casamento. Posteriormente, fotos dos dois, as mãos dadas com as alianças de casamento, em festas, e até nos momentos de tristeza: o ator Lázaro Tuim passando mal. Eis que surgem os filhos: os cachorros do ator²²; os filhos crescem e se mostra um deles dentro do carro. Informa que ele também cresceu e arrumou vários amigos – aparecem os integrantes da Companhia “Nu escuro”. E começam a fazer teatro, momento em que são vistas fotos dos espetáculos do grupo: *O cabra que matou as cabras*, *O alienista* e *Envelopes*. Ainda, há fotos dos integrantes do grupo nos momentos de folga, fazendo brincadeiras: com bigode, óculos, com faca de mentira na cabeça e deitado sobre o trilho do trem.

Em seu vídeo²³, *Plural*, Izabela Nascente resolveu contar a história de sua família. Nele aparece a imagem do quintal de sua casa e, enquanto mostra a imagem da atriz, ela própria narra o dia de seu nascimento, uma segunda-feira, às oito horas da manhã. Conta o nome de seu pai, Carlos Alberto Nascente, e enumera suas qualidades: *um homem excêntrico, que sempre me surpreende com gracejos*. Apresenta sua mãe, Maria Jacinta Nascente:

Comumente conhecida como Lia. Mineira nascida no campo e criada na cidade. Ela bem pequena foi morar com Dona Sebastiana. Uma mulher da cidade que precisava de alguém para ajudar nos serviços domésticos. Minha avó biológica era Mazília Simplicio da Silva. Ela ficara viúva muito cedo, não dando tempo para minha mãe conhecer o seu pai. Me comovo com a história delas. A minha mãe procurou a minha avó Mazília quando tinha um pouco mais de idade. Desde então todo o mês de julho ela nos levava para visita-lá. Ela morava em um rancho de palha e pau a pique. Não havia banheiro, era no meio do mato. Sem nenhuma facilidade, sem nenhum conforto do mundo moderno, mas era especial. Então, o mês de julho era da vovó Mazília. Eu era a netinha dela. E tinha todo o prazer que isso acarretava. Eu ouvia as suas histórias e como ela matava um frango para cozinhar. Comia jatobá e sujava os meus dentes. Debulhava algodão e brincava com a roda de fiar dela. Imaginava que estava dirigindo um carro ou estava em uma roda gigante. Acho que a lembrança mais antiga que eu tenho dela é essa. Nós na roda de fiar. Ela me ensinando a desencaroçar algodão para fiar na roda. Lembro que eu achava bonito o algodão, ele era da cor dos seus cabelos brancos e crespos. Minha avó me contou um dia que deu os filhos porque não tinha condições de criar sozinha. Eram duas filhas e dois filhos. E minha mãe nunca desistiu de amá-la por isso. Minha avó faleceu há pouco tempo e ainda todo o mês de julho lembramos dela. No mês frio e seco suas lembranças ainda estão presentes.

Minha mãe é uma pessoa que eu sempre tive como referência. Desde nova pintava as minhas unhas, imitando ela no seu trabalho. E ela sempre valorizando cada pincelada que eu dava. Ela mesmo sem estudo me motivou sempre a estudar e em todos os momentos mais determinantes da minha vida ela está presente. Foi minha primeira referência de feminismo prático quando, em sua simplicidade, ela dizia que eu não podia depender de homem nem financeiramente e nem afetivamente e que eu poderia conseguir tudo pelas minhas próprias mãos.

²² O vídeo foi feito em 2009. No ano de 2013, o Benício filho do casal Lázaro Tuim e Milena Jezenka nasceu.

²³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=YRYHYHmvJQ4>>. Acesso em: jul. 2013.

E hoje sou essa mistura. Tenho em mim várias heranças étnicas e culturais. Tenho a força e a resistência dos meus ancestrais. E vivo em constante mutação. Toda segunda nasce em mim um pouco mais de Izabela, apontando uma esperança de no fim ter uma história bonita escrita. E que cada personagem tem sua devida importância. Por isso, guardo a minha roda de fiar.

Conforme informado, o vídeo da integrante Izabela Nascente remete às histórias de sua família e, enquanto a integrante as contava, as fotografias e objetos como a roda de fiar compunham o cenário. Ao ver o material, Hélio Fróes percebeu que esse vídeo poderia se tornar um espetáculo de bonecos e levou sua opinião para o grupo, que, por sua vez, debateu sobre o tema até entrar em um consenso. Houve a proposta de falar sobre mulheres. O vídeo foi analisado novamente e se tornou a base para a nova montagem.

Essas ideias deram origem ao espetáculo *Plural*, montado em 2012. A dramaturgia enfoca a vida de mulheres do campo, que vão para a cidade em busca de melhores condições de vida. Essa situação é comum no mundo todo e, para contar de forma mais próxima à realidade brasileira, a Companhia buscou relatar a história das mães dos integrantes, de maneira a buscar a identificação de tantas outras mulheres que vivenciaram esse fato. Os integrantes foram: Izabela Nascente, Abílio Carrascal e Lázaro Tuim; as mães são: Dona Lia, Dona Joaquina e Dona Vanilda, respectivamente.

Apesar das histórias dessas mães serem idênticas, foi necessário escolher quais personagens realmente comporiam a dramaturgia. Então, entre uma história e outra, o nome da personagem principal escolhido foi Maria, comum em muitas regiões brasileiras. A personagem relembra seu passado desde os sete anos de idade. Sua avó cozinhava no fogão a lenha e ela brincava com suas bonecas de milho no terreiro da casa. Durante essas recordações da vida de Maria são mostrados seus medos, alegrias, angústias, tristezas e perspectivas de uma vida melhor.



Figura 10 – Espetáculo *Plural*.

Disponível em: <<http://www.nuescuro.com.br/espeticulos/Plural/>>. Acesso em: jul. 2013.

Com o espetáculo *Plural*²⁴, a Companhia “Nu escuro” começa a trabalhar com o teatro de animação e, movidos por esse novo conceito, em 2013 houve a continuidade desse trabalho, com a montagem do espetáculo *Gato Negro*. Nessa época, o grupo estava estudando a cultura de Goiás e suas influências, pois queriam situar Goiás na América Latina devido aos personagens míticos existentes na cultura popular goiana.

A proposta era dialogar com o universo latino-americano, sendo preciso aprofundar os estudos em obras de Gabriel García Márquez e Juan Rulfo, referências importantes para a concepção de um universo real e maravilhoso, que corresponde ao espetáculo. O personagem *Gato Negro* surgiu de um desenho que retratava um ser meio homem e lobo, entre os séculos XVII e XVIII, conhecido pelos europeus como “homem silvestre”. Outra grande contribuição foram os trabalhos de Paul Klee, pintor e poeta suíço, e Pablo Picasso, pintor, escultor e desenhista espanhol, que influenciaram na estética dos bonecos desse espetáculo. Em *Três por três* se percebe que o teatro partia especificamente de textos como os de Ariano Suassuna e Nelson Rodrigues. Na atualidade, o grupo está se inspirando em imagens: os vídeos, em *Plural*; as figuras, em *Gato negro*. Por conseguinte, o teatro amadurece esteticamente, existindo um deslocamento da comédia para outros gêneros teatrais, como drama e tragédia. Todas essas situações vão norteando novas ideias, que geram outras formas de espetáculos.



Figura 11 – Pesquisa: Gato negro.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=393480034075229&set=a.242766342479933.55525.234437066646194&type=1&theater>> Acesso em: jul. 2013.

²⁴ O grupo desenvolveu um projeto denominado “Goyazes”, que retrata a cultura em Goiás. Três espetáculos participam dessa trilogia: *Plural* (2012), *Gato Negro* (2013) e *Iconógrafo* (2015), este último finalizando a série.

A partir dessa pesquisa iniciou-se o processo de criação da dramaturgia²⁵. A espera das irmãs por Samuel pôde ser percebida por parte do público, que ansiosamente aguardava a estreia, com grande repercussão nas redes sociais, tendo ela ocorrido em 1º de fevereiro, à meia-noite, na Praça do Setor Universitário, em Goiânia. Contou com um público grande, que observou e admirou um trabalho envolvente, divertido e criativo.



Figura 12 – Espetáculo *Gato Negro*.

Disponível em: < <http://www.nuescuro.com.br/espectaculos/gato-negro/>>. Acesso em: jul. 2013.

Além desses espetáculos, a Companhia “Nu escuro” é uma das organizadoras de dois grandes eventos que acontecem anualmente na cidade de Goiânia: a Galhofada e o Festival de bonecos. A Galhofada é o evento com maior duração em Goiânia e diz respeito ao fazer teatral, com início em 2003, quando Marcos Amaral Lotufo, a Companhia “Nu escuro” e o Grupo Zabriskie de teatro tinham uma ligação muito forte, relacionada aos encontros para discutir a política cultural de Goiás, bem como para compartilhar experiências. A vontade de ter uma voz ativa, conquistar espaços e auxílio financeiro era o que movia esses artistas. Diante de todas essas discussões, surgiu a ideia de um projeto, denominado “Fazendo rastro”, cujo intuito era deixar o rastro da arte por onde passasse, movimentando a sociedade e outros artistas a continuarem suas atividades.

No entanto, um projeto desse porte exige recursos financeiros que os grupos não possuíam na época. Assim, buscaram auxílio político, que não foi satisfatório, porque os interessados expressaram o desejo de modificar o projeto de acordo com seus próprios interesses. Desse modo, resolveram continuar com a proposta original e esquematizaram outro nome: “Fazendo rastro apesar de tudo”. Foi uma boa oportunidade e esse movimento fortaleceu a união que já existia entre os grupos. Ademais, eles também tinham vontade de se

²⁵ Três irmãs vivem em uma fazenda e há sete anos esperam a volta de Samuel Godói dos Santos, que havia prometido voltar e se casar com a mulher que fizesse mais falta a ele. Certo dia, enquanto as irmãs estão esperando Samuel, são surpreendidas pela visita de uma criatura estranha, meio homem, meio gato.

apresentar nas ruas, para abranger um número cada vez maior de pessoas que pudessem apreciar a cultura. Nesse momento, a “Nu escuro” estava com o espetáculo *O cabra que matou as cabras* e percebeu que esse seria o momento de colocar essa ideia em prática e, em parceria com Marcos Amaral Lotufo (ver Apêndice A, p. 218-219), encontraram um espaço:

Eles tinham algumas apresentações para fazer e falaram "nós estamos com um trabalho de rua – o *cabra* e a gente podia fazer aqui e procurar um lugar um espaço. E essa ilha que tem aqui perto sempre foi muito frequentada. Antigamente, aconteciam os comícios, era um espaço que o pessoal já tinha certo costume de frequentar. O grupo pensou que seria um bom lugar, por estar perto do Geppetto. Outros três grupos que estavam juntos – o “Zabriskie”, o “Reinação” e o “Teatro que roda” – também estavam com um trabalho propício para rua à ocasião. Resolvemos fazer um pequeno microfestival, uma micromostra, chamada de Galhofada. Esse ano foi a décima Galhofada e a “Nu escuro” e a gente sempre estivemos juntos. Esses grupos sempre esteve nesse movimento, frequentando as atividades e a Galhofada cresceu muito, firmando cada vez mais esse vínculo.

Existe uma equipe grande que trabalha voluntariamente para que a Galhofada aconteça. São grupos de teatro, artistas e pessoas da comunidade, que compartilham sua força de vontade e seus conhecimentos para a propagação da cultura em Goiânia. Eles acreditam nessa manifestação artística que embeleza, alegra e desperta a consciência humana, muitas vezes adormecida pelo comodismo.

Em busca de propagar a cultura em Goiás e com o objetivo de mobilizar as pessoas para que conheçam e apreciem o teatro de animação, a Companhia também é uma das organizadoras do Festival do Boneco, em Goiânia, que já se encontra em sua terceira edição e conta com a participação de diversos grupos que trabalham com essa linguagem no Brasil. Além das apresentações, o Festival possui uma exposição de bonecos diversos, que podem ser observados e fotografados. As formas animadas apresentadas divertem, trazem reflexões, transmitem alegria e formam um público cada vez mais encantado com essa linguagem.



Figura 13 – Festival do Boneco.

Disponível em: <<http://festivaldoboneco.blogspot.com.br/2013/05/fotos-cia-de-teatro-nu-escurogo.html#.UeRloI2UTZE>>. Acesso em: jul. 2013.

Após o histórico apresentado, percebe-se que desde seu surgimento crises e dificuldades financeiras foram detectadas, mas o trabalho contínuo e a certeza do fazer teatral na cidade de Goiânia sempre estiveram presentes nos atores. Estes, por suas expectativas de aprimoramento teatral, enfrentaram as adversidades surgidas ao longo desse caminho. Algumas vezes pensaram em desistir, mas algo falava mais forte: a criatividade que movia as histórias; a força de vontade em continuar; as críticas, a falta de sensibilidade por parte de algumas pessoas, mas também o apoio dos familiares e dos amigos que acreditavam que eles poderiam ir adiante. O sorriso de cada ser humano e o barulho das palmas da plateia fizeram com que o grupo seguisse em frente, trilhando novos caminhos e, assim, encontrando sempre uma luz para a “Nu escuro”.

1.4 REFERÊNCIAS DA “NU ESCURO”

No histórico apresentado, observou-se que a Companhia amadurece esteticamente em seus espetáculos devido à diversidade de gêneros teatrais e referências de grupos teatrais que utilizam. Desenvolve também o seu trabalho fundamentado no teatro de grupo, um conjunto de atores que possuem o mesmo objetivo, reunidos para fazer um trabalho contínuo e, por isso, aspectos como independência, organização de espaço e liderança foram abordados. Outra abordagem essencial é o teatro de rua, no qual a Companhia sempre se apresenta; por fim, uma verificação do grotesco usado pelo grupo, como exemplo foram citados os espetáculos *O cabra que matou as cabras* e *Gato negro*.

1.4.1 Conceito de Teatro de Grupo

O teatro de grupo é uma noção extensa, que concebe uma ampla gama de formas organizadas, mas que remete, principalmente, à época presente, a um imaginário cada vez mais intenso entre os novos realizadores teatrais. Esse imaginário refere-se a um arquétipo de organização de grupo que trabalha como uma referência ao mobilizar muitas atuações inventivas e de disposição social no campo do teatro, como assinala André Carreira (2013, p. 11):

Desde o trabalho pioneiro de pessoas como Álvaro e Efigênia Moreira, com o Teatro de Brinquedo, ou de Paschoal Carlos Magno, com o Teatro do Estudante do Brasil e ainda Abdias do Nascimento, com o Teatro Experimental do Negro, e Jerusa Camões e Renato Vianna, com o Teatro Universitário, o teatro de grupos tem criado dinâmicas fundamentais da cena nacional. Os grupos teatrais constituíram ao longo do século XX tentativas significativas de se produzir um teatro independente. Se as iniciativas dos grupos amadores citados acima contribuíram para rediscutir o modelo romântico que predominava na cena nacional, nas últimas décadas do século passado a idéia de um teatro de grupo constituiu, a partir de uma diversidade de formas e modos operacionais, uma tendência que revigora nosso teatro tanto no seu projeto estético como no seu lugar político.

A busca por essa ‘independência’ no teatro de grupo refere-se à finalidade de ter um elenco estável, produzindo espetáculos de autoria do grupo e um trabalho corporal eficiente. Carreira (2013, p. 11) informa que essa independência não tem como objetivo romper com o mercado cultural, mas buscar a autonomia, que movimenta os envolvidos no teatro de grupo, propiciando projetos com longa duração. Dessa forma (idem, p. 11), “[a] duração dos projetos e a manutenção de equipes estáveis podem ser indicadas como características que contribuem para estruturar o espaço simbólico do trabalho que tem o grupo como eixo”. No entanto, pode ocorrer a saída de integrantes do grupo, ficando sempre um responsável por dar continuidade ao trabalho. Como aconteceu com a Companhia “Nu escuro”, em que Hélio Fróes e Lázaro Tuim prosseguiram com o trabalho e receberam novos integrantes no grupo.

Outra preocupação dos grupos é com uma sede própria para desenvolverem suas atividades, uma vez que o espaço faz parte da estabilidade, facilitando a organização de ensaios e encontros, assinala Carreira (2013, p. 13):

Nesses espaços os grupos exercem uma intensa atividade formativa de novos artistas e também de público. São diversos os projetos pedagógicos desenvolvidos pelos grupos, alguns adquirem a forma de verdadeiras escolas regulares enquanto outros se conformam mais como âmbitos de encontro e aprendizagem no seio de processos criativos.

A companhia “Nu escuro” trabalha com essa ‘atividade formativa’ em sua sede, atualmente localizada no Setor Pedro Ludovico Teixeira, em Goiânia, na qual acontecem oficinas, ensaios e apresentações de espetáculos, proporcionando uma interação com diversos membros da comunidade.

Situação relevante também no teatro de grupo vivenciado pela “Nu escuro” é a liderança, atribuída não apenas a um integrante do grupo, mas a todos que dele participam. Possui uma forma colaborativa de trabalhar, em que todos assumem uma postura de respeito uns com os outros, mantendo a união.

Desse modo, nota Eliana Santos²⁶ (ver apêndice D, p. 209): “E o processo, é muito assim, você está aberto para essa generosidade e menos possível de um egoísmo ou de uma vaidade que vai travancar, que vai fazer o processo ocorrer da forma que a gente se propõe que é trabalhar em grupo”. No cotidiano essa postura colaborativa não é fácil, gerando em alguns momentos conflitos, resolvidos mediante o diálogo estabelecido entre os integrantes da Companhia, também um grupo de amigos. Representa uma convivência em sociedade, em torno de uma situação extracotidiana que, consecutivamente, torna o teatro um espaço diferenciado. Por estabelecer essas relações, mencionou Carreira (2013, p. 13) que o teatro de grupo é uma forma fundamental para a realidade teatral brasileira e conduz a importantes significados na formação de novas discussões teatrais no Brasil.

1.4.2 O Teatro de Rua

Conforme observado no histórico da Companhia “Nu escuro”, o espetáculo teatral pode combinar vários elementos: a dança, a música, o cordel e o circo. Pode partir dos princípios da realidade ou não, sendo um de seus fundamentos dialogar com os signos teatrais: cenário, figurino, sonoplastia e com a atuação cênica. Elementos que auxiliam na interação entre ator e espectador, permitindo inúmeras percepções.

Para abranger as interações entre a Companhia e a plateia, busca-se levar os seus espetáculos ao maior número de pessoas possíveis, assim como apresentá-los em espaços diferenciados. Por isso, o teatro de rua é uma das modalidades usadas pelo grupo, pontua Carlos Henrique de Souza (2012, p. 2): “Hoje definimos teatro de rua como apresentações feitas em espaço público, com uma linguagem teatral característica, ou seja, com o uso de máscaras, técnicas circenses, música, dança, e interação com a plateia.” Condições que aproximam a representação teatral da sociedade, pois pode ser realizada em espaços que aglomeram grande quantidade de pessoas, como praças, ruas e feiras.

A título de exemplo, a peça *Gato Negro* (2013) se refere ao espetáculo de rua, conta com uma estética relacionada à América Latina, conforme visto anteriormente, trazendo inúmeras reflexões sobre a cultura popular. Dessa forma, o espetáculo teatral propicia um tipo de comunicação, conforme informa Bulik (2001, p. 109) “Assim, a comunicação teatral pode consistir em fazer agir e deleitar o espectador. É o êxtase, no momento artístico, que instaura a

²⁶ Todas as citações de Eliana Santos foram retiradas da entrevista realizada em 4 de dezembro de 2013.

comunicação”. No teatro de rua essa ‘comunicação’ acontece pela participação da plateia quando incentivada pelos atores a auxiliar na composição da cena, através de falas, sendo instigados pelos atores a responder a alguma questão e pelos olhares daqueles que não tem como parar e assistir ao espetáculo, mas passam um olhar ligeiro sobre o que está sendo representado, e, às vezes, sorriem ou se espantam.

Para dialogar e manter a atenção dos passantes, a Companhia “Nu escuro” procura sempre a originalidade, interagindo através do mundo natural e cultural que conhecem. Utilizam as linguagens artísticas relacionadas à música, dança, animação onde buscam diferentes níveis de manifestações criativas de seus pensamentos e emoções.

Quando a Companhia se expressa ou representa com sensibilidade e imaginação, interagindo com a cultura, obtém uma ação e reação da sociedade. O teatro é exposto, o público participa ativa ou passivamente, pois cada pessoa tem sua forma de ver e pensar sobre um determinado espetáculo. Conseqüentemente, o teatro pode ser percebido como um espaço de transformação, averiguado pelas experiências pessoais de cada sujeito.

1.4.3 O Teatro Grotesco

No teatro, o grotesco é representando por uma determinada desordem do que é politicamente correto, podendo ser calamitoso e incômodo. O grotesco mostra um conjunto de ações humanas consideradas não apropriadas e possibilita que o espectador presencie cenas que representem a satisfação da necessidade biológica, o ato sexual sem censura, as drogas e as diversas situações banais na vida cotidiana, mas que foram retiradas da exposição pública devido a moral tradicional.

De acordo com Mikhail Bakhtin (1987), o entendimento do grotesco somente se dá com uma imersão na cultura popular. Ao estudar a cultura popular medieval e renascentista, ele chamou essa estética de realismo grotesco cuja demonstração máxima encontra-se no carnaval: “a segunda vida do povo, abalizada a título de riso, sendo sua vida festiva” (idem, p. 7). Essa vida secundária se arquitetaria como “troça da vida comum” (idem, p. 10), onde o riso carnavalesco é patrimônio popular.

É interessante perceber que ao provocar o riso, a aversão, ou até mesmo os dois, as representações grotescas dificilmente são vistas com indiferença e a reação provocada a partir dos absurdos grotescos independe da opção do espectador. Situação notada no espetáculo o *Cabra que matou as cabras*, em que o personagem *Teobaldo*, o cabra, representado pelo ator

Abílio Carrascal, e o advogado Pedro Patelã, representado por Izabela Nascente, possuem o órgão genital masculino avantajado, causando espanto e gargalhadas na plateia.

Na construção da personagem os atores trabalharam por meio de corpos em transformação, em que os membros do corpo eram exagerados ou atrofiados, o que gerava a imagem de personagens grotescos, observado também no personagem Guilherme, um vendedor de tecidos representado pelo ator Lázaro Tuim, que possui uma perna mais curta. Diante desses personagens, o espectador não opta por sorrir ao observar a cena cômica, e nem assustar, essa é a consequência do teatro grotesco: proporcionar à plateia o inesperado para que possam se surpreender com a cena.

Surpresa vista também no espetáculo *Gato negro*, em que o grotesco é tratado sem exageros, mas pelo suspense do personagem, que, ao surgir, choca os espectadores com seu corpo de ser humano e cabeça de gato. Por fim, o grotesco mostra várias formas expressivas: crítico e chocante, proporcionando um desmascarar das normas sociais.

CAPÍTULO 2

O TEATRO DE ANIMAÇÃO, O DESDOBRAMENTO DA TRÍADE E A PREPARAÇÃO CORPORAL DO ATOR-ANIMADOR

A Companhia “Nu escuro” possui algumas modalidades teatrais como referência, citadas no Capítulo 1, o teatro de rua e o teatro grotesco, além de outra modalidade teatral importante e que também serve de base para o trabalho por ela desenvolvido: o teatro de animação. No mencionado capítulo aludiu-se a seu primeiro espetáculo, *Três por três* (1997), no qual a Companhia utilizou o teatro de bonecos. Em seus demais espetáculos, sempre consta algo referente à animação de artefatos, mas foi apenas em *Envelopes* (2005) que o teatro de animação apareceu pela primeira vez. Assim, se fazem necessários levantamentos referentes a essa modalidade, entendendo sua trajetória no Brasil e seus precursores.

Como os termos “teatro de animação” e “ator-animador” podem se referir a uma gama muito grande de práticas, pois existe teatro de máscaras, teatro de sombras e teatro de objetos, este tópico foca o teatro de bonecos e se refere ao artefato de trabalho do profissional como “boneco”.

Ademais, este capítulo tem como finalidade fazer um estudo conciso de como deve ser a preparação corporal de um ator-animador no teatro de animação, arte esta que demanda excessiva habilidade com o objeto, pois o ator-animador precisa externar toda sua capacidade de interpretação em uma figura externa a si mesmo. Nesse sentido, foi exposta a trajetória da integrante do grupo Izabela Nascente, desde sua escolha profissional, de como se tornou bonequeira, confecção de bonecos e ensaios, até o momento de entrar em cena.

2.1 PRECURSORES DO TEATRO DE ANIMAÇÃO

O teatro de bonecos possui uma tradição milenar. Contudo, apesar de seu tempo de existência, há poucos materiais para pesquisas e muitas experiências estão se perdendo pelo

esquecimento. A necessidade de registro das atividades desenvolvidas por artistas é importante para preservar esse gênero teatral:

A longa e rica história do Teatro de Bonecos do Brasil carece de registros. Importantes acontecimentos, discussões, e fatos se perdem pelo esquecimento ou são retidos na memória dos que vivenciaram as situações, as histórias. A digitalização de 938 páginas de documentos, Boletins Informativos, cartas, relatórios de eventos, relativos ao período de 1977 a 1999, significa preservar a memória e valorizar a história dessa manifestação teatral. Contribui para reconhecer o trabalho de muitos artistas e amantes dessa arte que, com maior ou menor visibilidade, ajudaram a construir a imagem positiva de que desfruta atualmente o Teatro de Animação no Brasil. (BELTRAME, 2012, p. 1)

É possível entender que a carência de registros aconteceu porque até algum tempo o profissional dessa modalidade teatral trabalhava de forma intuitiva, na qual sua experiência de anos contava com o acúmulo de conhecimento necessário a sua atuação. Ainda, muitas vezes o fazia também por tradição, sendo essa arte passada de pai para filho.

Essa situação vem ampliando-se, pois, atualmente, com as artes se entrelaçando, o palco do teatro não é mais a única opção de trabalho do ator-animador, que pode atuar em outras esferas, como nas artes plásticas, no cinema e na televisão. Por isso, a atuação desse profissional ganha uma importância que não existia anteriormente e, portanto, abre possibilidades para novos registros.

Nessa atuação, os artistas ligados a essa arte – mamulengueiros e atores – trabalham intensivamente, com o objetivo de aprimorar o teatro de bonecos no Brasil. Conforme observou Humberto Braga (1980, p. 29), os resultados dessa busca começaram a ser mais visíveis a partir de 1978 e 1979 e foram decisivos para que essa modalidade ampliasse suas atividades. Outra situação que contribuiu para essa mudança foi a presença de grupos teatrais brasileiros apresentando-se na Europa e retornando com ideias inovadoras.

O grupo de teatro “Giramundo” foi um dos precursores desse período. Em 1979, foi convidado para participar do Projeto Mambembão, com a peça teatral *Cobra Norato*. Houve uma excelente repercussão, que ocasionou mudanças na forma de entender o teatro de bonecos para adultos, proporcionando, a partir do século XX, um aparecimento maior do teatro de bonecos. Essa atuação fez os diversos grupos teatrais aprimorarem seus trabalhos (BRAGA, 1980, p. 29), utilizando como referências o teatro de vanguarda contemporâneo, composto por diversos caminhos e tendências como, por exemplo, Alfred Jarry, Edward Gordon Craig, escola de Bauhaus, futurismo Italiano e Russo, Dadaísmo, Surrealismo, Antonin Artaud e *Performance*.

Os caminhos percorridos foram importantes devido às suas particularidades. Uma nova relação entre ator e objeto em cena deve-se aos experimentos cênicos, tais como os realizados por Alfred Jarry, que iniciou uma série de discussões que levaram o teatro a uma grande transformação, descrita por Ana Maria Amaral (1996, p. 177) da seguinte forma:

Estreada com bonecos em 1888, em Rennes, oito anos antes de sua estreia com atores, em 1896 em Paris, a peça *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, marcou o início de uma série de discussões que a partir daí se desencadearam, levando o teatro a uma verdadeira transformação. Alfred Jarry, antes de se dedicar ao teatro, fazia teatro de bonecos dentro da linha tradicional e popular. E em *Ubu Rei* ele nada mais fez do que uma transposição de linguagem do teatro de bonecos popular para a linguagem do teatro. O que explica, de certa forma, as inovações que apresentou a época, referentes a deslocamento de situações e de planos; o absurdo e o grotesco dos seus personagens e a licenciosidade do texto, características do Guignol e do Punch.

As inovações proporcionadas por *Ubu Rei* podem ser vistas desde a preparação corporal dos atores, que usavam as máscaras para criar diversas formas de personagens. Ana Maria Amaral (1996, p. 178) informa que a máscara de Pai Ubu representa um animal, cuja composição é feita pela mistura de crocodilo e homem com focinho de porco. A caracterização condiz com um ser humano em sua condição primitiva.

Alfred Jarry acreditava que o ator devia usar máscara, pois assim seria o próprio personagem. Por isso, não usava maquiagem, e sim uma máscara fixada ao rosto do ator, que representava a particularidade da personagem, como o rosto do boneco no teatro (AMARAL, 1996, p. 178). A peça *Ubu Rei* foi precursora do teatro do século XX, porque, além de apresentar inovações para a época, influenciou movimentos artísticos importantes: o Surrealismo, o Dadaísmo e o Teatro do Absurdo.

Edward Gordon Craig criou diversas polêmicas e foi também um dos artistas que modificou a forma de concepção do teatro no século XX. As peças eram reproduções da realidade e foram alteradas quando os artistas da época descobriram que a iluminação elétrica poderia trazer novas concepções cênicas. Ao criticar a espontaneidade na interpretação dos atores, Gordon Craig (2012, p. 116-117) criou o conceito de ator e da supermarionete:

Excluam a árvore real, excluam a realidade da expressão, excluam a realidade da ação, e se caminhará para a exclusão do ator. Isto é o que irá acontecer algum dia, e gosto de ver alguns diretores apoiando desde já esta ideia. Excluam o ator e excluirão os meios pelos quais esse aviltante realismo de palco é produzido e floresce. Não mais se terá a figura humana para nos confundir conectando a realidade e a arte. Não mais a figura viva, na qual as fraquezas e tremores da carne são tão perceptíveis. O ator deve sair e em seu lugar surgir a figura inanimada, a Supermarionete, podemos chamá-la assim, até que tenha conquistado para si um nome melhor. Muito se tem escrito sobre bonecos, ou marionetes, e alguns excelentes livros foram escritos sobre eles. Várias obras de arte foram inspiradas por

eles. Atualmente, nesses tempos menos felizes, muitas pessoas acabam por olhá-los mais como uma boneca de status superior, e pensam que ele se originou a partir de uma boneca, um brinquedo. Isso é incorreto. A marionete é uma descendente das imagens de pedra de antigos templos. Hoje ela é a forma degenerada de um deus. Sempre amigo íntimo de crianças, ela ainda sabe muito bem como selecionar e atrair seus devotos.

Craig propôs que o ator deveria mostrar símbolos e explica que a ilusão naturalista não era tão importante quanto o espaço e as formas. A Escola de Bauhaus aprofundou essa mesma ideia, chamado-a de antinaturalista. O teatro, nesse momento, contou com situações inovadoras, sublinhadas por Ana Maria Amaral (1996, p. 181): “[e]spaços funcionais, escadas, andaimes, diferentes planos, enormes estruturas metálicas invadem a cena. É a paixão pela máquina”. O movimento de Jarry e Craig como antecessores do teatro de vanguarda do século XX é aprofundado com os futuristas devido aos desenvolvimentos tecnológicos. Enquanto os futuristas buscavam a transformação social por meio de situações inovadoras – como o uso da velocidade nos espetáculos²⁷ –, no teatro Dadá os atores interpretavam por meio de sons e da dança, modelo conhecido como *performances*. Newton de Souza (2003, p. 45) assim descreve:

Os dadaístas iniciaram suas atividades no Cabaré Voltaire, de Hugo Ball, em Zurique, por volta de 1916. Suas manifestações, conhecidas como *performances*, abdicando da palavra empregada logicamente, ironizando e agredindo os presentes, ocorriam em teatros tradicionais, mas também em galerias, porões, e até mesmo nas ruas ou em “excursões”, como a promovida à igreja de Saint-Julien Le Pauvre, que redundou em fracasso em razão de uma chuva torrencial.

O Dadaísmo influenciou o Surrealismo, pois buscava o que fosse contrário à lógica e aquilo que a consciência não pudesse controlar, conforme mostra Amaral (1996, p. 191): “Ele objetiva o sujeito e subjetiva o objeto. O objeto no surrealismo é visto pela óptica de

²⁷ O futurismo foi um movimento artístico e literário iniciado oficialmente em 1909, com a publicação do *Manifesto Futurista*, do poeta italiano Filippo Marinetti (1876-1944), no jornal francês *Le Figaro*. O texto rejeita o moralismo e o passado, exalta a violência e propõe um novo tipo de beleza, baseado na velocidade. O apego do futurismo ao novo é tão grande que chega a defender a destruição de museus e de cidades antigas. Agressivo e extravagante, encara a guerra como forma de higienizar o mundo. O futurismo produz mais manifestos – cerca de trinta, entre 1909 e 1916 – que obras, embora esses textos também sejam considerados expressões artísticas. Há enorme repercussão, principalmente na França e na Itália, onde vários artistas, entre eles Marinetti, se identificam com o fascismo nascente. Após a I Guerra Mundial, o movimento entra em decadência, mas seu espírito influencia o Dadá. No teatro, introduz a tecnologia nos espetáculos e tenta interagir com o público. O manifesto de Marinetti sobre teatro, de 1915, defende representações de apenas dois ou três minutos, um pequeno texto, ou nenhum texto, vários objetos em cena e poucos atores. As experiências na Itália concentram-se no teatro experimental, fundado em 1922 pelo italiano Anton Giulio Bragaglia (1890-1960). Marinetti também publica uma obra dramática em 1920, *Elettricità Sensuale*, mesmo título de uma peça sua escrita em 1909. Especificamente no Brasil, o movimento colabora para desencadear o Modernismo, que dominou as artes após a Semana de Arte Moderna de 1922. Os modernistas usam algumas técnicas do futurismo e discutem suas ideias, mas rejeitam o rótulo, identificado com o fascista Marinetti. Disponível em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/futurismo/futurismo.php>>. Acesso em: 13 jun. 2013.

quem vê. E trata de um mundo além”. As experiências descritas sobre Alfred Jarry, Edward Gordon Craig, futurismo e Dadaísmo contribuíram para que surgissem situações inovadoras no teatro.

No teatro de bonecos, este artefato sempre foi o foco principal da cena. No entanto, nas últimas décadas ocorreu uma mudança e o boneco não ocupa mais essa posição devido às experimentações cênicas de artistas e grupos teatrais ao longo do tempo. Segundo Ana Maria Amaral (2005, p. 15), “[o] que vemos hoje são manifestações híbridas, nas quais vários outros elementos com ele contracenam, ou mesmo sem ele se apresentam, tendo em comum apenas a ênfase colocada no inanimado-animado”. Há uma nova dinâmica na configuração desses componentes na cena, que ganham tonalidades diferentes durante a representação teatral.

De modos distintos, os bonecos, as máscaras e os objetos aparecem na representação teatral e, diante do uso contínuo desses diversos gêneros teatrais, Amaral (1996, p. 121) menciona que “na segunda metade do século XX, o teatro de bonecos começa a ter em toda a Europa um repentino renascimento. Ressurge tecnicamente enriquecido. Várias técnicas são reunidas num só espetáculo”. Para abranger essa nova concepção, os termos “teatro de formas animadas” e “teatro de animação” aparecem para diferenciar-se do termo “teatro de bonecos”.

O teatro de animação inclui bonecos, máscaras e objetos. Individualmente, eles são conferidos a um gênero teatral, mas, quando mesclados em cena, formam o teatro de animação (AMARAL, 1996, p. 18). Essa modalidade permite o uso de um conjunto de técnicas em que recursos visuais inanimados ganham vida por meio dos atores-animadores. Ademais, percebe-se, no teatro de animação, um espaço em que o fazer teatral é diferente pelas diversas possibilidades atribuídas ao objeto em cena, onde o ator-animador deve possuir uma boa desenvoltura corporal.

Diante de tantas informações referentes ao corpo, à cena e ao personagem, o ator contemporâneo deve estar preparado para dividir o espaço cênico com outros elementos do espetáculo, por exemplo: bonecos, máscaras e objetos, além de saber e usar diferentes formas corporais e vocais.

2.2 O TEATRO DE ANIMAÇÃO NO BRASIL

O teatro de animação no Brasil apresenta-se, inicialmente, como uma arte tipicamente popular, devendo ser este o motivo da quase inexistência de registros históricos. Os poucos

documentos existentes e os estudos feitos por Borba Filho (1987) nos levam a crer que essa arte já existia no país por volta do século XVIII, fazendo parte da cultura popular e sendo vista como um passatempo infantil. Naquele século, este tipo de arte era conhecido como “teatro de bonifrates”, palavra derivada da expressão latina *bonus frater*²⁸, passando, no século XIX, a ser bem mais conhecida da população (BELTRAME, 2003, p. 33).

Segundo Luís Edmundo (2000, p. 389), existia três tipos de teatro naquele tempo: “títeres de capote”, no qual o ator era seu próprio palco, por se cobrir com um capote, que lhe caía até os pés, e andar, assim vestido, pelas feiras e praças, levando seu espetáculo; “títeres de sala”, em que se atuava em locais fechados, com plateia; “títeres de porta”, cujos atores usavam luvas e atuavam em lugares mais apartados do centro da cidade.

Nos estudos dessa época não foi encontrado nada que revele como os artistas se preparavam para atuar e nem como faziam a escolha do que iam apresentar, devendo então prevalecer o conhecimento prático e a experiência adquirida ao longo do tempo e passada de geração para geração. O Brasil é um dos poucos países do mundo que ainda mantém um teatro de animação popular, tendo sua expressão no teatro de Mamulengo, realizado pelas camadas mais pobres da população (BELTRAME, 2003, p. 36).

Na década de 1940, conforme Beltrame (2003), algumas instituições de ensino, como a Sociedade Pestalozzi, incentivavam experimentos relevantes na formação dos atores-animadores, mas seus esforços não visavam a profissão do ator que trabalhava com os bonecos, e sim o desenvolvimento de habilidades nos professores, com o intuito de usarem o aprendizado em suas salas de aula.

2.3 O DESDOBRAMENTO DA TRÍADE: ATOR-ANIMADOR

Para que o teatro convencional aconteça é preciso que exista uma tríade essencial: o ator, o texto e a plateia (MAGALDI, 1965, p. 2). No teatro de animação, essa tríade se desdobra em quatro partes: o ator-animador, o texto, a plateia e o boneco. O ator é responsável pela representação e pela interação com o espectador, como observa Newton de Souza (2003, p. 29):

²⁸ Bom irmão.

O teatro é um fenômeno de comunicação cujo princípio ativo é o trabalho do ator. Um único ator, contando apenas com suas qualidades expressivas, é capaz de criar o acontecimento teatral, desde que haja ao menos um espectador que acompanhe sua *performance*. Evidentemente, o ator, ou atores, e o público precisam se encontrar em algum lugar, de modo que qualquer ambiente torna-se espaço cênico ou teatral, na medida em que nele se encontre atores cuja representação possa ser assistida pelos espectadores; logo, uma praça deixará de ser exclusivamente uma praça durante o tempo em que nela estiverem atuando, por exemplo, uma trupe de atores; no exato momento em que a apresentação terminar, o lugar voltará à sua condição original.

Durante o ‘acontecimento teatral’, o ator transforma seu corpo, tira sua roupagem cotidiana e se percebe como um ser humano novo, capaz de desdobrar-se em seu personagem, entrar em contato com seu universo interior e interagir com outros sujeitos. Situação similar acontece no candomblé²⁹, em que o Povo do Santo está junto no cotidiano do terreiro, trocando conhecimentos e experiências. No teatro, assim como no terreiro, os personagens são representados de modo a levar atores e espectadores a experimentarem inúmeras sensações. Correia (2009, p. 134) observa que, “[...] à maneira de um teatro, o Terreiro apresenta os deuses, mostra a dinâmica e o devir do mundo, envolvendo a ‘platéia’, extasiando-a e mostrando assim, os duplos de nós mesmos”. É nesse sentido que o teatro pode transportar e transformar os corpos envolvidos.

No teatro, os duplos sempre existiram através das máscaras, do teatro de sombras e do teatro de bonecos (AMARAL, 2002, p. 18). Atribuem-se buscas constantes ao trabalho do ator-animador, que deve aprender a contracenar com esses elementos, que apresentam características físicas distintas e diferente representação teatral, como demonstra José Parente (2005, p. 113): “[c]omo se sabe, o que diferencia o ator do ator-manipulador ou ator-bonequeiro é que enquanto o primeiro encarna, ele mesmo, o personagem, o segundo utiliza algum elemento material externo a ele (máscara, boneco ou objeto) para se expressar”.

Desse modo, o ator-animador é responsável por dar vida a esses artefatos, às máscaras, aos bonecos e aos objetos. De acordo com Paulo Balardim (2004, p. 43), “animar é produzir anima, vida, simular um complexo autônomo, independente da noção de si mesmo”. Portanto, a animação atribui existência ao artefato.

Existem diversas formas de animação. Alex de Souza (2008) destaca cinco maneiras à vista do espectador:

- a) **o animador visível, porém neutro na cena:** o ator-animador não interage com o boneco, apenas o movimenta, como acontece no espetáculo *Envelopes*;

²⁹ É uma religião de origem africana, que se formou e se consolidou no Brasil ao final do século XIX e do período escravagista (CORREIA, 2009, p. 46).

- b) **o animador à vista do público, como parte integrante do cenário:** o ator-animador permanece visível, porém neutro na cena. No entanto, seu corpo e figurino auxiliam a compor o cenário;
- c) **o animador assume seu corpo em cena sem representar um personagem:** durante sua atuação, o ator-animador não representa personagens e, ao mesmo tempo, anima o boneco. Nessa atuação, pode haver comunicação entre o ator-animador e o boneco, fato observado na atuação do artista Augusto Bonequeiro, que utiliza, em suas apresentações, o boneco Fuleiragem. O artista e o boneco interagem com o público por meio de perguntas e improvisações e, em certos momentos, entram em confronto, a ponto de se perguntar qual dos dois é mais importante na atuação cênica;
- d) **o animador é o duplo do personagem-objeto:** ator-animador e boneco se encontram em situação semelhante durante a atuação, e, assim, somam-se, constituindo o duplo da personagem;
- e) **o animador representa simultaneamente dois personagens:** um sendo o boneco e o outro interpretado pelo ator-animador.

Nesta pesquisa, o trabalho do ator-animador será observado sob duas perspectivas: a primeira no espetáculo *Envelopes* (2005), em que o ator-animador encontra-se **visível, porém neutro na cena**, que se baseia na neutralidade em cena, ou seja, o ator-animador pode ser visto, mas o foco é o boneco; a segunda no espetáculo *Plural* (2012), em que o ator-animador está **visível e atuante em cena**³⁰: o ator-animador pode ser visto e o foco é, em alguns momentos, o boneco, e, em outros, o ator-animador.

Essas são situações distintas, nas quais os atores-animadores buscam seu aprimoramento corporal. No espetáculo *Envelopes*, por exemplo, a máscara e o boneco podem ser encontrados. Modificações corporais são atribuídas aos atores-animadores, de forma que em alguns momentos eles animam os bonecos e, em outros, usam máscaras. Essa mudança da animação atende a um fator importante no trabalho do ator-animador, porque corresponde à passagem de movimentos distintos, trabalhando, em certos momentos, com as mãos e, em outros, com o corpo todo. Por conseguinte, percebe-se uma transformação do corpo pelas situações que regem a animação como, por exemplo, a técnica dos bonecos, bonecos de luvas, varas e balcão.

³⁰ Nomenclaturas escolhidas por abrangerem a proposta deste trabalho.

Cada técnica de boneco e máscara exige um tipo de manuseio. Para aprimorá-la, são realizados treinos, exercícios de animação do boneco, respiração e triangulação. O ator-animador adapta seu corpo de acordo com o boneco ou máscara a ser movimentado, experimentando diversas sensações e, muitas vezes, até a dor física por causa dos movimentos repetitivos. Após todo esse processo de adaptação, o ator-animador pode perceber uma melhora significativa em sua atuação, observada por Fróes (ver Apêndice A) na precisão em se trabalhar com o boneco, a exemplo do ritmo e do tempo de entrar e sair de cena.

O corpo pode ser percebido, no teatro de animação, frente às experiências de cada ator-animador e às apreendidas em grupo. Ambas as situações estão repletas de ações simbólicas, sendo a palavra uma das principais, pois representa a ligação entre o grupo, o espetáculo e o espectador. De acordo com Fayga Ostrower (2010, p. 21), “[a]s palavras representam unidades de significação. Sua função é variada, porquanto são variados os relacionamentos em que as palavras formulam o conhecimento que temos do mundo. Entre outros, podem funcionar como signos e símbolos”. De tal modo, o teatro de animação busca nas palavras, nas expressões corporais e nas formas, pela extensão sonora e visual, dialogar com a semiótica.

No segundo espetáculo, *Plural*, observa-se o **ator-animador visível e atuante em cena**, pois ele demonstra uma relação de interação com o boneco animado, causando uma cumplicidade em cena, conforme demonstra Adriana Brito (ver Apêndice B, p. 203-204):

Quando ela está varrendo, eu sopro a sujeira para ajudar, para ela varrer mais depressa. Eu acho que o grande barato é a gente estar dentro, brincar. É isso mesmo, porque ali é o teatro de brinquedos e é uma brincadeira de boneco. E você brincando o tempo todo. E isso tem que ficar muito nítido para as pessoas é uma grande brincadeira. E é possível fazer as expressões.

Esta é a diferença entre o *Envelopes* e o *Plural*. Quer dizer, no *Plural*, ao contrário, pode-se usar as expressões, estar assustado, sorrindo, sendo cúmplice do boneco em várias cenas.

Nessa brincadeira, o espetáculo *Plural* é o espaço de experiências que convidam seu espectador a uma viagem de emoções diversas, aproximando-se de um autoconhecimento ao atribuir a passagem do consciente para o inconsciente à procura do entendimento de sua realidade. A realidade do teatro, por sua vez, distancia o espectador da realidade cotidiana no momento em que se abrem as cortinas, podendo comover e fazer sorrir a criança ou o adulto. No fragmento apresentado anteriormente percebe-se, também, que o ator-animador interage com o boneco, mostrando que a forma física deste possui limitações e, por isso, o boneco, nesse momento, não poderia soprar a poeira sozinho. Assim, o ator-animador atua em algumas cenas do espetáculo paralelamente à atuação do boneco.

Nos espetáculos *Envelopes e Plural*, o trabalho do ator-animador pode ser visto sob vários aspectos, pois cria, constantemente, diferentes movimentos corporais e vocais, moldando continuamente sua partitura corporal, conforme observa Eliana Santos (ver Apêndice D, p. 213):

Além dos seus sentidos redobrados, tem que estar com o corpo todo inteiro, para entrar em cena, porque é bastante exigente, pelo que se percebe de espetáculo com formas animadas. Desse modo, é o manipulador, o ator-manipulador, que precisa ter um preparo bem completo do corpo, para abaixar, levantar e subir em alguma coisa, visando manipular um boneco.

Conforme observado, para o ator-animador desenvolver seu trabalho de forma completa são necessários treinos que trabalhem a musculatura, a improvisação, o condicionamento físico. Por meio desses treinos pode-se alcançar o que Beltrame (2003, p. 42) propõe como o trabalho do ator-animador, isto é, produzir uma impressão de que há vida em um corpo que se encontra fora de seu próprio corpo.

Além desses fatores, o processo de formação do ator-animador é entendido como uma forma particular de cada sujeito. Cada componente da “Nu escuro” possui uma trajetória específica que o levou à profissão de ator, bem como impressões distintas de acontecimentos. No intuito de entender o trabalho do ator desde sua escolha profissional até o espetáculo teatral, foram levantados dados referentes ao processo realizado por uma das integrantes do grupo, Izabela Nascente.

2.3.1 A Coxia Inesquecível

No teatro, o momento inicial estimado pela atriz Izabela Nascente aconteceu quando ela estava saindo da escola técnica e entrou para a Companhia “Nu escuro”, em 1999, quando o grupo tinha apenas três anos de existência e ela ainda atuava como atriz convidada. Essa época é considerada essencial por referir-se a sua escolha em profissionalizar-se. Suas perspectivas giravam em torno de aprimorar seus conhecimentos artísticos na área de artes visuais e do teatro. Logo que entrou no grupo aprendeu a lidar com opiniões diferentes; a própria composição da trupe, bem masculina, suscitou nela uma nova forma de convivência.

À época, a Companhia era formada por um número maior de homens. Com a sua chegada, entre um processo de ensaio e a montagem de um espetáculo, Izabela Nascente foi acrescentando um pouco de feminilidade ao processo de criação do grupo: maquiagem e

figurino. Isso ocasionou, posteriormente, um equilíbrio das energias do grupo. Atualmente, a Companhia é formada por um número maior de mulheres.

Com uma boa interação entre a Companhia e as energias devidamente equilibradas, a atriz começou a trabalhar com bonecos devido à proposta feita pela campanha política da candidata Marina Santana (PT) ao governo do estado de Goiás, em 2002. A integrante Izabela Nascente passou a frequentar a oficina do Neto, nessa ocasião cenógrafo do *Castelo Rá-tim-bum*, programa infanto-juvenil da TV Cultura, tendo aprendido a confeccionar bonecos para a respectiva campanha. Posteriormente, não deixou esse trabalho se perder no tempo e continuou montando bonecos para outros espetáculos da Companhia: *O Alienista*, *Envelopes*, *Plural* e *Gato Negro*.

O aprendizado adquirido durante essa oficina foi essencial para sua formação como do grupo. Aprendeu também a dar manutenção em bonecos, que necessitam constantemente de reparos, lição de grande importância para a atriz e para o grupo, pois, com aproximadamente 150 apresentações em um mês e meio, os artefatos tiveram um grande desgaste.

A partir desse trabalho, outras necessidades de aprimorar o conhecimento nessa modalidade de animação foram surgindo, exigindo novas informações. Em Goiânia, sede do grupo, os trabalhos existentes eram relacionados ao teatro de fantoches, voltado para o teatro infantil. Por esse motivo, a atriz buscou oficinas que pudessem contribuir para a construção dos bonecos. Esse foi um processo muito complicado, visto que nesse período não havia acesso imediato à internet que possibilitasse encontrar informações mais rápidas e interagir com pessoas do mundo inteiro. Dessa forma, o que aprendeu foi por meio de livros e oficinas. No decorrer dos anos, foi aprimorando seus conhecimentos relativos ao teatro de bonecos e sentiu-se preparada para cursar uma oficina com o grupo “Giramundo”.

Toda a trajetória do grupo “Giramundo” serviu de inspiração para que a atriz viajasse para Belo Horizonte. Suas expectativas eram grandes, conforme assinala³¹: “eu estava lá para querer tudo e aprender tudo, era uma referência grande de trabalho.” (ver Apêndice C, p. 206). O seu desempenho no curso foi muito proveitoso e voltou para Goiânia com grandes ideias.

Paralelo ao seu trabalho na Companhia “Nu escuro”, Izabela Nascente cursava a faculdade de Artes Cênicas, na Universidade Federal de Goiás. Durante a montagem de um espetáculo para a UFG, ela preferiu fazer um trabalho com bonecos, ao passo que sua turma fazia outro trabalho com cenas curtas diversas. Surgiu daí a ideia do espetáculo *Vila Mariote*.

³¹ Todas as citações de Izabela Nascente foram retiradas da entrevista realizada em 24 de agosto de 2013.

Outra situação que norteia sua formação é o processo de dramaturgia e os ensaios do grupo, pois há toda uma preparação para esse momento. Durante os ensaios do espetáculo *Envelopes*, por exemplo, a Companhia fazia vários aquecimentos, principalmente para desenvolver as habilidades com as mãos, exercícios de pegar e suspender o peso com as mãos para que os atores desenvolvessem uma resistência corporal.

Após os ensaios para o espetáculo *Envelopes*³², chega o momento de entrar em cena. A estreia aconteceu em 2005. Os atores-animadores estavam muito nervosos e inseguros, pois era o primeiro espetáculo relacionado ao teatro de bonecos. A hora da estreia foi um desespero total. Apesar de muitos ensaios, os atores não se sentiam preparados para a apresentação. Enquanto o grupo apresentava-se, da coxia ouviam-se apenas elogios. Assim, relembra Izabela Nascente (ver Apêndice C, p. 207):

Foi o primeiro espetáculo de bonecos, representou um tiro no escuro. Foi uma surpresa esse trabalho, pensávamos que algumas pessoas estavam gostando, gerando uma enorme surpresa ao final. E a mulher falava ao microfone: '- nós temos certeza que vai ser um ótimo espetáculo'. Para se ver o tanto que essa coxia foi importante para o grupo. Os atores iam para um lado e a direção para o outro e eu pensava 'gente, as pessoas vão me odiar depois'. Porque não se sabia mesmo o que ia acontecer, eu tinha ido fazer essas oficinas, as coisas que eu tinha lido e não tinha essa referência da internet ou qualquer esquema de recepção. Eu lia e ia treinar com os meninos sobre a questão de ritmo. Não sabia se estava certo, se eu tinha entendido o que estava escrito naquele livro.

Conforme observado, essa insegurança sentida pelo grupo está relacionada à essência do teatro, ou seja, ao conflito estabelecido, que ocorre constantemente, seja durante uma reunião para a montagem de um espetáculo, nos ensaios e/ou na apresentação. Conforme observa Augusto Boal (1996, p. 30), “[o] teatro é conflito, contradição, confrontação, enfrentamento, e a ação dramática é o movimento dessa equação, dessa mediação de forças; estuda as múltiplas relações em sociedade”. O teatro aproxima os seres humanos para que eles estabeleçam um relacionamento social, instigando-os a pensar e a agir, tornando-se um sentimento estético que se transmite para outros sujeitos por palavras e ações. Ao ocorrer em certo espaço e momento, o teatro transforma a si e ao ambiente em questão (AMARAL, 1996, p. 25). Durante a representação teatral, os atores-animadores afastam-se da vida diária e assumem um personagem. Esse processo é possível devido às características encontradas no espetáculo, sendo uma delas o conhecimento do próprio corpo, como constata Lola Brikman (1989, p. 13):

³² A Companhia está saindo do espetáculo *O cabra que matou as cabras* em que a atuação era muito forte em cena, enquanto no espetáculo *Envelopes* o ator-animador devia ser visível, porém neutro na cena.

Para ir ao encontro da linguagem do corpo é preciso desenvolver todas as possibilidades do movimento corporal, o que exige a descoberta do próprio corpo pela via da sua sensibilização, vivência e conscientização, ou seja, perceber os aspectos físicos e psíquicos do corpo e suas inter-relações.

Nesse encontro com a ‘ linguagem do corpo’, os atores-animadores se preparam para assumir outras possibilidades, não exploradas na vida cotidiana: os exercícios de animação de bonecos e as diversas leituras efetuadas para instigar a percepção e a emoção.

Depois de apresentarem o espetáculo *Envelopes* – ou qualquer outro –, os atores efetuam inúmeras tarefas, como saudar o público, trocar de roupa, organizar o cenário e guardar os materiais. Ao final da apresentação, o ator da Companhia “Nu escuro” volta à sua vida diária, assumindo sua posição social. Nesse período, ocorre também o que Richard Schechner (*apud* LIGIÉRO, 2012, p. 19) denominou de “esfriar-se”: o momento final do evento. Nele desenvolvem-se situações de avaliação por parte dos atores e do público a respeito da condição vivenciada, sendo estabelecidas conversas informais, publicações de livros e artigos sobre o evento. Mesmo sendo pouco estudada, essa situação contribui para manter a estrutura da sociedade e a estética, porque possibilita o registro dessas atividades.

2.3.2 Texto Teatral

O texto teatral apresenta elementos fundamentais da narrativa: acontecimentos, tempo, lugar e personagens. Antônio Carlos dos Santos (2001, p. 51) pontua que “a elaboração do texto é uma das etapas mais delicadas do teatro. A tarefa de desenhar e compor a peça teatral é um dos mais instigantes desafios”. No teatro, o texto é uma forma escrita a ser representada.

A Companhia “Nu escuro” usa duas formas de textos: a de autores consagrados, como a releitura de *O alienista*, de Machado de Assis, e textos de autoria própria, como os escritos para os espetáculos *Envelopes* e *Plural*. Santos (2001, p. 52) pontua:

A importância do próprio grupo estruturar seus textos teatrais – ou pelo menos alguns deles, reside no fato de assim aprofundar a interação com a comunidade, com sua plateia, com seu público alvo. Não é tão simples encontrarmos textos elaborados, perfeitamente moldados às nossas necessidades, expressando a real situação que queremos abordar, criticar e reconstruir.

A autonomia do grupo para criar seus textos é fundamental, porque cada comunidade possui aspectos culturais e sociais distintos. Augusto Boal (1996) conta que, durante a apresentação de um musical sobre as situações agrárias, incentivavam os sem-terra a lutarem

por seu espaço. No término da representação, um dos espectadores, considerado um sem-terra, aproximou-se e pediu para que o grupo de teatro os acompanhasse para auxiliar um amigo que teria sido expulso por jagunços. O grupo teve que explicar que se tratava apenas de uma representação. No entanto, Boal percebeu que o teatro proposto por seu grupo encorajava as pessoas a tomarem atitudes e, por isso, deveria buscar formas para que esse diálogo fosse ampliado. Inicia-se, então, uma busca pela teoria do teatro do oprimido.

Nesse sentido, o diálogo com a comunidade é essencial em um texto teatral, desdobra-se para o conflito, parte de uma história oposta a outra, faz surgir uma apreensão dos acontecimentos e gera, no espectador, a interação em relação ao que está sendo observado. A título de exemplo, o conflito no espetáculo *Plural* estabelece-se a partir das dificuldades enfrentadas pelas mulheres, que saem do campo e vão para a cidade em busca de condições melhores de vida. São histórias vivenciadas pelas mães dos integrantes do grupo e que serão detalhadas no último capítulo deste trabalho.

Criar os próprios textos não retira a importância do grupo de abranger seus conhecimentos em relação a outros textos teatrais. Santos (2001, p. 51) informa que é relevante reconhecer a diversidade de textos teatrais, contudo, no Brasil essa situação é precária, uma vez que os textos desenvolvidos são, em sua maioria, europeus e norte-americanos. Os dramaturgos brasileiros se deparam com dificuldades para produzir e assegurar seus textos:

Na região Centro-Oeste, de economia caracteristicamente agropastoril, este problema mostra à flor da pele. A inexistência de apoio institucional, aliado ao isolamento em que os grupos se encontram, levam a um quadro de fragilidade e fragmentação da produção. A trágica consequência: o afastamento da platéia em decorrência da insustentabilidade dos espetáculos. (SANTOS, 2001, p. 52)

Na atualidade, existem alguns apoios ao teatro, como a Lei Municipal de Incentivo à Cultura, da Prefeitura de Goiânia, para um melhor desenvolvimento dos trabalhos dos grupos teatrais. No entanto, o segundo ponto apresentado por Santos (2001), o “afastamento do público”, ainda é observado, necessitando que se estabeleça uma nova forma de repensar a situação local.

2.3.3 O Espectador

Um dos componentes essenciais da tríade do teatro é o público. A decisão de ir ao teatro é considerada o primeiro momento, no qual o espectador escolhe o espetáculo e o

horário em que o assistirá. Ao entrar no teatro, o sujeito está envolvido em uma separação que acontece entre o espaço diário e o teatral, considerado um limiar de separação. Assim como o ator, muitas vezes o público possui expectativas referentes ao que está por vir, conforme assinala Patrice Pavis (2011, p. 227):

Aparentemente, o espectador está amarrado à sua poltrona, só pode intervir naquilo que acontece à sua frente. Por outro lado, seu ego parece mover-se livremente em cena graças às múltiplas identificações com as personagens. Tal neutralização do sistema motor, no entanto é apenas aparente: na realidade, o observador age e reage fisicamente com aquilo que percebe. Essas reações dependem evidentemente da plateia, a qual apresenta uma encenação do lugar social. Os movimentos e os comportamentos dos espectadores são regidos por rituais de interação.

Os ‘ rituais de interação ’ acontecem quando o espetáculo inicia-se e o público se distancia de sua vida diária para entrar em contato com um universo diferente, em que os atores-animadores assumem seus personagens. As relações entre os sujeitos é estabelecida. Assim, Richard Schechner (2006, p. 4) entende a ação performática na relação estabelecida com o próximo, conforme assinala: “Pode ser que um filme ou uma peça de arte performática digitalizada sejam as mesmas em cada exibição. Porém, o contexto de cada recepção faz com que cada ocasião seja diferente”. Logo, a relação com o outro define essa diferenciação.

No caso exemplificado – a exibição de um filme –, a interação é essencial para que aconteça a *performance*. Richard Schechner (idem, p. 4) complementa: “A raridade de um evento não depende apenas de sua materialidade, mas também de sua interatividade – e a interatividade está sempre em fluxo”. No teatro acontece da mesma forma, sendo a interatividade particular do espectador. Por isso, esse ‘fluxo’ envolve seu conhecimento em diversas áreas, como a filosofia, a literatura e as artes, ou simplesmente de fatos cotidianos. Conforme pontua Antônio da Mata³³ em sua experiência pessoal (ver Apêndice D, p. 212), ao referir-se a si mesmo enquanto espectador do espetáculo *Plural*:

Eu tenho cuidado de ver coisas sobre imagem, tudo de imagem. Ontem eu vi um documentário que se chama “Leão da África” e eu não quero ver mais aquele documentário, porque é a sobrevivência, mas é uma agressão imensa. Não gosto de ver essas coisas. Tu viste o do leopardo, em que a fêmea mata um chimpanzé e descobre que tem um filhote. Quando ela vê se assusta e pega o filhote e sobe na árvore e fica cuidando do filhote, então, é fantástico uma coisa dessa, não é mesmo? É alucinante se ver uma violência imensa que, de repente, é apagada por um ato de amor. Ela pega a chimpanzezinha e sobe na árvore, fica cuidando dela. Lindo mesmo. É a mesma coisa do *Plural*, ele tem essa coisa de pegar a chimpanzezinha e

³³ Antônio da Mata é coordenador na Prefeitura de Goiânia. Foi diretor do Centro Municipal de Cultura Goiânia OuroT, da Secretaria Municipal de Cultura, em 2012. Todas as citações de Antônio da Mata foram retiradas da entrevista realizada em 4 de dezembro de 2013

subir na árvore e fica cuidando dela. É desse jeito que se percebe a violência deste espetáculo, porque ela suprime tudo aquilo, ela põe tudo no bolso e ainda sai cantando linda.

Nessa citação, fica evidente que no teatro de animação uma relação particular é estabelecida internamente com o espectador, possibilitando expandir os conhecimentos que apresenta, gerando parâmetros de análise comparativos e, muitas vezes, de transformação.

Conforme demonstra Ana Maria Amaral (1996, p. 20), “[o] teatro de formas animadas apresenta uma nova dramaturgia que resulta em vibrações espirituais no interior do espectador”. Essas vibrações podem ser percebidas pelo ator-animador quando ele interage com o espectador e percebe os olhares e a energia transmitida durante a observação do espetáculo.

Por fim, dois momentos são considerados finais para o espectador: o primeiro quando o espetáculo termina, deixando no sujeito suas impressões; o segundo, ao sair do teatro e ir para algum lugar descontraído ou até mesmo para a própria residência, ou seja, quando esse sujeito se direciona para sua vida cotidiana. O que acontece após essa representação é um tema pouco estudado, mas Richard Schechner (*apud* LIGIÉRO, 2012, p. 19) atentou-se para esse fato, denominando-o, como já dito anteriormente, de *esfriamento*:

O esfriar-se inclui levar os atores e espectadores, para fora, ou para longe da *performance*, colocando o espaço da *performance* e instrumento em descanso; o depois inclui espalhar as novidades sobre a *performance* avaliando-as – mesmo escrevendo livros sobre elas – e de muitas maneiras estabelecendo como determinadas *performances* alimentam diretamente os atuais sistemas da vida social e estética.

No teatro ocidental, os momentos de esfriamento são marcados por outras situações, vivenciadas após o espetáculo como, a título de exemplo, quando os espectadores saem para comer e beber. Nesse momento, a experiência da representação teatral revela opiniões diversificadas, compondo as relações sociais.

A Companhia “Nu escuro” interage com o espectador por meio das redes sociais, dos ensaios, espetáculos e vídeos dos espetáculos distribuídos para o público. O espectador da Companhia possui diversos acessos aos espetáculos, que partem da sua criação até sua realização final, sendo considerado, por isso, elemento fundamental do trabalho do ator-animador. Essa relação é vista como cumplicidade entre atores-animadores e espectadores, que, conseqüentemente, ampliam as questões culturais da sociedade.

O ato de ir ao teatro é um exemplo de interação social, cuja intenção é estabelecer os vínculos sociais, expandir o nível cultural das pessoas, mostrar outras formas de comunicação

além da mídia. São situações que estabelecem vínculos com o universo criativo do espectador, atribuindo-lhe autonomia, conforme assinala Ingrid Dormien Koudela (2008, p. 5): “A autonomia refere-se à construção de sentidos que nasce a partir da experiência sensível, da elaboração de significações que constituem o ato pessoal e intransferível do espectador. Esta autonomia precisa ser construída”. Por meio da interação social, o espectador estabelece sua relação com o teatro.

2.3.4 O Boneco

O teatro de bonecos surgiu, possivelmente, a partir do teatro de sombras. Ambos estão presentes desde a Antiguidade entre os primitivos. No momento de possível distração e interação com o grupo, desenhavam figuras nas paredes das cavernas utilizando-se de seu corpo. Para Chico Simões (2005, p 122-123), “a luz trêmula da fogueira projeta na parede da caverna sombras fantasmagóricas que representam um passado recente, mas que pode ser também um futuro próximo”. A partir daí, o homem passa a dar liberdade à criação e aparecem os bonecos, moldados com barro, sem nenhuma ligação entre os membros, para, em seguida, surgirem os primeiros modelos, unindo-os a cabeça (idem, p. 123).

Segundo Ana Maria Amaral (1996, p. 71), “boneco é o termo usado para designar um objeto que, representando uma figura humana, ou animal, é dramaticamente animado diante de um público”. Por ser uma arte ancestral que evoluiu a partir de diversas técnicas, ligando de forma contínua novas tecnologias e materiais, no decorrer de sua história inúmeras formas de bonecos surgem como ferramenta de experimentação artística das pessoas ligadas – mamolengueiros, atores-animadores – a essa arte, formando públicos diversos. De acordo com Ana Maria Amaral (1996, p. 71-72):

Nos últimos anos, convencionou-se usar a palavra boneco como um termo genérico que abrangesse suas várias técnicas. Assim, marionete é o boneco movido a fios; fantoche, ou boneco de luva, é o boneco que o bonequeiro calça ou veste; boneco de sombra refere-se a um boneco de forma chapada, articulável ou não, visível com projeção de luz; boneco de vara é um boneco cujos movimentos são controlados por varas ou varetas; marote é também um boneco de luva que o bonequeiro veste e com sua mão articula a boca do boneco.

Além das diversas formas que o boneco adquire, inúmeras particularidades podem ser encontradas: idade, nacionalidade e caráter (AMARAL, 2002, p. 80). Ademais, apresenta características próprias que podem ser vistas desde sua confecção até a representação no

espetáculo teatral, adquirindo características de personalidade que muitas vezes assemelham-se às dos seres humanos. Em certos momentos, sua representação faz com que o espectador se identifique com o espetáculo.

O boneco e a máscara são elementos que podem ser usados no teatro, pois possuem uma história ligada aos primórdios da humanidade. São considerados sagrados, conforme informa Ana Maria Amaral (1996, p. 75): “Historicamente, o boneco é um objeto sagrado, tanto por suas ligações com a máscara como por se identificar com objetos rituais”. É, como disse Massimo Schuster (1987), o bastão do xamã, ou seja, “aquilo que liga a terra aos céus, os homens aos deuses”. Por conseguinte, pode ser considerado uma imagem do ser humano.

2.4 O ATOR-ANIMADOR E O BONECO

Conforme demonstrou Beltrame (2003, p. 39), um boneco é algo sem vida, um mero objeto, porém, submetido à ação dramática, transforma-se em objeto da interpretação, atuando mediante os movimentos do corpo do ator-animador em atuação.

O ator-animador trabalha com todo seu corpo, no intuito de atribuir *anima* ao boneco, ou seja, colocá-lo em ação. Nesse sentido, é relevante que a representação seja convincente, pois cada movimento deve estabelecer um sentido, de acordo com o contexto do espetáculo. Por isso, Amaral (2002, p. 80) confirma que “para animar um boneco o ator deve observá-lo bem antes, captar sua essência e procurar transmiti-la”. O ator-animador, ao representar, cria novas realidades cênicas, transformando o boneco em expansão de seu corpo:

O ator é aquele que no palco é visto, encarna e tem a imagem do personagem. O ator-manipulador é um ator que eventualmente se propõe ou, num determinado espetáculo, tem necessidade de animar e dar vida a personagens inanimados. Enquanto ator-manipulador, nem sempre é visto ou, quando visto, deve manter-se neutro para que o foco não caia sobre si, mas sobre o boneco ou objeto. Nesse caso, pode ser considerado também como um duplo, um duplo de si mesmo. (idem, p. 22)

Nesse sentido, o ator-animador possui uma preocupação a mais do que o ator no teatro convencional, o ‘artefato animado’. No entanto, existe uma ligação entre o corpo do ator-animador e o corpo do boneco, sendo necessário que o boneco tenha autonomia para tornar-se real ao espectador.

Beltrame (2003, p. 42) verificou que o ator-animador precisa se apropriar de ações diametralmente opostas, como silêncio e som, imobilidade e mobilidade, ação e reação, referenciais de suma importância em seu afazer, tendo que passar ao boneco sua interpretação desses opostos.

A atividade do ator-animador é proporcionar vida a um artefato que está fora de seu corpo, atribuindo à animação os movimentos adequados, os gestos e as ações que seleciona, juntamente com o diretor do espetáculo, com o comportamento do personagem e sua relação com o texto que está sendo encenado.

2.5 A PREPARAÇÃO DO ATOR-ANIMADOR

O ator se depara constantemente com uma gama de técnicas entre as quais deve escolher a que se enquadra no trabalho que será desenvolvido. Santos (2001, p. 82) menciona que “[a] preparação do ator envolve uma complexidade de elementos, que vão muito além do conhecimento meramente técnico-acadêmico. Este sem qualquer dúvida aprimora, lapida, auxilia a busca da perfeição”. Para o ator-animador, essa preparação envolve saber lidar com bonecos e máscaras, buscando interagir de forma coerente com eles.

O intuito de criar surge quando o ator começa a produzir os gestos e movimentos corporais do personagem, ou seja, os signos corporais. No caso do ator-animador, isso ocorre quando começa o treinamento corporal e, posteriormente, ao se transmitir para o objeto animado esses mesmos signos corporais. A percepção do ator ou ator-animador frente a essa transmissão está associada às emoções ligadas ao seu corpo, como constata Patrice Pavis (2008, p. 50): “No teatro, as emoções são sempre manifestadas graças a uma retórica do corpo e dos gestos nos quais a expressão emocional é sistematizada, ou mesmo codificada”. Por isso, o ator está sempre em busca de um caminho que possa auxiliá-lo em seu trabalho corporal e emocional. Nesse sentido, Antonin Artaud (1999, p. 151) percebe no ator um atleta do coração:

É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não aja no mesmo plano. O ator é como um atleta do coração.

Portanto, para o atleta, seus músculos são desenvolvidos para que haja um melhor desempenho em seu trabalho profissional, enquanto o ator desenvolve suas emoções para o seu trabalho. Deve saber utilizá-las, buscando formas de encontrar a consciência da sua particularidade afetiva.

O conceito desenvolvido por Antonin Artaud, os estudos do Natyasastra e a neurobiologia foram essenciais para que Richard Schechner desenvolvesse seu treinamento, denominado Rasabox, como assinala Michele Minnick e Paula Murray Cole (2011, p. 4):

Fascinado pela teoria clássica indiana do Rasa, estimulado pela ciência das descobertas contemporânea, desafiado pela proposta de Artaud do ator ser um atleta das emoções e destemido da ideias provinda de muitos treinamentos baseados no método Stanislavsk onde um ator não deve nunca “representar a emoção”, Schechner concebeu os exercícios de rasaboxes, o componente prático de seu argumento teórico da *Rasaesthetics*. Ele começou a ensinar estes exercícios, em Workshops sobre *Performance* na Universidade de Nova York, treinando a expressividade e agilidade emocional-física-vocal do Performers.

As técnicas Rasaboxes têm a finalidade de auxiliar na criação do personagem e possuem uma ligação entre corpo e emoção, conforme assinala Richard Schechner (*apud* LIGIÉRO, 2012, p. 147): “Baseia-se na presunção de que as emoções são socialmente construídas, ao passo que os sentimentos são experimentados individualmente”. Esse exercício é feito por meio de diversas fases, organizadas em vários quadros/caixa desenhados no chão, em que cada um deles representa um rasa³⁴; o ator deve passar por todos eles³⁵, podendo alcançar a nona caixa, que está vazia e se encontra no centro das demais. A pessoa pode entrar nesse espaço apenas se estiver atingido “clareza”, ou seja, um estado particular de realização, definido pela própria pessoa (LIGIÉRO, 2012, p. 150). O rasaboxes pode ser um excelente treinamento para o ator-animador porque treina o corpo e suas emoções. Deve conhecer bem como essas situações se manifestam em seu próprio corpo para, depois, transmiti-las para os artefatos animados com veracidade e precisão.

³⁴ *Rasa* é uma palavra em Sânscrito que significa, literalmente, essência, suco, sabor, e pode ser encontrada em antigos textos indianos Ayurvédicos para descrever os seis sabores encontrados nos alimentos: salgado, doce, amargo, ácido, acre e adstringente. Essa *propriedade* da comida é então usada na combinação de alimentos para equilibrar os humores do corpo – fogo, água e ar – que, por sua vez, refletem a composição material do universo. *Rasa* também se refere aos sabores *percebidos* na comida. No *Natyasastra*, *rasa* é descrita como a experiência transmitida pela *performance*, que, nas formas clássicas indianas que usam essa teoria, é uma combinação inextricável de dança, teatro e música (MINNICK e COLE, 2011, p. 6).

³⁵ Há oito rasas e seus correspondentes, assinalados por Richard Schechner (*apud* LIGIÉRO, 2012, p.137): 1) *sringara*: desejo, amor; 2) *hasya*: humor, riso; 3) *karuna*: piedade, pesar; 4) *raudra*: raiva; 5) *vira*: energia, vigor; 6) *bhayanaka*: medo, vergonha; 7) *bibhasta*: aversão; 8) *adbhuta*: surpresa, admiração.

CAPÍTULO 3

ANÁLISE DO ESPETÁCULO *ENVELOPES*

Esta dissertação possui a finalidade de analisar dois espetáculos, *Envelopes* e *Plural* e, por isso, é relevante entender o sentido de um espetáculo teatral, para, posteriormente, afunilar os conceitos abordados nesses dois espetáculos. Neste tópico, o objetivo é compreender o sentido que a noção de espetáculo teatral traz ao sujeito, observando-se os fatores relacionados aos atores e aos espectadores, em busca de entender o espetáculo teatral como único em cada ação.

Assim, foi observada a diversidade de pensamentos, em relação ao espetáculo teatral, em que o teatro deve incluir situações que desenvolvam e ampliem a formação artística e estética do espectador. Desse modo, por meio do teatro, o sujeito pode se perceber individual e coletivamente. Por conseguinte, o objetivo do conhecimento teatral é entender o real sobre diferentes pontos de vista, perceber as coisas de acordo com a imaginação de cada um, mostrando que o conhecimento teatral oferece a cada indivíduo a possibilidade de descobrir uma forma pessoal de se apropriar e de expressar o mundo.

O teatro não é apenas a concretização de uma necessidade humana na interação dos signos com a realidade, contribuindo para o desenvolvimento individual, mas uma atividade em grupo em que a expressão individual deve ser respeitada. O sujeito, ao pertencer a um grupo, pode agir de forma responsável e contribuir com a sociedade, estabelecendo laços sociais entre o individual e o coletivo, aprendendo a ouvir e a respeitar novas ideias. Por conseguinte, o teatro é o experimentar da vida, com seus novos caminhos, instruções e emoções, que agem nas relações sociais e individuais.

As informações dos capítulos anteriores referentes ao espetáculo, ao teatro de animação e ao trabalho do ator-animador são necessárias, neste momento, para a análise do espetáculo *Envelopes*. O processo é constituído pelo trabalho do ator-animador e pela vivência cotidiana do grupo. Para um melhor entendimento, houve a necessidade de incluir a sequência de cenas ou do texto teatral, considerando-a uma análise-reconstituição, segundo proposto por Patrice Pavis (2011, p. 7):

[...] análise-reconstituição se dedica sobretudo ao estudo do contexto da representação, a questão sendo, pois conhecer a natureza e a extensão desse ou desses contextos. Poderá se tratar do local e do público de certa noite, de suas expectativas, de sua composição sociocultural, mas também do local e das circunstâncias concretas da representação. Evidentemente, não é fácil restaurar esses contextos e os comportamentos que os engendraram. A noção de “restauração do comportamento” introduzida por Richard Schechner permite imaginar e “restaurar” os comportamentos dos atores e de todos os artistas que participam das diversas *performances*. Mas esses contextos e esses comportamentos são extremamente variáveis, potencialmente infinitos e propriamente incomensuráveis.

Nessa análise-reconstituição³⁶, o caminho encontrado diante das diversas possibilidades existentes foi relacionar os signos teatrais e seus princípios ao teatro de animação. Ademais, apresentam-se a origem das máscaras e dos bonecos, sua função no oriente e no ocidente, pois, posteriormente, isso será necessário para entender como se deu a relação do ator-animador da Companhia “Nu escuro” com esses artefatos. Não é finalidade deste trabalho abranger os signos teatrais cenário, figurino e sonoplastia em seu contexto histórico, mas sim entender como esses signos se relacionam com o trabalho do ator-animador.

3.1 O ESPETÁCULO TEATRAL

O teatro ocupa uma função indispensável na sociedade desde a antiguidade, despertando inúmeras emoções e transformações no ser humano, bem como sentimentos agradáveis ou não aos sentidos e à experiência humana, segundo Camargo (2010, p. 63):

O vocábulo *theatron* estabelece o local físico do espectador, “lugar onde se vai para ver” e onde, simultaneamente, acontece o drama como seu complemento visto, real e imaginário. Aí se define a teatralidade; é teatral tudo o que existe para alguém ver, onde há um olhar intencional, mas, ao mesmo tempo, há de existir uma multiplicidade: o real e o imaginado.

Dessa forma, o teatro se abre para a realidade e se coloca diante dos verdadeiros anseios do público, por meio da imaginação e da criatividade, além de poder conceber-se como uma arte fortemente arraigada desses anseios e como produto de seus fatos e de sua cultura. Santos (2001, p. 82) mencionou que “[é] preciso agregar ao conhecimento técnico

³⁶ As análises dos espetáculos *Envelopes* e *Plural* serão feitas por meio dos vídeos de ambas as peças, que fazem parte do arquivo pessoal do grupo, cedido para esta pesquisa. É importante ressaltar que os espetáculos mencionados foram assistidos ao vivo pela autora deste trabalho.

uma postura de comprometimento social, que permitirá estabelecer fina interlocução com a comunidade”. Assim, a técnica do ator e sua responsabilidade social auxiliam na comunicação com a sociedade.

Isso ocorre porque, ao nascer, estabelece-se contato com um mundo que possui uma história social, de produções culturais, e elas contribuem para a formação individual, estética e cultural, estando o teatro incerto nessas relações. Um exemplo disso é a tragédia grega, que ensina os sujeitos a lidarem com as situações do destino e, também, a terem entusiasmo para enfrentar os conflitos existenciais; já a comédia grega representava os defeitos humanos, que se tornavam divertidos, com vistas a fazer com que o público percebesse que possuía as mesmas falhas e a levá-los a evitar certas atitudes. A tragédia, a comédia e/ou o teatro tem por função, de maneira geral, entreter, despertar emoções e transformar, podendo enriquecer a experiência de todos os envolvidos no processo, sejam atores ou espectadores.

É por isso que o teatro está em constante transformação. Marvin Carlson (1997) nos diz que muito se evoluiu em termos de espetáculo, não sendo mais este engessado em formatos antigos. Contudo, a herança deixada mostra que a evolução do espetáculo teatral está marcada por sua relação com outras expressões artísticas, com a realidade social e cultural. Por isso, os elementos que o compõem – sua relação com o público e as relações entre seus componentes – sempre instigaram a imaginação, suscitando interesses diversos por um momento que acontece apenas durante determinado período, mas que pode despertar inúmeras sensações.

Nesse instigar da imaginação, o teatro também pode ser visto com um ato de enunciação, continuando a falar sob seu aspecto cênico, que leva em conta a relação entre o palco e o público. Isso significa dizer que se prioriza a materialização da representação, estimulando a participação da plateia. Assim, os artistas devem escolher o que se pretende mostrar e qual a finalidade. Para isso, as vertentes históricas precisam ser levadas em conta em relação aos limites, tais como o próprio palco, os atores, o improviso e o público, que possui diferentes reações em distintos períodos do tempo. Isso não quer dizer que seja apenas uma imagem de pensamentos preestabelecidos, mas sim um ato de concepção coletiva e comunitária (PAVIS, 2011, p. 13).

Nesse sentido, um estudo bem apresentado sobre o teatro deve contemplar tudo o que acontece desde seu início, levando em conta fatores como o emocional dos atores e o estado de ânimo da plateia, até seu final, quando as cortinas se cerram. Após esse encerramento, o espetáculo teatral não conta com os serviços tecnológicos da televisão ou do cinema, ou seja, depois de baixadas as cortinas não há mais como voltar atrás no representado. Assim, pode-se

dizer que cada espetáculo é único em si, com suas particularidades e com os acontecimentos que o antecederam, como bem observa Robson Corrêa de Camargo (2008, p. 5):

O espetáculo teatral é assim de uma natureza particular, não apenas é único a cada apresentação, como coletivo e volátil, sucedendo-se num encadeamento múltiplo e infinito de “aqui(s) e agora(s)” de cada cena que se completa(m) publicamente até o cair do pano desta atividade social. Após o término de uma determinada função continuará parcialmente manifesto na memória-imagem de cada um, precisando ser recuperado e reagrupado a cada momento para que se possa abraçá-lo. Cria-se a ilusão de que o que vimos foi definitivo, enquanto, no dia seguinte, frente a outro público, a representação (semelhante talvez, mas não completamente igual) será levada a cabo. Enquanto espectador individual olha-se uma cena, uma bela atriz, um gesto, rimos de uma piada, enquanto isso trocam-se marcações, gestos, olhares e luzes em pontos que escapam a nossa recepção individual. Nesta complexa realidade semiótica, frente ao espetáculo em apresentação ou ao finalizado, o texto será assim sempre uma via segura que auxiliará a que se chegue aos portos estrangeiros da análise.

Dessa forma, seu sentido se faz exatamente em ser ‘único’ a cada vez que acontece, pois, apesar de seu texto ser seu início, muita coisa pode acontecer até seu final, podendo ser alterado pela interação com o público e pelas improvisações. Portanto, possui uma lógica intrínseca, pertencente a cada abrir das cortinas e percebida por cada um de acordo com sua noção de realidade, que envolve experiências individuais e coletivas, de acordo com Koudela (2008, p. 13): “O espetáculo de teatro gera uma situação de aprendizagem, tanto na relação com o contexto cultural da obra, quanto no contexto cultural do espectador”. Ademais, o público é levado a arriscar múltiplas leituras, conexas ou não, enquanto segue, de modo intuitivo, no entendimento dos códigos.

As múltiplas leituras podem ser atribuídas, ainda, durante a análise de um espetáculo. É relevante mencionar que, ao se analisar um espetáculo, é preciso observá-lo como um todo. Por isso, Pavis (2011, p. 5) propõe a análise-reportagem, que deve ser realizada com a presença física do pesquisador no momento em que ele está sendo encenado, sentindo o que o espectador sente ao ser atingido pelo que está presenciando e como ele é abordado emocionalmente por toda a representação.

Essa abordagem já distingue atualmente, como princípios perceptivos produtivos, além da visualidade e da audição, o aparelhamento muscular total. Conforme demonstra Pavis (idem, p. 227), não apenas se vê com os olhos, ou ouve-se com os ouvidos, um espetáculo teatral. Todo o corpo do espectador está participando ativamente do espetáculo, sendo por ele apreendido com a mente e com o corpo, desde que esteja disposto a atentar para seu sentido material. Entretanto, isso não é revelado de imediato em palavras e apreciações. O espectador, ao fugir da acepção simplesmente linguística e de conceitos, se depara com impressões que o

encantam, perdendo o desejo de exprimir o que sentiu em palavras e deixando-se envolver pelo sentimento.

Desse modo, cada espetáculo produz impressões diferentes e, por isso, sua análise é instigante e complexa, pois em alguns momentos os sinais são imperceptíveis ou ilegíveis. São gestos contidos e olhares rápidos. O reconhecimento desses sinais imateriais pelo espectador se dá por meio de uma aberta afinidade com o encenado, fazendo com que ele sinta a experiência estética e participe da elaboração de seu significado.

Como já visto, uma análise da encenação deve levar em conta tudo o que a antecede. Portanto, sua elaboração, representação e o modo como ela entusiasma o público estão tão inter-relacionados que somente a análise de como ela foi recebida pelo público não é mais satisfatória, é preciso também perceber a atuação dos atores e saber como ela foi preparada, caso a intenção seja realmente estabelecer um diagnóstico completo com o espetáculo.

Consecutivamente à bibliografia teatral, que propõe subsídio a esse tipo de apreciação, não se reduz mais exclusivamente às descrições materiais do espetáculo exibido, mas se desdobra aos preparativos, às fontes e aos depoimentos dos artistas. Assim, Pavis (2011, p. 301) fala em multiplicidade de procedimentos e variedade de referências usadas no estudo do espetáculo, escoltando uma expansão do protótipo preferido da encenação, a visualidade, até os modelos da audição, da cadência e da sinestesia. Até mesmo a semântica da encenação, que teve primeiramente como fundamento a compreensão literária do teatro, hoje está mais voltada para a visualidade, ao deliberar as coesões do espetáculo teatral como signos do aparente, tornados legíveis por meio de uma elocução adequada da cena.

Nesse sentido, seriam necessárias novas hipóteses, mais adequadas e continuamente atualizadas ao exercício da encenação. De tal modo que, em se avançando na teoria, estaria se ajudando a melhorar o conhecimento que se possui dessa técnica, tornando uma codependente da outra e resultando em uma conflagração sem parada.

Pretende-se, então, despertar a consciência da arte cênica, ampliando seu entendimento e entendendo a agilidade do espetáculo em si. Ainda que seja difícil um exame acurado do espetáculo, o decurso de pesquisa deve sempre seguir o novo, que se transpõe no pós-moderno e na reavaliação de valores e indicadores teatrais, visando um melhor entrosamento do teatro com a sociedade atual. Pode-se dizer que inexistente um modelo único para se entender o sentido da noção de espetáculo teatral, que englobaria, dessa maneira, todos os modos de encenação.

3.2 TEATRO DE ANIMAÇÃO E SEUS SIGNOS

No teatro existem determinados signos³⁷ – enredo, cenário e iluminação – que, no de animação, apresentam duas diferenças: a primeira por trabalhar com diversas linguagens artísticas – teatro de bonecos, teatro de máscaras, teatro de sombras e vídeo; a segunda pela recepção do público.

Independente de sua modalidade, o teatro é semiótico, conforme assinala Cristine Medeiros Esmeraldino (2007-2008): “A arte teatral é um objeto semiótico por natureza”, que acontece ao situá-lo enquanto atividade humana que pode ser vista desde os primórdios da humanidade. Nesse momento, os seres humanos apresentavam a necessidade de representar para expressar suas aflições, contentamentos e confusões, comunicando-se com os outros e com os deuses em rituais e celebrações.

A comunicação se torna mais intensa ao estabelecer relações com outras pessoas e o ser humano aprimora, assim, a consciência dessa “simulação”, isto é, do “signo”. Os espetáculos convencional e de animação foram descritos na sequência por Cristine Medeiros Esmeraldino (2007-2008) – cenário, gesto, iluminação, movimento cênico, música, voz e enredo – e serão apresentados a seguir.

3.2.1 Enredo – *Envelopes*

A Companhia “Nu Escuro” desenvolve seu trabalho fundamentado no teatro de grupo e na formação de plateia. Existe uma preocupação relevante relacionada ao diálogo estabelecido entre a Companhia e a sociedade, sendo importante, a princípio, antes de um espetáculo, saber que diálogos se deseja estabelecer com o espectador, com a cidade e com os outros grupos de teatro. Essa orientação encontra-se presente em toda montagem e corresponde ao enredo, conforme assinala Patrice Pavis³⁸ (1998, p. 50): “Argumento - (do latim *argumentum*, algo mostrado). Resumo da história contada no livro, o argumento (ou expositivo argumento) é oferecido antes de iniciar este trabalho propriamente para informar o

³⁷ Podem ser chamados de códigos, elementos teatrais. Optou-se pelo uso da palavra “signo” por ela abranger melhor o conteúdo apresentado.

³⁸ Tradução nossa.

público sobre a história que será contada”. Esse conceito foi utilizado para descrever a montagem do espetáculo *Envelopes* (2005).

O cabra que matou as cabras (2004) ganhou o prêmio *Agapel* de teatro, que liberava uma verba para montagem com data marcada para estreia, sendo esse prazo de aproximadamente dois meses. No entanto, a Companhia tinha a ideia de aprimorar o trabalho com bonecos e resolveu partir dos espetáculos *Acústico* (2003) e *Vila Mariote* (2004) para nortear o espetáculo *Envelopes*.

No espetáculo *Vila Mariote* vários quadros aconteciam e um deles mostrava a personagem Custódia ouvindo músicas no rádio, tendo partido desses quadros a ideia do espetáculo *Envelopes*. No espetáculo *Acústico* havia algumas cenas que passaram a compor o espetáculo em questão – casal de velhinhos e gafeira.

Outra sugestão foi a proposta de Izabela Nascente em discutir a periferia de Goiânia com o objetivo de mostrar seus tipos populares, seus personagens, sonhos e conflitos. A Companhia pensava em trazer a ideia da *Vila Mariote*, mas não apenas com quadros, tendo optado pelo carteiro para ser o personagem principal que atravessa os quadros, interligando-os, conforme menciona Hélio Fróes (ver Apêndice A, p. 199):

Mas qual é o problema desse carteiro? Qual o conflito? Isso foi sendo desenvolvido a partir da ideia central de início, buscando falar da periferia da cidade de Goiânia, que era a mesma da *Vila Mariote* e do *Envelopes*, quando transformou-se tudo nessa dramaturgia. Alguns quadros antigos ajudaram na construção da dramaturgia e dos personagens, em cerca de dois meses.

O tempo para amadurecer a ideia foi pouco, mas não menos importante, uma vez que cada montagem exige uma responsabilidade muito grande e envolve fatores como tempo, profissionais e verbas. Além disso, determinará os próximos passos da Companhia: ensaios, apresentações e viagens.

Diante disso, a Companhia se deparou com outros questionamentos: por que montar o espetáculo *Envelopes*? As respostas foram surgindo ao longo do processo de montagem. Resolveu-se falar sobre a periferia de Goiânia, das situações cotidianas que acontecem nas ruas durante a espera de um ônibus, a procura por um endereço, acenando para conhecidos, dentro das casas, diante das brincadeiras das crianças, os conflitos pessoais para encontrar a melhor solução para problemas corriqueiros. Esses fatos acontecem com Lopes, protagonista da peça, ao buscar, durante todo o espetáculo, o endereço de Maria Morena, como informa Hélio Fróes (ver Apêndice A, p. 200):

Então, ele não é carteiro. A proposta é que ele tem que entregar essa única carta, na verdade foi ele quem a escreveu. Ele volta para o bairro em que nasceu e estranha voltar a esse local. Mas tudo não passa de coisa da sua cabeça, de sua própria loucura, da procura por sua própria identidade, analisando quem era dentro da periferia, quando encontra seus amigos de infância (Carlinhos e Alfredão). O Alfredão era todo galanteador, mas tornou-se namorado do Carlinhos, que, por sua vez, pegava todas as meninas. Nessas mudanças são aplicadas diversas técnicas, de forma que em *Envelopes* tudo isso foi muito trabalhoso.

O processo de construção do espetáculo aconteceu de forma interligada. Enquanto construía o texto teatral, os atores estavam treinando e confeccionando os bonecos. Ao descobrirem que o espetáculo teria bonecos de luva, preparavam o treinamento para eles, o mesmo acontecendo em relação aos bonecos de vara e balcão. Abílio Carrascal (ver Apêndice F)³⁹ descreve a construção da dramaturgia como um momento angustiante, no qual é preciso escrever e pensar na atuação ao mesmo tempo.

Outros questionamentos foram surgindo, por exemplo, como e porque contar a história do carteiro. A Companhia parte para um universo intrigante, em que o carteiro tem apenas uma carta para entregar e seu rosto aparece como o selo da carta, elementos surrealistas que instigam o espectador a diversas reflexões sobre o comportamento humano, situações extracotidianas paralelas aos quadros que acontecem na história:

Narradora (off) – Rua Licocó, número 75. Remetente inexistente. Procurou por todo o bairro, que diga-se de passagem, conhecera muito bem, e não encontrou o destinatário: Maria Morena. E quando foi conferir o endereço no envelope percebeu algo completamente estranho. No selo da carta estava sua foto! Não era uma foto de alguém parecido, era realmente sua foto 3 por 4! Ficou completamente intrigado! “Será que estão utilizando fotos de funcionários nas estampas dos selos?” Pensou Lopes abismado. Existia algo nesta carta, tinha certeza. Agora ele não queria mais simplesmente entregá-la a sua dona, Maria Morena. Queria ver sua casa, seu rosto, se possível sua expressão ao abrir o envelope. Queria decifrar essa personagem que cruzara seu destino, como se, decifrasse os enigmas de sua própria vida. (*ENVELOPES*, 2005, p. 176-177, Anexo A)

Além desse universo, o espetáculo contou com a vivência de Izabela Nascente, que havia feito a oficina com o grupo de teatro “Giramundo”, e aproveitado, para o espetáculo *Envelopes*, algumas ideias, como o texto gravado e diversos tipos de bonecos, dentre eles o boneco de balcão, usado com frequência no espetáculo e escolhido para ser o personagem principal. De acordo com Izabela Nascente (ver Apêndice C, p. 206-207):

E por influência muito grande do “Giramundo” eu dirigi *Envelopes*. O grupo já escrevia seus próprios textos, o que garantiu um diferencial para *Envelopes*. Até outros bonequeiros, que assistiram ao espetáculo gravado, demonstraram apreço

³⁹ Todas as citações de Abílio Carrascal foram retiradas da entrevista realizada em 20 de dezembro de 2013.

pela peça. Apesar de ser gravado, tem o ponto forte de ser uma dramaturgia, sem quadros e com uma história levando a personagem.

Mesmo apresentando esse “ponto forte de ser uma dramaturgia sem quadros”, em 2007 o espetáculo *Envelopes* foi reformulado por questões práticas de circulação. Eram seis atores em cena e dois técnicos. O cenário era muito grande, dificultando que o espetáculo circulasse por outras cidades. Ficaram quatro atores em cena e dois técnicos, além de ter diminuído o número de cenários e painéis. Dessa modificação ocorreu a reestrea do espetáculo *Envelopes* em Caldas Novas, todas as quintas-feiras do mês de julho desse mesmo ano.

O curta *Sobre a terra vermelha* também auxiliou na reformulação de *Envelopes*, tendo sido dirigido por Rô Cerqueira e fundamentado nesse espetáculo. Houve a substituição de algumas cenas, como, por exemplo, a do ponto de ônibus, na qual há muitos atores-animadores. Ainda, há um estudo para reformular o espetáculo em questão, proveniente da experiência com o espetáculo *Plural*, em que a “Nu escuro” percebeu a forma que se adapta melhor ao trabalho no teatro de animação.

3.2.2 Cenografia

Ao se observar um espetáculo teatral, é possível perceber inúmeros elementos, dentre eles a cenografia, que, para Santos (2001, p. 59) “[...] é a arte de conceber e construir o cenário de nossa peça teatral”, e deve ser elaborada a fim de contribuir para a estrutura estética do espetáculo.

Todos os espetáculos teatrais acontecem em um espaço determinado – rua, praça e palco. É de grande valia estabelecer como se constituirão os elementos que adornam o palco e, nesse sentido, informa Cristine Almeida Esmeraldino (2007-2008, p. 2):

Enquanto sistema semiótico, o cenário determina o tempo e o espaço da ação teatral. No entanto, para se entender a linguagem cenográfica, é preciso recorrer a outros sistemas artísticos, como a pintura, a escultura, a arquitetura, a decoração e o design da iluminação. São esses sistemas que se encarregam de representar um espaço geográfico, um espaço social ou um espaço interior. Os recursos cenográficos também podem estar na *performance* do ator, no ruído, no vestuário ou na iluminação. No teatro de animação o cenário tem a mesma função que no teatro convencional, isto é, o cenário ajuda a representar um espaço geográfico, um espaço social ou um espaço interior.

Na representação desses espaços ‘geográficos, sociais e interiores’, a cenografia do espetáculo *Envelopes* foi concebida com balcão com rodinhas – que muda de lugar

conforme a cena –, cor cinza, para fazer uma combinação com a luz, painéis que se movimentam, dando uma ideia da cidade sempre em mutação. Existem cenas que são apenas a movimentação de cenário, de forma a representar a ideia de tempo, transformação e, também, perda de memória e lucidez do personagem. Essas informações aparecem e somem de acordo com a cenografia e revelam, posteriormente, a loucura do carteiro.

3.2.3 Iluminação

Os princípios estudados pelos atores da Companhia “Nu escuro” foram: texto teatral, análise dos personagens, elaboração dos cenários, escolha das músicas e tipo de iluminação. No caso da iluminação, alguns pontos são fundamentais durante sua concepção, conforme observou Rodrigo Costa Assis (2012, p. 21): “Para se criar a luz de um espetáculo, é importante estudar a direção dela, a escolha das cores adequadas para cada cena, a localização dos equipamentos e focos de luz, de acordo com a composição da cena e com o objetivo dela”. Essas informações iniciais auxiliam na concepção do espetáculo, juntamente com o cenário, evidenciando o que é para ser mostrado.

Na cena V, por exemplo, a iluminação remete a um show de música, cujos artistas são um metaleiro e sua mãe. Refletores de cores diversas – vermelho, amarelo e branco – atribuem movimentação aos personagens em cena, enfatizando a dublagem e a coreografia. Essa situação faz com que o espectador que participou de algum show se identifique, conforme mencionou Rodrigo Assis (2012, p. 21): “Diante dos diferentes aspectos da luz, o público de uma peça teatral pode enxergar elementos físicos e visuais e relacioná-los com as suas experiências pessoais o que é determinante para sua compreensão da peça, por meio da iluminação”. Nesse sentido, a iluminação é um elemento teatral fundamental para a concepção do espetáculo por estabelecer essa relação com o espectador.

3.2.4 Voz

Para a criação do personagem, os elementos fundamentais são o corpo e a voz. Para melhorar a disposição corporal o ator faz exercícios musculares, que variam conforme a proposta teatral. Com a finalidade de conseguir um bom desempenho vocal, o ator pode se

exercitar constantemente por meio de aquecimentos respiratórios e vocais, importantes para preservar o bem-estar do aparelho fonador.

Com uma voz bem aquecida, o ator estará apto para ensaiar ou até mesmo entrar em cena para uma apresentação, despertando reações nos espectadores, conforme assinala Patrice Pavis (2011, p. 125): “O locutor age sobre seu interlocutor por meio de sua voz, variando sua intensidade, sua tonalidade, seu fluxo, os gestos paralinguísticos”. Isso acontece porque o ator, além de contracenar com outros atores, deve também interatuar com o espectador, tornando a voz performática, conforme demonstra Cristine Almeida Esmeraldino (2007-2008, p. 4-5):

A performance, que pode ser considerada a linguagem primária do teatro, é criada pela voz em conjunto com o gesto. Elemento básico do texto teatral, escrito ou não a voz, é utilizada pelo ator para dar vida ao personagem. Ela atua como uma "fronteira de liberdade" que o ator explora a seu modo, através da entoação, do ritmo, da rapidez e da intensidade com que ele pronuncia as palavras antes apenas escritas, criando desta forma, os mais variados signos. No teatro de animação, muitas vezes as vozes são gravadas antes da encenação, e é só reproduzida no momento da apresentação. O ator/dublador que faz a voz do personagem muitas vezes não é o mesmo ator/animador, mesmo quando a voz é feita na hora da apresentação.

A fronteira de ‘liberdade’ criada pela voz do ator/dublador transmite as emoções vividas pelo personagem Lopes, tendo sido o recurso da gravação usado no espetáculo *Envelopes* durante apresentação no Teatro Goiânia. As vozes correspondem aos integrantes do grupo e a outras pessoas que auxiliam a Companhia em sua trajetória e em seus espetáculos. A voz que representa o personagem Lopes é do artista Marcos Amaral Lotufo.

3.2.5 Sonoplastia

Conforme observou Santos (2001, p. 94), a sonoplastia é a arte de trabalhar os recursos sonoros: “música, ruídos e efeitos especiais (barulhos de tiro de canhão, trovão, chuva, vento, etc.)”. A sonoplastia é escolhida, no espetáculo teatral, de acordo com o texto, e sugere elementos distintos aos espectadores em função dos personagens, das circunstâncias nas quais eles estão envolvidos, conforme assinala Patrice Pavis (2008, p. 130): “Influencia nossa percepção global, mas não saberíamos dizer que sentido ela suscita ao certo. Ela cria uma atmosfera que nos torna particularmente receptivos à representação. É como uma luz da alma que desperta em nós”.

Diante dessas considerações, no espetáculo *Envelopes* a música proporciona certa ambientação para a cena, seja deslocando a atenção do espectador para um lugar específico – como um salão de dança –, ou como plano de fundo por meio de interferências sonoras: carro da pamonha, ruídos e barulho do ônibus. Essas variações de sons despertam no espectador inúmeras reações, como medo, alegria e tristeza.

A cena final, por exemplo, é marcada pelo barulho de um ônibus e seguida pelo vídeo que representa as vozes de vários personagens. Duas situações podem ser observadas nessa cena: na primeira o espectador encontra-se em estado de suspense para saber o que de fato aconteceu; na segunda há um estado de angústia ao deparar-se com o personagem jogado no meio da rua e sendo rodeado por diversas pessoas. Nesse sentido, a música possui as seguintes considerações, apresentadas por Luiz Otavio Carvalho Gonçalves de Souza (2005, p. 97):

A música, além de contribuir significativamente com a cena no que se refere às reações emocionais, também pode ser um elemento instigador de movimento. Ela tanto pode contribuir para tornar o movimento cênico mais expressivo, quanto pode instigar o espectador a querer movimentar-se, seja no sentido físico ou no atitudinal.

A questão do ‘movimento cênico’ pode ser percebida no espetáculo *Envelopes* na cena V, na qual um personagem metalheiro e sua mãe dançam ao som de uma música *underground*. Ainda, pode ser vista no espetáculo *Plural*, na cena VII, em que os personagens Idalina e Geraldo estão em uma festa junina e conversam sentados em um banco, remetendo a sonoplastia a esse festejo típico.

Conduz o espectador ao movimento físico e à identificação, conforme observa Adriana Brito (ver Apêndice B, p. 202): “Então, era bem legal, porque eles viam aquelas criancinhas, as cenas dos bonequinhos dançando. ‘Nossa, olha a quadrilha! E era possível olhar para a plateia e ver um monte de criança vestida para dançar’”. Como a música da festa junina, outras cenas que representam festas podem levar o espectador a realizar diversos movimentos corporais, conforme observa Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza (2005) ao referir-se a uma festa do gênero tecno-dançante. A música instiga o espectador a bater os pés, as mãos e o corpo de forma animada. Esse gênero musical possui uma altura repetidamente grave e ocorre de forma acelerada, estimulando o corpo ao movimento (idem, p. 97). Outros movimentos podem ser conferidos caso o contexto musical seja modificado:

Entretanto, se essa mesma música continuar tocando, após o término da cena de festa, e, na sequência, entrar uma cena de contexto político, em que uma personagem é agredida, torturada e assassinada, provavelmente, o espectador será dominado por uma reação emocional de susto, tendendo a assumir uma atitude de

imobilidade. Logo, o espectador pode passar a experimentar uma reação de, talvez, indignação diante do acontecimento (principalmente se as cenas estiverem acontecendo simultaneamente). A agressão praticada dentro desse contexto cênico-sonoro pôde, assim, tornar-se, ainda, mais impactante, devido ao contraste criado pelo signo sonoro não verbal, proporcionando um eficaz efeito de estranhamento. (idem, p. 97)

Essa condição corresponde ao espetáculo *Maria Farrar*⁴⁰, no qual a personagem aparece, inicialmente, limpando o chão, e, posteriormente, dando a luz, colocando a criança para dormir, e, ao espancá-la porque não parava de chorar, mata-a. Por suas atitudes, *Maria Farrar* é condenada, agredida e assassinada em cena, estando de olhos vendados no momento de sua execução. A sonoplastia é conduzida pela batida de tambores, intercalada com vozes de crianças cantando.

Desse modo, a música possui grande importância no espetáculo teatral, pois estabelece o elo entre ator, espectador e espetáculo. Para a “*Nu escuro*”, a música, o ator e o boneco fazem parte de todo o repertório teatral, conforme menciona Hélio Fróes (ver Apêndice A, p. 205):

O Gato tem muito boneco. É isso que eu falei para você, a Companhia “*Nu escuro*” tenta integrar essas linguagens do ator, do boneco e da música. No *Gato*, a música aparece mais do que no *Plural*, em que o boneco aparece mais. Mas são sempre os três e de forma orgânica. A gente não queria que o *Plural* fosse um espetáculo-ator, agora é música, tendo tudo ao mesmo tempo: música, vídeo e boneco. Essa é a intenção nossa enquanto pesquisa de linguagem continuada.

Mesclar todas essas linguagens é uma atividade que requer muita dedicação e pesquisa contínua do grupo. Por conseguinte, a música possui um caráter comunicativo, transmitido pelos signos sonoros não verbais (a música e os efeitos sonoros), assim como outras formas no teatro: expressão corporal, iluminação e figurino. Durante a representação teatral, situações vão sendo somadas e desencadeiam emoções diversas (SOUZA, L. O. C. G., 2005, p. 101).

3.3 O TRABALHO CORPORAL DO ATOR-ANIMADOR NO ESPETÁCULO

ENVELOPES

A profissão do artista não é uma tarefa fácil devido aos diversos obstáculos enfrentados ao longo da jornada. Surgem dúvidas relacionadas aos caminhos a seguir, o que

⁴⁰ Montagem do grupo Julietas e os Metabonecos do texto *Maria Farrar*, do autor Bertold Brecht. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=kYK38BZthdM>>. Acesso em: jan. 2014.

será importante para sua vida pessoal e profissional (LOBO e NAVAS, 2008, p. 27). No caso do ator, este se depara com uma quantidade grande de técnicas e, no decorrer de seu trabalho, deve buscar as que sejam mais eficazes para seu treinamento.

O ator passa por um processo de maturação de inúmeras etapas, conforme assinala Ana Maria Amaral (2002, p. 21): “A primeira etapa de um ator é o aprendizado de sair de si. Num primeiro momento, deve estar aberto, disponível, ter a mente vazia, sem tensões, procurando antes comunicar-se com o próprio corpo”. Para que esse aprendizado aconteça, os atores-animadores da Companhia “Nu escuro” iniciam alguns de seus ensaios com um círculo, no qual se propõe o silêncio como forma de comunicar-se com o próprio corpo.

A segunda fase é o momento em que acontece a criação da personagem e no qual o ator-animador estabelece com ele uma relação, aprendendo a usar seu corpo, treinando os músculos, a voz e a respiração (AMARAL, 2002, p. 21). Os treinamentos efetuados podem ser percebidos desde a concentração interior do ator-animador até o corpo e seu espaço, em que situações criativas permitem a construção da personagem.

Nessa busca, o grupo está disposto a experimentar todas as possibilidades dramáticas e técnicas, até encontrar a que mais combina com a proposta. Enquanto escolha da técnica, experimentam diversos tipos de bonecos, bem como o tipo de animação que será usado e em qual momento do texto se enquadra melhor, por exemplo, em uma cena que o boneco deve correr de um lado ao outro do balcão, o mais apropriado é que se use o boneco de vara.

São necessárias também as experimentações cênicas com base nas improvisações, que instigam o ator-animador a encontrar gestos diversificados para a animação do boneco, posteriormente aprimorados para serem usados em cena. O gesto faz parte desses experimentos e é fundamental, sendo composto por um conjunto de signos que demonstram pensamentos por meio dos movimentos corporais. A partir dele os atores-animadores criam o seu personagem, de acordo com Cristine Almeida Esmeraldino (2007-2008, p. 2-3):

Os signos gestuais podem acompanhar ou substituir a palavra, suprimir um elemento do cenário, um acessório, um sentimento ou emoção. No teatro de animação o gesto também é um elemento importante, só que ao invés de ser o ator a fazer o gesto, é o boneco que o faz. Ao animar o boneco, o ator/animador dá vida a um ser inanimado, e esse boneco gesticula como o personagem que é. Pode existir ainda uma combinação do corpo do ator com pernas mecânicas e outros adereços e apêndices, formando uma espécie de monstro metade biológico, metade ortopédico ou, metade matéria viva, e metade inerte. É a ideia, de supermarionete: ao gesticular seria algo realmente divino, e nenhum ser humano seria capaz de gesticular da mesma forma.

Para alcançar essa ‘gesticulação’ no boneco foi importante que todo o grupo se preparasse com: treinamento do pulso, trabalho coletivo, concentração e trabalhos musculares, exercícios técnicos de manipulação de balcão, de tempo, de como movimentar o boneco de luva, como entrar em cena e construir a triangulação. Nesse momento, Izabela Nascente passava as técnicas para os atores-animadores.

O espetáculo *Envelopes* foi o primeiro relacionado ao teatro de animação e as situações vivenciadas eram novas para o grupo. Por isso, os integrantes contaram com autores como Paulo Balardim e Ana Maria Amaral para auxiliar nessa busca e, no decorrer dos ensaios, a partir da variada técnica de bonecos, eles começaram a entender a animação e a aprimorá-la.

O trabalho corporal do ator-animador é importante e desafiador, pois, além de possuir habilidades com o seu corpo, deve aprender a se relacionar com o artefato que faz parte da cena, atribuindo-lhe a animação adequada conforme cada ocasião. Outro processo relevante é a elaboração dos bonecos e das máscaras, que se interligam com os signos teatrais mostrados e apresentam toda uma concepção de espetáculo para o teatro de animação.

3.4 ELABORAÇÃO DOS BONECOS *ENVELOPES* E ELIAS DOS BONECOS

Ao construir o boneco, o primeiro passo da Companhia “Nu escuro” foi pensar em sua fisiologia e estética. Posteriormente, o grupo buscou desenhos e imagens para compor sua estrutura, como descreve Marcos Amaral Lotufo (ver Apêndice E, p. 217)⁴¹:

O Lopes, a Izabela desenhou, é mais um desenho bidimensional transformado em tridimensional e em argila. Você vê uma imagem e por mais que tenha sombras, é diferente. É possível fazer uma leitura legal. Mas é necessário saber se é uma pessoa marcada pelo tempo, as questões da idade.

Muitos bonecos são usados nesse espetáculo e, para que não houvesse desperdício de materiais, inúmeros desenhos foram feitos no espetáculo *Envelopes* até encontrar um modelo ideal, tendo sido parte do tempo destinada a esse processo de elaboração. Diante de um modelo admissível, os desenhos são colocados em prática e se inicia a confecção dos bonecos. Após ter o primeiro modelo pronto, busca-se descobrir as possibilidades de seu

⁴¹ Todas as citações de Marcos Amaral Lotufo foram retiradas da entrevista realizada em 18 de dezembro de 2013.

corpo: maneira de andar e expressar as emoções. Por conseguinte, o boneco é confeccionado com base na matéria e nos arquétipos.

O processo de construção dos artefatos é conjunto. Um grupo de pessoas se organiza para colocar ideias em prática, gerando momentos de cumplicidade e de compartilhar experiências aprendidas ao longo do tempo e que formam as relações cotidianas e sociais. Assim, observa Lotufo (ver Apêndice E, p. 219):

Você imaginar um texto, como é que caberia, ver o boneco sendo manipulado, ganhando vida 'de certa forma', é um barato. E foi tudo acontecendo meio que por acaso. Eu me entrego muito, gosto e admiro a Izabela, o Marcos Marrom – que é outra personalidade muito bacana também, e a gente já tem feito outras coisas juntos, construindo, contando as experiências. O Marrom fez o curso dele lá na Argentina e voltou cheio de novidades. A Izabela faz uma oficina e temos uma troca legal, com exposições de bonecos e, ao vir para cá, o espaço vai tomar cada vez mais esse rumo do teatro de formas animadas.

O apoio de Lotufo é essencial para o grupo, pois, além de dispor de ideias importantes, disponibiliza ao grupo um amplo espaço, no qual atualmente funciona uma das Sedes da “Nu escuro e que conta com um estúdio, uma biblioteca e um espaço de ensaio.

Os elementos para os espetáculos, cenários, bonecos e máscaras são confeccionados na sede ou na casa dos integrantes. Os horários e as divisões de tarefas são distribuídos conforme a disponibilidade de cada um deles. Ademais, participantes deixam suas vidas cotidianas para vivenciarem aspectos de confecção dos personagens.

A confecção dos bonecos, além de atribuir tarefas aos componentes que participam da situação, fortalecem as relações sociais por meio do auxílio mútuo, partindo de uma formação particular, muitas vezes encontrada no seio familiar, e das descobertas pessoais que são, então, compartilhadas com outras pessoas, como explica Lotufo (ver Apêndice E, p. 219):

Sempre acho que isso veio do meu pai, de gostar de fazer as coisas, você pode valorizar um trabalho, sem ter experimentado. Nós sempre fizemos forno de pizza, massa de pizza e fomos sempre construindo as coisas. Então, já vem daí esse prazer grande de estar mexendo com criação, além disso, tem essa condição de se imaginar o personagem, como é que ele é, como é o rosto desse personagem, se é sofrido e tal. Por fim, tem a parte mais técnica, que tem mais a ver com a ergonomia, com o tamanho, com o material que vai ser usado para fazer, com a articulação necessária. Deve-se prever um pouco antes todas essas variáveis e aí o boneco começa a tomar forma. Você imaginar um texto, como é que caberia, ver o boneco sendo manipulado, ganhando vida 'de certa forma', é um barato.

Lotufo é um exemplo de como o artista percebe o mundo que o cerca, revelando os movimentos, as cores e as formas. O conhecimento artístico se realiza em movimentos intraduzíveis, do artista ou do espectador, com aquele espetáculo particular: o artista faz com

que dois e dois possam ser cinco, uma árvore possa ser azul, uma tartaruga possa voar. A arte não representa ou reflete a realidade, ela é a realidade, percebida de outro ponto de vista (BRASIL, 2000, p. 37). Assim, a imaginação criadora permite ao ser humano conceber situações, fatos ideais e sentimentos que se realizam como imagens internas, a partir do uso da linguagem.

Conforme observado, confeccionar bonecos não é uma tarefa fácil, já que exige do artista criatividade, disponibilidade de tempo, técnica e sensibilidade. Diferentemente da Companhia “Nu escuro”, o artista Elias dos Bonecos começou sozinho seu processo de confecção e, posteriormente, o expandiu para a comunidade.

Nesse momento, propõe-se relacionar os bonecos com outra forma de confecção, que parte do artista que os confecciona e atribui-lhes uma concepção estética a partir de atividades singulares – estética dos bonecos, coleta de materiais, confecção e exposição – até pessoas que recebem a informação transmitida pelos bonecos: recepção da comunidade, destruição e reintegração destes.

Piracicaba é um município brasileiro no interior do estado de São Paulo. Considerada uma região pioneira da cultura caipira, possui uma grande diversidade de atividades culturais, como a Festa do Divino, que acontece à beira do rio Piracicaba e, devido a sua beleza, inspirou outras atividades artísticas, como a poesia e a música.

A Rua do Porto, especificamente, mostra personagens encantadores. Quem passa pelo local não deixa de perceber a quantidade de formas e variedades de materiais com que os bonecos foram confeccionados. Muitos estão com varas de pescar nas mãos, tendo uma grande semelhança com os pescadores locais.



Figura 14 – Bonecos do Elias.

Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/oito/4.htm>>. Acesso em: ago. 2013.

O artista responsável por essas obras foi Elias Rocha (03/08/1931-1º/04/2008), conhecido por *Elias dos Bonecos*. Criado às margens do rio Piracicaba, tinha uma relação de medo e respeito por esse rio: medo, pelas diversas enchentes que enfrentou, e respeito, porque o rio era uma fonte de sobrevivência. A mãe do bonequeiro faleceu quando ele ainda era criança, e, a partir daí, sua relação com o rio ficou mais próxima: em seu pensamento, ele lhe devia obrigações, pois o rio agora o alimentava.

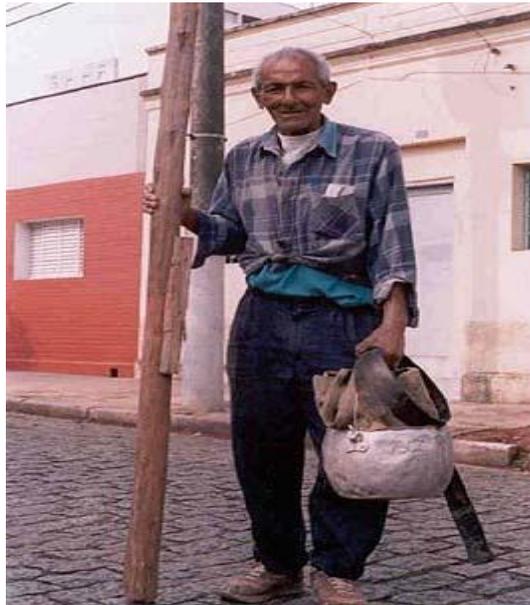


Figura 15 – Elias dos bonecos.

Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/alunos/eliasdosbonecos/excipo/pages/nordahl1.htm>>. Acesso em: ago. 2013.

O grande ápice em sua vida se deu ao ser despedido da metalúrgica na qual trabalhava ao participar de um movimento grevista. Com o dinheiro que recebeu do acerto, comprou uma carroça e um cavalo, que nomeou de Lontra. A partir desse momento, ainda ao raiar do dia, Elias saía pela cidade com o cavalo e a carroça em busca de materiais diversos para confeccionar seus bonecos, tais como roupas, pneus, latas e madeira. Ao ficarem prontos, eles eram colocados às margens do rio, transformando a solidão, aos poucos, em alegria, uma vez que representavam as formas mais diversas da vida humana.

John Cowart Dawsey (2011, p. 195-196) assinala:

Se como ‘espelhos mágicos’ dramas estéticos e rituais espelham a vida social, a recíproca também é verdadeira: dramas sociais espelham formas estéticas. Pessoas, que se revelam como personas, performatizam as suas vidas. A vida imita a arte tanto quanto a arte imita a vida. No caso dos bonecos, algo semelhante acontece. Bonecos surgem como imitações de barranqueiros. Mas barranqueiros também imitam os bonecos.

Por relacionar-se com essas ‘imitações’, os bonecos, ao longo do tempo, foram ganhando espaço no cotidiano da cidade, vestidos com roupas caipiras que remetem aos pescadores locais. Respeitados por uns e destruídos por outros, aos poucos foram marcando seu espaço no local. Muitas vezes, observando que os bonecos estavam sendo destruídos, Elias os reconstruía. De acordo com John Cowart Dawsey, durante sua fala em uma palestra⁴², o artista dizia que se retirassem um boneco ele colocaria dois, atitude que é pertinente: se não podia impedir o vandalismo, com sua criatividade, fazia a reposição dos bonecos, não deixando de criá-los.

Alguns artefatos aproximam-se muito das características humanas. Certa vez, conta Dawsey durante a referida palestra, um rapaz viu um dos bonecos, se aproximou e, percebendo a semelhança deste com seu pai, emocionou-se muito, não querendo deixá-lo. A atitude mostra o quanto os bonecos têm uma forte ligação com o ser humano devido a sua semelhança. No teatro acontece o mesmo: as pessoas sentem sensações diversas ao observarem seres inanimados ganhando vida e representando o original. Ana Maria Amaral (2005, p. 15) explica:

Bonecos ou figuras representam um determinado homem ou a humanidade em geral; assim, também, o reino animal ou vegetal. Na representação do humano, do vegetal ou do animal, existe a tendência de se colocar em cena figuras que apresentem semelhanças com o original.

Muitas pessoas, ao observarem os bonecos, identificam-se com essas semelhanças, e para Elias dos Bonecos não é diferente. Além da criatividade usada na confecção deles, há uma ligação emocional e uma profunda identificação pessoal com os personagens criados. Dawsey (1994, p. 3) considera que os bonecos evocam os “mortos”. “Quando olho para os bonecos nos barrancos do rio eu vejo meus próprios parentes e amigos, muitos que já morreram”, diz “Seu Elias”. “É a minha família”. Emoções e situações que se tornaram possíveis a partir do momento em que Andréia, uma menina da vizinhança, manifestou a vontade de ter uma boneca. Elias, nessa época ainda uma criança, conseguiu fazê-la. Entretanto, o brinquedo ficou grande e assustou um menino. Sua mãe, ainda viva, não gostou muito da boneca e ele teve que se desfazer do brinquedo (DAWSEY, 2011, p. 188).

Na atualidade, os bonecos de Elias se tornaram patrimônio cultural da cidade. Com o falecimento desse grande artista, a cidade em que viveu, amou e respeitou cuida agora de suas criações, que sempre deram um cenário diferente a Piracicaba. O trabalho do ilustre

⁴² Palestra realizada no dia 8 de novembro de 2012, no Auditório do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (UFG), intitulada “Bonecos da Rua do Porto: experiência e memória involuntária”.

piracicabano demonstra sua simplicidade desde os materiais escolhidos para a confecção dos bonecos até o local em que eles estão expostos. Elias Rocha foi um grande artista, e, mesmo sem apoio nenhum para fazer seus bonecos, não deixou que sua arte se perdesse no tempo.

Nas duas situações expostas existem distinções e aproximações. A confecção dos bonecos da Companhia “Nu escuro” é coletiva e, no decorrer do tempo, modifica as intenções, que partem dos ideais e obrigações estabelecidos no grupo até o prazer de realizar a obra. No entanto, na confecção dos bonecos do artista Elias essa condição parte de sua vontade individual e se expande para a região de Piracicaba, compondo, com as histórias dos barranqueiros, os dramas sociais.

3.5 MÁSCARAS E BONECOS – OUTROS ESTADOS DO SER

O treinamento com os bonecos e as máscaras da Companhia de teatro “Nu escuro” para o espetáculo *Envelopes* é um dos componentes principais para o desenvolvimento do teatro de animação e, ao longo do tempo, movimentou os atores-animadores com exercícios, trabalhando os gestos e as ações extracotidianas. Esse é um dos fatores de grande importância presentes nos ritos arcaicos, conforme assinala Cassiano Sydow Quilici (2004, p. 37): “Já ‘rito’, no seu sentido arcaico, designava sempre um modo distinto de agir, que se contrapunha ao comportamento distraído e rotineiro, intensificando a experiência do momento presente e possibilitando o afloramento de outros estados do ser”. No treinamento com máscaras e bonecos, os atores-animadores da Companhia “Nu escuro” alcançam esse ‘afloramento de outros estados do ser’, com base nos exercícios que trabalham com destreza, respiração e equilíbrio. Os treinos trazem a invenção de um ambiente extracotidiano, preparando o ator-animador para essa prática e para relacionar-se com o espectador. Portanto, para entender esse processo, apresentam-se a origem da máscara e do boneco e seu uso no espetáculo *Envelopes*.

3.5.1 A Máscara no Oriente

A origem da máscara está ligada aos primórdios da humanidade, quando ela era usada para cobrir o rosto (máscaras faciais) ou o corpo (máscaras habitáveis) do caçador para

escondê-lo de sua presa (AMARAL, 1996, p. 25). Em outros momentos, eram usadas durante os rituais religiosos para transformar uma individualidade.

Por simular e transformar, a máscara passou a ser utilizada para várias finalidades, seja em festas ou profissões, com vários tipos de materiais: madeira, papel, tecido, gesso e cera, e foi ganhando outras formas e significados. No Oriente, ela assume um papel importante nos rituais e na religião. No Japão, Kathakali e Bali, assume finalidades ritualísticas e religiosas. Neste trabalho, para demonstrar essas finalidades será utilizada a máscara Balinesa.

Em Bali, a religião está sempre presente nas artes visuais, na dança, na música e nas festas. O povo balinês é motivado pela religião e pelos cultos em homenagem aos Deuses Hindus, sendo um de seus costumes a meditação, que possui séculos de tradição e é praticada até hoje. A região de Bali é conhecida como um dos santuários de Yoga e a meditação neles praticada tem como objetivo desprender-se do mundo exterior e buscar a concentração no interior de cada indivíduo. De acordo com Daniel Goleman (1999, p. 4), “[a] meditação é, em essência, o treinamento sistemático da atenção. Ela tem como objetivo desenvolver a capacidade de concentração e enriquecer nossa percepção”. Essa centralização auxilia nas atividades cotidianas, uma vez que o sujeito possui o autoconhecimento de suas ações interiores e poderá responder de forma positiva aos fatos que o cercam.

Além dessas finalidades, a meditação também é usada durante a confecção das máscaras em Bali. Por ser um adereço preponderante, sua confecção possui uma preparação distinta, sendo atribuída aos sacerdotes, que conheciam a linguagem dos Deuses e poderiam repassá-la à comunidade. Para confeccionar as máscaras, os sacerdotes ficavam vários dias na floresta, meditando. O local era escolhido em função de o povo balinês possuir grande apreço pela natureza, mantendo o cultivo de muitas árvores e considerando-as símbolo de meditação. Desse modo, as árvores sagradas davam formas a diversas máscaras, que tinham características específicas e simulavam sujeitos da sociedade, então dividida em três classes: os heróis, os monstros e os palhaços. As temáticas estavam relacionadas às batalhas entre o bem e o mal. Durante as histórias, cânticos e danças faziam parte do espetáculo. Após o término da confecção das máscaras, o sacerdote a atribuía a essas formas místicas relacionadas à face, trazendo poderes aos que as utilizassem. A tradição ainda existe em Bali, mas pode ter passado por algumas transformações (AMARAL, 1996, p. 36).

3.5.2 A Máscara no Ocidente

As primeiras informações do seu uso no Ocidente correspondem à Grécia antiga. Seu surgimento está ligado ao teatro, no século V a.C., por meio de ritos em honra a Dionísio, Deus do vinho, personificado na forma de um bode, e suas festas. Os gregos se fantasiavam com roupas de pele de cabra e máscaras feitas com folhas de parreira, dançavam e cantavam em sua homenagem e agradeciam pela colheita da uva, acreditando que Dionísio estava presente na festa. Nos primeiros momentos havia a dança do coro e o canto coletivo. Téspis se destacou do povo, foi à frente e, dialogando com a multidão, personificado, representou Dionísio, conforme expõe John Gassner (2005, p. 14-15):

Quando Téspis, um diretor de coros, com a cara lambuzada de grés branco, talvez simulando o deus morto, se pôs em pé sobre uma mesa e dirigiu-se ao líder do coro, nasceu o diálogo na Grécia. Com seu passo inspirado, Téspis também criou o ator clássico, distinto do dançarino. Sua mesa, que provavelmente seria de altar para o sacrifício animal, foi também o primeiro esboço de um palco diferente do primitivo círculo de dança. A inauguração do reino do diálogo não se deveu provavelmente a Téspis sozinho, a bem humorada troca de palavras na festança dionisíaca fatalmente acabaria por sugerir-lo.

Essas situações causaram mudanças na Grécia. Em 535 a.C., Pisístrato, o “tirano”, trouxe para Atenas um rústico festival dionisíaco. O teatro foi construído e aconteceram apresentações de ditirambos e peças primitivas (GASSNER, 2005, p. 15). Por conseguinte, os atores começaram a apresentar, muitas vezes, para um número grande de pessoas, e precisavam de algo para propagar melhor o som, tendo as máscaras sido usadas como ampliadores de voz.

Em outras localidades, a função da máscara apresentou formas diferenciadas. Berthold (2011) informa que na Itália, entre os séculos XV e XVI, ela surge como uma forma de expressar comicidade e os atores representavam sempre os mesmos personagens: Arlequim, Polichinelo, Colombina, Pantaleão, os Zanni e os Capitães, seguindo um roteiro denominado *canovaccio* pelas ruas e praças, movimento conhecido como *Commedia dell'arte*. Os personagens usavam máscaras que cobriam a parte superior do rosto, meia-máscara e tinham uma ligação com a postura corporal do ator, conforme informa Claudia Contin (2011, p. 71):

Na verdade, as formas da máscara na *Commedia dell'arte* não são realmente compreensíveis se não levarmos em consideração as posturas e as de-formações que o corpo do ator assume durante os movimentos, as caminhadas, os golpes de máscara e os comportamentos que distinguem os vários caracteres fixos dos personagens.

Consecutivamente, os atores usavam as máscaras e se atentavam para uma preparação corporal acrobática, mímica e vocal. Os enredos voltavam-se às questões amorosas, mal-entendidos e enganos, situações que despertavam o riso no público.

No final do século XIX e durante o século XX, o uso da máscara tornou-se contínuo, auxiliando no trabalho de diversos artistas, que procuravam uma renovação no teatro. Portanto, a contribuição da máscara para o trabalho teatral dividiu-se em dois caminhos: o aumento de espetáculos que explorassem o gesto e as novas formas de interpretação, fundamentais para o trabalho do ator (BELTRAME e ANDRADE, 2011, p. 7).

As diversas formas de utilização das máscaras correspondiam, nesse período, à proposta do ator, diretor e dramaturgo. Para Antonin Artaud, por exemplo, as máscaras balinesas buscavam reaver a teatralidade perdida no teatro em que o espetáculo estava a serviço do texto, como acontecia na Europa:

Bonecos, máscaras enormes, objetos de proporções singulares aparecerão na mesma condição das imagens verbais, insistirão no lado concreto de toda imagem e de toda expressão – com a contrapartida de que as coisas que geralmente exigem uma figuração objetiva serão escamoteadas ou dissimuladas. (ARTAUD, 1999, p. 112)

Além disso, Antonin Artaud levantou questionamentos relacionados à sociedade em que viveu e criticou a cultura europeia por separar a cultura da vida, sugerindo uma nova forma de pensar a arte, conforme expõe: “Protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de exercer a vida.” (idem, p. 4). Em suas discussões, pontua questões relacionadas à arte imposta para a sociedade e propõe a criação de outras manifestações culturais que dialoguem melhor com a realidade social (idem, p. 83).

De uma maneira geral, no Oriente ou no Ocidente a máscara assume diversos papéis, relacionados ao sagrado e ao profano. Independente da sua forma ou material, é importante mencionar a capacidade inventiva do ser humano em criar, transformar e atribuir significados a ela, como, por exemplo, seu uso no teatro como forma de treinamento para o ator ou durante a representação de um espetáculo.

Na atualidade, a máscara vem sendo usada por diversos grupos teatrais. Em Goiânia, a Companhia “Zabriskie” a utiliza para diversas finalidades, conforme descrito no portal do grupo:

O primeiro, fruto de uma curiosidade sobre a *Commédia dell'Arte*, nos levou ao uso da máscara como meio de preparação do ator, criação de personagem e estética do espetáculo, e ao resgate da autonomia do ator como ator/compositor. Outro, ainda no universo do teatro de máscara, nos conduziu a um encontro com o lírico e o ridículo de cada um de nós, com a máscara mínima do clown. (PRIMEIROSINAL.COM.BR, [s/d], [s/p])

Nos espetáculos do grupo de teatro “Zabriskie” denominados *Segredos e Amor I Love You*, a máscara mínima do *clown* (nariz) pode ser encontrada, sendo usada também no espetáculo da Companhia “Nu escuro” *Envelopes*, detalhado ao longo deste trabalho.

3.5.3 A máscara e o ritual

O ator-animador usa a máscara para assumir uma nova identidade, pois, independente de sua forma neutra (sem expressões) ou expressiva, ela permite que isso aconteça, podendo ser usada desde o treinamento do ator-animador até a representação do espetáculo.

No ritual, a máscara também é usada com o mesmo intuito: buscar uma nova identidade. No entanto, está ligada a forças superiores e sobrenaturais, como menciona Ana Maria Amaral (2002, p. 41): “Num ritual, o homem em máscara, transforma-se em deus, em animal, em forças cósmicas”. Existem vários rituais em que essas situações podem ser encontradas: nos Estados Unidos, a festa do Halloween é considerada por Victor Turner (2013, p. 60) como um rito de reversão no qual as máscaras usadas pelas crianças representam poderes sobrenaturais:

Em certo sentido, também, essas crianças servem de mediadores entre os mortos e os vivos; não estão muito longe do útero da mãe, que em muitas culturas é equiparado à tumba, assim como ambos se associam a terra, fonte dos frutos e o receptáculo dos resíduos. As crianças de Halloween (véspera do dia de Todos os Santos) exemplificam vários motivos liminares: as máscaras asseguram-lhes o anonimato, pois ninguém sabe ao certo de quem são filhas. Mas, como na maioria dos ritos de reversão, o anonimato aqui tem finalidades agressivas, não de humilhação. A máscara da criança é como a máscara do saltador de estrada e, com frequência, as crianças no dia da festa de Halloween usam máscaras representando ladrões ou carrascos. O mascaramento confere-lhes poderes de seres selvagens, criminosos, autóctones e sobrenaturais.

Os poderes que os mascarados possuem devem ser acalmados com doces e festas, caso contrário aprontarão travessuras com as famílias que não seguirem a tradição. Essas travessuras antigamente eram atribuídas aos espíritos que viviam na terra.

Percebe-se, pelos exemplos, que apesar dos contextos diferentes, o teatro e o ritual sempre estão associados às máscaras. Outro motivo seria o fato de a máscara estar presente em diversas sociedades, conforme nota Dario Fo (2004, p. 32): “O rito de transvertir-se com peles e máscaras de animais está ligado à cultura da maioria dos povos”. Por isso, a máscara vai aparecer em diversas circunstâncias, tais como festas (carnaval) e profissões (apicultor).

No Brasil, o carnaval é uma festa popular que conta com a participação de inúmeras pessoas e com desfiles temáticos de escolas de samba, que usam figurinos e máscaras, como bem ressalta Dario Fo (2004, p. 31): “Percebe-se na festa de carnaval o aflorar de um ritual muito antigo, um jogo simultaneamente mágico e religioso. Certamente, é na origem da história humana que encontramos as máscaras e, com elas, o transvestimento”. A festa carnavalesca existe em muitos lugares, tais como Itália e Portugal, por isso, atualmente, quando se pensa em máscara, logo se remete também ao carnaval.

Geralmente, a máscara no teatro ou no ritual busca constantemente ocultar, simular e transformar novas identidades, representadas por conceitos diversos, pois ela será representada conforme a proposta teatral ou a tradição de um povo.

3.5.4 A Máscara no Espetáculo *Envelopes*

Quando o ator-animador usa a máscara e seu personagem possui falas esta se torna uma extensão de seu corpo, agindo naturalmente conforme a emoção proposta. Contudo, quando o ator-animador representa utilizando a máscara e não existe comunicação verbal, ele deve buscar essa emoção na expressão corporal, fato observado no espetáculo *Envelopes* no momento em que os personagens são representados por máscaras que expressam alegria, tristeza, indecisões com suas atitudes e expressões corporais. Elas são usadas em três cenas: no ponto de ônibus e quando aparece o casal de idosos e o casal na gafeira. As ações dos atores-animadores se tornam muito precisas, por meio da expressão corporal e da dança. Na sequência, explicam-se as três cenas em que as máscaras são utilizadas nesse espetáculo.

3.5.4.1 Primeira cena com máscaras: ponto de ônibus

Existem duas categorias de máscaras expressivas: as realistas e as expressionistas: as primeiras reportam ao rosto do ser humano, pois representam várias formas de sujeitos; as

segundas trazem uma forma exagerada e muitas vezes são representadas por traços alterados (AMARAL, 2002, p. 56). Nessa cena, que se passa em um ponto de ônibus, os personagens usam máscaras expressivas-expressionistas que realçam as emoções⁴³.



Figura 16 – Cena: Ponto de ônibus.

Disponível em: <<http://balaiodeartes.blogspot.com.br/2008/04/envelopes-nu-escuro.html>>. Acesso em: 30 dez. 2013.

Uma das dificuldades encontradas nas cenas de máscaras do espetáculo *Envelopes* foi a mudança corporal que o ator-animador fazia durante o percurso do espetáculo: variações entre boneco e máscara. Anterior à cena do ponto de ônibus, os atores-animadores estavam representando com o boneco, o que exige um movimento preciso das mãos. Em seguida, na cena com máscaras existe outra necessidade de transmitir, novamente, a energia para o corpo todo, conforme identifica Abílio Carrascal (ver Apêndice F, p. 221):

No *Envelopes* original tinha uma cena que a gente fazia tipo no ponto de ônibus. Éramos nós mesmos, os atores convencionais, não tinha bonecos, era a gente mesmo. Que muda de novo, toda essa percepção. Você está ali concentrado na coisa dos dedos: você vai assustar com o dedo. Você está na luva, vai assustar. É

⁴³ A cena começa quando Lopes, representado pelo ator-animador com máscara, chega ao ponto de ônibus e se depara com alguns personagens, cujas atitudes acabam incomodando-o. Em cena aparece um personagem que está totalmente agachado e escondido embaixo de seu figurino. Uma criança entra com um pirulito na mão. De repente, o personagem escondido se revela como um mendigo, segurando um copo na mão e balançando-o pedindo esmolas. A menina oferece seu pirulito para ele, que por sua vez recusa. A menina sai e vai para perto de Lopes, que está em pé à espera do ônibus. Em tom de insistência, oferece o pirulito para Lopes, que recusa. Ela faz menção de sair e dá uma volta, parando do outro lado do Lopes e, oferecendo o pirulito novamente, sofre nova recusa. Em seguida, entra em cena um senhor com um jornal na mão. Coloca uma moeda no copo do mendigo, para ao lado de Lopes e abre o jornal. Entra uma mulher em cena querendo acender seu cigarro e pede para Lopes, que se encontra no meio dos dois, fazê-lo. Lopes abaixa para pegar o isqueiro em sua bolsa quando o senhor acende o cigarro para ela. Lopes se levanta com o isqueiro na mão e se depara com o cigarro e a fumaça em seu rosto. Incomodado, vai para o fundo do ponto de ônibus. O senhor com o jornal vai atrás. O mendigo começa a movimentar o copo e vai até a moça pedir uma esmola. Ela coloca uma moeda no copo e ele vai para o fundo do ponto de ônibus. Em sintonia, o mendigo sentado continua balançando o copo, enquanto a mulher passa a caneta no caderno e o senhor abre e fecha o jornal. Todos parecem compor uma música. Lopes vai ficando cada vez mais incomodado com a situação. Enquanto todos fazem música com seus objetos, a menina oferece o pirulito diversas vezes para Lopes, que sempre recusa. Por fim, quando Lopes vai colocar uma moeda no copo do mendigo e este se levanta e sai. O ônibus chega.

completamente diferente. Como é que eu vou dizer a calibragem. Você calibra a emoção estando no palco. E você não tem boneco nenhum. Você usa o seu corpo, aquilo é completamente diferente de novo, você usa o corpo inteiro. Uma hora você tem que levar a expressividade para o corpo inteiro, outra hora é só a mão, outra hora é só os dedos ali. Então, foi um desafio, porque tínhamos que estar como se fosse um boneco.

Na eletrônica, a gente usa esse termo que é o potenciômetro, mudando a resistência a toda hora, é mais ou menos isso. É como se fosse um botão do rádio, que você aumenta – que é o corpo inteiro, agora diminui – são só os dedos, agora aumenta um pouquinho, porque você vai usar a parte superior do corpo, agora diminui, porque você vai usar só as mãos, as luvas, agora aumenta porque você vai usar as duas mãos. É dessa calibragem o tempo inteiro e de uma maneira natural, no processo.

Logo, o ator-animador foi construindo naturalmente, por meio de ensaios e apresentações, um corpo bem treinado. Para ressaltar a expressão corporal, a “Nu escuro” buscou a experiência relativa ao circo nos espetáculos *Lá vai o rio* (1998) e *Melodia para ti* (2001), em que um treinamento de circo os preparou fisicamente para a representação por meio de atividades de salto e equilíbrio. A busca por formas de expressões no circo também foi um fator importante, que envolve exercícios com o nariz de palhaço, conforme demonstra Gilberto Icle (2006, p. 16): “o nariz, considerado a menor máscara do mundo, modifica a expressão facial do ator e conduz a uma expressão ridícula”, e levaram os atores a descobertas que rompem com as atitudes cotidianas, tornando-os mais expressivos em cena.

O teatro de rua foi outra experiência que contribuiu para a cena com máscara, obtida no espetáculo *O cabra que matou as cabras* (2004), no qual o ator utilizou diversos movimentos corporais em sua representação, sempre mantendo o contato direto com o público. Essa aproximação refere-se à diversidade de espaços que podem ser utilizados: rua, praça e mercado (PAVIS, 1999, p. 385), e, por estabelecer esta proximidade com o espectador, o teatro de rua permite ao ator vivenciar situações de improvisação que vão além do texto teatral. O teatro de rua contribuiu para aperfeiçoar a expressão corporal, pois na cena com máscaras não existe fala, o corpo aprimora-se pelo movimento.

Outra situação relevante é a relação do ator com a máscara no processo de constituição do personagem, iniciado já na criação da máscara e nas preocupações do artista em relação a sua estética. Assim, descreve Marcos Lotufo (ver Apêndice E, p. 217):

Eu tenho feito máscaras. A máscara não pode abafar demais, ela não pode sufocar, senão a fala fica comprometida. A voz tem que poder sair, pois, se é uma meia máscara, se é uma máscara inteira, então, tem esses aspectos de respiração do próprio material. Na máscara do *Envelopes* eu fiz só o molde e uma parte de movimentação de boca, porque tem as bonecas grandes e o mecanismo com movimentação do gatilho da boca.

Além dessas preocupações, o artista busca inspiração, durante a confecção da máscara, para criar o personagem, partindo de treinamentos que necessitam de paciência e dedicação do ator-animador. Conforme mencionou Ana Maria Amaral (2002), a primeira etapa no treinamento com máscaras são exercícios com máscara neutra⁴⁴, por meio da qual o ator-animador desprende-se de sua individualidade e, conseqüentemente, o personagem aos poucos ganha espaço.

A neutralidade existe até que estímulos exteriores comecem a aparecer, fazendo a máscara reagir (AMARAL, 2002, p. 44). Por outro lado, o treinamento com as máscaras expressivas se inicia pela ação da personagem, que parte da própria máscara por meio de exercícios físicos e jogos teatrais. Por conseguinte, verifica-se que ela passa por processos de inspiração de quem a confecciona e, posteriormente, pelo trabalho do ator-animador. Este, a partir de sua criação, a transforma em personagem.

3.5.4.2 Segunda cena com máscaras: casal de idosos

No cotidiano percebe-se uma diversidade de ações praticadas pelas pessoas, tais como andar, correr e pular. Além dessas, cada sujeito possui uma forma singular de se comportar, bem como diversos tipos de expressões faciais. Quando alegre, as pessoas trazem, em seu rosto, uma expressão descontraída e movimentos rápidos.

No entanto, essa situação não acontece quando se usa uma máscara, porque se fica desprovido dessas expressões faciais. Por conseguinte, independentemente da máscara usada, o ator-animador deve ter um trabalho corporal bem desenvolvido, com expressões que estabelecerão uma ligação coerente com a personagem, situação percebida na segunda cena⁴⁵, relativa à cumplicidade de um casal de idosos.

⁴⁴ Máscara sem expressão, branca ou de cor indefinida; em si, nada representa (AMARAL, 2002, p. 43).

⁴⁵ Um casal de idosos está sentado no balcão, que representa, nesse momento, um banco. A senhora está costurando enquanto o senhor está lendo um jornal. Ela olha para seu companheiro e, depois, volta a fazer crochê. O senhor olha para sua companheira da mesma forma e volta a ler o jornal. Até esse momento, a cena acontece sem nenhuma sonoplastia, apenas com os movimentos dos atores-animadores, que balançam a cabeça e as mãos, demonstrando ter uma idade mais avançada. No decorrer da cena, enquanto realizam as ações de fazer crochê e ler o jornal, olham-se, respiram fundo e voltam às ações novamente. O senhor vai até o toca discos e coloca para tocar uma música italiana. Por meio de expressões corporais, o senhor representa a letra da música para sua companheira. A música se refere às pessoas que se amam, e eles a interpretam e dançam. Situações admiráveis vão acontecendo, como, por exemplo, no momento em que o senhor abre o paletó e a senhora tira de dentro uma flor. A cena termina com um *blackout* e um beijo selando o amor do casal.



Figura 17 – Cena: Casal de idosos.

Disponível em: <<http://www.nuescuro.com.br/espectaculos/envelopes/>>. Acesso em: ago. 2013.

Nessa cena, os atores-animadores utilizam o arquétipo de idosos que tremem o corpo todo e usam máscaras bem enrugadas, com as pálpebras caídas. A intenção foi estabelecer uma linguagem corporal que culminasse na cumplicidade do casal.

Outros arquétipos de idosos foram representados ao longo do tempo com o uso de máscaras, e um dos mais conhecidos no teatro refere-se à *Comédia dell'arte*, especificamente ao personagem Pantaleão, conforme assinala Claudia Contin (2011, p. 87):

Nas máscaras de Pantaleão a velhice nem sempre é representada pela estilização plástica de rugas na testa, ao redor dos olhos e ao lado das narinas, mas, sobretudo pelos traços caídos: as bochechas encavadas tendem a cair, assim como as linhas que definem as pesadas pálpebras inferiores; mesmo o buraco dos olhos tem os ângulos externos inclinados para baixo. O característico nariz de Pantaleão também é voltado para baixo com uma curva que pode ser inspirada em vários bicos de pássaros, como por exemplo, o papagaio.

Além do nariz diferenciado, Pantaleão possui um cavanhaque pontudo e sua máscara é confeccionada na cor preta, sendo representado como um homem alto e magro, com a coluna um pouco encurvada. Ademais, é caracterizado por ser um comerciante um pouco avarento, um personagem idoso que possui dificuldades nos movimentos corporais, mas que têm mãos ágeis. Apesar de sua idade, sempre se apaixona por mulheres mais novas.

Em termos clássicos, como a *Comédia dell'arte*, o Teatro Nô – uma das maneiras mais respeitáveis do drama musical japonês –, também possui personagens que representam a velhice. É uma forma tradicional de teatro profissional no Japão, praticado desde o século XIV, no qual se encontram diversos estilos artísticos: música, canto e poesia. Os atores interpretam de forma pausada, conforme diz Christine Greiner (2000, p. 135):

Rojaku – Um dos estágios de beleza do Teatro Nô. Pode ser traduzido como a beleza silenciosa, a beleza da velhice. Ro quer dizer velho; jaku, quieto. Não se trata de copiar o comportamento dos idosos e sim de compreender o sentimento do envelhecimento. Há três tipos de personagens idosos no Teatro Nô: homens idosos como em Takasago; aqueles personagens transformados em fantasmas por um amor não realizado, como em Koi no Omoni; e as mulheres idosos como em Obasute. Estas peças com personagens idosos são consideradas as mais misteriosas e profundas do repertório nô. O segredo está em “expressar o florescimento dos galhos ressecados”.

Diferente do Teatro Nô, com suas características profundas relacionadas ao envelhecimento, a companhia de teatro alemão “Familie Floz” traz, em seus espetáculos com máscaras e mímicas, os arquétipos de idosos com características cômicas, especificamente na cena infinita⁴⁶. Quatro atores estão sentados em um banco de praça e criam situações rítmicas por meio de suas bengalas, que culminam em um duelo. Os personagens se colocam frente a frente e, apesar de sua aparência idosa e frágil, mostram suas habilidades físicas, causando contradições entre o personagem que se vê e o que ele é capaz de fazer: dançar, dar um mortal e fazer malabarismo com a bengala. Essa cena possui também dois casos distintos, a mímica e a máscara. Ana Maria Amaral (2002, p. 59) expõe:

O trabalho em máscara é diferente do trabalho da mímica, pois uma coisa é o rosto vivo de um mímico e, outra, é a máscara. Na mímica o ator se expressa através de seu rosto e de seu corpo; já o ator em máscara deve concentrar nela toda sua expressão. A mímica conta uma história, já a máscara mostra sensações.

Por conseguinte, no trabalho desse grupo fica evidente que ambas as situações se interligam, tendo os corpos dos atores sido bem treinados para assumirem a mímica, e exercitado seus músculos corporais para expressar melhor os personagens.



Figura 18 – Espetáculo *Infinita*.

Disponível em: <<http://www.lemonfort.fr/agenda-programme/infinita>>. Acesso em: jan. 2014.

⁴⁶ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=gPGEeiZIR1c>>. Acesso em: ago. 2013.

De uma maneira geral, percebe-se que a velhice no teatro pode ser concebida de formas singulares, motivo que torna certos personagens conhecidos em todo o mundo e representa impecavelmente os diversos estilos de sujeitos. Os personagens da *Commédia dell' arte* possuem características como a avareza, instalam intrigas e mostram as paixões humanas. Outros personagens que não representam a velhice, mas se tornaram clássicos por suas personalidades: Romeu e Julieta, eternos apaixonados, e Hamlet, um homem com imprecisões.

3.5.4.3 Terceira cena XVI I – Gafieira

O ator-animador recorre, nessa cena, a sua formação na dança, usando-a para desenvolver sua presença física. A partitura psicofísica do ator-dançarino possibilitou a criação de uma cena com dança e dublagem, pela elaboração e descoberta de códigos presentes na linguagem corporal da dança de salão, como constata Lázaro Tuim (ver Apêndice G, p. 228)⁴⁷:

Aquela cena da Gafieira foi a cena mais tranquila de fazer em toda a minha vida, porque minha primeira profissão foi ser professor de dança de salão. Eu já dançava. Eu só tive que treinar com a boneca. Mas não teve muita dificuldade não. É gostoso demais, porque eu vou lá na origem da minha formação.

Nessa cena, percebe-se que a dança e o teatro exigem o aprendizado de uma ou mais técnicas para sua realização, além de serem atividades interligadas. No entanto, na cultura ocidental existe uma distinção entre dança e teatro, conforme assinalam Eugenio Barba e Nicola Savarese (1995, p. 12): “A tendência de fazer uma distinção entre dança e teatro, característica da nossa cultura, revela uma ferida profunda, um vazio sem tradição, que continuamente expõe o ator rumo a uma negação do corpo e o dançarino para virtuosidade”. Essa diferenciação não ocorre para o artista oriental, como, por exemplo, no teatro dança clássico da Índia, em que essas modalidades são encontradas no mesmo espetáculo. Assim, expõe Almir Ribeiro (2013, p. 85):

Uma *performance* de Kathakali não é “apenas” uma *performance* teatral. É uma cerimônia na qual o ingrediente mais importante é, claramente, o componente dramático, mas nela tomam parte outros elementos: a dança, o ritual, a revisitação dos mitos e seus signos, a reafirmação dos valores religiosos, os ideais de honra guerreira e um singular fluir estético. Tudo isso amalgamando uma estética única no mundo, revestida de uma potente teatralidade, que recria sobre a cena uma dimensão

⁴⁷ Todas as citações de Lázaro foram retiradas da entrevista realizada em 27 de dezembro de 2013.

que transborda a realidade. E faz do palco um território místico onde homens e deuses dialogam, em silêncio, como iguais e repisam passo a passo, gesto a gesto, noite após noite, a grande paixão dos seres humanos sobre a Terra e sua relação com tudo aquilo que os ultrapassa.

As modalidades somam-se para compor a *performance* teatral. Além dessa percepção de teatro e dança interligados, Eugênio Barba e Nicola Savarese (1995) propõem, pela antropologia teatral – o estudo do procedimento no teatro pré-expressivo, que pode ser localizado em estilos e costumes individuais ou coletivos –, uma busca pelo corpo extracotidiano. Baseia-se a partir do conhecimento e da exploração das formas cotidianas, descobrindo novas posturas. Em relação ao rosto, o autor (idem, p. 118) compreende essas possibilidades na máscara:

Mas há ainda outra possibilidade, outra maneira de dar ao rosto uma dimensão extracotidiana: a máscara. Quando os atores colocam uma máscara, é como se seu corpo fosse subitamente decapitado. Eles desistem de todo movimento e expressão da musculatura facial. A extraordinária riqueza do rosto desaparece.

Portanto, o corpo deve ganhar uma expressividade diferenciada, alcançando um dos maiores desafios do ator: modificar esse adereço imóvel em representação viva (idem, p. 118), fato que pode ser observado nessa cena⁴⁸, em que a *anima* foi conferida pela dança.



Figura 19 – Espetáculo *Envelopes*.

Disponível em: <<http://www.nuescuro.com.br/espetaculos/envelopes/>>. Acesso em: ago. 2013.

⁴⁸ O foco está direcionado para uma gafeira. Um ator-animador está com um figurino branco e utiliza uma máscara representando um homem moreno. Tenta convencer uma morena a dançar. Esta é representada por uma boneca, animada por dois atores-animadores que se revezam na animação de suas pernas e braços. A sonoplastia embala a cena, porque retrata a história de um homem que pede para a mulher se casar com ele, e esta sempre nega. A boneca e o ator-animador se movimentam de acordo com a música, em um ritmo de perguntas e respostas. Após muita insistência o moreno (ator-animador) consegue atrair a dama (boneca) para a dança. Um dos atores-animadores que animavam a boneca movimentava agora apenas os braços, enquanto o outro prende os pés da boneca aos pés do ator-animador que usa a máscara. Eles começam a dançar na sequência da música.

3.6 AS IMPLICAÇÕES DE UM ATOR-ANIMADOR NEUTRO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Estar neutro em cena é bem questionável, pois o que pode ser esta relação? A que o ator-animador estaria neutro? Ao cenário, aos bonecos, à encenação? Estar neutro representaria diversos estados de entendimento e seria relativo, pois o que é neutro para alguém pode não o ser para outro. Assim, esta se tornaria algo bem particular, visto que “não existe padrão único” (COSTA, 2000, p. 34).

No entender de Balardim (2004, p. 89), a neutralidade do ator-animador pode acontecer de duas maneiras: na animação que oculta o ator-animador ou na em que o ator-animador está à vista do espectador. Na primeira situação, as técnicas de animação usadas deixam o ator-animador escondido da visão do espectador e apenas o artefato é visto; na outra o ator-animador deve procurar ao máximo não demonstrar reações faciais e corporais. Em relação à animação que oculta o ator-animador, Balardim (idem, p. 89) complementa:

Nesse tipo de situação, o corpo do ator-manipulador não compete diretamente com a imagem, uma vez que está distante da percepção visual do público. No entanto, nem sempre a neutralidade está relacionada com a visibilidade. Por exemplo, podemos sentir as baixas temperaturas mesmo sem ter formatado uma imagem visual do frio. Percebemos sua presença através de outros sentidos, da mesma forma que escutamos sons, sentimos cheiros e paladares. Às vezes, o perceptível não é visto, mas sentido de outra forma. Da mesma forma o ator-manipulador oculto, muitas vezes, passa a ser mais percebido do que o próprio objeto visível, mesmo encoberto pela escuridão, tapadeiras negras ou uma tela de sombras. O que ocorre é que não basta, para neantizar a própria presença, ocultar-se visualmente. A neutralidade talvez seja a palavra chave para uma boa manipulação, pois ela é a base de todo um mecanismo psicológico acionado pelo ator-manipulador que irá sobrecair sobre o público.

Desse modo, mesmo que o corpo do ator-animador não apareça, sua energia está ligada ao artefato de forma direta e concentrada, mantendo a energia do ator-animador. Ao utilizar essa técnica, o ator-animador busca a neutralidade, ou seja, procura ser imparcial durante a representação, não interagindo com o artefato animado. Ainda, existe a necessidade de o espectador direcionar seu foco somente para o artefato em cena, demonstrando, assim, que possui autonomia.

Na visão de Balardim (2004, p. 88), “[a] neutralidade do ator-manipulador passa por um processo de “despersonalização”, em que os gestos cotidianos, espontâneos e reflexos devem ser controlados, pois os detalhes dos gestos do corpo humano possuem uma história implícita e revelam uma atividade mental”. O ator-animador possui chances de se centrar com

facilidade, sem se preocupar em evitar passar para o espectador, constantemente, situações originadas de seu corpo.

Contudo, diante dessa condição, a indiferença em relação ao que está animado não existe, porque o ator-animador possivelmente apresentará expressões faciais parecidas com as emoções que está transmitindo ao personagem, como acontece com a expressão corporal.

Ainda que o ator-animador não apareça em cena, é importante que ele esteja centrado em não descuidar da animação, uma vez que possui duas formas distintas de atuar – a animação e as ações do seu corpo –, assim, não interfere na forma em que interpreta o personagem, mantendo a atenção do público.

3.7 DA PRESENÇA DO ATOR A NEUTRALIDADE

A Companhia “Nu escuro” sempre utilizou bonecos em cena, mas, nos primeiros espetáculos, eles foram usados sem muita técnica, apenas para auxiliar no texto teatral. Por não apresentar um trabalho mais aprofundado com essa linguagem, algumas vezes foram retirados do espetáculo (ver Apêndice G, p. 227):

E uma coisa muito interessante nossa, é que todos os espetáculos, desde o primeiro, *Três por três*, sempre teve bonecos. Era uma coisa meio que inconsciente. Mas era um boneco. Alguns, diga-se de passagem, eram muito ruins em cena. A gente estreou. Passou um tempo no *Três por três*, tinha uma cena que a gente cortou o boneco. Logo depois da décima apresentação, mas tinha.

Os bonecos que aparecem nos espetáculos desde a formação da Companhia eram ilustrativos, ou seja, serviam apenas para demonstrar uma situação em cena. No espetáculo *O cabra que matou as cabras* (2004) isso pôde ser percebido e eles surgem para ilustrar o que o ator Abílio Carrascal está narrando. Em outro momento, um boneco aparece para substituir a atriz Eliana Santos durante sua troca de roupa, pois ela representava dois personagens no espetáculo.



Figura 20 – À esquerda, a atriz Eliana Santos; à direita, a atriz Adriana Brito.
Disponível em: <http://identidadenuescuro.blogspot.com.br/2010_10_01_archive.html>. Acesso em: ago. 2013.



Figura 21 – O boneco ilustrativo.
Disponível em: <<http://mostranacionaldeteatro.wordpress.com/page/3/>>. Acesso em: ago. 2013.

Nessa peça, os atores trabalham diversas linguagens artísticas: teatro de bonecos, circo, cordel, dança e músicas tocadas e cantadas ao vivo. Contam, também, com a participação do público. A companhia estava saindo do espetáculo *O cabra que matou as cabras* (2004), que exigia uma presença intensa do ator em cena, quando a proposta da peça *Envelopes* (2005) apareceu. A intenção era que o ator-animador estivesse presente, mas neutro em cena⁴⁹. O grupo buscou referências de trabalhos que pudessem auxiliá-los. O teatro de bonecos japonês, denominado *Bunraku*, foi um deles.

No *Bunraku*, os atores-animadores usam movimentos corporais que se assemelham aos movimentos dos seres humanos. Os bonecos usam quimonos e as histórias contadas fazem parte das tradições do Japão Antigo. A parte principal do boneco é a cabeça, que conduz o estilo do personagem que está sendo representado. É feita de madeira e apresenta cores diversificadas, concebendo a personalidade do boneco.

⁴⁹ A neutralidade apresentada é percebida quando o ator-animador está em cena, mas não interage com o boneco por meio de falas e olhares.

Apenas um boneco é animado por três atores-animadores, que passam por longos anos de treinamento. Tal treino pode durar até trinta anos: dez anos para animar as pernas do boneco, dez para o braço esquerdo e os outros dez para que o animador se torne chefe, momento em que se torna um grande mestre na arte da animação (KUSANO, 1993, p. 174).

O animador com mais experiência é chamado de *omozukai*. Controla a postura do boneco, a cabeça e as expressões faciais, bem como o braço e a mão direita; o braço e a mão esquerda do boneco ficam aos cuidados do segundo animador; o terceiro se responsabiliza pelas pernas. Usam traje e capuz preto para parecerem invisíveis ao público. Os bonecos do teatro *Bunraku* são bem elaborados, despertando a curiosidade e a atenção dos espectadores. Os animadores ficam a vista do público, fato atribuído à tradição de 1734, em que a animação feita por três atores foi se aprimorando e o tamanho do boneco foi representado pela metade do corpo dos atores-animadores (GIROUX e SUZUKI, 1991, p. 82).

Durante a cena, enquanto os bonecos se apresentam, o som do instrumento de cordas japonesas conhecido como *shamisen* domina o ritmo da história. Existe uma regra para tocar esse instrumento, conforme assinalam Giroux e Suzuki (1991, p. 72): “como regra, o narrador e o tocador de *shamisen* executam suas artes, ajoelhados ao lado direito do palco visto da plateia, em um espaço teatral chamado *yuka*”. A música por eles tocada é responsável por determinar a velocidade da apresentação.

No Brasil, o *Bunraku* é denominado “boneco de manipulação direta”, sendo chamado também de “boneco de balcão”. Especificamente no espetáculo *Envelopes*, o personagem Lopes é representado, na maioria das cenas, pelo boneco de balcão, conforme assinala Tiago Almeida (s/d):

O boneco de balcão é uma variação da manipulação direta, porém, os manipuladores não tocam diretamente no boneco. É manipulado em uma mesa, bancada ou balcão e, normalmente, possui um mecanismo central em suas costas ou cabeça, o que possibilita a coordenação de peso e eixo em apenas uma mão. Mãos e braços do boneco podem ter mecanismos que são articulados pelo cotovelo. Uma das grandes vantagens do boneco de balcão é a possibilidade de mecanismos da cabeça e do pescoço serem manipulados no interior do boneco, além da manipulação por apenas um ou dois manipuladores.

A influência desta técnica no espetáculo *Envelopes* fica evidente por meio do figurino preto e do capuz que os atores-animadores usam. Ambos possuem a finalidade de auxiliar na neutralidade em cena. Nesse espetáculo, estar neutro decorre do ator-animador não interagir com o personagem e buscar, ao máximo, não ser notado.



Figura 22 – Teatro de bonecos *Buranku*.

Disponível em: <<http://www.sp.br.emb-japan.go.jp/pt/info/cultura.htm>>. Acesso em: ago. 2013.



Figura 23 – Espetáculo *Envelopes*.

Fonte: *Envelopes* – DVD-R.

Para o grupo, foi complicado adaptar-se à nova proposta, por esta se tratar de linguagens diferentes das que estava acostumado. As questões que ele enfrentava eram diversas: como anular essa energia do ator? Como transferi-la para o boneco? A neutralidade foi sendo encontrada ao longo do tempo, à medida que foram ensaiando e apresentando com os bonecos, entendendo, na prática, como ocorre essa relação entre ator-animador e objeto animado. Os questionamentos fazem parte da técnica necessária para se trabalhar com esses componentes. Isso não é tarefa fácil, conforme assinala Valmor Nini Beltrame (2008, p. 25):

Um dos maiores desafios profissionais e artísticos do ator-animador é dominar as técnicas de animação do boneco. Apropriar-se das técnicas de manipulação tem por objetivo garantir certa unidade ou sintonia entre animador e boneco. Significa ainda encontrar os gestos adequados para as ações cênicas a serem efetuadas pela forma animada, o boneco.

As técnicas de animação do boneco buscam o aperfeiçoamento, tornando-o mais real. O ator-animador deve passar para o elemento os sentimentos que o personagem deve representar. A complexidade de se trabalhar com bonecos é poder atribuir a eles a vida, ou seja, conceder-lhes os sistemas que o corpo humano pode desempenhar, tais como respirar,

andar, correr e chorar. Por conseguinte, o ator-animador busca constantemente técnicas que possam auxiliá-lo.

Nesse sentido, o espetáculo *O princípio do espanto* (2002), de João da Silva Araújo, do grupo “Morpheus teatro 12”, é inovador na forma de animar o boneco. Acostumado à animação feita por três atores-animadores e movido por suas inquietações, o autor resolveu fazer uma pesquisa individual, pois queria um boneco que se movimentasse sozinho. Criou, então, o personagem Robertinho. Animado por um único ator-animador, tinha um mecanismo bem diferente, sendo agarrado pela boca do ator-animador, com pés e mãos movimentados de forma rotativa pelo artista, que está com as mãos livres (SITCHIN, 2009, p. 145).

Henrique Sitchin participou do processo de montagem do espetáculo *O princípio do espanto*, tendo seu primeiro contato com o boneco Robertinho na casa de João, onde uma pequena apresentação dele foi feita para os amigos. Todos ficaram entusiasmados e as ideias começaram a fluir. Ele (idem, p. 146) relembra: “Puxa vida, a boca do ator animador no boneco é o próprio sopro de vida que o ator, como um deus, oferece ao seu personagem!”. Com essa surpresa, ele deu a João a ideia de colocar a cena em que o criador (ator-animador) dá a vida à criatura (boneco). Para Sitchin (idem, p. 146), o mecanismo de Robertinho deu ao espetáculo, junto com a dramaturgia, uma forma mais poética.



Figura 24 – Boneco Robertinho.

Disponível em: <<http://www.tibagi.uepg.br/uepgnoticias/noticia.asp?Page=9060>>. Acesso em: ago. 2013.

3.8 PRINCÍPIOS TÉCNICOS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Demonstrando como a técnica do ator-animador é importante para o espetáculo em seu estudo relacionado ao teatro de animação, Valmor Nini Beltrame (2008) propõe os

princípios técnicos do trabalho desse profissional: foco, triângulo ou triangulação, partitura de gestos e ações, subtexto, eixo do boneco e sua manutenção. Outro aspecto importante abordado pelo autor é a sistematização de algumas técnicas essenciais ao trabalho do ator-animador, que deve ter conhecimento sobre teatro, de uma forma geral, e sobre o teatro de animação. Esse estudo de Beltrame serviu de base para entender o trabalho do ator-animador no espetáculo *Envelopes*.

Cada ator da “Nu escuro” possui uma experiência particular no teatro, que provém de fatores vivenciados antes e após nela ingressarem: oficinas, leituras, apresentações e palestras, que se somam ao trabalho do ator, de acordo com Parente (2005, p. 112-113):

O ator de hoje 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. Deve dominar diferentes recursos vocais e corporais, saber improvisar e até mesmo criar seu próprio texto.

Por conseguinte, entender essas potencialidades do ator-animador faz-se necessário para esta pesquisa, sendo levantados alguns questionamentos, dentre eles o que deve vir primeiro, o trabalho do ator-animador ou do objeto animado? As primeiras atividades do trabalho do ator-animador – seu corpo, a escrita do texto teatral, a confecção dos bonecos, os treinamentos – vão sendo concebidas no decorrer do processo.

O corpo em cena pode assumir inúmeras posturas relacionadas à neutralidade ou à presença, sendo elas determinadas por meio da construção do texto, uma vez que detalham quais passos devem ser seguidos pelo ator-animador. Assim, o corpo é o primeiro material, que se interliga ao corpo do objeto animado. Por isso, o treinamento pode acontecer paralelo ao trabalho, como aconteceu no espetáculo *Envelopes*.

Qual a importância da confecção do boneco? Para entender essas situações durante a vivência com a Companhia “Nu escuro”, notou-se que o trabalho corporal e o trabalho com o artefato a ser animado possuem a mesma relevância, como informa Abílio Carrascal (ver Apêndice F, p. 220):

Mas, por exemplo, tinha uma parte de construção dos bonecos. A gente construiu os bonecos. Isso é muito importante, porque você é um 'Deus', um criador, utilizando essa metáfora. O 'Deus' cria a gente, sabe como a gente funciona e controla e tudo. Então, é onipresente naquela criação. Com os bonecos somos a mesma coisa. Para a gente ser onipresente ali, temos que construí-los, pintá-los, dar o acabamento com os tecidos, com a roupa do boneco e tudo.

A participação na confecção dos bonecos oferece ao ator-animador inteireza em seu processo de criação, que se interliga a seu trabalho corporal, atribuindo uma relação mais próxima e eficaz para a animação.

Conforme mencionado, o corpo do ator-animador e do boneco são essenciais ao teatro de animação. A dramaturgia do espetáculo *Envelopes* é de Hélio Fróes e Abílio Carrascal e foi escrita de forma interligada ao trabalho do grupo. Dispondo da dramaturgia, fazia o treinamento conforme a cena proposta, procurando uma técnica que melhor se adequasse.

Essa situação pode ser vista também nos princípios técnicos do trabalho do ator-animador propostos por Beltrame (2008), especialmente na **importância da técnica**, que visa encontrar gestos claros para o personagem no ato de sua interpretação e que mostrem a expressão e a nitidez necessária à cena. Esse princípio é comum em todas as cenas do espetáculo, uma vez que o trabalho corporal é contínuo, conforme assinala Abílio Carrascal (ver Apêndice F, p. 221):

No nosso processo de preparação, este é um espetáculo de técnica mista, com bonecos para contar a história. Mas está muito presente a coisa do boneco de luva. Então, tivemos um trabalho rítmico muito forte - um, dois para entrar em cena. Um, dois, três, quatro, no quatro você está em cena. Um dois três em cena, um, dois três para sair. Entendeu?
Coisas assim muito marcadas, muito musicais mesmo. Musicais não, eu diria rítmicas.

O trabalho ‘rítmico’ mencionado conduz o espetáculo do começo ao fim. Diferente do espetáculo *Envelopes*, *O incrível ladrão de calcinhas*⁵⁰ (2006), da “Cia Trip teatro de animações” usou apenas uma técnica, pouco difundida no Brasil e proposta pelo bonequeiro alemão Hansjugen Fettig. Os bonecos possuem um dispositivo no corpo que os sustenta na posição que o ator-animador os deixava. Essa técnica facilitou o trabalho do ator-animador Willian Sieverdt (*apud* KLÓSS, s/d):

Somente utilizando essa técnica, desenvolvida por Hansjürgen Fettig, é que podemos ter um único manipulador e vários personagens em cena. No espetáculo

⁵⁰ Inspirada na vida e obra do escritor Dashiell Hammett (1894-1961), considerado o pai da literatura policial moderna, a história contada pela catarinense “Trip Teatro de Animação” baseia-se no estilo *cine noir*, caracterizada por filmes tipo B da década de 1950. Muito influenciada pelo cinema, a peça utiliza, ainda, o expressionismo alemão como referência. Na trama, o detetive Bill Flecha é procurado pela Srta. Velda, loira fatal que tem sua peça íntima – herdada da avó – roubada e pagará qualquer quantia para tê-la de volta. O que parecia um crime banal dá origem a uma série de outras violências. Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/noticia/2011/06/o-incrive-ladrao-de-calcinhas-sera-apresentada-domingo-em-caxias-3343429.html>>. Acesso em: jan. 2014.

que vamos apresentar no domingo, por exemplo, temos sete personagens e eu, sozinho, os comando.

Outra circunstância percebida nesse espetáculo é o ator-animador e seu duplo com o boneco. Mesmo atuando em níveis diferentes, um auxilia o outro, se tornando o duplo do personagem representado. Em relação ao espetáculo *O incrível ladrão de calcinhas*, assinala Alex de Souza (2011, p. 95):

O animador atua como duplo de um dos personagens animados. Essa situação o favorece no sentido de possibilitar a ruptura com o universo estabelecido pelos personagens-bonecos, mas sem necessariamente romper com o universo espetacular estabelecido pela obra como um todo. É o que acontece durante uma cena em que o personagem-boneco Bill Flecha está em seu quarto, procura por algo em sua roupa e em seguida o animador oferece-lhe um cigarro e o põe na boca do boneco. Esta ação do animador evidencia a limitação material do boneco, que teria dificuldades técnicas em realmente pegar um cigarro em seu bolso e acendê-lo.

Os bonecos possuem ‘limitações’ e, por isso, o ator-animador deve estar atento à cena, auxiliando o boneco quando necessário. Independente da técnica utilizada, um ponto importante em todos os espetáculos de animação é o *foco*, situação no teatro de animação em que ficam concentradas as atenções para as ações praticadas, ou seja, o objetivo principal da cena, que visa a comunicação entre os personagens e o espectador. Acontece quando o boneco projeta seu olhar para um personagem ou objeto com o qual está contracenando, no momento em que muitos bonecos estão em cena. Apenas um se movimenta e o restante concentra nele os olhares. Essas situações são caracterizadas como foco porque informam ao espectador a direção para a qual ele deve dirigir seu olhar e atenção (BELTRAME, 2008, p. 25). Na cena II, por exemplo, o foco é a entrega da carta⁵¹.

Outras formas de foco podem ser vistas em espetáculos de animação, por exemplo, no trabalho de Henrique Sitchin, com parceria de Verônica Gerchaman e Cláudio Saltini, com o teatro de objetos, o espetáculo *Zôo-Ilógico*, que estreou em 2004 pelo projeto Centro de estudos e práticas do teatro de animação, em São Paulo. A narrativa gira em torno de dois amigos que vão fazer um piquenique no jardim zoológico e, ao chegarem lá, encontram-no fechado. Os amigos resolvem inventar bichos com os objetos que trouxeram na cesta de piquenique, não perdem a viagem e desfrutam da imaginação, como nota Henrique Sitchin (2009 p. 178):

⁵¹ Lopes está solitário no dia do seu aniversário. Com um pouco de preguiça, mas lembrando das contas que tinha que pagar, saiu para trabalhar. Ao chegar ao serviço, pegou sua sacola de carteiro e viu uma única carta que deveria ser entregue. Achou estranho porque o itinerário havia sido mudado. Teria que voltar no bairro onde nasceu. Nesse momento, o boneco está situando a sua atenção na carta. O foco é o centrar a atenção nessa ação, no que se pretende mostrar. É a demarcação de onde ficam centradas as atenções.

Não tardou para que um bule de café virasse o elefante, um regador pontiagudo, o tamanduá, os algodões os pintinhos recém nascidos, um hipopótamo uma bexiga marrom, e a pulguinha ser apenas imaginária, uma vez que, de tão pequenina, mal se consegue vê-la. O jogo que acontece entre mim e as crianças da plateia, quando apresento os objetos, é encantador! O elefante é imediatamente desvendado. Digo simplesmente: “apareceu o primeiro bicho da história – mostro o bule de café e sigo- era o ELEFANTEEEEE! Me interrompem prontamente as crianças”.

No momento em que o ator-animador mostra os objetos para a plateia, a proposta do foco foi estabelecida e o espectador concentra sua atenção no que está sendo mostrado. Duas formas de comunicação são apresentadas: o foco e a fala.



Figura 25 – Espetáculo *Zôo-Ilógico*.

Disponível em: <http://www.alemdosoutdoors.com/2010_12_01_archive.html>. Acesso em: ago. 2013.

O espetáculo é apresentado em diversas escolas de todo o país. Henrique Sitchin (2009, p. 179) informa que as professoras sempre pedem para os alunos desenharem o que assistiram e aponta uma curiosidade dos desenhos que teve a oportunidade de ver, alguns recebidos até pelo correio. Conforme assinala o autor (idem, p. 179), “[...] em praticamente 99% dos desenhos, feitos pelas crianças, aparece um elefante, e não o bule de café”. Constatações que são para Sitchin de grande valia, uma vez que o espetáculo tem uma série de pesquisas ligadas à infância, que analisam o olhar do espectador em relação ao espetáculo.

O *olhar* é um aspecto importante também para a cena e, dependendo de para onde o boneco o concentra, evidencia o que é para ser visto, ou o que está acontecendo. Muitas expressões podem ser passadas: medo, alegria e surpresa. Para trabalhar o olhar no espetáculo *Envelopes* foram efetuados diversos exercícios, segundo Lázaro Tuim (ver Apêndice G, p. 227):

Tinha exercícios de concentração e do olhar. É engraçado o olhar, às vezes, a gente nega, tem que zerar aquilo. Tinha muitos exercícios que a gente tinha que tampar os

olhos e alguém comandar o som e todo mundo procurar onde está o som. Você tinha que deslocar o olhar pelo estímulo, porque senão não enxergaria, por estar com os olhos vendados. Então, fazíamos muito exercício desse tipo.

Trabalhar o olhar exige muita destreza, principalmente no movimento feito com a cabeça, que evidencia para onde o boneco/objeto olha, ou até mesmo o sentimento demonstrado. A figura a seguir mostra essa situação. O menino faz embaixadinhas com a bola e mantém o seu olhar direcionado para ela:



Figura 26 – Menino jogando bola.

Disponível em: <<http://projetodeluz.blogspot.com.br/2011/06/envelopes-cia-de-teatro-nu-escuro.html>>. Acesso em: 07 ago. 2013.

No espetáculo *Isto não é um cachimbo*, da Cia “Truks”, a questão do olhar pode ser percebida na cena de um homem angustiado⁵². O homem olha para o espectador e para a arma em sua mão o tempo todo. Para solucionar seus problemas, resolve modificar sua cabeça por outras no decorrer da cena: maçã, lâmpada e menino. O olhar está em todas as ações

⁵² Ao acender-se a luz no centro da cena, revela-se um homem, representado por um boneco, sentado em frente à sua mesa de trabalho. Ele parece ler um importante documento. Em determinado momento, assusta-se. Agora está aflito. Volta a ler o documento, onde certamente encontrou informação grave, que lhe faz desesperar-se. Amassa o papel. Está com medo. Olha ao redor, aflito. Retira, de uma gaveta, um revólver, que leva à cabeça como se fosse tirar a própria vida. Prepara-se para puxar o gatilho. De súbito, porém, para. Olha para baixo da mesa. Pousa a arma sobre a mesa. Retira, de baixo da mesa, uma mala, que coloca à sua frente. Abre a mala. Guarda o revólver de volta na gaveta. Leva as duas mãos à cabeça e, num gesto brusco, retira do lugar a própria cabeça e a guarda na mala. Por alguns segundos o agora “homem sem cabeça” parece indeciso, a escolher algo na mala. Decide-se. Aponta: é isto! Retira da mala uma enorme maçã. Encaixa a maçã no lugar da cabeça. Volta a ler o documento que, agora, não lhe diz respeito. Deixa de lado o papel. De súbito, sente fome. Não há o que comer. Tem uma ideia. Leva suas mãos ao rosto e arranca pedaços da fruta, que prontamente come, num jogo absurdo que faz com que o ser, ao tempo em que se alimenta, também se devore. Por fim, o homem novamente se verá sem cabeça. Volta-se mais uma vez para a mala e escolhe uma nova. Agora ele “veste” uma cabeça que é uma lâmpada. Tenta, em vão, ler o documento. Não consegue. Acende a lâmpada. Agora pode ler. Desespera-se mais uma vez. Retira a lâmpada da cabeça. Coloca, agora, em seu lugar, uma nova cabeça, desta vez coberta por um tecido. Desenrola lentamente o tecido. Revela-se, então, a cabeça de um menino. O menino pega o documento deixado na mesa. Lê. Ri. Transforma o papel em aviãozinho e o atira em direção à plateia. Ri mais uma vez. Fecha a mala. Há um rápido blecaute. Quando a luz volta, os animadores têm seus próprios documentos em mãos, e tentam arrancar-se as cabeças, desesperados, sem obter sucesso. O menino ri deles (SITCHIN, 2009, p. 116-120).

praticadas pelo personagem: ao abrir a mala, ao ler a carta, ao desesperar-se.



Figura 27 – Espetáculo *Isso não é um cachimbo*.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FvWxoP1d_KA>. Acesso em: jan. 2014.



Figura 28 – Espetáculo *Isso não é um cachimbo*.

Isso não é um cachimbo: Disponível em: <<http://www.bacante.com.br/critica/isto-nao-e-um-cachimbo/>>. Acesso em: jan. 2014.

Além da maneira em que o olhar é trabalhado em cena, chama a atenção sua fundamentação. O grupo partiu de obras surrealistas do importante pintor belga René François Ghislain Magritte, dentre elas “Isto não é um cachimbo” (usada como nome do espetáculo), “Cabeça de luz”, “A despedida” e “O filho do homem”, que contribuíram para compor a cena descrita.

Vinculada também ao olhar no teatro convencional ou no teatro de animação, depara-se com o triângulo ou triangulação. No teatro de animação ele é formado pelo boneco, pelo público e por outro personagem que participa da cena, de acordo com Valmor Nini Beltrame (2008, p. 25):

Uma das maneiras mais comuns de realizar a triangulação é quando existem dois bonecos dialogando em cena, o que fala e age, olha para o público e é observado pelo outro boneco que permanece imóvel olhando. Ao terminar sua fala ou ação,

devolve o olhar para o outro boneco e os papéis se invertem. Ou seja, este age e fala olhando para o público enquanto é observado pela outra personagem. Faz-se o triângulo, a personagem que atua o público e a segunda personagem. Isso também define o foco da cena e capta a atenção do espectador.

Na triangulação não existe a quarta parede. O boneco não se separa do público, que é convidado a participar ativamente da cena. No caso do espetáculo *Envelopes*, a participação ocorre por meio da observação do espectador. Na cena IX⁵³ tem-se a relação da triangulação assinalada por Beltrame (2008).

Triangulação diferente do espetáculo *Envelopes* pode ser observada em *O romance do vaqueiro Benedito*⁵⁴ (2010), do grupo “Mamulengo Presepada”, e acontece entre o ator-animador, apenas um boneco e o público, que participa respondendo aos cumprimentos e brincadeiras efetuados pelo ator-animador e boneco.



Figura 29 – Triangulação: *O romance do vaqueiro Benedito*.

Disponível em: <<https://picasaweb.google.com/fotofitafloripa/ORomanceDoVaqueiroBeneditoTeatroDoSESC#5485424846674312930>>. Acesso em: jan. 2014.

O espectador participando ou não da triangulação, o resultado é uma cumplicidade do público sobre o que está sendo observado, situação proporcionada pelo artefato, como constata Marcio Pontes (s/d):

⁵³ Maria das Dô observa duas meninas, que estão olhando para a plateia e brincando de bonecas. Lopes se aproxima e estabelece um diálogo com Maria das Dô. Nessa triangulação, o espectador é apenas observador.

⁵⁴ Mostra a aventura de um boiadeiro do sertão nordestino. Acompanhado do boi Estrela, Benedito leva a esposa prestes a dar a luz para o hospital. Quando o sogro, João Redondo, descobre sobre a gravidez da filha, manda uma cobra para assustá-los e o animal acaba engolindo a família do vaqueiro. Para resgatar os parentes, o personagem conta com a ajuda da plateia. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/atracao/o-romance-do-vaqueiro-benedito>>. Acesso em: jan. 2014.

O boneco é um dos meios do qual o ator pode lançar mão para criar contato direto com o público. Como qualquer outro recurso, escolher títeres é uma questão de afinidade. Se há afinidade há crença de que esse é o meio correto para o ator alcançar o objetivo a que se propôs. Havendo a fé há a criação de uma verdade e, por conseguinte, se é verdade para o ator, será também verdade para a plateia. É aí, exatamente nesse ponto, que se cria a cumplicidade entre ator e público, colaborando para que o teatro aconteça.

Esta cumplicidade pode ser percebida desde a criação da personagem, em situações implícitas como o subtexto. Assim, Beltrame (2008, p. 25) sublinha que o “*Subtexto* é uma criação subjetiva do ator-animador pautada nas intenções de cada personagem, e que apóia a construção e apresentação da partitura de gestos e ações”, além de não estar inserido na partitura cênica, mas se tornar visível por meio da forma em que o ator vai representar a cena.

Desse modo, a cena IV é representada por *Bee boy*, um menino que dança a música *Vila*⁵⁵. Para identificar o subtexto nessa cena, os atores-animadores improvisaram movimentos de dança com o boneco até encontrarem uma coreografia que condizesse com a música, apresentando informações que até então eram desconhecidas. Isso acontece porque cada boneco e personagem trazem possibilidades diferentes.



Figura 30 – Cena IV (*Bee boy*).

Disponível em: <<http://www.nuescuro.com.br/espetaculos/envelopes/>>. Acesso em: ago. 2013.

Situação fundamental ao se trabalhar com bonecos é manter o **eixo e sua manutenção**, ou seja, respeitar a estrutura corporal e lógica com a coluna vertebral do personagem que está sendo simulado, seja ele humano ou animal (BELTRAME, 2008, p. 25). Na cena V⁵⁶ essa

⁵⁵ Cantada nas vozes de Lethal e Claudim, a música refere-se a vários sentimentos de personagens urbanos que habitam uma vila.

⁵⁶ Lopes desce do ônibus de uma forma bem verídica, movimentando todo o corpo. Ao descer, se depara com um metaleiro. Boneco de vara. Quando Lopes pergunta se o metaleiro mora naquele lugar, de repente o metaleiro solta um grito assustador. Lopes fica com tanto medo que seu corpo treme todo. O metaleiro começa a cantar e a dançar, representando um verdadeiro show de música *underground*. Em seguida, aparece a mãe do metaleiro.

estrutura corporal é respeitada, pois se percebe que o ator-animador mantém o eixo corporal do boneco. É representado pelo boneco de luva, atribuindo-lhe ações humanas que se assemelham à realidade – dançar, abraçar e correr. Toda a cena mostra o eixo do boneco e sua manutenção, conforme a figura a seguir:



Figura 31 – Espetáculo *Envelopes*: metaleiro e sua mãe.

Disponível em: <http://identidadenuescuro.blogspot.com.br/2010_11_01_archive.html>. Acesso em: ago. 2013.

Os bonecos metaleiro e sua mãe são animados por apenas um ator-animador. Devido à velocidade com que locomove seu corpo e os bonecos em cena, foi necessário trabalhar com diversos ritmos, como demonstra Abílio Carrascal (ver Apêndice F, p. 221):

Nos apropriamos bastante do ritmo para marcar entradas e saídas da manipulação do boneco. Por exemplo, enquanto a mão direita está fazendo uma marcação de tempo, a outra faz outra marcação. Porque enquanto estou manipulando dois bonecos, enquanto um olha para um lado, tem que fazer vários movimentos. E tinha até algumas dublagens que a gente fazia. Enquanto um estava aqui assim o outro - 'olha o John comendo mingau. Deu para sua mãe, seu *baby doll* e o outro aqui, estranhando aquilo. Precisava do ritmo para entender essa subdivisão: ta, ta, ta, ta, ta, envolve muita coisa para fazer coisas diferentes. A mesma pessoa fazer coisas diferentes cada um com uma mão.

Se o ator-animador perde o 'ritmo' da cena em um espetáculo como *Envelopes*, isso pode fazer com que a cena saia do contexto da dramaturgia, sendo preciso improvisar.

Da mesma forma que é importante manter o eixo do boneco, outro princípio que transmite uma verdade em cena é **definir e manter o nível**. A empanada é o ponto de referência para o ator-animador transmitir a impressão de que o boneco está em pé (BELTRAME, 2008, p. 25), fato constatado na cena VI⁵⁷.

Também é um boneco de luva. Inicia-se uma cena em que os dois dançam, balançando suas cabeças para frente e para trás, como fazem alguns metaleiros em seus shows.

⁵⁷ Lopes está à procura do endereço de Maria Morena. Representado por um boneco de luva, vai passando por vários balcões disponibilizados no palco, transmitindo a impressão de que o boneco está em pé e prontificado a

O boneco de luva também é usado na cena VII⁵⁸, representando o personagem Lopes, e exigiu um esforço grande do ator-animador, que manteve a sua mão estendida, ocasionando certo desconforto, conforme expõe Lázaro Tuim (ver Apêndice G, p. 221): “Mas, os atores que faziam mais tempo, principalmente a Adriana e o Abílio, eles reclamavam demais no início, porque sentiam muita dor no ombro, de ficar com o braço para cima”. Devido a esse desconforto, os atores-animadores da Companhia “Nu escuro” resolveram fazer alguns treinos, conforme demonstra Lázaro Tuim (idem, p. 221):

Os atores sentiram a necessidade de fazer uma preparação para determinados grupos musculares, principalmente, dos membros superiores e, mais especificamente, do músculo Deltoide (músculo onde se aplica injeção), devido à necessidade de se manter o braço estendido acima da cabeça para os bonecos de luva. Então realizamos um trabalho de fortalecimento muscular, utilizando garrotes – essas borrachas que são utilizadas em estilingue ou para se retirar sangue. Eram realizados diversos exercícios para trabalhar resistência muscular, como de segurar o garrote na altura do peitoral com os braços esticados e realizar sequências de abrindo e fechando os braços. Outra forma era esticar um braço à frente, segurando o garrote em uma das pontas e colocar a outra ponta embaixo do pé. Em seguida, levantava e abaixava os braços, ou levantava e sustentava o braço, levantando por alguns segundos.

Portanto, os treinamentos físicos são importantes para os atores-animadores trabalharem os músculos conforme cada tipo de animação, amenizando as dores musculares. Isso é relevante porque o ator-animador deve ter domínio de seu corpo para evitar danos diversos, menciona Paulo Balardim (2004, p. 85):

Podemos solicitar para a partitura executada pelo ator-manipulador a mesma qualidade dançante que a dança estética solicita. É necessário que o ator-manipulador adquira sua dançabilidade, homogeneizando seu fluxo energético. Dessa forma, com vigilância muscular, ele será capaz de denominar mais plenamente o seu corpo, evitando esforços bruscos que poderão causar lesões.

Por isso, os atores-animadores da Companhia “Nu escuro” são criteriosos em relação aos cuidados durante os ensaios, evitando futuras lesões. Ainda na cena VII, o ator-animador usa o recurso da mão fantasma, ou seja, uma mão se movimenta constantemente em cena e a outra é a mão do boneco, que praticamente não aparece. No começo da cena Custódia está

encontrar o endereço. Mesmo não tendo pernas, a impressão durante a sua longa caminhada é a de que Lopes as têm. Esse recurso é importante, porque propõe a estatura do boneco. No decorrer da caminhada, Lopes não perde sua verossimilhança e, mesmo passando de um balcão para o outro, sua manutenção na cena é estabelecida. A impressão constante é a de que o boneco está em pé.

⁵⁸ Nessa cena, Lopes está caminhando e encontra uma lavadeira de nome Nenzinha. Lopes pergunta a Nenzinha se ela sabe onde é a casa de Maria Morena. Esta, por sua vez, pergunta a outra lavadeira, Custódia, que está ao seu lado e informa que sabe: tem a filha Maria do João Negão, que, por sua vez, é morena. Ensinam o caminho da casa dela para Lopes. Ele vai passando por várias cenas a procura do endereço de Maria Morena.

lavando roupa. Nesse momento, a mão do ator-animador segura a mão do boneco e ambas seguram uma peça de roupa que Custódia movimenta para cima e para baixo como se estivesse lavando-a.

Depois que Lopes sai de cena, as vizinhas fofoqueiras falam do marido de Joana que a traiu, durante a conversa se aproximam, o ator-animador de Nenzinha usa sua mão esquerda e o ator-animador de Custódia usa a mão direita, enquanto a outra mão dos atores-animadores movimenta a cabeça e o corpo do boneco. O efeito da mão fantasma foi bem estabelecido.



Figura 32 – Cena VII: Nenzinha e Custódia.

Disponível em: <<http://balaiodeartes.blogspot.com.br/2008/04/envelopes-nu-escuro.html>>. Acesso em: ago. 2013.

Em seguida, na cena VIII⁵⁹, entra a personagem Joana Deprê e olha para o balcão onde estão Nenzinha e Custódia. Começa a chorar como se recebesse a notícia de que foi traída. As cenas VII e VIII possuem ligações com a peça de teatro *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, escrita em 1975. Os personagens principais são Jasão e Joana. Para o espetáculo *Envelopes*, a personagem Joana foi transformada em Joana Deprê. Após derramar seu pranto, começa a dublar a música *Novo amor*, de Ismael Silva, com adaptação na voz feminina, cena que aconteceu com o boneco incorporado ao corpo do ator-animador.

⁵⁹ O ator-animador segura e movimenta, com a mão esquerda, o braço esquerdo do boneco. O braço direito é o do próprio boneco. A mão direita do ator-animador apoia e movimenta a cabeça, as pernas do boneco são representadas pelas pernas do ator-animador que dança e se movimenta pelo palco enquanto dubla a música.



Figura 33 – Cena VIII: Joana Deprê.

Disponível em: <<http://balaiodeartes.blogspot.com.br/2008/04/envelopes-nu-escuro.html>>. Acesso em: ago. 2013.

Esse tipo de boneco é denominado geminado, como observou Paulo Balardim (2004, p. 73): “É a técnica em que os bonecos se incorporam ao corpo do ator-manipulador simbioticamente, normalmente contracenando com ele. É também chamada de ‘técnica siamesa’”. Dispondo desse boneco, o ator-animador faz surgir um efeito real das ações humanas – abaixar, movimentar a cabeça e coreografar.

O espetáculo *Pequenas coisas*, do grupo “Morpheus teatro 12”, também utiliza essa técnica-boneco geminado/siamesa, especificamente na cena do maestro Rubens.⁶⁰ O artefato que o representa é incorporado ao corpo do ator-animador, sendo representado como se este fosse. Observou Sitchin (2009, p. 162) que o boneco Rubens apresenta um mecanismo de abertura e fechamento dos olhos, e isso transmite veracidade ao elemento. Diferentemente do espetáculo *Envelopes*, em que as pernas e apenas uma mão é do ator-animador. A outra mão é do boneco e permanece imóvel.



Figura 34 – Espetáculo *Pequenas coisas*.

Disponível em: <<http://www.morpheusteatro.com.br/espetaculos/ver/5>>. Acesso em: jan. 2014.

⁶⁰ No acaso de sua vida, quando é vítima de uma doença fatal, sonha reger a sua última sinfonia (SITCHIN, 2009, p. 160).

No espetáculo *Envelopes*, na cena IX⁶¹, tem-se o uso da **Dissociação**, uma concepção que apresenta várias definições. Alguns atores-animadores entendem como fazer com que os movimentos do boneco sejam independentes do movimento do ator-animador. A finalidade é que o espectador não os associe. Para outros atores-animadores, a **Dissociação** é representada pelo trabalho do ator-animador, que usa dois personagens: um na mão direita e outro na esquerda. Não deve deixar perder as características de nenhum, mantendo a postura de ambos em cena (BELTRAME, 2008, p. 25).

Nessa cena se percebe o uso da segunda **Dissociação** descrita. Essa movimentação exige um treinamento intenso de neutralidade do ator-animador, porque as mãos estão visivelmente movimentando o boneco. No entanto, devem apresentar-se as mais neutras possíveis para não perder o foco da representação.



Figura 35 – Espetáculo *Envelopes: Dissociação* – Meninas brincando.
Fonte: *Envelopes* – DVD-R.

Em seguida, na cena X, Lopes é representado por um boneco de balcão. Dois atores-animadores estão abaixados atrás do boneco. Esta proximidade do ator-animador com o elemento é muito importante porque o aproxima também do espectador, conforme assinala Paulo Balardim (2004, p. 54): “O papel do ator-manipulador é catalisar o desejo do público

⁶¹ Aparecem duas meninas representadas por bonecos de balcão, brincando com bonecas e observadas por outra menina. A sonoplastia dessa cena se refere a uma canção de ninar instrumental, e, enquanto a música embala a cena, as meninas embalam as bonecas e a cena a se torna suave. As meninas começam a cena em pé. Estão embalando as bonecas com muita ternura, depois se sentam e cochicham algo que parece se engraçado. Começam a sorrir e continuam a embalar as bonecas fixas em seus braços. Lopes chega e pergunta por Maria, filha do João Negão, conforme Nenzinha e Custódia haviam informado. A menina que estava observando informa que se chama Maria. Lopes, muito contente por ter encontrado Maria, confirma se seu nome é Maria Morena, ao que ela responde negativamente. O seu nome é Maria das Dô. A voz de Lopes reproduz a decepção por mais uma tentativa frustrada. Antes de ir embora, Lopes entrega a Maria das Dô uma boneca que havia encontrado no ponto de ônibus. Ao sair detrás da parede para pegar a boneca, Maria das Dô revela uma gravidez precoce. Lopes vai embora pensativo.

em liberar o seu imaginário da concretude do plano físico”. No espetáculo *O Senhor dos sonhos*⁶², da Companhia “Truks”, a proximidade com o espectador é percebida de maneira diferente. Atores-animadores e boneco interagem em cena por meio de diálogos e ações. Na figura a seguir, Lucas atribui funções para dois atores-animadores, copilotos um e dois: pede para pegarem os acessórios espaciais e organizarem a nave, ao que eles fazem posição de continência e atendem ao pedido do boneco.



Figura 36 – Espetáculo *O Senhor dos sonhos*.

O Senhor dos sonhos. Disponível em: <http://www.truks.com.br/espets_nhos.php>. Acesso em: jan. 2014.

Além da aproximação entre ator-animador e artefato, o imaginário no espetáculo *Envelopes*, na cena X, pode ser percebido pelo texto teatral, que demonstra esse distanciamento da realidade. Lopes levanta vários questionamentos, inclusive o de se sentir conduzido por outra pessoa (ENVELOPES, 2005, p. 179, Anexo A):

Esse asfalto tá parecendo mais uma chapa quente! Dá até saudade do chão batido horroroso do meu tempo. Olha ali... Era um pé de manga no lote baldio, agora uma padaria. E no lugar de cerca de arame farpado uma cerca elétrica. A gente envelhece e não percebe. Ficar o dia do aniversário só em busca de uma carta. Mas o que é que está acontecendo comigo! Porque é que eu não devolvo esta porcaria de carta? É só dizer que o endereço é inexistente, e pronto! O que é que tem nessa Maria Morena que me chama tanta atenção? Nunca fiz uma coisa dessas... É como se eu não fosse eu. Sabe aquela sensação de que você não tem controle sobre si mesmo, como se esse braço não fosse eu quem estivesse controlando, e sim outra pessoa? Como cada passo que eu desse fosse alguém segurando meu calcanhar... Mas olha aqui (*mostra o calcanhar*), não tem ninguém!!! Até as palavras que saem da minha boca parecem que alguém diz por mim. Ou pior, alguém pensa por mim!!! Olha, por exemplo!!! De manhã todo dia eu acordo, dou comida pro gato, depois fecho a janela e saio pra

⁶² *O Senhor dos Sonhos* conta a história de Lucas, um velho e bem-sucedido escritor, que relembra os tempos de sua infância como um menino criativo, engraçado, simpático e, principalmente, sonhador. Ao confrontar as mirabolantes aventuras de Lucas com a necessidade que o menino tem de "ajustar-se" às regras sociais, é um espetáculo que discute, mesclando momentos lúdicos e divertidos com outros de delicada e leve poesia, o conflito em que se veem as crianças ao terem que se equilibrar, como que sobre uma corda bamba, entre a fantasia e a realidade. Disponível em: <<http://odontolilian.blogspot.com.br/2012/10/rio-preto-recebe-o-senhor-dos-sonhos.html>>. Acesso em: jan. 2014.

trabalhar. Mas hoje, não sei por que cargas d'água, eu fechei a janela primeiro, depois eu dei comida pro gato e fui trabalhar. Nem sei se ele comeu.

Esse distanciamento mostra que o artefato muitas vezes representa o ser humano, no entanto, esse fator não retira sua condição de objeto, mas o público fica fascinado em relação ao artefato, situação diferente da que ocorre no teatro convencional, em que o espectador sabe que se trata de uma representação teatral. No teatro de animação essa visão é mais extensa, porque dispõe de artefatos animados.

No espetáculo *Maria Farrar*, do grupo “Julietas e os Metabonecos”, o distanciamento é percebido de outra forma, sendo a personagem principal representada por um boneco. O espetáculo leva o nome da poesia escrita por Bertold Brecht. A finalidade do distanciamento proposto pelo dramaturgo consiste em não aceitar a teoria da catarse trágica, da purgação das emoções, de Aristóteles. Existe um distanciamento do público em relação à emoção do personagem representado. Assim, poderá raciocinar e avaliar o que está sendo observado⁶³.

Em Brecht, o ator exhibe o que tem que ser exibido, e retira a similaridade psicológica de sua atuação, utilizando, em seu teatro épico, o termo “distanciamento”. Ao usar a tradução “estranhamento”, Vicente Gosciola (2003, p. 127) expõe: “Propunha o estranhamento como um recurso para distanciar a obra e o espectador da realidade tratada em cena. O *Verfremdungseffekt*, o efeito de tornar uma situação estranha, buscava motivar o espectador a desenvolver um novo olhar para sua vida”. Desperta, assim, no espectador, a vontade de tomar atitudes referentes à realidade, podendo transformá-la.



Figura 37 – Espetáculo *Maria Farrar*.

Disponível em: <http://projetoamoras.blogspot.com.br/2010_09_01_archive.html>. Acesso em: jan. 2014.

⁶³ O ator possibilita que isso aconteça. Igualmente, propõe ao espectador que as situações representadas não devem ser consideradas habituais. O ator é incentivado a permitir que o espectador se distancie da emoção do personagem para melhor ressaltar o raciocínio, para poder julgar e tirar conclusões sobre o que está assistindo. Desse modo, poderá transformar a realidade em que vive.

Após tantos questionamentos na cena XI, Lopes continua perguntando às pessoas do bairro se conhecem Maria Morena. Acompanhado pela sonoplastia, mostra o movimento de carros e as situações que ocorrem nos bairros de Goiânia, como o som do carro da pamonha. No contexto do espetáculo, então, o bairro é elemento muito importante e apresenta relações sociais, conforme informam Michel de Certeau, Luce Giard e Pierre Mayol (1996, p. 43):

O bairro é o espaço de uma relação com o outro como ser social, exigindo um tratamento especial. Sair de casa, andar pela rua, é efetuar de tudo um ato cultural, não arbitrário: inscreve o habitante em uma rede de sinais sociais que lhe são preexistentes (os vizinhos, a configuração dos lugares etc.) A relação entrada/saída, dentro/fora penetra outras relações (casa/trabalho, conhecido/desconhecido, calor/frio, tempo úmido/ tempo seco, atividade/ passividade, masculino/feminino...). É sempre uma relação entre uma pessoa e o mundo e físico social.

Durante o espetáculo, Lopes anda pelo bairro e encontra diversos personagens conhecidos que o auxiliam na composição da cena. Assim, na cena XII, Lopes encontra com Alfredão, um antigo amigo de infância, na época o mais paquerador deles. Os dois começam a conversar e perguntas relacionadas à vida pessoal, aos relacionamentos e à vida profissional são estabelecidas, situação comum entre os indivíduos:

Quando um indivíduo chega a presença de outros, estes, geralmente, procuram obter informação a seu respeito ou trazem à baila a que já possuem. Estarão interessados na sua situação socioeconômica geral, no que se pensa de si mesmo, na atitude a respeito deles, capacidade, confiança que merece, etc. Embora algumas destas informações pareçam ser procuradas quase como um fim em si mesmo, há comumente reações bem práticas para obtê-las. A informação a respeito do indivíduo serve para definir a situação, tornando os outros capazes de conhecer antecipadamente o que ele esperará deles e o que dele podem esperar. Assim informados, saberão qual a melhor maneira de agir para dele obter uma resposta desejada. (GOFFMAN, 2011, p. 11)

Nessa troca de informações muitas coisas acontecem: o vínculo pode se tornar duradouro ou ser passageiro. Na troca de informações⁶⁴, percebe-se que a relação estabelecida será passageira, pois os personagens não apresentam mais situações em comum ou de interesse mútuo. A cena torna-se cômica pela maneira em que o diálogo é estabelecido e, posteriormente, pela entrada de Carlinhos. Na análise do vídeo é possível perceber que o espectador se diverte diante da cena, fato constatado por meio da identificação do ser humano em se ver representado, de acordo com Henri Bergson (1983, p. 3):

⁶⁴ Alfredão diz que virou cabeleireiro e encontrou o seu grande amor. Lopes fica surpreso com a notícia e diz querer muito conhecer a pessoa. Alfredão informa que, por coincidência, a pessoa está chegando. Entra um boneco em cena, era Carlinhos, amigo de infância de Lopes e Alfredão. Lopes fica surpreso, mas demonstra naturalidade.

Chamados atenção para isto: não há comicidade fora do que é propriamente *humano*. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele atitude de homem ou certa expressão humana. Riremos de um chapéu, mas no caso o cômico não será um pedaço de feltro ou palha, senão a forma que alguém lhe deu, o molde da fantasia humana que ele assumiu. Como é possível que fato tão importante, em sua simplicidade, não tenha merecido atenção mais acurada dos filósofos? Já se definiu o homem como “um animal que ri”. Poderia também ter definido como um animal que faz rir, pois se outro animal o conseguisse, ou algum objeto animado seria por semelhança com o homem, pela característica impressa pelo homem ou pelo uso que o homem dele faz.

Consequentemente, o boneco possui a capacidade de despertar no ser humano o riso, uma vez que desempenha ações humanas. A intenção da Companhia “Nu escuro”, nessa cena⁶⁵, foi demonstrar também as mudanças pessoais e profissionais que ocorrem ao longo da vida das pessoas. Posteriormente, entra a cena do casal de idosos representando os pais de Alfredão, analisada anteriormente.

Referente ao riso, Augusto bonequeiro é um dos principais artistas que despertam a alegria no espectador, com suas histórias contadas com bonecos. No espetáculo de humor ventríloquo, utiliza o boneco denominado Fuleiragem, bem como efetua improvisações com a participação do espectador. O artista propõe perguntas ao público e as respostas são criativas e inesperadas, por conseguinte, divertem aos presentes⁶⁶.

No espetáculo *Envelopes*, as cenas seguintes também despertam o riso no espectador. Na cena XIV, Lopes continua sua procura pelo endereço de Maria Morena e um rapaz passa uma informação precisa⁶⁷. Na cena XV, ele procura o endereço mencionado e se depara com um cachorro. Tenta acalmá-lo, mas não adianta. Em seguida, é atacado por ele⁶⁸.

⁶⁵ Na sequência da cena, Alfredão despede-se de Lopes. Vai embora visitar seus pais. Lopes, que não recordava de outros amigos de infância, por sua vez se lembra dos pais de Alfredão. Pergunta se realizaram a viagem para a Itália que tanto sonhavam e Alfredão informa que até o momento não conseguiram. Lopes, muito otimista, informa que ainda conseguirão.

⁶⁶ Fato observado no vídeo denominado Augusto bonequeiro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UV8rssN6QK0>>. Acesso em: jan. 2013.

⁶⁷ Lopes avista um homem e pergunta se ele conhece Maria Morena. Ele dá para Lopes a informação precisa: “Primeira rua à esquerda, segunda à direita, terceira casa”. Lopes sai de cena. Aparece uma mulher que primeiro olha para o homem e percebe que ele tem um relógio. Pergunta: “Que horas são?”. A informação passada por ele é a mesma de Lopes. A mulher pergunta duas vezes e obtém a mesma resposta e, indignada, percebe que o personagem é louco e sai de cena. Nesse momento, nota-se que o movimento e a frase estão conectados de forma concisa, e não aleatória. Ao falar, o boneco exprime gestos que condizem com sua fala, onde o boneco não é animado de forma eventual ou apenas balançado em cena, existe uma entonação adequada seguida de pontos e vírgulas, princípio da animação que se refere ao *movimento enquanto frase* (BELTRAME, 2008, p. 25).

⁶⁸ A cena mostra Lopes correndo de um lado para o outro e, depois, caindo sobre a empanada, ficando fora da vista do público. Ao aparecer, o cachorro está mordendo-o. Na sequência, Lopes aparece sendo mordido pelo cachorro. Este seguimento de mordidas termina e Lopes percebe que não está com a carta na mão. Nervoso e querendo sua carta de volta, resolve dar uma lição no cachorro. Desce por trás da empanada e aparece em cena com um pedaço de pau. Começa, agora, a descontar tudo o que passou anteriormente. Sua carta é devolvida. Após as diversas pauladas no cachorro, inesperadamente aparece a dona dele, chamando-o. Para a surpresa de

A referência usada para essa cena foi o teatro de bonecos denominado “mamulengo”. Simões (2005) informa que obteve essa nomenclatura no século XVI, no Brasil. O mamulengo é um teatro popular que aparece no Nordeste, principalmente em Pernambuco, especificamente na região de Olinda. Bonecos de luva com técnicas de manipulação rápida e que se apresentavam em praças, feiras e ruas, utilizando-se de uma linguagem popular. O público participava da construção do espetáculo. O mamulengo possui uma aproximação com a *Commédia dell'arte*, pois usa roteiros improvisados e os personagens são fixos. O personagem principal recebe diversos nomes – João Redondo e Tiridá –, que podem ser escolhidos conforme quem está representando.

Os mamulengueiros são artistas que criam as histórias, improvisam e confeccionam os bonecos. O enredo geralmente trata de costumes da sociedade e os personagens representam pessoas bem conhecidas na sociedade: políticos e artistas. Existem aqueles que simulam a classe trabalhadora, doutores e trabalhadores rurais. Nas histórias apresentadas por mamulengos podem ser percebidas muitas brigas e pauladas, fato utilizado no espetáculo *Envelopes*. Mesmo sendo uma arte tão próxima da realidade das pessoas, o mamulengo passou por crises, como observa Chico Simões (2005, p. 125-126):

Antigamente, quando não existia a TV e outras formas de diversão, o mamulengo fazia muito sucesso em todo o Brasil, depois passou por uma grande crise, e quase desaparece sob vistas grossas dos folcloristas conservadores que, em nome de um purismo nostálgico e mumificante, combatem a renovação da cultura popular, negando sempre o dinamismo próprio das tradições vivas.

Na atualidade, os mamulengueiros continuam mantendo a tradição. Porém, estão se atualizando no que se refere às formas de se apresentar, buscando espaços e públicos diversificados. No intuito de valorizar essa modalidade, o mamulengo foi uma das referências nessa cena.

Lopes, é Maria das Dô. Inocentemente, pergunta a Lopes se ele está brincando com Sansão. Constrangido, ele afirma que sim.



Figura 38 – Cena XV: referência do mamulengo.
Fonte: *Envelopes* – DVD-R

Posterior à cena referenciada pelo mamulengo, Lopes se encontra cansado de toda sua trajetória sem êxito e observa sua imagem gravada no selo da carta. Pensa, por alguns instantes, que conhece Maria Morena. Contudo, percebe que isso é um delírio e, já cansado, desiste de procurá-la, situação comum aos seres humanos, conforme assinala Erving Goffman (2011, p. 58): “Como seres humanos somos, presumivelmente, criaturas com impulsos variáveis, com estado de espírito e energias que mudam de um momento para o outro”. Essa atitude mostra o quanto os bonecos têm uma forte ligação com o ser humano.

Essa semelhança faz com que as pessoas sintam sensações diversas ao observarem seres inanimados ganhando vida e representando o original. Ana Maria Amaral observa (2002, p. 18): “Os bonecos são corpos sem alma que, no teatro, repentinamente adquirem vida e/ou nos pertubam ou nos fazem rir”. No espetáculo *Envelopes* as duas situações descritas são encontradas e, nessa cena⁶⁹, observa-se também a relação frontal estabelecida.

Em sua totalidade, as cenas do espetáculo *Envelopes* trazem bonecos que possuem personalidades que se aproximam muito dos seres humanos – entusiasmo – Carlinhos; tranquilidade – Maria das Dô; tristeza – Joana Deprê; persistência e desânimo – Lopes. No espetáculo *Em concerto*, do Grupo “Contação de estórias”, os personagens apresentam-se também com personalidades e aparências humanas, especificamente na cena do casal de idosos sorridentes. Ademais, situações corriqueiras podem ser percebidas.

⁶⁹ Enquanto a narradora fala, Lopes representa com a carta na mão, olhando-a fixamente e estabelecendo uma *relação frontal* (BELTRAME, 2008, p. 25) com a carta. O espectador continua visualizando a face do boneco, que não perde a carta de vista. Na sequência, Lopes gira lentamente e esconde seu rosto do público. A carta vai saindo de sua mão e voa no ar, como se uma força a movesse sozinha. Ainda sobre a relação frontal, Beltrame (2008, p. 25) informa: “Quando o boneco realiza ações que escondem totalmente seu rosto por tempo prolongado, é difícil manter o foco e a atenção do espectador na cena”. No entanto, mesmo diante do tempo prolongado, a atenção pode ser mantida por fatores como: Lopes está sem seu boné, o que demonstra que algo diferente está acontecendo, possivelmente seu cansaço pela busca a Maria Morena. A carta que sai de sua mão expressa algo que está se perdendo no tempo e no espaço, mas, mesmo cansado, Lopes tenta pegá-la de volta.

Em sua casa simples, os personagens simulam diálogos e ações humanas que geram seu próprio riso. Mediante estes dois espetáculos, encontram-se algumas representações humanas. No entanto, o teatro de bonecos vai além delas, como assinalou Ana Marial Amaral (2002, p. 18): “No teatro busca-se com elas algo mais do que simples aparências e semelhanças. São transposições da realidade”. Assim, entre ‘transposições’, o ser humano vai sendo instigado a reflexões diversas por meio da animação.

A dramaturgia do espetáculo *Envelopes* culminou no protagonista, que traz ‘transposições da realidade’ de um homem e seus conflitos, observados também na cena XVIII, em que Lopes encontra-se totalmente bêbado, assistindo a um casal de dançarinos na gafeira. A busca pelo álcool foi uma forma de fugir da realidade, como demonstra José Geraldo Rabelo (2000, p. 37):

Desde os tempos mais antigos o homem busca atingir seus objetivos através dos meios artificiais. Na época da Roma antiga era comum as festas regadas a vinho, comida e mulheres. Embora o homem tenha evoluído tecnicamente, através de alta tecnologia, inventou o telefone, o computador, visitou a lua, mergulha fantasticamente nos mistérios da mente humana, busca incansavelmente meios de facilitar a vida no planeta terra. Entretanto, padece de um grande mal. Uma doença que ele não sente de imediato, mas que vem destruindo-o a cada dia: o álcool e as drogas, consequência primeira da sua incompreensão de si mesmo.

Essa incompreensão levou Lopes a um fim trágico⁷⁰. Nesse momento⁷¹, entra o vídeo representando Lopes. Jogado no chão, ele foi atropelado por um ônibus e morreu segurando sua carta, situação que estabeleceu uma das intenções da proposta dramatúrgica. Em seu processo, contou com a assessoria de Alcione Araújo⁷² para transformar o personagem Lopes em um herói, nota Abílio Carrascal (ver Apêndice F, p. 222):

Mas continuamos sofrendo muito com a história, até que fizemos uma opção muito perigosa, de finalizar com a morte dele, fazendo do texto um ultrarromantismo, vez que todos saem decepcionados com essa trágica finalização, haja vista que queriam

⁷⁰ Texto teatral *Envelopes* (ver Anexo A, p. 182). *Palmas! Palmas! O amor é lindo! Que vocês sejam felizes até que a morte os separe.* [olha para a carta] *Morta, sem destino, igual a mim. Um objeto que vagueia sem sentido e sem utilidade. Sem alguém para lê-la, pra rir ou pra chorar. Sem ninguém. Ninguém.* [pausa] *Procurei, procurei, e não te achei Maria Morena nem sei se você existe mesmo. E se existe, em que rosto você se esconde? Naquela menina brincando com o cachorro, naquela senhora carregando as compras pra casa, ou naquela outra no ponto de ônibus, mascando chicletes?* [barulhos de pessoas na rua; ouve-se um grupo ao longe cantando parabéns pra você]. *Humm. Pelo menos alguém, diferente de mim, tá comemorando seu aniversário! Vozes* [distorcidas, sensação de embriaguez de Lopes] *–... Muitos anos de vida... Viva Maria Morena!! Êêêê!!!*

⁷¹ Lopes vai falando e passando as mãos sobre o rosto. No momento em que fala da carta ele começa a se ajoelhar e a sentar-se no chão, continua a falar. Descreve quem é, onde Maria Morena está ou se ela realmente existe. Vozes embriagadas são ouvidas e com elas o nome de Maria Morena é mencionado. Lopes levanta-se bruscamente e o inesperado acontece, ouve-se o barulho de um automóvel, e, em seguida, ocorre um blecaute.

⁷² Escritor, diretor teatral e dramaturgo (9/11/1945-15/11/2012).

que ele vencesse, por ser um herói, que atingisse um ideal romântico. Para nós, ele atingiu, apesar de ter morrido, por ter ido para o mesmo lugar que a esposa, seja que lugar for, entende?

Nesse sentido, Carrascal observa a morte de Lopes como o recomeço, no qual Lopes poderá reencontrar Maria Morena. Nesse momento, slides mostram flashes de diversas pessoas da Vila, especificamente os personagens que fizeram parte do espetáculo. Aparecem Nenzinha, Custódia, Alfredão e Carlinhos, acompanhados de outros personagens que surgem apenas no momento do acidente. Os textos e os slides terminam. Ao som do vento, a carta é retirada da mão de Lopes e vai para a mão do menino que iniciou o espetáculo. Ele pega, abre e lê a carta que diz:

Lopes (*off*) – Maria Morena, queria beijar teus olhos, cheirar tua língua, olhar no fundo de sua pele...Voltar a ser feliz. Mas o destino me presenteou com única verdade da vida: Nunca mais vou te ver. E mesmo consciente desta fatalidade, sigo minha sina sem jamais desistir. Amo-te como um olho que busca a lágrima que já partiu, um amor virgem e puro, como o lacre deste envelope. Sempre te amarei. Nada é mais são que minha busca insana. Assinado Lopes. (Menino amassa a carta e brinca com ela como se fosse uma bola). (ENVELOPES, 2005, p. 183, Anexo A)

Após a leitura da carta. Dois atores-animadores entram em cena e retiram o corpo de Lopes, que está estendido no chão. O desfecho do espetáculo aconteceu com o término da busca de Lopes por Maria Morena, busca triste e incessante por um amor que nunca mais poderá ser vivido nesse plano material.

CAPÍTULO 4

ANÁLISE DO ESPETÁCULO *PLURAL*

O trabalho corporal do ator em qualquer modalidade teatral é de grande importância para o processo e para o resultado do espetáculo. Atividades de expressão corporal para a descoberta do corpo, preparação vocal, alongamentos e relaxamentos são fundamentais na busca de um corpo expressivo. A preparação corporal do ator é o momento em que ocorre um distanciamento da personalidade real e cotidiana para a personagem teatral, passando a criar espaços diversos, envolvendo símbolos e significações transformadoras, por se comunicar com outros seres humanos pelo corpo e pelas emoções.

No trabalho do ator-animador para o espetáculo *Plural* percebe-se esse distanciamento do cotidiano, por meio de ensaios e apresentações, em busca de um corpo extracotidiano para atuar ativamente em cena ao lado do boneco, modificando-o conforme cada ação, sendo a brincadeira o ponto de ligação estabelecido pelo espetáculo.

Neste trabalho, o corpo possui uma relação perceptiva entre tempo e espaço. As emoções durante um jogo teatral, por exemplo, são transportadas rapidamente da felicidade ao medo e podem conduzir a novas formas de percepção. Por isso, ele é movido a residir em diversos espaços e representações particulares: lugares de criação e concentração.

Atuando lado a lado com o boneco, o ator-animador tem o seu corpo, no espetáculo *Plural*, totalmente presente por gestos, falas e interações. O grupo se empenhou em desenvolver uma pesquisa corporal detalhada, cujo objetivo foi aprofundar a interação entre o boneco e o ator-animador, de forma que explore seu corpo a serviço da animação. Durante o espetáculo, cantam e dançam interligando as cenas: campo e cidade.

4.1 AS IMPLICAÇÕES DE UM ATOR-ANIMADOR PRESENTE NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Conforme observado no capítulo anterior, ao se referir à animação direta ou à vista do espectador, percebe-se a influência do Teatro *Bunraku*, modalidade de teatro japonês que, na

atualidade, é referência para muitos grupos no ocidente que trabalham com o teatro de animação.

A animação visível ao espectador é uma técnica bem elaborada, mas complexa, pois a tela foi retirada no intuito de facilitar aos atores-animadores uma aproximação com o artefato. Em 1960, houve algumas modificações em relação ao aparecimento da animação na Europa. O teatro de animação passa a assumir diferentes formas, em que o local que cobria o ator-animador, como a tela, foi retirada, auxiliando na animação, mudando a concepção do artefato no espetáculo. Os animadores se tornaram visíveis e interagem ou não com os artefatos (JURKOWSKI *apud* CAVALCANTE, 2008, p. 26).

Ao interagir com o objeto animado, o ator-animador possui algumas implicações, a exemplo da expressão corporal. Muitas vezes, o ator-animador deve representar duas formas corporais, uma para o artefato e outra para seu personagem. Nessa vivência corporal, as percepções de tempo e lugar são expandidas e os sentidos se tornam mais conscientes como aconteceu com Eliana Santos (ver Apêndice D, p. 213-214):

Eu já vi um espetáculo de teatro, que o manipulador termina e está pingando de suor. E ele está fazendo sentando, simplesmente sentado, manipulando o boneco. Um espetáculo lindo, que demonstra o tanto que exige do corpo do manipulador. E talvez como ator, quando você se entrega em um espetáculo, não vai suar desse tanto.

Mas há outras complexidades que talvez o manipulador não vai passar, se ele for para a cena fazer o seu papel, ficando evidente que ele ainda não é um ator com aquelas complexidades disponíveis e desenvolvidas. Isso facilita esse entendimento diferenciado. Eu preciso estar inteira como manipuladora. Eu preciso que o meu corpo esteja vivo e entenda que ele tem essa inteligência de se dar com aquele jogo todo. E, por eu ser atriz, antes de ser atriz manipuladora, me facilitou esse entendimento de jogar com o boneco, de jogar com o ator em cena no espetáculo de bonecos.

Estar ‘inteiro’ em cena significa entender o jogo que acontece durante a animação, estando atentos às situações que podem ocorrer durante o espetáculo, principalmente se houver necessidade de improvisação. Conforme observou Balardim (2004, p. 81), não existe uma cartilha que informe o caminho para uma boa animação; apenas a prática sensata é capaz de proporcionar bons resultados.

4.2 DIVERSAS TÉCNICAS DE ANIMAÇÃO E A PREPARAÇÃO CORPORAL NO ESPETÁCULO *PLURAL*

No teatro de animação, atividades de expressão corporal para a descoberta do corpo, preparação vocal, alongamentos e relaxamentos são fundamentais na busca de um corpo expressivo e autêntico. No espetáculo *Plural*, o trabalho corporal contou com o auxílio da oficina ministrada por Paulo Fontes⁷³, menciona Eliana Santos (ver Apêndice D, p. 208-209):

Houve o processo de oficina, que ocorreu com Paulo Fontes – um excelente bonequeiro e uma linda pessoa. Ele ficou uns dias em Goiânia e orientou a todos sobre a questão de manipulação, do foco, de como os bonecos jogam em cena. Esse apoio foi fundamental para toda a equipe de atores, foram preciosas as orientações recebidas de Paulo Fontes.

Os exercícios de aquecimentos aconteciam com o grupo organizado em círculos. Ao final, mantras eram tocados, no intuito de estabelecer uma concentração e harmonização entre eles. As roupas usadas pelos integrantes deviam facilitar o movimento durante a oficina. Ao entrar no lugar de ensaio ou oficina os atores-animadores situam-se em um ambiente sagrado. Esse espaço-tempo ritual é descrito por Richard Schechner (2012, p. 70) como ações que acontecem em lugares especiais, os quais causam impactos nos sujeitos porque cada ritual requer um comportamento diferente, como o ato de retirar os sapatos em um templo Hindu.

A harmonização com o corpo e com o ambiente na oficina ministrada por Paulo Fontes foi uma boa experiência. Em relação aos treinamentos, Eliana Santos (ver Apêndice D, p. 213) informa: “Eram feitos muitos exercícios para aquecimento, para base, para os pés, as pernas, porque o manipulador nunca usa apenas a mão”. Os exercícios foram importantes para os movimentos corporais intensos solicitados pela peça, tais como levantar, abaixar e mover os braços, circunstância que condiz com a proposta de José Oliveira Parente (2007, p. 32):

Minha proposta é que seja feito um trabalho prévio de conscientização e de sensibilização corporal. Anterior ao treinamento mais técnico de manipulação. Ou seja, um trabalho que permita ao ator-bonequeiro primeiramente entender, de modo mais amplo e genérico, qual a origem e a natureza dos movimentos resultantes da conjunção animado/inanimado. Minha hipótese é que esse trabalho preliminar possa capacitar o ator-bonequeiro a tornar mais orgânica sua interação com máscaras, bonecos ou objetos, independente da técnica, do gênero ou do estilo de animação escolhidos.

⁷³ Ator-bonequeiro, fundou, em 1991, a Companhia “Gente Falante”, da qual também é diretor.

A busca por um treinamento eficaz no teatro de animação é uma preocupação que circunda os artistas ligados a essa modalidade, e uma das situações que facilita o trabalho é a própria técnica dos artefatos que interagem com a dramaturgia. Por isso, existem diferentes técnicas, do simples ao sofisticado. Para exemplificar, a Companhia “Fios de Sombra”, em seu espetáculo *Cinza* (2011), conta com apenas um ator-animador, que anima um boneco. Nele, conta-se a história de uma mulher que convive entre lixos de papel, por meio da técnica *Kuruma Ningyo*, do teatro de animação japonês. De acordo com Marco Souza (2005, p. 58):

Surgido no final do período Edo (1603-1867 d. C.) na cidade de Hachioji, o *Kuruma Ningyo*, ainda sem esse nome, tinha como formato inicial uma estrutura muito rudimentar da qual fazia parte um único manipulador sentado em um tipo de talhão que movimentava dois bonecos pequenos apenas com as mãos, e que, ainda sem usar a característica separação visual e sonora, também atuava como narrador da história e como emissor das vozes dos bonecos. Ao passar dessa fase embrionária para um período de especialização, o *Kuruma Ningyo*, como modelo teatral específico, foi realmente criado pelo artista Koryu Nishikawa I (1824-1927), que operou, em 1852, uma mudança considerável substituindo o talhão por um carrinho. É um tipo de estrutura que atualmente é construída com 20 cm de altura, 25 cm de comprimento, 15 cm de largura e com duas rodas (cada uma com 6 cm) posicionadas na frente e uma (com 12cm) atrás. As três rodas fazem com que o manipulador deslize por um palco reto e plano (a armação do carrinho é levemente inclinada para deslizar melhor). O manipulador fica sentado no carrinho com as duas pernas ligadas nele por tiras de nylon, enquanto impulsiona o girar das rodas através de suas próprias passadas.

Essa particularidade da inserção do *Kuruma* (palavra japonesa equivalente a “carrinho” em português) na encenação teatral trouxe ao *Kuruma Ningyo* um reconhecimento enquanto escola de animação, pois inserida nas normas das *performances* animadas japonesas.



Figura 39 – Espetáculo *Cinza*.

Disponível em: < <http://www.fiosdesombra.com.br/e/cinza>>. Acesso: mar. 2014.



Figura 40 – Teatro *Kuruma Ningyo*.

Disponível em: < <http://projeto8.wordpress.com/2009/06/04/tipos-diferentes-de-manipulacao/>>. Acesso em: ago. 2013.

O treinamento do ator-animador começa na infância, período no qual a criança, a partir dos cinco anos de idade, começa a assistir aos espetáculos do *Kuruma Ningyo*, entendendo a função do espectador para, posteriormente, começar o treinamento corporal que Marco Souza (2005, p. 63) expõe: “É, então, aos 12 ou 13 anos que tem início, atualmente, o treinamento efetivo com alguns exercícios para criar o esquema corporal do movimento e, logo depois, com a primeira experiência real de manipulação do boneco”. O domínio da técnica de animação vai sendo aprimorada com o tempo, após muitos anos de treinamento.

O método no *Kuruma Ningyo* consiste em uma interação constante entre corpo e objeto. De acordo com Marcos Souza (idem, p. 59), “corpo e objeto não apenas atuam conjuntamente, mas têm, de fato, que existir, ou melhor, que coexistir para agir como uma mesma ação, como um mesmo empenho expressivo e estético”. Durante o trabalho do ator-animador, essa relação entre corpo e objeto vai sendo desenvolvida de maneira a que novas formas de animação apareçam. O autor (idem, p. 59) analisa essa ligação entre corpo e objeto:

Essa combinação pode ser melhor explicada por uma base de referência e de classificação médica, que demonstra os tipos de habilidades motoras de acordo com a medida em que o ambiente é previsível ou imprevisível durante o desempenho corporal. Quando o ambiente é estável, previsível, não requerendo do executante um rápido ajuste diante dos eventos imprevisíveis, a habilidade é denominada *fechada*. Por outro lado, quando o executante é envolvido em um ambiente instável, imprevisível e em contínua mudança, solicitando uma atuação sobre o estímulo de acordo com a ação do mesmo, essa habilidade denomina-se *aberta*.

Assim, o ator-animador, no *Kuruma Ningyo*, deve estar preparado para exercer diferentes habilidades, fechadas e abertas, que podem ser encontradas em ambiente previsível e imprevisível. Conhecer as técnicas existentes e buscar novas formas corporais é o desafio com que os atores de todas as modalidades se deparam constantemente. Conforme observou Marcos Souza (2005, p. 60), para o ator-animador do *Kuruma Ningyo* é essencial que

compreenda a plasticidade do seu corpo e do artefato animado. Por isso, seu treinamento é direcionado para o treinamento corporal e o entendimento filosófico da arte que representa.

Outra técnica no teatro de animação se baseia na utilização do corpo para formar os bonecos. O espetáculo italiano *Con los pies en el cielo* (*Com os pés no céu*), com a artista Verónica Gonzáles, retrata essa forma de animação. A artista senta-se em um banco para efetuar a animação e, utilizando apenas os pés, personagens diversos ganham vida e contam suas histórias apenas pelo movimento, uma vez que não existem falas.

Por meio do uso de outras partes do corpo – barriga, joelho e mãos –, a peça *Cuentos Pequeños, Teatro Hugo e Inês* (Peru) tem personagens inusitados, que representam ações cotidianas. Os artistas Hugo Suarez e Inês Pasic (FITAFRORIPA, 2009) fundaram o Teatro Hugo e Inês em 1986 e possuem um trabalho ligado a experiências teatrais e à pantomima. No entanto, a partir de 1989, partiram para o trabalho de possibilidades expressivas por meio do corpo. Os personagens ganham vida pelas mãos, pés, joelhos e rostos dos atores-animadores.



Figura 41 – Espetáculo *Com os pés no céu*.

Disponível em: http://www.sescsp.org.br/programacao/4564_COM+OS+PES+NO+CEU+CON+LOS+PIES+EN+EL+CIELO#/content=saiba-mais. Acesso: mar. 2014.



Figura 42 – Peça *Cuentos Pequeños, Teatro Hugo e Inês* (Peru).

Disponível em: <http://cuerpo-danza-terapia.blogspot.com.br/2013/08/paaaanza-paaaaanza-pancita.html>. Acesso: mar. 2014.

Nos espetáculos citados, estimados em uma hora, os atores-animadores alternam os personagens ou partes corporais durante a atuação e, para alcançar essa habilidade, fazem treinamentos de respiração, aquecimentos e movimentos corporais.

Outra técnica que exige uma preparação corporal específica é o teatro em que os bonecos possuem fios, conhecido no Brasil como marionetes: “Sua particularidade é que o contato do manipulador com o boneco se faz por meio de fios, normalmente atrelados a uma estrutura denominada “controle” ou avião” (BALARDIM, 2004, p. 71). Atualmente, podem-se perceber duas formas da modalidade marionetes: uma tradicional e outra moderna. Sobre a animação tradicional, Paulo Barladim (2004, p. 71) ressalta: “Nos espetáculos tradicionais a estrutura cênica é um tanto complexa, pois os manipuladores operam as marionetes sobre andaimes e praticáveis, a fim de que a altura das marionetes seja adequada para visibilidade do público”. Na forma moderna, o ator-animador não utiliza andaimes e nem praticáveis. Essa forma pode ser percebida no espetáculo de marionetes *Fios Mágicos* (2008), com atuação de Gabriel Bezerra⁷⁴ e produção de Clorys Daily⁷⁵. Conta com a participação de dez personagens em cena, dentre eles um baterista, um sapo skatista e uma professora de Yoga.

Diferentemente da técnica de marionetes, o boneco de balcão do espetáculo *Plural* possui dois mecanismos centrais, um nas costas e um na cabeça. Em alguns momentos eles não são utilizados e os atores-animadores seguram diretamente a cabeça do boneco, feito de crochê, para proporcionar mobilidade às pernas e ao pescoço e facilitar sua animação. Contudo, a fisionomia dele é fixa, sendo as emoções transmitidas pela atuação do boneco. Na cena VI, por exemplo, Maria observa sua avó fritando biscoitos e pede para comer. As reações são transmitidas pela animação. Um dos treinamentos importantes para o contato direto com o boneco foi aprendido durante a oficina com Paulo Fontes, como descreve Eliana Santos (ver Apêndice D, p. 189):

⁷⁴ Ator, ator-animador e diretor de animação em peças teatrais, televisão e cinema.

⁷⁵ Natural de Santa Catarina, bibliotecária, tradutora/intérprete, atriz e produtora cultural, com vasta experiência administrativa e de organização de eventos. Fundadora da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), em 1973. Um dos responsáveis pela criação da Revista Mamulengo e Secretária da publicação, editada pelo Serviço Nacional de Teatro, desde seu lançamento até o n. 5. Primeira representante da *Union Internationale de la Marionette* (UNIMA) no Brasil e responsável pela transformação da ABTB em Centro UNIMA. Responsável pela inauguração do Teatro de Marionetes e Fantoques Carlos Werneck de Carvalho, no Parque do Flamengo, e por sua programação durante três anos consecutivos. Responsável pela reinauguração desse mesmo teatro quando sob a administração do Parques e Jardins. Participa da luta junto à Secretaria de Cultura do Município para que o espaço mantenha como atividade principal o Teatro de Bonecos. Presidente da Associação Rio de Teatro de Bonecos (ARTB) no quadriênio 1999-2003 e reeleita para o período 2003-2007. Disponível em: <file:///C:/Users/Patricia/Downloads/Clorys+Daly+curr%C3%83-culo.pdf>. Acesso em: mar. 2014.

Tinha outro exercício que ele fazia com o boneco, um jogo, que também foi essencial para esse aprendizado, onde o ator manipulava e contracenava com o boneco, segurando uma ou as duas mãos. Se o boneco tivesse sentado, por exemplo, fazia-se o boneco ter vida e falar com o ator, olhar para ele, jogar com ele. Às vezes, ele fazia isso sentado num banco e a gente jogava com o boneco.

O contato com o boneco, assim como os exercícios de foco, são essenciais para o trabalho do ator no teatro de animação. Amaral (2002, p. 30) propõe o exercício do galo para exercitar o foco, no qual o integrante escolhe um ponto à frente e segue em sua direção, movendo apenas o pescoço para a esquerda ou para a direita. No entanto, os olhos devem ficar sempre fixos, buscar novas formas de fixar o olhar e direcionar o corpo para elas.

O exercício de precisão do foco efetuado para o espetáculo *Plural* proporcionou aos integrantes registros corporais importantes para o entendimento do corpo, conforme notou Eliana Santos (ver Apêndice D, p. 209):

Havia outro exercício, ainda, em que se ficava em roda em círculo e uma pessoa falava com o boneco, chamava e o ator posicionava o foco exatamente para aquela direção. Então, se a pessoa chamasse o boneco, Eliana, era necessário virá-lo, para que ele olhasse exatamente para os olhos daquele que o chamou, sem que o ator pudesse virar e apontar o boneco para os seus pés. Conquistei esse entendimento a partir dos exercícios realizados na oficina de Paulo Fontes. E o último destes aqui mencionado deu maior base de registro para o aprendizado, principalmente por fazer com que o ator tivesse o máximo de atenção e focasse o boneco, além de ter cuidado com o próprio corpo, está codificado aqui. Atualmente, tenho mais facilidade para direcionar, para jogar a energia e ter essa inteligência pelo boneco, conhecendo como ele se comporta e se movimenta. Isso era um exercício de precisão, porque se eu estou aqui e a *Idalina* fala com a *Maria*, a *Adriana* que manipula a *Maria*. Mas, se a *Idalina* fala com a *Maria*, e a *Maria* vira, então, ela tem que ter essa precisão do foco e falar com avó ao mesmo tempo se a *Idalina* joga com a plateia, que o *Abílio* faz isso muito, está aqui em cena.

Esse exercício foi efetuado várias vezes, até que os atores-animadores conseguissem focar o boneco na direção correta. Conforme observado, eles foram essenciais para que o ator-animador conseguisse assimilar as diversas formas de movimentação de seu corpo e, então, as transmitisse para o boneco, facilitando o entendimento da animação e aprimorando a percepção corporal.

O vôlei também foi usado como treinamento durante a peça *Plural*, com exercícios coordenados por Lázaro Tuim e que buscavam trabalhar os membros superiores – tronco e braços –, fundamentais para a animação. Começavam com um aquecimento corporal, como demonstrou Tuim (ver Apêndice G) ao informar que as reuniões da Companhia iniciam com informes relacionados ao grupo ou situações que os integrantes queiram comentar.

Por buscar um trabalho bem focado, quando iniciaram a parte artística do *Plural* optaram por não perder tempo. Por isso, começaram a jogar vôlei e os informes aconteciam

durante a partida, com o objetivo de controlar a bola. Não jogavam para disputar, pois poderiam se machucar e ficaria complicado animar o boneco caso isso acontecesse. O handball também foi praticado, no intuito de treinar mudança de posição. Os treinos voltados ao esporte foram relevantes, porque trabalhavam todo o corpo.

Conforme observou Santos (2001, p. 83), o objetivo do aquecimento é prevenir que o corpo faça esforços que resultem em contusões. O aquecimento é praticado antes dos exercícios físicos, por exemplo, por atletas e atores, e amplia, aos poucos, a proporção da atividade física, tendo por finalidade preparar o corpo para a ação proposta.

No caso do ator-animador, é usado durante seu treinamento e no momento de entrar em cena para a representação teatral. Após o aquecimento, o corpo estará bem preparado para o trabalho a ser desempenhado, além de estar prevenido contra contusões.

O aquecimento pode ser visto sobre duas formas: a geral, sendo o primeiro a ser efetuado; e o específico. No primeiro, o ator deve buscar trabalhar o corpo de maneira mais ampla, por exemplo, durante uma corrida; já o segundo visa a realização de exercícios direcionados ao trabalho do ator-animador. Conforme Lázaro Tuim menciona, o vôlei é praticado com o objetivo de controlar a bola. Em busca do aquecimento específico dos atores-animadores, o exercício do arremesso proposto por Ana Maria Amaral (2002, p. 103-104) pode ser efetuado:

1º Passo- O grupo coloca-se em círculo e brinca de jogar bola. Todos precisam estar atentos, pois a bola será lançada para aquele em que o arremessador fixar o olhar. E, ao recebê-la, essa pessoa lança a bola para outra pessoa, fixando antes o seu olhar nela. 2º Passo- A bola é lançada com o olhar e um som qualquer. Coordenar olhar, gesto e som. 3º Passo- A bola segue agora na sequência do círculo, só que em lugar de som deve-se lançar uma palavra. 4º- Passo- Agora o grupo deve ir formando uma frase. O primeiro coloca o sujeito, os demais vão colocando os adjetivos, verbos e preposições, etc. Manter a regra de que o olhar deve sempre anteceder ao arremesso da palavra que vai junto com o gesto. A palavra vem sempre ligada ao gesto e à intenção do olhar.

Esse exercício facilita na hora de animar o artefato devido ao tempo em que o ator-animador fica com o braço estendido. Durante uma atividade física, o alongamento também é importante, conforme observa Rafael Chieza Fortes Garcia (2008, p. 10): “Entende-se por alongamento muscular diversas técnicas que buscam produzir um aumento no tamanho do ventre muscular, atingindo amplitudes articulares maiores que as utilizadas nas atividades diárias correntes”. Desse modo, é um fator indispensável para o trabalho do ator-animador. Consiste em preparar os músculos para que fiquem flexíveis, ou seja, os músculos amplificam sua dimensão e, sucessivamente, tornam-se mais flexíveis e o movimento da articulação

umentará. Por conseguinte, o alongamento relaxa o corpo e estimula a circulação. Para auxiliar no trabalho do ator-animador, Bruno Soares (2008, p. 2) propõe uma sequência de exercícios:

Antes de começarmos a trabalhar a parte da manipulação, vamos primeiro trabalhar o corpo e a voz, conhecer a postura correta de se manipular um boneco. Para isso começaremos com exercícios básicos de aquecimento físico, alongamento e relaxamento para o corpo e braços. 1. Mantenha-se em pé, coluna reta com os braços paralelo ao corpo. 2. Respire e solte o ar por duas vezes. 3. Passe o braço direito por cima da cabeça e segure o rosto do lado esquerdo e puxe inclinando a cabeça para o direito. Faça o mesmo procedimento com o braço esquerdo passando-o por cima da cabeça e segure o rosto do lado direito e puxe inclinando a cabeça para a esquerda. 4. Movimente a cabeça para cima e para baixo, para os lados. 5. Relaxe a cabeça e agora gire os ombros 8 vezes para frente e para trás. 6. Relaxe os ombros e agora gire os braços oito vezes para frente e para trás. 7. Estique os braços para frente alongando-os e solte relaxando, repita quatro vezes. 8. Coloque os braços ao lado do corpo e apertando-os ao sovaco, tente fazer o movimento como se tivesse batendo asas, mas somente do cotovelo até as mãos, faça com rapidez e depois solte e relaxe, repita por quatro vezes. 9. Inspire e expire. Agora respire ofegante e lentamente usando sempre o diafragma. 10. Faça um aquecimento de coluna. Primeiro desça a cabeça; depois o peito; barriga; cintura; quadris; coxa; enrolando o corpo até o chão. Permaneça por um momento, conte até cinco vá desenrolando o corpo subindo por último a cabeça. Repita o movimento por três vezes. 11- Trabalhe os pés. Fazendo movimento para cima e para baixo. Agora faça movimento em círculo por cinco vezes, para dentro e para fora. Faça o mesmo exercício só que agora com os joelhos. 12- Respire e repita o exercício 9. 13- Estique os braços para frente com as mãos abertas como se fosse um sinal de pare.

Todos os exercícios descritos contribuem para facilitar o trabalho do ator-animador, preparando-o para que tenha uma boa atuação durante treinamentos e apresentações. Nesse sentido, Ana Maria Amaral (2002, p. 30) mostra um exercício de tensão e relaxamento denominado de *exercício do gato*.

O ator-animador se comporta como um gato dormindo, enquanto relaxa todo o corpo. Ao receber algum estímulo exterior, por exemplo, o barulho de um objeto caindo, deve abrir os olhos e observá-lo com atenção. Nessa situação, o corpo do ator-animador passou por um processo de alerta, pois teve que direcionar a atenção para o objeto, e, após vivenciar a situação, relaxar o corpo e voltar a dormir.

Além dos exercícios corporais, Bruno Soares (2008, p. 2-3) sugere as parlendas e trava-línguas como excelentes exercícios para melhorar a dicção e a projeção vocal. No teatro de animação muitos espetáculos não possuem linguagem verbal, mas, durante o treinamento do ator-animador, trabalhar a voz e o corpo é essencial, como observa Amaral (2002, p. 102): “Fazer o inanimado falar é sempre difícil. E deve-se começar por perceber a relação que existe entre a voz e o corpo em movimento. Todo movimento começa de uma pausa, o ponto zero”. Desse modo, os exercícios de corpo e voz estão unidos e são essenciais.

Outra referência para o espetáculo *Plural* foi o teatro de sombras. Ao usar foco de luz aceso e uma tela branca, formas diversas de pessoas e objetos são representadas. Ainda, são feitos em papéis e transmitidos para o público por meio dos atores. O grupo usou essa modalidade por meio de projeções gravadas, usadas no espetáculo em forma de vídeos⁷⁶. Na cena II⁷⁷, por exemplo, os atores ficavam de frente para a tela branca, representando a cena, e suas sombras eram refletivas enquanto a gravação acontecia. Na parte em que o boi da história morre, foi colocada sua imagem em papel sobre a tela branca e o papel foi queimado enquanto a gravação era feita. Todas as cenas do teatro de sombras aparecem em forma de vídeos. Desse modo, o ator-animador contracenava com esses artifícios. O vídeo usado durante o espetáculo *Plural* expõe uma divisão entre as imagens representadas do corpo boneco/objeto e do corpo dele. Durante a organização do vídeo, suas sequências e cortes, se percebe uma relação do ator-animador produzida pela imagem, segundo explica Marcos Amaral Lotufo (ver Apêndice E, p. 216):

É engraçado que isso é muito parecido, porque no cinema também se filma cenas, tem o mesmo cenário, aproveita-se o cenário do dia. Neste caso, aparece-se muitas situações semelhantes às do cinema, apareceu muito disso, ensaiava-se uma cena e eu pensava para entender direito como que iria funcionar essa ligação, se quem estava assistindo ia entender o que estava por trás disso.

A preocupação apresentada por Lotufo em relação ao ‘entendimento do espectador’ é relevante ao se observar a quantidade de elementos que podem ser encontrados no espetáculo: teatro de bonecos, teatro de sombras, vídeos, atores em cena, sonoplastia e iluminação. No entanto, as ligações entre essas linguagens foram bem estabelecidas. A título de exemplo, quando Maria vai nadar no rio, o totem disponibilizado no meio do palco representa o rio, como mostra a figura, não deixando dúvidas do que aconteceu durante a cena.

⁷⁶ Ver Apêndice Q – Figuras, p. 239.

⁷⁷ (Gravação – Teatro de Sombras) Um fazendeiro queria ficar rico e deu a alma do seu melhor boi e do filho que estava na barriga de sua mulher. O menino nasceu esquisito, louco, babava, quebrava tudo. Eles davam comida no chão porque ele se cortava todo com as latas. Quando ele estava bem, o boi estava louco; o dia que o boi estava ruim, ninguém saía porque o boi investia. (Texto teatral, 2012, p. 3)



Figura 43 – Espetáculo *Plural*.

Disponível em: <<https://plus.google.com/photos/115783695236980970536/albums/5877237402607354961?banner=pwa&authkey=CJ72gL3Bzt7p8QE>> Acesso em: ago. 2013

No espetáculo *Plural*, o ator-animador e o boneco estão interligados, são focos essenciais da representação e surpreendem com cenas envolventes (cena da banana), por meio da interpretação, da dança e da música. Essas situações ocorreram por possuírem um potencial expressivo individual e coletivo no entretenimento do teatro de animação, ademais, conseguem mostrar emoções por meio do boneco, despertando no espectador a poética da animação. Como relata Antônio da Mata (ver Apêndice D, p. 211): “No meu ponto de vista, é forte, tão singelo, simples. É de uma simplicidade e é bonito. E quando se vê, fica-se feliz com o espetáculo”. Esse relato demonstra a sensibilidade do espectador com a representação, somando ao conceito de Ana Maria Amaral (1996, p. 20):

O teatro de formas animadas tem ligações com os rituais primitivos pelos seus aspectos animistas, seus objetivos sagrados e seu visual carregado de simbologias; tem também ligações com o teatro de máscara e com o teatro de bonecos. Tradicionais e místicos; com o mundo da fantasia infantil e com o pensamento poético do adulto.

O teatro de animação é o espaço de experiências que convida seu espectador a uma viagem de emoções diversas, podendo aproximar-se a um autoconhecimento ao atribuir a passagem do consciente para o inconsciente à procura do entendimento da sua realidade, a realidade animação, que, por sua vez, separa o espectador da realidade cotidiana no momento em que se abrem as cortinas, podendo comover, fazer sorrir a criança ou o adulto.

O riso também é uma forma de interação com o espectador, como quando a personagem Idalina (avó) é animada com destreza por Abílio Carrascal. Eliana Santos informa (ver Apêndice D, p. 209): “O Abílio é um dos que mais joga bem com a plateia”. Percebe-se, assim, que a ideia de “jogar bem” é atribuída à relação com o espectador e ao

despertar no público sorrisos constantes, comicidade propiciada pelo texto e pela voz do ator-animador, demonstrando um potencial expressivo que diverte e emociona o espectador.

4.3 BRINCADEIRA COMO PONTO DE LIGAÇÃO DO ESPETÁCULO *PLURAL*

As brincadeiras mudaram muito desde o começo do século até os dias de hoje nos diferentes países e contextos sociais. No entanto, o prazer de brincar não mudou. Ao observar-se uma brincadeira infantil, uma característica se destaca de imediato: o prazer sentido pelas pessoas. A brincadeira possibilita, então, que o ser humano se expresse e se comunique com o mundo, dando vazão a sua fantasia e aos seus sonhos. Sem isso, ele estaria limitado ao mundo da razão, desempenhando rotinas, resolvendo problemas e executando ordens. Sua expressão e criatividade estariam limitadas. Quando perde a fantasia do brincar, o ser humano perde o encanto pela vida (FRIEDMANN, 1996, p. 11).

Os brinquedos são inventados de acordo com o espaço em que os sujeitos vivem, incluindo bonecos e bonecas⁷⁸ com as formas mais diversas, tais como, por exemplo, animais e seres humanos. Ao utilizar-se a imaginação e observar o cotidiano se criam os brinquedos e as brincadeiras. Santa Rosa (2001, p. 6) coloca que “Isso acontece porque a brincadeira e o brinquedo são formas de expressão do nosso imaginário. É como se as pessoas imitassem a vida, brincando”. Essa imitação por meio da brincadeira norteou a história de Maria.

No espetáculo *Plural*, a brincadeira é o ponto de ligação e os atores-animadores foram instigados a brincar durante os ensaios. Enquanto brincavam com os bonecos em cena, exploravam as possibilidades corporais, desenvolviam a percepção e a consciência corporal como instrumento de comunicação e expressão.

A brincadeira é um momento de liberdade criativa em que é necessário que se tenha autonomia de pensamento. A partir daí, possibilidades de criação poderão surgir. Os atores-animadores brincavam, durante os ensaios, com seu corpo, com o boneco e com a cena, mas encontraram dificuldades para relacioná-la com o espetáculo, como descreve Eliana Santos (ver Apêndice D, p. 212):

⁷⁸ Brincar de boneca é uma prática antiga comum a todas as meninas do mundo inteiro. Segundo Santa Rosa (2001, p. 14), “as bonecas que sempre encantaram as meninas das cidades, dos campos, das tribos e das senzalas tornaram-se tradicionais, confeccionadas pelas mães ou crianças com diferentes materiais”. Já o termo “boneco” é usado no teatro de animação para se referir ao objeto inanimado que ganha vida por meio do trabalho do ator-animador.

A Izabela dizia isso - "é brincar com os bonecos, é brincar com os objetos, é uma brincadeira de criança, é brincar de casinha mesmo". E no processo de montagem é preciso entender e aprimorar muitas coisas. Aprender muito. Enfim, é um processo de concentração em que você se doa muito. E nem sempre você imagina uma coisa e consegue realizar. Numa véspera de estreia, isso vai te deixando aflito. E eu não conseguia entender muito bem. Eu entendia, mas não conseguia fazer o jogo em cena, fazer com que a plateia sentisse que isso tudo fosse uma brincadeira.

A princípio, foi difícil estabelecer a relação de brincadeira com o espetáculo, porém, os ensaios permitiram que os atores-animadores vivenciassem uma liberdade com os personagens e a cena. Encontrar as possibilidades almejadas para o personagem parte dos ensaios, *insights*, da leitura e da interação entre os companheiros de cena, como descreveu Eliana Santos (ver Apêndice D, p. 212):

Na véspera, talvez uns cinco ensaios antes da estreia, três horas da tarde mais ou menos, eu tive um entendimento do que era brincar em cena. Às vezes acontece de se estar ensaiando e o colega de cena te mandar uma coisa, aí você fica maluco. Nesse sentido, ocorre uma entonação diferente da frase do colega de cena, que te desperta uma coisa para devolver, provocando a brincadeira. Isso sempre ocorre com a Adriana em cena, é comum que os atores fiquem à vontade na cena em que houve a brincadeira. Não há uma regra. Entendi isso em tudo, no corpo, no boneco, a gente em cena. Entendi tudo. Foi numa tarde, já no ápice do desespero, porque eu esqueci que tinha que brincar em cena, aí eu relaxei e brinquei em cena. Esqueci toda técnica e toda a carga que a gente estava construindo ali e fiquei à vontade e brinquei em cena. Aí aconteceu comigo.

Conforme observou Santa Rosa (2001, p. 30), “o ato de brincar permite ao ser humano conhecer seus semelhantes e aprender a conviver em sociedade”. Por isso, durante as brincadeiras houve uma boa interação entre o grupo, o ator-animador pôde exteriorizar seus medos, suas angústias, seus problemas internos e revelar-se inteiramente, resgatando a alegria, a felicidade, a afetividade e o entusiasmo. A brincadeira uniu a razão, a emoção e o conhecimento, tornando-o mais completo em sua atuação.

O jogo e a brincadeira estão presentes na atuação deles durante todo o espetáculo. Em certos momentos, são apenas atores, em outros, são atores-animadores e se conduzem para o mundo dos bonecos. No entanto, diante dessa transição: jogo, brincadeira, ator e atores-animadores, a energia não se perde, situação pontuada por Antônio da Mata (ver Apêndice D, p. 210-211):

Mas vocês fazem tão bem esse espetáculo. Vocês têm uma dinâmica, vocês têm um domínio, entenderam que é outra forma. Eu já disse isso para vocês, que fazem isso de outra forma. Não fazem um teatro de bonecos, vocês brincam com os bonecos, é diferente. Nessa brincadeira é que vocês interpretam os bonecos. Por isso que tu és a boneca, tu não és a atriz naquele momento, tu és a boneca e a personagem, porque

vocês vão lá e brincam. Vocês não escondem, estão com eles ali e aquele boneco ganha vida. É diferente do teatro de bonecos, em que você fica lá. É o boneco que está aqui e na realidade quem é o boneco são vocês. No teatro de bonecos tem o boneco. Por isso, eu digo que não é teatro de bonecos, é brincando com boneco, é uma ultrapassagem.

Entre uma brincadeira e outra o espetáculo *Plural* acontece, despertando no espectador inúmeras reações e significações. Para o ator-animador, a brincadeira também envolve alguns aspectos: o primeiro deles é o prazer de brincar livremente; o segundo o desenvolvimento físico, que exige um gasto de energia para a manutenção diária do equilíbrio. Por fim, o desenvolvimento da criatividade pela experimentação pessoal, que remete a novas possibilidades na cena.

4.4 DRAMATURGIA

Ao nos referirmos ao teatro de animação, a dramaturgia é um ponto a ser discutido, pois é por meio dela que o grupo poderá criar as cenas, escolher os bonecos favoráveis à representação e transmitir ao espectador o conhecimento da proposta do grupo em relação ao espetáculo teatral, conforme observa Álvaro Apocalypse (2000, p. 17):

Dramaturgia é a arte da escrita teatral. De uma maneira geral, narra a história em certa época (tempo), em certo lugar (espaço), com começo, meio e fim, por meio de diálogos e ação. Dessa forma, o começo deve mostrar a personagem em confronto com obstáculos de variadas ordens, que a obrigam a agir para alcançar sua meta e superar os obstáculos. No fim, mostra-se o protagonista vencedor (ou não) depois de todas as peripécias e a nova situação resultante de sua atuação. Pode-se concluir a proposta narrativa ou deixá-la em suspenso, inconclusa, transferindo para o espectador a função de concluir por si mesmo.

Os textos escritos para bonecos são os mais variados possíveis e, por isso, acrescenta o autor (idem, p. 17), começo, meio e fim podem ser alternados, podendo a história, por exemplo, começar pelo final ou acontecer por meio de quadros independentes. O grupo “Morpheus Teatro”, em seu espetáculo *Pequenas coisas*, utiliza quadros independentes e refinadas técnicas do teatro de animação.

O texto representa a situação da vida do ser humano durante a infância, a velhice e as condições humanas da vida e da morte, de uma forma bem-humorada e poética. Percebe-se uma preocupação com a dramaturgia, com a confecção dos bonecos e com sua animação,

situações que contribuem para um espetáculo bem estruturado, sendo essa a preocupação de profissionais ligados a essa modalidade.

Para Álvaro Apocalypse, em seu livro *Dramaturgia para a nova forma da marionete* (2000, p. 13), se percebe que, mesmo diante dessa preocupação, a dramaturgia para essa modalidade ainda é precária no Brasil, destinando-se ao público infantil e não exigindo um desempenho maior das pessoas envolvidas na trama. Outros problemas, como a falta de escolas especializadas e o acesso dos grupos a lugares em que exista a crítica teatral, são apontados pelo autor:

Essa crítica, se bem-intencionada, poderia não só apontar os erros e defeitos, como também as possíveis qualidades desses espetáculos, esclarecendo, comparando, valorizando, enfim, atestando a existência daqueles lutadores, a absoluta maioria bem-intencionada.

Nesse sentido, a crítica teatral é importante por revelar novos pontos de vistas. Uma boa crítica consiste em apontar as situações positivas apresentadas no espetáculo e, conseqüentemente, o que pode ser melhorado, pois isso contribui para enriquecer as discussões e as pesquisas desenvolvidas posteriormente pelos artistas.

A situação da dramaturgia foi um ponto observado também por Abílio Carrascal (ver Apêndice F, p. 222): “das coisas que se costuma ver no Brasil inteiro, nessa linguagem de bonecos, vimos que a dramaturgia é um ponto muito fraco”. Por conseguinte, a Companhia de teatro “Nu escuro” em seus espetáculos voltados para o teatro de animação e em outros, possui uma preocupação relacionada à dramaturgia.

Ademais, eles visam estabelecer uma comunicação com o espectador. Para isso, o grupo propôs uma investigação cênica denominada “Goyazes”⁷⁹, uma trilogia cuja finalidade era olhar com crítica e poética a constituição rural do estado de Goiás. Os espetáculos que compõem essa trilogia são: *Plural* (2012), *Gato Negro* (2013) e *Iconógrafo* (2015).

Portanto, o espetáculo *Plural* propõe uma discussão referente à migração da mulher do campo para a cidade, em busca de condições melhores de vida, situação que pode ser percebida no decorrer da trama. Retratar esse assunto é imprescindível, porque condiz com uma realidade vivenciada no Brasil, conforme demonstra Eliana Santos (ver Apêndice D, p. 208):

⁷⁹ O Projeto Goyazes se refere aos olhares, à identidade e à identificação. Assim, o espetáculo *Plural* busca o olhar da relação campo-cidade, focando o sujeito; *Gato negro* – o olhar sobre o progresso, o tempo, a espera e a esperança; e *Iconógrafo*, olhar dos viajantes sobre o Brasil, olhar do brasileiro sobre o Brasil e dos brasileiros e os viajantes.

Foi feita uma pesquisa, para a elaboração do projeto, sobre as mulheres e o que acontece com elas nesse processo de migração. Que é uma coisa que aconteceu no nosso país até a metade do século XX. A minha avó, a minha mãe, provavelmente a sua ou um parente, mais ou menos nessas décadas, ou viveu ou tem alguém da família que viveu esse processo de migração. Inclusive aqui, na nossa região, a gente tem muitas características, ainda, que remetem à zona rural. As pessoas vão assistir ao espetáculo - a minha avó fazia isso, via a história e se emociona, porque isso está muito ligado às suas raízes. Talvez essas novas gerações não tenha essa proximidade, mesmo assim, goiano por exemplo, é muito ligado a zona rural.

Falar das dificuldades vivenciadas pelas mulheres durante um processo de migração é delicado e corriqueiro, pois elas são vítimas de opressões relacionadas ao trabalho e ao aspecto sexual, situação que aconteceu com a protagonista Maria. Desde a infância tinha o sonho de ir morar na cidade grande para estudar e, juntamente com mãe, padrasto e irmãos, teve essa oportunidade. Ao chegar, Maria e seus irmãos foram matriculados em uma escola e passaram por vários constrangimentos por terem uma idade avançada a dos outros alunos.

Logo, tiveram que deixá-la. Uma tia da protagonista, no intuito de ajudar, pede a Mazila, mãe de Maria, que a deixe morar com ela, o que a mãe aceita. A partir desse momento, Maria será condicionada a trabalhos domésticos diários, praticados também em outras casas nas quais passa a morar. Situação considerada como uma escravidão contemporânea, de acordo com Marcello Ribeiro Silva (2010, p. 13):

Assim, embora a escravidão contemporânea seja diferente da existente no período pré-republicano, por não ser mais possível juridicamente, como naquela, o exercício do direito de propriedade sobre a pessoa do escravo, as práticas atuais também aviltam a dignidade da pessoa humana, por representarem o exercício da posse de fato sobre a pessoa do trabalhador, transformando a antiga figura do homem-coisa (escravo) no homem coisificado.

E foi essa figura do ‘coisificado’ que fez com que Maria se tornasse companhia de sua madrinha e dos patrões da cidade. Além de discutir a escravidão contemporânea decorrente da migração, a Companhia de teatro “Nu escuro” traz também o assédio a que essas mulheres estão constantemente expostas. Igualmente, a escravidão acaba se tornando também uma situação encoberta, conforme demonstrou Antônio da Mata (ver Apêndice D, p. 211): “E olha que ele fala de uma coisa pesada, de temáticas preconceituosas, pois o *Plural* fala de uma mulher que foi bulinada. É uma violência que todo mundo sabe que acontece, mas, que é velada”. A cena referida é a XIII, considerada um dos momentos mais tensos do espetáculo.

Tanto para o espectador que sabe dessa realidade, mas não está habituado a vê-la, quanto para os atores que transformaram as histórias de suas próprias mães na história da protagonista Maria, assim informa Abílio Carrascal (ver Apêndice O, p. 213): “Um momento

muito forte pra mim, foi, por exemplo, contar a história da minha mãe. Contar uma história que aconteceu na estreia. Contando uma história que ela passou e eu fazia/faço o papel do algoz dela, do cara que a assediou”. No decorrer do processo, os atores-animadores foram se habituando a contar a história de Maria, tão próxima da realidade do grupo e da realidade de cidades como Goiânia.

De uma maneira geral, falar dessas mulheres e da forma com que sua trajetória de vida é traçada nas relações sociais é de grande valia para abrir caminhos à reflexão. Vivemos em uma sociedade que aparenta uma igualdade entre os seres humanos e, portanto, entre o sexo feminino e o masculino. No entanto, não é isso que acontece na realidade. Portanto, o intuito também foi desvelar essas situações e mostrar que elas ainda existem, contribuindo para que o problema seja melhorado.

4.5 ELABORAÇÃO DOS BONECOS

O material em que o boneco é confeccionado está ligado ao espetáculo e pode ser analisado na ligação estabelecida pela praticidade da cena, ou seja, no adequar a técnica à cena. Em relação à dramaturgia com o boneco, sobre o material usado, Alex de Souza (2007, p. 12) ressalta:

O material que constitui o boneco é, ao mesmo tempo, o que lhe dá grandes possibilidades e grandes limitações em suas ações e gestos. Um boneco de espuma tem a capacidade de contrair-se e deformar-se de modo que ganhe uma forma visual totalmente diferente da inicial. Por outro lado, a espuma rasga-se com facilidade e, se em contato com fogo, consome-se por inteira em instantes. Um boneco de metal resiste facilmente às chamas, mas seu corpo é rígido e mais pesado.

Os bonecos do espetáculo *Plural* foram desenvolvidos pensando nas possibilidades e na relação com a dramaturgia. Sua confecção iniciou-se com os desenhos dos personagens, e, posteriormente, a ideia foi passada para a argila. Surgiu uma proposta de vincular os bonecos ao universo da tecelagem, por isso resolveu-se fazê-los de crochê, conforme expõe Alex de Souza (2007, p. 13): “Assim, a dramaturgia do espetáculo e a confecção do boneco tornam-se intimamente ligadas”. A técnica para os bonecos de crochê foi uma junção de técnicas, menciona Rô Cerqueira (ver Apêndice J, p. 212): “Eu não tinha técnica do boneco para teatro. Juntamos duas técnicas – a do boneco do teatro e a do bonequinho de crochê de brinquedo”.

Durante o processo, perceberam que apenas o tecido não apresentaria as características faciais elaboradas nos desenhos. Houve a tentativa de fazer moldes de argila e gesso para que o tecido fosse neles aplicado, como assinala Marcos Amaral Lotufo (ver Apêndice E, p. 217):

Então, a Rô fez várias experiências crochitando, só que os bonecos perdiam na expressão, não conseguiam fazer a expressão dos desenhos que Izabela tinha feito do personagem, na boca, a marca da idade e uma porção de coisas. E decidimos pegar um tecido e tentar aplicar ele na forma, então, a Izabela fez os moldes de argila na cabeça, fizemos em gesso e aplicamos os tecidos no molde, para realizar vários testes. Então, foram feitas muitas experiências. A Rô fez uma pesquisa e descobriu uma cola, uma espécie de resina que enrijecia o tecido. E para a cola pegar, foi importante melhorar o tecido, para pegar o papel, colar por cima e deixar secar.

Na intenção de criar um espaço lúdico e poético que remetesse ao ambiente rural, foram criados bonecos de tricô e crochê, fazendo uma ligação com a tecelagem. Personagens fiandeiras, como Mazila, representam esse universo, cujos cenários – fogão a lenha e cama de forquilha – auxiliam nessa composição. Os bonecos de crochê confeccionados interligam-se com o texto e com a história das fiandeiras, segundo Adriana Brito (ver Apêndice B, p. 203):

Outro ponto forte do processo do *Plural*, se refere aos bonecos feitos de crochê, pois foi a Rô, esposa do Hélio, que fez os bonecos, que os costurou, em um processo muito bonito, sendo ela uma pessoa muito sensível e delicada. Desse modo, é possível perceber a importância dela no processo de construção, nos objetos pequeninhos de cena, unindo a praticidade, o profissional e a delicadeza, além do bom gosto de se fazer esses bonecos de crochê, o que também é um ponto forte do espetáculo, por remeter à história das fiandeiras.

Os bonecos para o espetáculo *Plural* foram ganhando formas, cores e figurinos que se relacionam com cada personagem⁸⁰, de acordo com Patrice Pavis (2011, p. 164-165): “O figurino é tão vestido pelo corpo quanto o corpo é vestido pelo figurino. O ator ajusta sua personagem, afina sua subpartitura ao experimentar seu figurino: um ajuda o outro a encontrar sua identidade”. Portanto, os atores-animadores também usam figurino, se relacionando com a cena proposta e sempre em contato com o boneco e com o espectador, conforme observou Eliana Santos (ver Apêndice D, p. 211):

O boneco não esconde. Ele está ali e você está ali com a roupa em um tom cinza, mas é um figurino, a gente não se esconde. Assumir isso tira essa história de você tentar se esconder, o que não era a proposta. Eu acho que você acaba parecendo o manipulador, acaba aparecendo mais do que você sumindo.

⁸⁰ Os figurinos são bem coloridos e as personagens Maria, Mazila, Idalina e Divina usam vestidos; Antônio e Martinho short e blusa comum.

O figurino dos atores-animadores no espetáculo *Plural* remete à proposta cênica de não buscarem a neutralidade em cena, como aconteceu no espetáculo *Envelopes*, em que usavam figurinos e capuzes pretos. Outro espetáculo em que os atores-animadores não buscam a neutralidade é *Mozart Moments*, do Grupo de Teatro “Sobrevento”. Os atores-animadores interagem com os bonecos e usam figurinos do século XVIII, da Áustria, que correspondem aos usados pelos próprios bonecos.



Figura 44 – Espetáculo *Mozart Moments*.

Disponível em: <http://www.sobrevento.com.br/images/mm/mmfoto2.jpg>. Acesso: mar. 2014.

Ademais, os atores usam acessórios – brincos, colares e perucas. Independente de sua forma, o figurino é essencial nos três espetáculos descritos para entender os personagens representados e a função do ator-animador, pois informa as características que apresentam e representam. Conforme observado, o figurino dos atores-animadores faz parte da proposta cênica no teatro de animação.

4.6 CENOGRAFIA

Em conjunto com a confecção dos bonecos, foram feitos os objetos de cena: a casa da avó de Maria e os objetos em miniatura – mesas, cadeiras e camas –, cada um aproximando-se o máximo possível do real; a casa, por exemplo, é uma réplica de casas feitas de pau-a-pique. Santos (2001, p. 59) pontuou que “os adereços, materiais de cena, criam uma atmosfera apropriada que contribui para a decodificação de signos. Portanto, é inaceitável a versão da

cenografia como mera disposição de objetos e estruturas pelo palco”. Desse modo, os materiais confeccionados auxiliam na transmissão do espetáculo e contribuem para a atuação.

O autor (idem, p. 59) explica, ainda: “importa é adotar uma filosofia em que os objetos auxiliem no dimensionamento da expressão do ator e na melhor definição do espetáculo”. Assim, os materiais em cena no espetáculo *Plural* aparecem constantemente somando-se a ela, a exemplo do que acontece na cena II, em que os personagens, em forma de bonecos, representam crianças – Martinho, Antônio, Divina e Maria – e dois bonecos adultos, a avó e a mãe de Maria, estão na mesa jantando. Os pratos e o lampião em miniatura compõem a cena, auxiliando sua forma estética, mas os atores-animadores também usam esses materiais para dialogar com a cena.

A cenografia do espetáculo *Plural* possui bastidores com rendas de crochê ao fundo do palco, dois balcões⁸¹ e um totem⁸², fundamentais para o espetáculo porque são utilizados em todas as cenas. A cenografia é somada à presença do ator-animador, que utiliza o espaço de forma significativa, criando novas formas cenográficas particulares de cada espectador, conforme demonstrou Gianni Ratto (1999, p. 38):

Cenografia é a identificação de um espaço único e irrepetível capaz de receber sem inúteis interferências as personagens propostas e os atores que as interpretam. A verdadeira cenografia é determinada pela presença do ator e de seu traje; a personagem que se movimenta nas áreas que lhe são atribuídas cria constantemente novos espaços alterados, conseqüentemente, pelo movimento dos outros atores: a soma dessas ações cria uma arquitetura cenográfica invisível para os olhos, mas claramente perceptível, no plano sensorial, pelo desenho e pela estrutura dramática do texto apresentado.

Por conseguinte, o cenário ocupa o espaço cênico de forma fixa, ou seja, os balcões e o totem permanecem no mesmo lugar do começo ao fim do espetáculo. No entanto, sua funcionalidade modificava-se de acordo com a cena – por exemplo, os bastidores de crochês na cena V são usados para que os vídeos sejam mostrados, mas, em outros momentos, compõem o ambiente das fiandeiras.

Os dois balcões em cena ficam situados um do lado direito e outro do esquerdo e serviram como base para a locomoção dos personagens. Na cena I, o balcão referenciava o local em que Maria estava nascendo, enquanto na cena II ficava na casa de pau-a-pique com telhado de palha. Entre uma cena e outra, a função da escola e das casas em que Maria trabalhou vai sendo modificada.

⁸¹ Ver Apêndice Q, p. 239.

⁸² Ver Apêndice Q, p. 239.

Complementando o cenário se percebia o totem, uma estrutura situada ao centro do palco. Na cena VI, sua parte superior representa uma plantação de abóboras. Já na cena VII, na parte do meio, são retirados bonecos, que estão em uma festa na roça, comendo e dançando, e, ao receberem a notícia do suicídio de Getúlio Vargas, imediatamente têm a alegria transformada em tristeza e pranto. Na cena VIII, o totem simula um rio em que Maria toma banho, enquanto na XI a madrinha de Maria, interpretada por Adriana Brito, tira uma máscara fixada no totem. No cenário existiam três telas brancas, nas quais se projetavam os vídeos.

4.7 SONOPLASTIA

No espetáculo *Plural*, a sonoplastia aparece constantemente, atribuindo inúmeras situações a cada cena. Na cena inicial, por exemplo, possui a função de despertar a atenção do espectador e situá-lo no ambiente em que a história acontecerá. É marcada pela música e pela dança dos atores-animadores, além de barulhos vindos da coxia. Os atores-animadores Adriana Brito, Abílio Carrascal e Eliana Santos falam ao mesmo tempo. O ator Abílio Carrascal pergunta: “Mas o que você veio fazer aqui?”, e as atrizes respondem: “Vim dançar o manzuá”. Inicia-se a música: “Mais cadê o manzuá? Olha ele aqui!” (repete várias vezes e assim entram cantando, dançando e interpretando).

Uibitu Smetak (2013, p. 19) pontua:

Isso significa que é de suma importância considerar o contexto histórico, geográfico e étnico da montagem, assim como que finalidade terá a música, se representará diretamente os personagens (associando-se com eles sempre que aparecem) ou não e, se representam diretamente, quais os instrumentos mais adequados para isso.

Assim, a entrada do manzuá representa o universo rural referente à peça, pois são comuns, em cidades do interior, festejos típicos que envolvem toda a comunidade. Outra finalidade da música é relacionar-se com o nascimento de Maria⁸³, que aconteceu em noite de festa, conforme o texto teatral:

Meu nome é Maria. Nasci de noite, quando meu povo todo tava indo pra uma festa, Nasci no meio do cerrado, em algum trieiro entre uma fazenda e outra. Minha mãe,

⁸³ A personagem, que nasce em cena, é Maria, representada por um boneco.

num agüentou esperar eu chegar na festa, e eu nasci foi lá mesmo. Mas todo mundo ficou feliz com a minha chegada. Mesmo eu sendo menina-mulher! Minha mãe [...]. (PLURAL, 2012, p. 185, Anexo B)

A música possui a intenção de transmitir a emoção dos personagens, e isso, conseqüentemente, emociona os espectadores, sendo observado também na cena III, em que Maria, de olhos vendados, brinca de cabra-cega: “Corre de um lado para o outro tentando pegar alguém, em cena aparece sua mãe Mazília, Maria alcança e apalpa tentando identificar quem é, no momento que ela passa a mão no rosto da mãe ela sorri, tira a venda e se abraçam carinhosamente” (PLURAL, 2012, p. 186, Anexo B). Nesse instante, inicia-se a música, mas acompanhamento instrumental: “Mamãe é palavra doce que sai do meu coração, com o tempo vai deixando, saudade e recordação. Nos braços dela eu vou morar. To nos braços de mamãe. Pra ela me acarinhar. Apareça valentão. Para me tirar de lá. Nos braços dela eu vou morar” (repete várias vezes) (Trecho transcrito do vídeo da apresentação)⁸⁴. Cantada por Adriana Brito, seguida por Eliana Santos e Abílio Carrascal, retrata emoções diversas, tais como amor, companheirismo e afeto entre mãe e filha. Smetak (2013, p. 25) menciona:

Essa representação de sentimentos através do recurso musical faz brotar uma emoção no espectador, pois a música nos impulsiona, naturalmente, a uma sinestesia quando associamos um som ou melodia a uma imagem transmitida no próprio espetáculo ou mesmo oriunda do inconsciente de cada um, como se essas vibrações ecoassem em nossa psique do mesmo modo que uma corda de um instrumento faz vibrar outra mais próxima, por simpatia.

Esse momento é emocionante, proporciona alegria e um desejo de estar perto de quem amamos⁸⁵. Em seguida, entra Idalina e diz que vai roçar, pedindo para Maria pegar os ovos das galinhas. Sobre a mesa há uma vasilha com várias bananas e Idalina pergunta (PLURAL, 2012, p. 186-187, Anexo B): “Maria, tá vendo essas bananas?”, ao que Maria responde: “Tô, vó”. Idalina continua: “Num mexe nelas não!”, e Maria aquiesce: “Tá bom, vó”. Quando Idalina sai de cena, desenrola-se uma situação cômica: por trás das bananas, que estão sobre a mesa, outras bananas maiores, feitas de crochê, surgem e começam a provocar Maria para que as coma. Começam a cantar⁸⁶ e dançar, oferecendo-se a Maria:

Não me abandone você me conhece. Minha casca é simples você me merece. Desnuda-me, desnuda-me. Bananas em chamas, fazendo suas manhas. Queimando os melodramas o amor em suas entranhas. Háaaaaaa. Bananas em chamas. Não me

⁸⁴ Acervo pessoal do grupo cedido para reprodução e utilização nesta pesquisa.

⁸⁵ Fato que aconteceu com a autora deste trabalho. Ao ver essa cena, pôs-se a pensar na mãe o tempo todo e, em seguida, a convidou para que pudessem assistir ao espetáculo juntas. Ela gostou e se divertiu muito.

⁸⁶ Música gravada.

abandone você sonha comigo, com o meu sabor sensacional, vejo perigo. Devora-me. Devora-me. Bananas em chamas fazendo suas manhas, queimando os melodramas, o amor em suas entranhas. Sensacional. Não me abandone você sonha comigo minha casca é simples vejo perigo. Desnuda-me. Desnuda-me. Bananas em chamas fazendo suas manhas, queimando os melodramas, o amor em suas entranhas. Meu sabor sensorial. Háaaaaa. Não me abandone você me conhece, com o meu sabor sensacional você me merece. Devora-me. Devora-me. Bananas em chamas fazendo suas manhas queimando o melodrama o amor em suas entranhas. Hú. (Trecho transcrito do vídeo da apresentação)

Após a música, inevitavelmente, Maria come todas as bananas. Sua avó chega e nota que a neta está estranha. De repente, escorrega em uma casca de banana. Percebendo a desobediência da neta, faz com que coma todas as bananas que sobraram e Maria passa mal. Para que ela melhore, a pedido de Mazília, a avó faz uma oração. Essa cena remete às diversas situações que acontecem na infância e às crenças populares, como constata Smetak (2013, p. 8):

É nesse ponto exatamente que a música contribui muito na cena, pois, sendo também parte do imaginário social, ela alia o sonoro ao visual e aumenta a sua carga emotiva, muitas vezes pela identificação do espectador com elementos armazenados no seu inconsciente.

Por isso, essa cena desperta tantas gargalhadas da plateia. Diferentemente da cena IV, a música é gravada na cena V e os atores-animadores cantam ao vivo novamente. A cena retrata a família de Maria preparando o fio de algodão. A avó na roda de fiar, a mãe desencaroçando o algodão, Divina, a irmã de Maria, batendo o algodão, e Maria preparando e separando as folhas deste. Somando-se à cena, inicia-se o canto das fiandeiras:

A roda que eu fio nela Ô Baiana, ô ia, ia. É só eu que ponho a mão, Ô Baiana, ô ia, ia. Ou então minha cunhada Ô Baiana, ô ia, ia. Que é muié do meu irmão Ô Baiana, ô ia, ia. As panelas lá de dentro Ô Baiana, ô ia, ia. Ta frevendo numa lida Ô Baiana, ô ia, ia. Uma de boca pra baixo Ô Baiana, ô ia, ia. Outra de fundo pra riba Ô Baiana, ô ia, ia. Minha boca tá com fome Ô Baiana, ô ia, ia. Minha barriga quer comê Ô Baiana, ô ia, ia. Cala a boca minha barriga Ô Baiana, ô ia, ia. Deixa as panela frevê Ô Baiana, ô ia, ia. Senhora dona da casa Ô Baiana, ô ia, ia. Põe a cabeça na porta Ô Baiana, ô ia, ia. Que eu quero lhe preguntá Ô Baiana, ô ia, ia. Quantas galinha tem morta Ô Baiana, ô ia, ia. Senhora dona da casa Ô Baiana, ô ia, ia. Por que ta tão triste assim Ô Baiana, ô ia, ia. Se é por causa de seu bem Ô Baiana, ô ia, ia. Pros seus braço ele há de vir Ô Baiana, ô ia, ia. A roda que eu fio nela Ô Baiana, ô ia, ia. Sabe lê, sabe escrever Ô Baiana, ô ia, ia. Também sabe me contar Ô Baiana, ô ia, ia. Quanto custa um bem querer Ô Baiana, ô ia, ia. (PLURAL, 2012, p. 187-188, Anexo B)

Enquanto a música é cantada, Adriana Brito e Eliana Santos seguram um algodão. Assis (2012, p. 89-90) observa que, no decorrer da música, esse algodão transforma-se em

nuvem. Nessa passagem, a iluminação é um ponto fundamental, pois na palma de suas mãos é colocado um dispositivo que envia uma luz, produzindo o efeito de uma nuvem com luz.

Ainda, percebe-se que a dramaturgia e a música estão interligadas. Por conseguinte, este tópico buscou verificar a música no espetáculo de animação *Plural*, e, ao evidenciar sua ligação com a dramaturgia em cena, foi possível notar como somam à composição do espetáculo teatral. A Companhia de teatro “Nu escuro” está sempre em busca de um caminho para a criação das cenas, sendo a música um dos elementos essenciais.

4.8 ILUMINAÇÃO

Aos referir-se ao sentido estético do espetáculo teatral, a iluminação é um ponto essencial, visto envolver questões de segurança para a equipe teatral e a público. Displacências com a iluminação podem causar grandes transtornos, a exemplo do uso da energia elétrica de forma inadequada, que gera estragos como queimaduras e incêndios e, por isso, requer uma atenção especial e não permite improvisações (SANTOS, 2001, p. 66).

A forma de iluminação mais comum é a que usamos no cotidiano, cuja finalidade é proporcionar uma aproximação à luz natural do sol, podendo clarear melhor para que as atividades corriqueiras possam ser desenvolvidas. A iluminação teatral tem o mesmo objetivo, mas com mais requinte, pois deve clarear o ambiente cênico, ressaltar a atuação do ator, estabelecer formas variadas entre dia e noite, facilitando diversos efeitos especiais como projeção de estrelas, nuvens e relâmpagos (SANTOS, 2001, p. 66).

A iluminação, agregada ao trabalho do ator-animador, à sonoplastia, ao figurino e ao cenário, engloba o conjunto de emoções na cena. A conciliação visual da peça possui várias formas, que muitas vezes se interligam à cenografia, ocupando um espaço considerável, como demonstrou Patrice Pavis (2011, p. 179): “A iluminação ocupa um lugar chave na representação, já que ela a faz existir visualmente, além de relacionar e colorir os elementos visuais (espaço, cenografia, figurino, ator e maquiagem), conferindo a eles certa atmosfera”. Esse fato é observado no espetáculo *Plural*, em que esse componente se relaciona à representação e aos elementos visuais, observou Rodrigo Costa Assis (2012, p. 85):

Escolhidos os vídeos e criado o cenário, a partir daí obteve-se a pesquisa da luz. A proposta deste espetáculo – *Plural* – é que cada ambiente seja iluminado como se fosse a luz de um ambiente real, como a fazenda e a cidade grande. Outra

observação que permeia o trabalho de criação dessa luz é que o projeto permite que essa peça seja encenada em qualquer lugar, não dependendo assim do espaço físico do teatro com condições técnicas de iluminação para a realização do mesmo, ou seja, todo o material de luz fica inserido no cenário e assim independe do espaço onde será apresentada a peça.

Por possuir possibilidades de ser apresentado em qualquer lugar, não precisando de um espaço físico teatral, o espetáculo circulou na turnê nacional da Companhia, patrocinada pela Petrobrás, por várias cidades do interior de Goiás e por outras cidades, como Rio do Sul (SC) e Natal (RN).

Na cena II, a iluminação é destaque. A história se passou na fazenda e se observa que as únicas iluminações são lâmpadas, que ficam dentro de pequenas tochas e do fogão de lenha, atribuindo uma veracidade ao palco, situação semelhante ao espetáculo *Tropeço*, da Cia “Tato Criação Cênica”, de Curitiba (PR).

O enredo conta a história de duas senhoras que moram juntas, mostrando suas ações cotidianas. A iluminação é proposta por simulações de velas com uma lâmpada na ponta, sendo a única forma de luz do ambiente. Ademais, com alguns focos de iluminação no espetáculo *Convocadores de estrelas*⁸⁷, do grupo de teatro “Seres de luz”⁸⁸, o cenário é sempre escuro e a iluminação é apresentada com alguns focos de luz como, por exemplo, na cena em que uma menina brinca com uma estrela.



Figura 45 – Espetáculo *Plural*.

Disponível em: <<https://plus.google.com/photos/115783695236980970536/albums/5877237402607354961/5877240916730767858?banner=pwa&authkey=CJ72gL3Bzt7p8QE&pid=5877240916730767858&oid=115783695236980970536>>. Acesso em: mar. 2014.

⁸⁷ Um espetáculo com características de um relato mítico, uma saga de heróis que toca nos arquétipos mais profundos da humanidade. Sua linguagem metafórica, os símbolos esquecidos utilizados e as diversas leituras possíveis fazem deste espetáculo uma viagem intensa e fascinante. A trilha sonora, especialmente criada e executada pela exímia musicista Badi Assad, conduz o público por diferentes climas e sensações. Isso faz de *Convocadores de Estrelas* um especial acontecimento, um ritual onde o espectador não tem idade e a viagem não tem destino. Espetáculo de Teatro de Bonecos. Disponível em: <<http://www.seresdeluzteatro.com.br/espetaculos/>> Acesso em: fev. 2014.

⁸⁸ Grupo formado por Lily Curcio foi fundado em 1994, em Búzios, Rio de Janeiro, junto com Abel Saavedra. Esta parceria deu início a uma intensa e longa trajetória de dezessete anos. A partir de 1997, o grupo fixa sua residência e sede em Barão Geraldo, Campinas (SP). Atualmente, Seres de Luz Teatro tem parcerias com grupos, atores e atrizes. Disponível em: <<http://www.seresdeluzteatro.com.br/grupo/>> Acesso em: fev. 2014.



Figura 46 – Espetáculo *Tropeço*.

Disponível em: < http://cartacampinas.com.br/wp-content/uploads/tato_FTB.jpg > Acesso em: fev. 2014.



Figura 47 – Espetáculo *Convocadores de estrelas*.

A iluminação é um signo teatral que contribui para a concepção estética da encenação, podendo atribuir novas significações a ela por meio da linguagem visual, conforme observou Patrice Pavis (2011, p. 181): “Apreciar a iluminação é compreender como ela influi nos outras componentes do espetáculo”. Assim, agregada aos demais signos – sonoplastia e cenário –, permite ao espectador entrar no universo representado.

4.9 A PRESENÇA DO CORPO DO ATOR-ANIMADOR E DO BONECO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

A animação escolhida no espetáculo *Plural* foi o ator-animador presente e atuante em cena pela interação com o boneco. Três situações podem ser observadas: a atuação enquanto ator, a animação dos artefatos e sua interação com o ator-animador. Balardim (2004, p. 92) ressalta:

Ator-manipulador visível alternando o endereçamento do foco do público entre o objeto-personagem e sua presença como ator-personagem: Essa técnica caracteriza-

se por estabelecer um diálogo direto entre os personagens compostos pelo objeto-personagem e pelo ator-personagem, que deverá, simultaneamente, manter ambos os desdobramentos da sua interpretação ativos (o do personagem corporal e do objeto personagem), intercambiando o foco do público durante o diálogo. Isso permite um verdadeiro “ping pong” com o olhar do espectador. Também nessa técnica existe uma miríade de nuances que podem relacionar-se com a percepção da presença do ator como sujeito da ação. Quanto mais ele conseguir iludir o público de que o objeto se move por vontade própria, mais ele realizará a imagem de desdobramento, ao passo que, se sua condição de manipular ficar sempre evidenciada, a imagem poderá remeter à outra significação.

O ator-animador precisa ter as noções do objeto-personagem e do ator-personagem bem estabelecidas para não se perder em cena diante de tantos movimentos a serem efetuados e conseguir direcionar o espectador ao foco do que se pretende mostrar. É justamente esse o ponto trabalhado no ator-animador da Companhia “Nu escuro”. Os integrantes possuem uma bagagem extensa de espetáculos, conforme mencionado no Capítulo 1, e apresentam inúmeras habilidades, por meio do uso de seu corpo, em cena: improvisação e interpretação. Essa capacidade, aliada ao trabalho no teatro de animação englobando novas formas corporais e vocais, auxilia no aprimoramento em relação à animação.

Na peça *Plural*, a técnica do teatro de animação está sendo aprimorada pelo grupo. A animação dos bonecos baseia-se na técnica de balcão e estabelece relação direta com o ator-animador, mostrando reações conjuntas. Conforme observado, para Adriana Brito essa interação foi uma nova abordagem, que veio aprimorar sua visão particular e profissional. Ela acrescenta (ver Apêndice B, p. 202):

Transparecer minha emoção e ao mesmo tempo contracenar com o boneco. Eu achei isso um grande barato. Eu vim de uma geração de *Vila Sésamo*, de *Muppet Show*, de *Caco*. Então é aquela coisa de você estar manipulando um boneco, de estar vendo aquele boneco, estar conversando com ele, estar opinando, mostrando a sua expressão. Eu lembro que tinha um programa que eu assistia muito quando era criança, que era o Daniel Azulai.

O Daniel Azulai tinha uns personagens que lembro até hoje, como a Chicória – era uma formiga gigante, uma empregada que usava lenço de bolinha na cabeça, usava um avental. Era muito bacana. Via, assim, que era possível brincar com o boneco, que estaria ouvindo e a fala de quem o manipula.

Diante dessa visão, se percebe que o boneco é usado também na TV. Feitos de espuma, personagens ganharam espaço na mídia brasileira desde a década de 1970, em inúmeros programas infantis: Castelo Rá-Tim-Bum (1995), Cocoricó (1996), Vila Sésamo (1972) (uma versão brasileira baseada no programa infantil norte-americano *Sesame Street*) e X-Tudo (1992). Conforme observa Ana Maria Amaral (2007, p. 33), ao informar que a tecnologia trouxe possibilidades e transformações: “Mas são mudanças mais a nível técnico e formal, porque a essência das coisas, essa tecnologia não muda. E seja no teatro, ou na mídia,

a especificidade do boneco continua sendo a mesma”. Por conseguinte, seja na televisão ou no teatro, o boneco possui possibilidade de entreter e estabelecer relações com as emoções humanas.

Nos programas Castelo Rá-Tim-Bum e Cocoricó o entretenimento e as relações com as emoções é observada pelo carisma dos bonecos. No primeiro há uma variedade de bonecos, desde dedochê (personagem fura-bolo) até bonecos animados por um único ator (gato, Godofredo e Mau). Em *Cocoricó*, os bonecos são feitos de espuma e a variedade encontra-se na característica física deles: pessoas e animais. Uma situação diante da representação dos bonecos na televisão é a simultaneidade entre animação, movimento do corpo do boneco (o corpo do ator não aparece) e voz do ator, situações pontuadas⁸⁹ pelo ator e animador de Cocoricó, Hugo Picchi (2013, trecho transcrito de vídeo):

Existe uma diferença em se manipular bonecos no teatro e bonecos na TV. Hoje a gente está acostumado a ver na televisão os bonecos em programas infantis ou alguns que tem receitas aí para dona de casa. Mas acho que isso vem muito dos Mappets. Eu acho que é o boneco que funciona melhor em vídeo. É fácil de manipular de se movimentar pelo Set. A gente vê alguns outros tipos de manipulação no Castelo Rá-Tim-Bum, por exemplo, as botas elas eram bonecos de cabo. Com gatilhos não era direto na mão, como um puppet. O Topo Giggio, por exemplo, era um boneco que se utilizava de uma técnica, antiquíssima no Japão, chamado *Buranku*. Uma pessoa faz os pés do Topo Giggio, outra pessoa faz os braços. Eu não sei se é nessa ordem, mas outra pessoa faz a boca e a cabeça. É um tipo diferente de manipulação. Uma coisa que eu acho bem importante falar, que difere o boneco da TV do boneco do teatro, é que muitas vezes o boneco do teatro não tem voz. Ou só emite umas expressões, uns barulhinhos. E na TV não, você precisa criar uma voz. Você precisa ser um criador da voz. E na TV eu acho que isso tanto de você ter uma boa manipulação, o lábio do boneco, eu acho que é 80% da construção do personagem de um boneco na TV. Se você não cria uma boa voz, não tem carisma nessa voz, você destrói o personagem.

A voz, enquanto elemento do boneco na TV, conforme descrito, é um elemento essencial, que caracteriza o personagem e o torna mais próximo do telespectador. Ator do Castelo Rá-Tim-Bum, Álvaro Petersen (2013, trecho transcrito de vídeo), animador dos bonecos Celeste e Godofredo, descreveu⁹⁰ o momento em que buscava a voz para a personagem Celeste:

Eu vim no outro dia para fazer o teste da cobra eu e um monte de menina. E a Bia Rosenberg que era a nossa chefe na época ela falava: “Tem que ser mulher. Você vai fazer o teste, mas tem que ser uma menina”. Eu falei: “Bom, eu vou fazer o teste”. Quando eu fiz a cobra, o câmara fez assim: “Uh, a cobra está viva!”. Claro, está

⁸⁹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=a0UA_AIGiyA> Teatro de bonecos – TV Guia do Ator. 2013. (Programa 64). Acesso: mar. 2014.

⁹⁰ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=u7Xu_8euXKQ&hd=1> Castelo Rá Tim Bum – Documentário. 2010. Acesso: mar. 2014.

viva. Aí a cobra foi lá. E voz? Aí eu falei: “O que eu vou fazer com essa cobra?”, e pensei: “Bom, pode deixar que eu vou bolar uma voz”. E falei: “Não tem o que bolar com essa voz”. Aí a Bia tanto falou, tanto falou. E preocupação e preocupação. Aí eu tive um *insight*: “Eu vou fazer a voz dela”. A voz da Bia é perfeita para a cobra. Ela é carioca, tem um arrastado. Fala por que. Quem fala assim é a Bia.

Além dessas situações, a voz da personagem demonstra tranquilidade. O segundo ponto, referente à voz e apresentado por Hugo Picchi, é do teatro de bonecos. Sua utilização em algumas peças se refere apenas a pequenos barulhos ou ausência de falas, evento verificado no espetáculo *Linhas*⁹¹, do grupo “*Makimaki Theater*” (USA) de teatro de bonecos. Bonecos de tecido, animados de forma direta com as mãos, ganham vida por meio da artista Gabriela Galup, com uma linguagem não verbal.



Figura 48 – Espetáculo *Linhas*.

Disponível em:< <http://www.funarte.gov.br/teatro/grupo-makimaki-theater-usa-de-teatro-de-bonecos-sessao-unica/>> Acesso: mar. 2014.

Diferente do espetáculo citado, a Companhia de teatro “Nu escuro”, no espetáculo *Plural*, buscou inúmeras vozes para representar os personagens. Assim, a protagonista Maria possui uma voz suave. Enquanto sua avó Idalina usa um tom mais severo, mas cômico pela maneira com que o ator Abílio Carrascal representa, como observado por Adriana Brito (ver Apêndice B, p. 204):

E a Idalina é outra coisa que eu achei que o Abílio tomou muito esse cuidado, pois, no começo, o grupo ficou com medo dela ficar agressiva, de ela ser apresentada com um estereótipo de bruxa, por exemplo. Porém, as crianças gostaram, ela ficou

⁹¹ O espetáculo é composto por quatro histórias, construídas sobre quatro “linhas”, relacionadas simbolicamente aos elementos da natureza: mar, vento, fogo e terra. A peça aborda o processo de migração – a história de muitas pessoas que, por algum motivo, deixam seus lares. Primeiro, uma sereia conduz o espectador para o fundo do mar e para a reflexão sobre o significado da perda (Linha Mar). Surge a Dama dos Ventos, cujo alvo é a busca de identidade (Linha Vento). O terceiro personagem, um artista (Linha Fogo), convida, por meio do humor, a acreditar e a criar. Finalmente, o Homem de Milho, o quarto personagem (Linha Terra), sintetiza a realidade da migração. Ele é o epicentro da história e leva o público para espaços de vazio, perda e busca de identidade, nos quais se encontram seus medos – mas também está o humor. Não há palavras no roteiro. A linguagem é totalmente não verbal. Disponível em:< <http://www.funarte.gov.br/teatro/grupo-makimaki-theater-usa-de-teatro-de-bonecos-sessao-unica/>> Acesso: mar. 2014.

engraçada. É o grande barato que faz a gente aprofundar nas coisas, saber que tem gente que vai gostar.

A voz na peça em questão faz parte da presença do ator-animador em cena, relacionando-se a sua expressão corporal, como bem observou Patrice Pavis (2011, p. 129): “Analisar a Voz é também examinar a relação entre corpo e voz, a maneira pela qual o ator parece de repente encarnar uma personagem. É também escutar a voz tal como ela parece brotar do texto, a cada curva da frase enunciada”. Relação evidente na cena VII, em que o ator Abílio Carrascal anima dois personagens (Idalina e Geraldo), atribuindo vozes diferenciadas a cada um. Um bom trabalho vocal, que exige certa agilidade do ator-animador, como sujeita o texto teatral⁹²:

Idalina (AB) – E como o senhor tá, seu Geraldo? **Geraldo (AB)** – Uai, Dona Idalina, tirando minha dor nas costas, um princípio de gota, e uma malvada duma úlcera que não me deixa mais dormi... Eu tô bem, sim Senhora. **Idalina (AB)** – Ah, tá. *(Pausa)* Fiquei sabendo que o senhor vai pra cidade? **Geraldo (AB)** - Cansei dessa vida na roça. Se não chove, você perde tudo. Se chove demais, você perde também. Meu irmão Amâncio disse que tem uma fartura de trabalho lá na cidade. **Idalina (AB)** – Então o senhor deve de tá procurando uma mulher pra casar. Pra cuidar da casa, lava roupa, fazer comida... **Geraldo (AB)** – Com todo respeito, Dona Idalina, a senhora tá velha e feia demais pra mim. **Idalina (AB)** – Ô, homem besta, num tô falando de mim, não! O que o senhor acha da minha filha Mazilia? **Geraldo (AB)** – Eu acho... *(Forró não deixa escutar)* **Idalina (AB)** – Eu num entendi... **Geraldo (AB)** – Uai, eu disse que dona Mazilia... *(Forró não deixa escutar)* **Idalina (AB)** – Tô entendendo, Seu Geraldo. **Geraldo (AB)** – Pois num é? A Mazilia... *(Forró não deixa escutar)* **Geraldo (AB)** – É. Num sei não. Mulher viúva com menino... Será que vai prestar? Até que eu quero casar com ela. Mas num quero saber desses meninos, não. Ou sou eu, ou esses meninos. **Idalina (AB)** – Mas seu Geraldo, as crianças são as criaturas mais puras da terra! São as dádivas de Deus! *(Crianças aparecem brincando)* **Idalina (AB)** *(gritando)* – Sai daqui seus meninos encapetados!!! *(com calma)* Preocupa não. Logo vocês mudam, e deixa os mais velhos comigo, pra me ajudar. E depois os mais novos caçam o rumo deles. (PLURAL, 2012, p. 189, Anexo B)

Além da mudança de voz, os atores-animadores mudam também a representação em cena: em certos momentos são apenas atores; em outros atores-animadores que se relacionam com o artefato e outros signos teatrais. De acordo com Eliana Santos (ver Apêndice D, p. 210):

As coisas precisam estar muito bem costuradas e harmonizadas ali, porque não pode ser mais em cena, é um espetáculo que harmoniza todas essas costuras da atriz em cena, do ator em cena, do boneco em cena, da gravação acontecendo, da luz que compõe a dramaticidade. É muito delicado o *Plural*, nesse sentido de não sair fora

⁹² As siglas que aparecem anteriormente às falas dos personagens representam as iniciais dos nomes dos atores-animadores.

do foco, de não desandar e não desafinar as coisas que estão ali em cena. É muito importante isso.

Essa harmonização, descrita por Eliana Santos, representa um dos pontos-chaves da presença do ator-animador em cena, seu equilíbrio e atuação. Essas situações estão interligadas à animação e à energia, como expõe Ana Maria Amaral (1996, p. 19): “Energia é o que liga a matéria (formas, objetos) ao espírito. E animação é energia em movimento, ou seja, animação é energia ativada pelo movimento; sob seu impulso a matéria como que se volatiliza e através dela o enigmático se manifesta”. Por conseguinte, o corpo do artista deve estar equilibrado com sua energia para transmiti-la ao artefato animado.

Isso proporciona uma relação entre tempo e espaço diferenciada da vida cotidiana para o artista e espectador, mas com as distinções mencionadas por Ana Maria Amaral (1996, p. 263), em que os movimentos efetuados pelo ator propiciam estímulos sensoriais ao espectador. Posteriormente, eles se recriam em seu inconsciente e se transformam em considerações ou em emoção estética, situação vivenciada por Antônio da Mata (ver Apêndice D, p. 210):

O Plural é um espetáculo singelo, essa é minha visão como espectador, apesar dele ter bonecos, ele é um espetáculo em que os atores brincam de bonecos, eles fazem uma brincadeira com os bonecos, eles interpretam os bonecos, não fazem um teatro de bonecos – é diferente, muito singelo, singular, ele é próprio, eu não vi nada igual, é muito simples e, ao mesmo tempo, sofisticadíssimo.

A relação entre o singelo e o sofisticado parte da dramaturgia até o uso de tecnologias audiovisuais, situações que se relacionam à presença do ator-animador em cena e visam, no espetáculo *Plural*, ao domínio da expressão deste corpo, a forma em que a energia é repassada para o boneco e as interações com os signos teatrais e elementos audiovisuais. Diante desses fatores, o jogo em cena se inicia.

Existe uma busca pela *anima*, conforme demonstrou Ana Maria Amaral (1996, p. 172): “O boneco não é nem coisa, nem ser humano, há algo dentro dele que o ultrapassa, é a sua alma”. Construída pelo ator-animador em seu processo de ensaio e no decorrer das apresentações da peça, a ‘alma’ do boneco corresponde à sua presença cênica, sendo a respiração um dos fatores importantes para ela, como expõe Valmor Nini Beltrame (2008, p. 25):

Fazer com que o boneco “respire” complementa a noção de estar em movimento, de estar vivo. Encontrar o movimento justo para dar a ideia de que o boneco respira exige a ampliação desse movimento, uma vez que o boneco “respira” com o corpo

inteiro Por isso, o ator-animador busca encontrar o movimento justo, para dar veracidade a essa respiração. Muitas vezes o boneco “respira” em sintonia com a respiração do seu animador. Muitos gestos são impulsionados pelo ato de inspirar. As emoções vividas pela personagem-boneco também estão relacionadas com a inspiração/expiração: reagir com raiva implica em respirar de forma distinta à que ocorre ao receber um afago. É necessário longo tempo de “convivência” com o boneco para encontrar o movimento justo. Trata-se de um movimento dilatado, diferente do ato de respirar humano, mas fundamental para dar qualidade a sua atuação. Quando a respiração é feita adequadamente, o boneco parece vivo e sua atuação torna-se convincente.

Na cena VI, a respiração da personagem Maria varia dependendo de seu estado emocional, entre o susto e a alegria⁹³, ao perceber que sua avó teria pisado em uma cobra, principalmente quando ela percebe que essa ação poderia levá-la à morte. O boneco respira com o corpo todo, demonstrando essa passagem, atribuindo veracidade à cena:



Figura 49 – Cena VI – espetáculo *Plural*.

Disponível em: <<https://plus.google.com/photos/115783695236980970536/albums/5877237402607354961/5877240659294429330?banner=pwa&authkey=CJ72gL3Bzt7p8QE&pid=5877240659294429330&oid=115783695236980970536>>. Acesso em: ago. 2013.

Com uma perspectiva diferente de *Plural*, no espetáculo *Em concerto*, do grupo “Contadores de Estórias”, especificamente na cena *Concepção*, a respiração é atribuída de diversas formas apenas ao boneco, desde a mais lenta até a mais acelerada. O ator-animador se encontra neutro em cena e a personagem, em seu leito, representa ações que ocorrem continuamente, do ápice do prazer feminino até o parto. O boneco não modifica sua expressão, mas, pela respiração e pelas atitudes, ficam evidentes as emoções que sente:

⁹³ **Idalina (AB)** (*falando baixinho*) – Maria vai lá em casa pegar a carabina, pisei numa cobra. *Maria corre assustada, no meio do caminho vai parando e começa a trotar, vai passando do estado de assustada para alegre.* **Maria (AD)** – A vó vai morrer, a vó vai morrer, a vó vai morrer... (*Chega à casa, come os biscoitos vagorosamente, pega a carabina e sai calmamente da casa quando de repente vem Idalina com a cobra na mão.*) **Idalina: (AB)** – Escomungada! Você queria que eu morresse não é sua desgraça... Maldita hora que sua mãe, pois essa desgrama no mundo, não presta para nada (*Bate na Maria com a cobra.*) (PLURAL, 2012, p. 5, Anexo B).



Figura 50 – Espetáculo *Em concerto* – cena *Concepção*⁹⁴.
Disponível em: < http://www.ecparaty.org.br/em_concerto.htm > Acesso: mar. 2014.

Outra situação correspondente ao ator-animador e ao boneco em cena é o olhar estabelecido durante a atuação. Assim observou Valmor Nini Beltrame (2008, p. 25): “O olhar pode ser diferenciado conforme a velocidade e a intensidade do movimento do boneco, e apresenta qualidades diferentes para cada situação”, como na cena IV, em que Maria olha diversas vezes para as bananas, que a estão provocando.



Figura 51 – Cena IV – Espetáculo *Plural*.
Disponível em: < <https://plus.google.com/photos/115783695236980970536/albums/5877237402607354961/5877239888238726354?banner=pwa&authkey=CJ72gL3Bzt7p8QE&pid=5877239888238726354&oid=115783695236980970536> >. Acesso em: mar. 2014.

No espetáculo mencionado, o olhar foi trabalhado na oficina ministrada por Paulo Fontes. Primeiramente, a questão do foco do ator-animador, para depois aprimorá-lo no boneco, exercício que facilitou o entendimento da maneira de o boneco concentrar sua atenção e direcionar sua visão. Como observa Eliana Santos (ver Apêndice D, p. 209):

A partir de exercícios, como aquele em que se pegava o cordão e amarrava em volta da própria cabeça, de forma que o fio do cordão ficasse no nariz do ator. Então, outro ator – outro companheiro de oficina, manipulava através do cordão, direcionando seu foco para onde quisesse – uma pessoa manipulava a outra através de um cordão. Esse exercício foi muito importante porque você entendia a manipulação do boneco pelo seu corpo então outra pessoa te manipulava. E também para mim, estou dizendo muito de um ponto de vista do meu processo, pois isso foi

⁹⁴ Disponível em: < http://www.ecparaty.org.br/em_concerto.htm > Acesso: março/2014.

importante, porque eu entendia no meu corpo e como poderia ser com o boneco. Quando outra pessoa está manipulando o boneco, muitas vezes, está de costas para você e não é possível ter uma visão, entender onde está o olho do boneco ali na frente. Estou de frente para a plateia, com o boneco de costas para mim, tendo que fazer esse boneco enxergar um objeto, contracenar com outro boneco, contracenar com a plateia, triangular em cena, voltar para mim, olhar para os meus olhos. Assim, esse exercício de foco foi muito importante porque o meu corpo codificava esse movimento esse entendimento com o boneco. E isso me facilitou bastante.

O olhar possui uma conexão com o espectador, pois, independente de se locomover ou não, atribui vida ao artefato e as emoções são passadas por meio dele. Ainda, a vida do boneco pode ser caracterizada também por sua personalidade. A personagem Idalina, por exemplo, possui o nome, as características físicas e a personalidade da avó da integrante Izabela Nascente, que representa as avós mais severas, o que auxiliou em uma presença cênica realista. A partir dessa representação, a personagem Idalina pensa e age em cena como uma avó severa o tempo todo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, foi possível fazer alguns levantamentos sobre o trabalho do ator-animador, entendendo como ocorre seu aprendizado no teatro de animação, sendo a Companhia “Nu escuro” o local fundamental de desenvolvimento de seu trabalho.

Foi possível também chegar a algumas considerações sobre como funciona o ofício de ator-animador, por meio do entendimento de que o personagem é algo diferente do próprio corpo. Como ocorre o trabalho do ator-animador? Com os treinamentos e ensaios e mediante a interação com o personagem que será animado, estabelecendo um relacionamento entre ator-animador e espectador. No teatro de animação, deve-se transformar o que parece irreal em crível na cena pela *anima* atribuída ao artefato. De que maneira o ator-animador consegue fazer o artefato parecer real? Ao conhecer, primeiramente, a estrutura do artefato, por exemplo, o boneco, ao saber as possibilidades que ele pode apresentar em cena: respiração, movimentação, voz e forma de andar.

Assim, o aprendizado do ator-animador possui uma ligação com o entendimento do personagem, da teoria que será usada, e dos limites de seu próprio corpo e do artefato, finalizando em experiências únicas para cada ator-animador, que, contudo, passaram por uma estrutura coletiva.

Em relação à preparação corporal do ator-animador, no teatro de animação foi possível perceber que esta constitui uma organização mental e física. O ator-animador deve ser capaz de se expressar em dois espaços e tempos diferentes.

Finalmente, foi observado, em trabalhos anteriores, que a Companhia de teatro “Nu escuro” busca, por meio dos ensaios e das oficinas em que participam, aprimorar o trabalho corporal. Nos ensaios do espetáculo *O cabra que matou as cabras*, os movimentos corporais são muito precisos – correr, movimentar os braços e olhar para a plateia –, dimensões corporais no corpo do ator que facilitaram o trabalho com bonecos. José Parente (2005, p. 116) constata que os bonecos e objetos são expansões do corpo do ator e, por isso, o estudo das técnicas referente ao teatro de animação terá sentido se as técnicas do ator forem consideradas de maneira simultânea. Assim, o grupo procurou, no espetáculo *Envelopes*, fazer uma junção de ambas as técnicas.

No espetáculo *Plural*, esse trabalho corporal foi usado de duas formas: por meio do próprio corpo do ator-animador e do boneco, tendo as expressões do corpo do ator-animador

bem definidas e trabalhadas, procurando-se também aprimorá-las no boneco. No entanto, elas carecem de uma atenção máxima, como destacou Ana Maria Amaral (2005, p. 20), em relatar que os bonecos precisam de um cuidado maior, de mais precisão ao serem animados.

Os movimentos atribuídos a eles devem estar de acordo com cada boneco. No primeiro contato, os atores-animadores tendem a exagerar e, por isso, os movimentos que aparecem são precipitados e alterados. No decorrer do tempo, eles conseguiram perceber que, ao coordenarem seu corpo (mãos e braços), o boneco naturalmente começa a harmonizar-se melhor enquanto personagem. Assim, ocorre a adaptação.

Por meio desta pesquisa foi possível entender que a percepção do ator-animador aconteceu ao longo do processo por meio de preparações individuais e coletivas: leituras, ensaios e apresentações, essenciais para seu desenvolvimento na cena e para a visão individual e coletiva enquanto grupo.

Em relação aos dois espetáculos, *Envelopes* e *Plural*, foi possível compreender como aconteceu a formação do trabalho corporal do ator-animador da Companhia de teatro “Nu escuro”, trabalhada em seu corpo e nos dos artefatos animados – bonecos e máscaras. Por conseguinte, considera-se a questão do corpo do ator em que o corpo um é ator-animador e o corpo dois é ator-personagem, diferenciando-se ambos pela técnica, ou seja, pela questão de direcionamento de foco, consideração possível graças ao trabalho de campo com a Companhia de teatro “Nu escuro”.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Tiago. **Técnicas de manipulação**. Disponível em: <<http://formasanimadas.wordpress.com/teatro-de-bonecos/tecnicas-de-manipulacao/>>. Acesso em: ago. 2013.

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos**. São Paulo: SENAC/Edusp, 2002.

_____. **Teatro de animação: da teoria à prática**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **O inverso das coisas. Moin-Moin**: Revista de Estudos sobre teatro de formas animadas, Jaraguá do Sul: Scar/Udesc, ano 1, v. 1, 2005.

_____. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: Edusp, 1996.

APOCALYPSE, Álvaro. **Dramaturgia para a nova forma da Marionete**. Belo Horizonte: Escola das Artes da Marionete, 2000.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. de Teixeira Coelho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASSIS, Rodrigo Costa. **Plural**: iluminação cênica de um espetáculo teatral. Trabalho de conclusão do curso design de interiores. 2012. Disponível em: <https://onedrive.live.com/?cid=c5721be01c08148d&id=C5721BE01C08148D%211224&authkey=!AGsv0qlTu_zwGBg>. Acesso em: nov. 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BALARDIM, Paulo. **Relações de vida e morte no teatro de animação**. Porto Alegre: Edição do Autor, 2004.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas/SP: Ed. Huitec/Unicamp, 1995.

BELTRAME, Valmor Nini. **Animar o Inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação da ECA/USP, São Paulo, 2001.

_____. **O trabalho do ator-bonequeiro**. Texto retirado da Revista FENATIB, referente ao 7º Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau, 2003.

_____. (Org.). **Teatro de animação no Brasil (1977 à 1999)** – História, registros e fragmentos. 2012. Disponível em: <<http://teatrodeanimacao.files.wordpress.com/2012/10/apresentac3a7c3a3o-de-valmor-ni-ni-beltrame.pdf>> Acesso em: nov. 2012.

_____. (Org.). **Teatro de bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática**. Florianópolis: Udesc, 2008. p. 25. Disponível em: <<http://teatrodeanimacao.wordpress.com/revista-eletronica/principios-tecnicos-do-trabalho-do-ator-animador-por-valmor-nini-beltrame/>>. Acesso em: nov. 2012.

_____; ANDRADE, Milton de (Orgs.). **Teatro de máscaras**. Florianópolis: Udesc, 2011.

BELTRAME, Valmor Nini; SOUZA, Alex de. Teatro de Bonecos e animação à vista do público. **UDESC**, v. 1, p. 1, 2008.

BERGSON, Henri. **O riso ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983.

BERTHOLD, M. **História mundial do Teatro**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

BEZERRA, Valdirene. **Cici Pinheiro 80 anos**. Disponível em: <<http://valbenebezerra.blogspot.com.br/2009/06/cici-pinheiro-80-anos.html>>. Acesso em: jan. 2014.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo: método Boal de Teatro e Terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1987.

_____. Teatro, arte do povo. **Arte em Revista**, São Paulo, n. 3, p. 60-63, 1980.

BRAGA, Humberto Ferreira. No balanço dos últimos anos, um saldo positivo para o teatro de bonecos. **Mamulengo: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos**, Belo Horizonte: ABTB, v. 1, n. 9, 1980.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte**. 2 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

BRIKMAN, Lola. **A linguagem do movimento corporal**. São Paulo: Summus, 1989.

BULIK, Linda. **Comunicação e teatro: por uma semiótica do Odin Teatret**. São Paulo: Arte & Ciência, 2001,

CAMARGO, Robson Corrêa de. **A crítica e a crítica genética**. Diálogos sobre o entendimento do espetáculo teatral. Revisão e ampliação para publicação virtual em 2008, na revista Academia.org. Disponível em: <http://www.academia.edu/168182/Teatro_e_Recepcao._A_Critica_e_a_Critica_Genetica._Dialogos_sobre_o_entendimento_do_espetaculo_teatral#>. Acesso em: 26 out. 2013.

_____. O Teatro de Feira e sua poética. **Rebento**: revista de artes do espetáculo, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” – Instituto de Artes, São Paulo, n. 3, 2010.

CARREIRA, André. Teatro de grupo: diversidade e renovação do teatro no Brasil. **Subtexto**: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, ano 4, v. 4, 2013.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CAVALCANTE, Caroline Maria Holanda. **A interpretação como objeto**: reflexões sobre o trabalho do ator-animador. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**: 2. morar, cozinhar. Trad. de Ephraim Ferreira Alves e Endich Orth. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

COMPANHIA DE TEATRO. **O ator em Brecht**. 2013. Disponível em: <<http://www.companhiadeteatro.com/#!o-ator-em-brecht/c6we>> Acesso em: 12 out. 2014.

CONTIN, Claudia. Madeira, couro, cores e carne: histórias entre Comédia dell’arte e máscaras no mundo. In: BELTAME, Valmor Nini; ANDRADE, Milton de (Org.). **Teatro de máscaras**. Florianópolis: Udesc, 2011.

CORREIA, Paulo Petronilio. **Agô, Orixá! Gestão de uma jornada afro-estética-trágica: o relato de um aprendizado e de uma formação pedagógica vivida no Candomblé.** 260f. 2009. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/56435/000717678.pdf?sequence=1>>. Acesso em: jan. 2014.

COSTA, Felisberto Sabino da. **A poética do ser e não ser: procedimentos dramatúrgicos do teatro de animação.** 2000. 246f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

CRAIG, Edward Gordon. O ator e a supermarionete. Trad. de Almir Ribeiro. **Revista Sala Preta**, v. 12, n. 1, p. 101-124, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/sala-preta/article/view/57551/60596>>. Acesso em: 13 jun. 2013.

DAWSEY, John Cowart. Bonecos da Rua do Porto: performance, mimesis e memória. *Ilha*, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 1, p. 185-219, jan.-jun. (2011) 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p185/23941>>. Acesso em: ago. 2013.

_____. **Brincando de bonecos: magia e mímese na Rua do Porto.** [S.l.], 1994. Disponível em: <<http://www.agenciawad.com.br/clientes/dausp/arquivos/johndaws/principais35.pdf>>. Acesso em: ago. 2013.

EDMUNDO, Luís. **O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis – 1763-1808.** Brasília: Senado Federal, 2000. (Coleção Brasil 500 Anos)

ENVELOPES. Produção de Izabela Nascente. Assistente de Direção: Hélio Fróes. Goiânia: Companhia Nu Escuro, 2005. Filmagem digital em DVD-R – Peça teatral. 46:02 min.

ESMERALDINO, Cristine Medeiros. Um olhar semiótico sobre o teatro de animação. **DAPesquisa – Revista de Investigação em Artes**, v. 1, n. 3, ago. 2007/jul. 2008. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/cristine_nini.pdf>. Acesso em: jan. 2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

FITAFLORIPA. “**Cuentos Pequeños**” abre o FITAFLORIPA no domingo. Publicado em 11 de junho de 2009. Disponível em:< <http://fitafloripa2009.blogspot.com.br/2009/06/cuentos-pequenos-abreo-fitafloripa-no.html>> Acesso: março/2014.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

FRIEDMANN, Adriana. **Brincar** – Crescer e aprender – O resgate do jogo infantil. São Paulo: Ed. Moderna, 1996.

GARCIA, Rafael Chieza Fortes. **A influência da prática do alongamento muscular na prevenção de lesões durante a atividade física militar**. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (especialização) – Escola de Saúde do Exército, Programa de Pós-Graduação em Aplicações Complementares às Ciências Militares), Rio de Janeiro, 2008. Disponível em:< http://www.essex.ensino.eb.br/doc/PDF/PCC_2008_CFO_PDF/CD86%201%BA%20Ten%20A1%20RAFAEL%20CHIEZA%20FORTES%20GARCIA.pdf>. Acesso em: jun. 2014.

GASSNER, John. **Mestres do teatro I**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GIROUX, Sakae M.; SUZUKI, Tae. **Buranku**: um teatro de bonecos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

GOLEMAN, Daniel. **A arte da meditação**: um guia para a meditação. Trad. de Domingos DeMasi. Rio de Janeiro: Sextante, 1999.

GOSCIOLA, Vicente. **Roteiro para as novas mídias**: do game à TV interativa. São Paulo: Editora Senac, 2003.

GREINER, Christine. **O teatro Nô e o Ocidente**. São Paulo: Fapesp/AnnaBlume, 2000.

ICLE, Gilberto. **O ator como Xamã**: configurações da consciência no sujeito extracotidiano. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KLÓSS, Carolina. “**O incrível ladrão de calcinhas**” será apresentado em Caxias. Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/noticia/2011/06/o-incrivel-ladrao-de-calcinhas-seraapresentada-domingo-em-caxias-3343429.html>>. Acesso em: jan. 2014.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **A ida ao teatro**. Sistema Cultura é currículo. São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/Escola%20em%20Cena/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

KUSANO, Darci. **Os teatros Bunraku e Kabuki**: uma visada barroca. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e antropologia de Richard Schechner**: seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Arte da Composição – Teatro do Movimento**. Brasília: LGE Editora, 2008.

MAGALDI, Sábado. **Iniciação ao Teatro**. São Paulo: Editora São Paulo S.A., 1965.

MINNICK, Michele; COLE, Paula Murray. **O ator como atleta das emoções**: o rasaboxes. [S.l.], 2011. Disponível em: <www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/.../1460>. Acesso em: dez. 2013.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

PARENTE, José. O papel do ator no teatro de animação. **Moin-Moin**: Revista de Estudos sobre teatro de formas animadas, Jaraguá do Sul: Scar/Udesc, ano 1, v. 1, 2005.

PARENTE, José. **Preparação corporal do ator para o teatro de animação - uma experiência**. São Paulo, 2007. Disponível em: <<file:///D:/Usuario/Downloads/810268.Pdf>>. Acesso em: dez. 2012.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Diccionario del teatro**: dramaturgia, estética, semiologia. Trad. de Jaume Melendres. 1. ed. Barcelona: Editora: Gràfiques, 1998.

_____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLURAL. Direção geral de Izabela Nascente. Assistente de direção: Lázaro Tuim. Direção de vídeo: Rô Cerqueira e Lázaro Tuim. Produção de vídeo: Rô Cerqueira et al. Goiânia: Companhia Nu Escuro, 2012. Filmagem digital em DVD – Peça teatral. 50:12 min.

PONTES, Márcio. **Por que teatro de bonecos?** Disponível em: <<http://www.ciapolichinelo.com.br/index.php/component/content/article/11-espetaculos/7-por-que-teatro-de-bonecos>>. Acesso em: jan. 2014.

PONTES, Paulo. Apresentação. BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **'Gota d'Água'**: uma tragédia brasileira. 30. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

PLASSARD, **Didier**. Paris: L'Age L'Acteur en Effigie d'Homme, 1992.

PRIMEIROSINAL.COM.BR – Portal de Teatro. **Grupo Zabriskie de Teatro**. Disponível em: <<http://primeirosinal.com.br/grupo-zabriskie-teatro-0>> Acesso em: jan. 2014.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud**: teatro e ritual. São Paulo: Fapesp/AnnaBlume, 2004.

RABELO, José Geraldo. **Alcoolismo**: uma reflexão psicoespiritual da doença. Goiânia: Kelps, 2000.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**. São Paulo: SENAC, 1999.

RIBEIRO, Almir. Deuses e marionetes: Kathakali, teatro dança clássico da Índia e seus delicados diálogos. **Revista Sala Preta**, São Paulo: ECA/USP, v. 13, n. 1, p. 83-110, jun. 2013. Disponível em: <<file:///C:/Users/Eli/Downloads/57533-73059-1-PB.pdf>>. Acesso em: jan. 2014.

SANTA ROSA, Nereide Schilaro. **Brinquedos e brincadeiras**. São Paulo: Ed. Moderna, 2001.

SANTOS, Antônio Carlos dos. **Teatro vivo**: como fazer teatro, passo a passo. Brasília: JR Brasil, 2001.

_____. **Teatro Mané Beçudo**. Brasília: JR Brasil, 2009.

SCHECHNER, Richard. “O que é performance?”. In: **Performance studies**: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51. Disponível em:

<http://performancesculturais.emac.ufg.br/uploads/378/original_O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf>. Acesso em: nov. 2012.

SCHUSTER, Massimo. Lettre ou théâtre. **Marionettes**, n. 12, p. 19, 1987.

SILVA, Marcelo Ribeiro. **Trabalho análogo ao de escravo rural no Brasil do século XXI: novos contornos de um antigo problema**. Dissertação (Mestrado em Direito Agrário) – Programa de Mestrado em Direito, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

SITCHIN, Henrique. **A possibilidade do novo no teatro de animação**. São Paulo: Edição do Autor, 2009.

SIMÕES, Chico. Mamulengueiro é ator? **Moin-Moin**: Revista de Estudos sobre teatro de formas animadas, Jaraguá do Sul: Scar/Udesc, ano 1, v. 1, 2005.

SMETAK, Uibitu. **A trilha sonora no teatro de animação: o caso do espetáculo *O pássaro do sol***, do grupo A roda de Teatro de Bonecos. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – PPGAC, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013

SOARES, Bruno. **Apostila para teatro de bonecos**. 2008. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/6835713/Bruno-Soares-TEATRO-DE-FANTOCHES>> Acesso em: jun. 2014.

SOUZA, Alex. **O que é aquilo atrás do boneco?!** Um estudo sobre a animação de bonecos à vista do público. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, Centro de Artes, Florianópolis, 2007.

_____. Reflexões sobre a animação à vista do público. In: **Teatro de bonecos: Distintos olhares sobre teoria e prática**. Florianópolis: UDESC, 2008.

SOUZA, Carlos Henrique de. **O Espetáculo na Praça: Estudo Sobre O Teatro De Rua Em Ribeirão Preto**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Ouro Preto – MG – 28 a 30/06/2012.

SOUZA, Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de. **Aspectos da sonoplastia no teatro**. [S.l], 2005. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/29/57>>. Acesso em: fev. 2014.

SOUZA, Marco. **O kuruma Ningyo e o corpo no teatro de animação japonês**. São Paulo: AnnaBlume, 2005.

SOUZA, Newton de. **A roda, a engrenagem e a moeda: vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia, no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

TURNER, Victor. **O processo ritual**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

ZORZETTI, Hugo. **Memória do Teatro Goiano**. Tomo I: A cena na capital: os chamados "Pioneiros". Goiânia: Ed. da UCG, 2005.

_____. **Memória do Teatro Goiano**. Tomo II: A cena no interior. Goiânia: Kelps, 2008.

ANEXOS

ANEXO A

Envelopes

Cena I

Futebol Menino

(Uma Bola no palco. O menino entra e começa a brincar com a bola de papel, dando as primeiras embaixadinhas, com um chute mais forte, a bola sai do foco, retornando ao menino uma bola de couro convencional. A brincadeira vai produzindo imagens clássicas do futebol como dribles, chapeu, matada no peito e terminando com uma bicicleta.)

Narradora (*voz sempre off*) – Esta é uma historia triste. Historia de um menino, que igual há tantos outros, sonhava ser jogador de futebol. Não queria ser necessariamente como os glamourosos e milionários jogadores da televisão. Queria apenas trabalhar com o que lhe dava mais prazer nesse mundo. Mais do que uma pelada no fim de semana, queria viver do seu futebol com dignidade. Ele, a bola, o time e a torcida. Basta. (*sobe e desce musica de fundo*) Alguns poucos destes meninos peladeiros deixam viva a chama do mundo infantil, onde todo lugar vira um campo, onde todo objeto redondo, ou quase redondo, vira uma bola, e todo moleque vira Romário. Mas a grande maioria entra para o vestiário, guarda as chuteiras e os sonhos no armário, e se prepara para ganhar a vida com outro uniforme.

(Apaga-se a luz do menino e a bola acende saindo do balcão do menino para um outro balcão onde está posicionado o boneco do carteiro, a bola volta na forma de bola de papel. O carteiro pega a bola de papel e a joga no lixo.)

Cena II

O Carteiro

(Boneco de Balcão pegando a carta.)

Narradora (*off*): Seu nome: Lopes. O menino que virou carteiro. Tudo começa no dia de seu solitário aniversário de 40 anos. Nesse dia acordou e não quis trabalhar. Não por preguiça de aniversariante, mas porque sentiu algo diferente. Não sabia se era azia ou pressentimento divino. Não quis, mas foi arrastado pelo calendário que já anunciava as contas do fim do mês. E chegando lá, seu pressentimento se confirmou. Em sua sacola a missão do dia: entregar uma única carta. E o mais intrigante: seu itinerário foi trocado e agora, depois de 25 anos, terá de voltar ao bairro onde nasceu.

Cena III

Ponto de Ônibus

(O carteiro se aproxima a fim de pegar o ônibus. Lá encontra alguns personagens e todos o incomodam. Um lhe esbarra, outro lhe espirra, outro lhe força a comprar uma boneca. O carteiro se sente um peixe fora d'água. Barulho de ônibus freando. Black-out.)

Cena IV

Bee boy (Break)

(Bee boy dança a Vila cantada nas vozes de Letal e Claudim. Falam da diversidade dos personagens urbanos, moradores de uma vila. Fala seus desejos, seus anseios, paixões e amores.)

Cena V

Metaleiro e a mãe

(Um ônibus em Pantan deixa o carteiro (boneco de luva) na rua. Ele respira fundo e aliviado. Encontra um metaleiro tentando pedir uma informação)

Carteiro – Oi, você mora aqui no...

Metaleiro - *(se revelando um monstro da música underground) huaurrrrr!!!!!! (Começa uma cena onde se revela doçura perto da mãe e malvado pra platéia.)*

*Ai meu Deus do céu
Ai minha Virgem Maria
Olha o John comendo mingau
Deu pra sua mãe seu baby doll
Anda na rua como um animal
Dorme na fila com seu avental
Nasceu John, Morreu John*

Cena VI

O carteiro à procura

(Carteiro anda pelo bairro com a carta nas mãos. Pergunta para várias pessoas como localizar a rua e a tal da Maria Morena. Todos desconhecem)

Narradora (off) – Rua Licocó, número 75. Remetente inexistente. Procurou por todo o bairro, que diga-se de passagem, conheceu muito bem, e não encontrou o destinatário: Maria Morena. E quando foi conferir o endereço no envelope percebeu algo completamente estranho. No selo da carta estava sua foto! Não era uma foto de alguém parecido, era realmente sua foto 3 por 4! Ficou completamente intrigado! “Será que estão utilizando fotos de funcionários nas estampas dos selos?” Pensou Lopes abismado. Existia algo nesta carta, tinha certeza. Agora ele não queria mais simplesmente entregar-la a sua dona, Maria Morena.

Queria ver sua casa, seu rosto, se possível sua expressão ao abrir o envelope. Queria decifrar essa personagem que cruzara seu destino, como se, decifrasse os enigmas de sua própria vida.

Cena VII

As fofoqueiras

(Lopes (luva) vem andando, se encontra uma lavadeira. Nenê e depois Custódia (mão fantasma), e pergunta sobre Maria Morena).

Nenzinha – Maria Morena... Eu não conheço não. Ô Custódia, cê conhece?

Custódia – Uai... Tem a Maria, filha do João Negão. Ela é morena...

Nenzinha – É mesmo, num é que cê tem razão? (*para o carteiro*) Olha aqui, meu filho, vai reto até a esquina da sapataria, aí ocê vira à direita e reza, porque aquela rua é muito perigosa. Se você chegar vivo do outro lado, pergunta de novo que todo mundo sabe onde é a casa do João Negão.

(*Lopes acena um obrigado e sai*)

Custódia – Não há de quê! Vai com Deus!(*para Nenzinha*) Esse povo muda os carteiros demais. Semana passada era outro. Agora que eu tava criando simpatia pelo Limeirinha, me aparece mais uma cara nova.

Nenzinha – (*pensativa*)Ô Custódia. Se bem que essa cara num me parece muito nova não. Esse daí num é o filho da dona Evarista? Aquela que se mudou daqui já faz uns vinte anos?

Custódia – Bem que eu achei familiar também, meu Deus. Num é que é aquele danado?

Nenzinha – Cê lembra como ele chama?

Custódia – Lopes! Aquilo era o capeta! Já quebrou minha vidraça umas três vezes jogando futebol!

Nenzinha – Coitado do menino, agora é trabalhador, de uniforme e tudo!

Custódia – Isso agora, pois se num lembra o que aconteceu com ele?

Nenzinha – É verdade, coitado...

Custódia – Chegou até parar de jogar futebol.

Nenzinha – Mas você gosta de falar da vida dos outro, em Custodia!

Custódia – Num sou eu que falo, não! É o povo que comenta!

Nenzinha – Falar de moço trabalhador! Se fosse pelo menos do Jasão!

Custódia - Jasão, o marido da Joana? Que é que ele tem a ver com isso?

Nenzinha – Uai, já que é pra falar do que num presta, vou falar logo do Jasão.

Deixa eu te contar, Custódia. Não, melhor não. Deixa eu guardar a boca pro feijão.

Custódia – Fala Nenê! Que foi.

Nenzinha – É nada não.

Custódia – Conta Nenzinha, o que é que foi com o Jasão?

Nenzinha – Foi num outro dia.

Custódia – Coitada da Joana, já tô até imaginando...

Nenzinha – Ontem, na maior alegria. O caso é que...

Custódia – Olha Nenzinha, se vier com mais besteira daquele homem, nem quero escutar.

Chega de nhem nhem nhem, disse que me disse, senão daqui a pouco o zum zum zum chega no ouvido da comadre e aí já viu, não é?

Nenzinha – Tem razão, Jasão? Se ouvi falar? Só ouvi que é marido da minha comadre e pronto.

Custódia – *(depois de um tempo em silêncio)* Pensando bem, Nenzinha, me conta.

Nenzinha – Ahhh é, é?

Custódia – Melhor eu saber, que é pra amaciar essa pedrada antes dela pegar a comadre de mau jeito...

Nenzinha – Você pediu, lá vai. Jasão com a outra, ontem lá na quermesse da escola. Beberam Wiskie com coca-cola. Cantaram, pularam e coisa e tal. Tão falando até em casamento, que pouca vergonha. E Joana cada vez mais jogada, ainda achando que existe amor, coitada. Jasão já deixou Joana. Só falta avisar.

Custódia – *Eu é que não quero dar esse aviso.*

Nenzinha – Eu também, comadre, se depender de mim, ela não vai saber disso é nunca!

Cena VIII

Joana Deprê

(Joana (balcão) olha para as duas comadres e começa a chorar, como se recebesse a notícia. Dubla a música).

Arranjas-te um novo amor, eu sei
 Eu sou tão infeliz , pensei
 Mais ainda tenho fé
 Que hei de te ver chorar
 Quanto tiveres que amar como eu amei
 Arranjei outro que não troco por ninguém
 Já que tu me abandonaste a males que vem pra bem
 Hoje em dia eu sou feliz sem a tua ingratidão
 Arrumei outro boyzinho
 A quem dei meu coração

Cena IX

Brincando de boneca

(Duas meninas brincando com bonecas (balcão) sendo observada por outra. Aparece Lopes)

Lopes – Com licença. A senhorita conhece a Maria, filha do João Negão?

Maria das Dô – **Sou eu!**

Lopes – Maria Morena? É você?

Maria das Dô – Não. Eu sou Maria das Dô!

Lopes – Maria das Dô?

Maria das Dô – Maria das Dô!

Lopes – Ahhh!!! Obrigado! Mais você não conhece nenhuma Maria Morena?

Maria das Dô – Não senhor.

(Lopes lhe entrega a boneca que comprou no ponto de ônibus. Menina sai detrás da parede, para pegar a boneca, revelando sua gravidez precoce.)

Cena X

Carteiro em crise

Carteiro – Esse asfalto tá parecendo mais uma chapa quente! Dá até saudade do chão batido horroroso do meu tempo. Olha ali... Era um pé de manga no lote baldio, agora uma padaria. E no lugar de cerca de arame farpado uma cerca elétrica. A gente envelhece e não percebe. Ficar o dia do aniversário só em busca de uma carta. Mas o que é que está acontecendo comigo! Porque é que eu não devolvo esta porcaria de carta? É só dizer que o endereço é inexistente, e pronto! O que é que tem nessa Maria Morena que me chama tanta atenção? Nunca fiz uma coisa dessas... É como se eu não fosse eu. Sabe aquela sensação de que você não tem controle sobre si mesmo, como se esse braço não fosse eu quem estivesse controlando, e sim outra pessoa? Como cada passo que eu desse fosse alguém segurando meu calcanhar... Mas olha aqui (*mostra o calcanhar*), não tem ninguém!!! Até as palavras que saem da minha boca parecem que alguém diz por mim. Ou pior, alguém pensa por mim!!! Olha, por exemplo!!! De manhã todo dia eu acordo, dou comida pro gato, depois fecho a janela e saio pra trabalhar. Mas hoje, não sei porque cargas d'água, eu fechei a janela primeiro, depois eu dei comida pro gato e fui trabalhar. Nem sei se ele comeu.

Cena XI

O Tímido

(Encontro de dois tímidos.)

Cena XII

Alfredão

(Musica animada. Alfredão (luva) dança. Chega Lopes (luva))

Alfredão - Lopes?

Lopes - Alfredão?

Alfredão - Lopes???

Lopes - Alfredão???

Alfredão - Lopes!

Lopes - Alfredão!

Alfredão – Há quanto tempo!!!

Lopes – Pois é!!!

Alfredão – *Esqueceu dos amigos, rapaz???*

Lopes – Que amigos ??? (*os dois riem!!!*)

Alfredão – Porque que eu não te vejo nos jornais, como artilheiro da Seleção???

Lopes – É. Parei, parei. Tô noutra ramo agora.

Alfredão – *Deixa eu adivinhar... carteiro!!!! (os dois riem!!!)*

Lopes – *E você!! Largou a promissora carreira de vendedor de pamonha???*

Alfredão – Também mudei de ramo. Virei cabeleireiro.

Lopes – (*assustado*) Cabeleireiro?! Ahh! Já sei! Você e seus truques, hein Alfredão?

Alfredão – Truques?

Lopes – Só pra ficar perto da mulherada, né?

Alfredão – É ! Tem muita cliente mulher no salão.

Lopes – Fiel à fama de conquistador!!!

Alfredão – Conquistador? Nada! Eu encontrei meu grande amor!

Lopes – O quê!!! Amarrou a égua! O quê! Juntou os trapos! O quê! Casou?

Alfredão – Isso mesmo!

Lopes – O maior garanhão aqui do bairro!!! Quando é que eu vou conhecer seu grande amor?

Alfredão – Olha alí, tá chegando! (*Entra Carlinhos ao som de uma música animada*)

Lopes – Carlinhos?

Carlinhos - Lopes?

Lopes - Carlinhos???

Carlinhos - Lopes???

Lopes – Carlinhos!!!

Carlinhos – Lopes!!! Vem me dar um abraço! (*abraça Lopes*)

Lopes – Você e Alfredão???

Carlinhos – Ah! Você já sabe! Notícia corre, né!

Lopes – Alfredão e Você???

Carlinhos – Aposto que você nem imaginava!

Lopes – Carlinhos e Alfredão!!!

Alfredão – O amor é lindo, não acha! (*abraça Carlinhos*)

Carlinhos – Alfredão, meu bem! Deixa eu amarrar seu sapato. Ui!

Alfredão – Que é isso, Carlinhos! Na frente do Lopes!

Carlinhos – Tudo bem. Eu amarro o sapato dele também. Ui.

Lopes – Opa! Você continua a mesma... ehr... ehr... pessoa!

Carlinhos – O que é te traz você aqui de novo? Veio trazer boas notícias prá gente?

Lopes – *Na verdade, ô Carlinhos, eu preciso entregar uma carta pra uma tal Maria Morena! Por um acaso você conhece?*

Carlinhos – Maria Morena! Hum, Maria Morena! Uma linda, que mora aqui no bairro???

Lopes – (*animadíssimo*) É!!!!!!

Carlinhos – Nunca ouvi falar!!!

Alfredão – E você? Lembra da turma? Aldair, Jovair, Ademir?

Lopes – Não, não...

Carlinhos – E o Niltin, Sergin, Claudin?

Lopes – Também não...

Alfredão – A Claudeth, Elieth, Nazareth, Joaneth, Marineth...?

Lopes – Não!!! Não me recordo de nenhum desses!

Carlinhos – Como não lembra! Só lembra dos novos amigos agora, não é?

Lopes – Mais ou menos...

Alfredão – Então vamos encontrar a nossa turma! Vou marcar um futebol pra esse Domingo!

Carlinhos – Com Lopes no ataque, igual no velhos tempos!

Lopes – E o Carlinhos de Zagueirão!

Carlinhos – Igual nos velhos tempos! Hurruuul! (*dá um rodopio*) Ai, fiquei tonta!

Alfredão – Fechado! No nosso mesmo campo, às cinco!

Lopes – Fechado! Claro! Mas agora tenho que ir, ainda tenho essa carta pra entregar.

Alfredão – Eu também vou ter que ir embora. Vou ter que visitar meus pais.

Lopes – (*saudoso*) Os seus pais. Como é que eles estão? Já conseguiram viajar prá Itália?

Alfredão – Ainda não, Lopes! Não conseguiram fazer nenhuma visitinha.

Lopes – Mais ainda vão conseguir. Tchau Alfredão, Tchau Carlinhos!

Alfredão e Carlinhos – Tchau!!!

Cena XIII

Velhinhos

(**Mascaras. Dois velhinhos dublam uma música italiana**)

Cena XIV

Doidinho

(Luva. Entra carteiro e outro boneco.)

Carteiro - Você conhece uma tal de Maria Morena?

Doidinho – Primeira rua à esquerda, segunda à direita, terceira casa.

Carteiro – Então ela mora lá é???

Doidinho – Primeira rua à esquerda, segunda à direita, terceira casa.

Carteiro – Obrigado! Muito obrigado! Você salvou meu dia!

(*sai carteiro. Entra outro personagem*)

Outro – Por favor! Que horas são?

Doidinho – Primeira rua à esquerda, segunda à direita, terceira casa.

Outro - Como?

Doidinho – Primeira rua à esquerda, segunda à direita, terceira casa.

Outro – Ahhhh! Vai te catar, seu maluco!! (*sai grilado*)

Doidinho – Primeira rua à esquerda, segunda à direita, terceira casa.

Cena XV

O Cachorro

(Lopes entra no endereço indicado)

Lopes – Primeira rua à direita, segunda à esquerda, terceira casa. (cai encima do cachorro)

Ôpa. (briga com o cachorro. Lopes apanha. Volta com o bastão.)

Lopes – Vem cá, cachorro danado, que eu vou lavar a alma dos carteiros agora. (bate no cachorro) *Isso aqui é pela mordida que eu ganhei na bunda.* (bate) *Essa aqui é por causa do*

seu dono safado que não te prende! (bate) Se seu dono tivesse aqui agora, era pau na moleira. Toma! (bate) Se o seu dono tivesse aqui...

Maria das Dô – (chamando o cachorro) *Sansão. Olha a bonequinha que eu ganhei, olha ... tão linda! (para o Lopes) Oi, seu moço. Tava brincando com o Sansão?*

Lopes – *Brincando? É! Tava, tava! (sai)*

Cena XVI

A Carta

(Lopes com a carta.)

Narradora (*off*) – Lopes já cansado de sua busca, olha desolado para a carta. Olha no fundo dos olhos de sua própria imagem gravada no selo. E por um instante acha que conhece Maria Morena, que esse nome faz parte de seu passado, força pela memória e nada. “Já estou delirando”, pensa Lopes. Neste instante percebe que sua busca não tem sentido e desiste de procurar a sua Maria Morena.

Cena XVII

Vai ter que rebolar

(Foco numa gafeira. Dançarino (ator) tenta convencer uma morena a dançar com ele. até convencê-la. Cena inspirada em número circense de nega -maluca Ao final da coreografia, Lopes se revela bêbado em um canto.)

Cena XVIII

A Morte do carteiro

Lopes – (batendo palmas, bêbado) *Palmas! Palmas! O amor é lindo! Que vocês sejam felizes até que a morte os separe.(olha para a carta) Morta, sem destino, igual a mim. Um objeto que vagueia sem sentido e sem utilidade. Sem alguém para lê-la, pra rir ou pra chorar. Sem ninguém. Ninguém. (pausa) Procurei, procurei, e não te achei, Maria Morena Nem sei se você existe mesmo. E se existe, em que rosto você se esconde? Naquela menina brincando com o cachorro, naquela senhora carregando as compras pra casa, ou naquela outra no ponto de ônibus, mascando chicletes? (barulhos de pessoas na rua, ouve-se um grupo ao longe cantando parabéns pra você). Humm. Pelo menos alguém, diferente de mim, tá comemorando seu aniversário!*

Vozes (destorcidas, sensação de embriaguez de Lopes) *...Muitos anos de vida... Viva Maria Morena!! Êêêê!!!*

(Lopes, num movimento brusco, procura Maria Morena e avança para a rua. É atropelado por um ônibus e morre com a carta na mão. Slides mostram flashes de moradores da Vila,(personagens do espetáculo) observando o carteiro estendido no chão.Barulho de varias vozes de pessoas da comunidade assustas com a morte..)

(Textos em off:)

Carlinhos - Alfredão! Corre Alfredão! É o Lopes! Alguém chama a ambulância!

Alfredão - Lopes! Eu não acredito! Lopes!

Custodia - Não disse que era o Lopes, Nenzinha!

Mulher 1 - Quem é Lopes?

Nenzinha - Aquele quando era menino vivia jogando futebol.

Mulher 2 - Gente, num é aquele muleque que ia pra seleção!

Homem 1 - Dizem que ficou maluco! Largou o futebol depois da morte da mulher!

Mulher 1 – Credo!

Velhinho - Olha, é o Lopes da seleção!

Homem 3 - Lopes? Seleção? O cara é o maior perna de pau!

Velhinho - Madona mia! Respeita o falecido!

Homem 3 – Mas o cara além de perna de pau, era maluco!

Mulher 2 - Gente num é que é Lopes mesmo!

Mulher 1 - Alguém sabe o nome da ex mulher dele? A que faleceu?

Homem 1 - Eu Conheço! É a filha da tia da Lucélia, que trabalha comigo na prefeitura.

Custodia - Fala logo, João Negão!

Homem 2 - Uma tal de Maria Ruiva, Maria Mulata...

Nenzinha - Maria Morena!

Homem 1 - Isso mesmo! A ex mulher dele se chamava Maria Morena! Quando ela morreu, ele ficou pinel e desistiu do futebol.

Custodia - Num acredito!

Nenzinha - Jesus, Maria, José!

(Fim dos textos em off e dos slides. Som de vento. A carta voa da mão de Lopes e cai na mão do menino que jogava futebol. Ele pega, abre e lê a carta.)

Lopes (off) – Maria Morena,

Queria beijar teus olhos, cheirar tua língua, olhar no fundo de sua pele...

Voltar a ser feliz. Mas o destino me presenteou com única verdade da vida:

Nunca mais vou te ver. E mesmo consciente desta fatalidade, sigo minha sina sem jamais desistir.

Amo-te como um olho que busca a lágrima que já partiu, um amor virgem e puro, como o lacre deste envelope. Sempre te amarei. Nada é mais são que minha busca insana.

Assinado Lopes.

(Menino amassa a carta e brinca com ela como se fosse uma bola.)

fim

ANEXO B

Plural

Espectáculo de teatro de animação com bonecos de balcão e vídeo

Pré-roteiro

PRÓLOGO – MANZUÁ

(barulhos vindo da coxia, todos falando ao mesmo tempo. Um pergunta “mas que que você veio fazer aqui? Vim dançar o manzuá.” Dançam e cantam o manzuá. Entram em cena cantando e dançando.)

Adriana – Pára, pára, pára... Onde é que você vai com essa dancinha sua sem graça aí? Oras! Não sabe nem chacoalha as cadeiras!

Eliana – Então ta igual você que não sabe chacoalha esse mineiro aí.

Adriana – Então você é a boa? Faz melhor!

Eliana - Me dá esse negócio aqui então!

Adriana – Mas o que quê você veio fazer aqui?

Eliana – Vim dançar o manzuá!

(dançam o manzuá)

Abilio – Eiaaaa! Se é pra fazer esse negócio, vamos fazer direito! Eu não sou homem de fazer negócio malfeito não.

Adriana – Ára. Você já nasceu malfeito.

Abilio – Me respeita! Parece que não tem limite, oras.

Adriana – Ahhh. Quem tem limite é município!

Abilio – Vamo acabá com essa prosa logo sua trouxa.

Adriana – Como é que você falou aí? O que é que você disse?

Abilio – Eu disse: Me dá essa trouxa!

Adriana – Ahh, tá. E o que quê você veio fazer aqui?

Abilio – Vim dançar o manzuá, oras!

(dançam o manzuá)

Eliana – Para tudo para tudo... Vamos acabar com essa fronoga, seu filhote de cruz credo.

Abilio – Porque é que ao invés de acabar com a nossa festa, você num vai acabar com essa barriga?

Eliana – Hum... E você? Deve de ta magrinho assim, por causa dos piolhos, né?

Abilio – Ou... faz favor de seguir o texto.

Eliana - Foi você que começou.

Abilio – Pára de conversa fiada. Me dá isso aqui! O que quê você veio fazer aqui?

Eliana – Vim dançar o manzuá.

(dançam o manzuá)

Adriana - Pára, pára, pára tudo.

Abilio - Ahh nem! O que quê foi dessa vez? O que quê você quer?

Adriana – Vai nascer!

(rebuliço geral. O boneco nasce oriundo da trouxa do manzuá)

CENA 1 – A PROMESSA

Maria (AD) - Meu nome é Maria. Nasci de noite, quando meu povo todo tava indo pra uma festa, Nasci no meio do cerrado, em algum trieiro entre uma fazenda e outra. Minha mãe, num agüentou esperar eu chegar na festa, e eu nasci foi lá mesmo. Mas todo mundo ficou feliz com a minha chegada. Mesmo eu sendo menina-mulher! Minha mãe...

Abilio - Era muito vaidosa. Muito bonita sabe? E ela se cuidava muito e tinha muita gente que tinha inveja dela. Pegaram um gato preto, um sapo e jogaram um mau olhado nela.

Adriana - Aí quando eu nasci, eu já nasci com ferida na cabeça. E ela tinha nos pés, a coceira, sabe? E aí eu fiquei sem cabelo ate um ano de idade. Pra eu dormir, disse que era o trem mais triste. Diz que minha mãe me dava banho, e pensava

Eliana – *(como mãe)* - Ahhh. Esta noite não vou amarrar a mão da minha filha não, porque ela ta dormindo tão sossegada !!!

Adriana - Mas aí eu ficava lá dormindo. De repente ela escutava meu choro, e quando ia ver, diz que eu tava lavada de sangue. Por que eu levava a mão e coçava, né?

Abilio - Aí minha vó mais minha mãe fizeram um voto para o Divino Pai Eterno.

Adriana - Se eu nascesse o cabelo e sarasse, que eu ia corta o cabelo quando fizesse sete anos.

Abilio - Por que tinha a lenda que criança até sete anos era inocente. E na verdade até que era mesmo.

Adriana - Até aí na verdade, eu não lembro de nada. Tudo me disseram e eu to passando cuspidado e escarrado do jeito que me falaram. O que eu posso dizer por mim mesma... é daí em diante, que foi quando eu me dei por gente, e fui crescendo junto com meu cabelo, hihhi... Junto com meus irmãos, o Antônio, a Divina, e o Martinho, que era o mais velho. Só faltou o meu pai, que mais tarde fui saber que também num agüentou esperar eu chegar não. Morreu, eu inda tava na barriga. *(triste)* É! *(mudando de tom)* E tinha minha vó também. A Dona Idalina. Ô mulher braba! . Pois é. Para uma pessoa que mal sabe ler e escrever, até que minha história dava pra um livro.

CENA 02 – O JANTAR

(04 bonecos crianças: Martinho, Antônio, Divina e Maria, a menor.) (02 boneco adultos: Avó e mãe) Casa de pau a pique com telhado de palha. O fogo no fogão a lenha clareia o ambiente. Mãe e avó distribuem um frango com molho de açafraão: Peito e coxa para avó, coxa para o irmão mais velho, sobreco para o irmão do meio, asas para Divina, e pescoço para Maria. Meninos resmungando, Maria emburrada
(barulho de rádio e gente mastigando)

Idalina *(batendo no rádio)*: Disgrama disgreta diacho, de rádio...

(barulho de rádio fora de sintonia, a velha continua batendo no rádio)

Maria (AD)– Eu só fico com o pescoço.

Idalina (AB) *(falando com a boca cheia)* - Seus irmãos precisam de mais carne que vocês, tá bom demais o pescoço. Ainda mais para uma menina preguiçosa que nem você, Maria. Não me ajuda em nada, tem muita coisa pra varre, tem lavagem pra dá pra os porcos, tem as vazia para ariar, e menina-mulher é menina-mulher! Come assim mesmo, come é isso mesmo.

Martinho (EL) - *(comendo o frango)* Vai mais reclamar.

Antônio (AB) - *(comendo o sobreco)* Não presta pra nada esse troço.

Divina (EL) - Ô mana, pense que o pescoço é a melhor carne do mundo, você já viu que ninguém consegue comer toda carne de um pescoço, sempre, num cantinho tem um pedaço *(as duas sorriem e brincam com os ossos)*.

Idalina (AB) – Ó! Vamos Pará com esse “conversê” aí na hora da comida. Senão eu conto aquela história pra vocês.

Mazila (EL) - Do príncipe? Eu arrepio tudo só de lembrar! A mãe conta...

(Gravação – Teatro de Sombras) Um fazendeiro queria ficar rico ai deu a alma do seu melhor boi e do filho que estava na barriga da mulher dele, o menino nasceu esquisito, louco, babava, quebrava tudo. Eles davam comida no chão por que ele se cortava todo com as latas. Quando ele estava bem o boi estava louco e o dia que o boi estava ruim, ninguém saia por que o boi investia,

Idalina (AB) *(iluminando com uma lamparina)* – E você já viu boi gritar? Mais este gritava, dava um grito que era assim *(dá um grito, as crianças gritam assustadas e FLUTUA)*.

Antônio (AB) - Quero ver a Maria dormir, hehehe. Já vou avisando. Não vem dormir comigo não. Senão apanha.

Maria (AD) – A gente mesmo é que ia fazer a nossa casa, a casa era de pau a pique. A cama era forquilha, que você enfiava quatro no chão, ia pondo pauzinho juntinho aqui. E colchão, você rasgava a palha do milho, pra encher aqueles sacos de linhagem que minha mãe juntava quatro e fazia aquele colchão largo, maciinho, maciinho!

(As crianças deitam e dormem. Silêncio! Algum barulho “aterrorizante” aparece (um lobo, uma coruja). Antônio apavorado levanta da sua cama e corre para cama do irmã Martinho

Antônio (AB) – Martin... Martin... Ou Martin.

Martinho (EL) – Que quê é, trem!

Antônio (AB) – Deixa eu dormir com você? Tô com medo!

Martinho (EL)– Aiaia!. De novo, trem? Anda logo então! *(tempo)* Mas fica quieto, disgrama! *(O fogo do fogão a lenha apaga.)*

CENA 03 – CABRA-CEGA

Maria está com o olho tampado, ela corre de um lado para o outro tentando pegar alguém, todos riem muito, aparece Mazilia, Maria alcança a mãe e apalpa tentando identificar quem é. No momento que ela passa a mão no rosto da mãe ela sorri, tira a venda e se abraçam carinhosamente.

CENA 04 – BANANAS

Maria varre o terreiro, surge a Vó com os irmãos e a irmã.

Idalina (Ab))- Maria, vamos roçar ali adiante, termina isto aí e vai pegar os ovos das galinhas. Tá vendo aquelas bananas? Não quero que você chegue perto delas. Vamo borá seus troço! Vamos roçá!

(Maria deixa a vassoura e vai para junto das bananas, teme e tem acessos de vontade de comer uma banana. Cena cômica das bananas tentando seduzir a menina, até que ela não resiste e come.)

Idalina (AB) - Vim buscar meu... Que converse é esse? Que cara é essa Mazilia? Disgrama, disgreta, diacho Maria o que foi que você fez? As bananas? Você comeu as bananas? Tá com fome é desgraça? Você quer banana, sua macaca? Então agora vai comer tudo!

(Idalina faz a menina comer um cacho de banana ourinho, a menina passa mal, tem delírios.)

Mazilia (EL) - Mãe, a Maria ta muito mal, faz a reza para ela, já passaram quatro dias a menina ta magra que nem um capim...

Idalina (AB) (*benzendo*) - Carne triada, nervo retorcido, constipação. Tudo isto eu cozo, com a graça de são Sebastião.

(A menina melhora a cada minuto.)

Maria (EL) (*adulta*) – E não paro de lembrar a minha infância, sabe? Do tanto que eu gostava da minha mãe... Da falta que sentia de ter um pai... Não tinha pai, mas tinha uma avó. Todo mundo tem ou teve uma avô que fazia todos os caprichos pra neta, né? Pois é... (*mal humorada*) Eu não tive, não.

CENA 05 – AS FIANDEIRAS

(As mulheres da família preparam o fio de algodão. A avó na roda de fiar, a mãe desencaroçando o algodão, Divina batendo o algodão e Maria preparando separando as folhas do algodão.)

Canto das Fiandeiras

A roda que eu fio nela Ô Baiana, ô ia, ia
 É só eu que ponho a mão, Ô Baiana, ô ia, ia
 Ou então minha cunhada Ô Baiana, ô ia, ia
 Que é muié do meu irmão Ô Baiana, ô ia, ia
 As panelas lá de dentro Ô Baiana, ô ia, ia
 Ta frevendo numa lida Ô Baiana, ô ia, ia
 Uma de boca pra baixo Ô Baiana, ô ia, ia
 Outra de fundo pra riba Ô Baiana, ô ia, ia
 Minha boca ta com fome Ô Baiana, ô ia, ia
 Minha barriga quer comê Ô Baiana, ô ia, ia
 Cala a boca minha barriga Ô Baiana, ô ia, ia
 Deixa as panela frevê Ô Baiana, ô ia, ia
 Senhora dona da casa Ô Baiana, ô ia, ia
 Põe a cabeça na porta Ô Baiana, ô ia, ia
 Que eu quero lhe preguntá Ô Baiana, ô ia, ia
 Quantas galinha tem morta Ô Baiana, ô ia, ia
 Senhora dona da casa Ô Baiana, ô ia, ia
 Por que ta tão triste assim Ô Baiana, ô ia, ia
 Se é por causa de seu bem Ô Baiana, ô ia, ia
 Pros seus braço ele há de vir Ô Baiana, ô ia, ia
 A roda que eu fio nela Ô Baiana, ô ia, ia
 Sabe lê, sabe escrever Ô Baiana, ô ia, ia
 Também sabe me contar Ô Baiana, ô ia, ia
 Quanto custa um bem querer Ô Baiana, ô ia, ia

CENA 6 – QUERO ESTUDAR e A AVÓ VAI MORRER

Maria (AD) – Vó, me dá um biscoito?

Idalina (AB)– Ará, não é hora, tem que deixar seus irmãos chegar primeiro.

Maria (AD)– Vó, que dia que eu vou começar a estudar?

Idalina(AB) – Como é que é, Maria? (*gritando*) Ô Mazília. Você ouviu? (*rindo*)

Maria (AD) – Uai... Eu quero aprender a ler as letra, as revista. Quero também aprender a desenhar meu nome. (*Idalina rindo*) Tá rindo de quê?

Idalina (AB) (*de súbito*) – Me respeite, menina. E pára com essas bobagens agora.

Maria (AD) – Eu quero ir pra escola, igual todo mundo.

Idalina (AB) (*realmente brava*) – Todo mundo quem, Maria? Sua vó foi pra escola? Sua mãe foi pra escola? Qual dos seus irmãos foi pra escola, Maria? De onde é que você tirou isso? Num cala a boca pra você ver não, troço!

(*Maria chora. Sai vó. Entra Mazília*)

Idalina (AB) – Ô Maria. Esse negócio de escola num é pra nós, não. Parece que são uns dez anos pra formar. Imagina? A roça, dez anos sem nós? Que matagal que vai virar? (*as duas riem*) Olha... Se eu arrumar um marido pra sua mãe, a vida melhorar, você vai pra cidade, e eles te põe na escola, tá?

Maria (AD) – Êba, vó.

(*tempo*)

Maria (AD) – Vó, me dá um biscoito?

Idalina (AB) – Ô Azucrinação! Já te falei, criatura. Tem que deixar seus irmãos chegar primeiro. E vamos pra roça comigo pegar abóbora.

(*Maria e Idalina vão para a roça de abóboras, a avó sempre dá uns safanões e repreende Maria o tempo todo, elas entram na roça de abóbora e Idalina pisa em uma “rodilha” de cobra (cobra enrolada em si mesma).*)

Idalina (AB) (*falando baixinho*) - Maria vai lá em casa pegar a carabina, pisei numa cobra. Maria corre assustada, no meio do caminho vai parando e começa a trotar, vai passando do estado de assustada para alegre.

Maria (AD) - A vó vai morrer, a vó vai morrer, a vó vai morrer...

(*Chega à casa, come os biscoitos vagorosamente, pega a carabina e sai calmamente da casa quando de repente vem Idalina com a cobra na mão.*)

Idalina: (AB) - Escomungada! Você queria que eu morresse não é sua desgraça... Maldita hora que sua mãe, pois essa desgrama no mundo, não presta para nada

(*Bate na Maria com a cobra.*)

CENA 07 – FESTANÇA

(*Festa na roça, povo comendo, dançando, contando causos, pessoas misturadas com animais, crianças brincando de bater e roda.*)

Idalina (AB) – E como o senhor tá, seu Geraldo?

Geraldo (AB) - Uai, Dona Idalina, tirando minha dor nas costas, um princípio de gota, e uma malvada duma úlcera que não me deixa mais dormi... Eu tô bem, sim Senhora.

Idalina (AB) – Ah, tá. *(Pausa)* Fiquei sabendo que o senhor vai pra cidade?

Geraldo (AB) - Cansei dessa vida na roça. Se não chove, você perde tudo. Se chove demais, você perde também. Meu irmão Amâncio disse que tem uma fartura de trabalho lá na cidade.

Idalina (AB) – Então o senhor deve de tá procurando uma mulher pra casar. Pra cuidar da casa, lava roupa, fazer comida...

Geraldo (AB) – Com todo respeito, Dona Idalina, a senhora tá velha e feia demais pra mim.

Idalina (AB) – Ô, homem besta, num tô falando de mim, não! O que o senhor acha da minha filha Mazilia?

Geraldo (AB) – Eu acho...

(Forro não deixa escutar)

Idalina (AB) – Eu num entendi...

Geraldo (AB) – Uai, eu disse que dona Mazilia...

(Forro não deixa escutar)

Idalina (AB) – Tô entendo, Seu Geraldo.

Geraldo (AB) – Pois num é? A Mazilia...

(Forro não deixa escutar)

Geraldo (AB) - É. Num sei não. Mulher viúva com menino... Será que vai prestar? Até que eu quero casar com ela. Mas num quero saber desses meninos, não. Ou sou eu, ou esses meninos.

Idalina (AB) – Mas seu Geraldo, as crianças são as criaturas mais puras da terra! São as dádivas de Deus!

(Crianças aparecem brincando)

Idalina (AB) *(gritando)* – Sai daqui seus meninos encapetados!!! *(com calma)* Preocupa não. Logo vocês mudam, e deixa os mais velhos comigo, pra me ajudar. E depois os mais novos caçam o rumo deles.

Maria (AD) *(narrando)* - Nós ia pra uma festa de folia, um terço, uma festa de folia. E muita gente a pé. E aí, quando nos chegamos lá naquele lugar o povo tinha aquele radio de caixote que parecia abelha. Chiando lá. A pilha, fugindo as ondas assim, aí saiu a noticia que o Getulio Vargas tinha morrido.

Anuncio da morte de Getulio no rádio.

Maria (AD) *(narrando)* - A festa não prestou. Todo mundo chorou muito. A dona Maria paulista que morava perto de nós, chorou muito, e eu gostava muito dela. Minha mãe, minha vó, todo mundo. Eu não entendia nada de política, nem sabia o que quê era presidente. Mas todo mundo chorou e eu chorei também! Eu nunca esqueci disso, que no dia que o Getulio Vargas morreu, eu chorei. Chorei sem entender porquê. *(explicativa)* Depois me explicaram que foi suicídio. Mas eu também não sabia o que era isso!

Cena 08 – NADANDO NO RIO

Gravação:

Maria (adulta): *Eu levei um susto tão grande, pensei que tava doente. Fiquei o dia inteirinho dentro do corgo. Eu achava que tinha alguma coisa errada comigo, eu não tinha coragem de ir na mãe e falar né? Eu fui na vizinha. Sempre os outros. Aí que ela foi falar, né. Vizinha: Não... cê tá ficando moça, tá virando moça. E isso é assim mesmo Vizinha: É... Agora é todo mês. Desse jeito... Maria: Ah nem...*

(Maria brinca no rio no dia que fica menstruada pela primeira vez.)

CENA 9 – MIGRAÇÃO FORÇADA

Casa vazia, já só Idalina, Mazilia, e Maria. Idalina arruma casa e pede ajuda para Maria, Mazilia num canto, choramingando, Maria fica sem entender

Maria (Ad) - Mainha, por que tá chorando? Os manos saíram, mas vai voltar. Daqui a pouco tão aqui, o que foi mãe?

Idalina (AB)- Deixe sua mãe menina, vai se arrumar.

Maria (AD) - Arrumar, pra quê?

Idalina (AB) - Faz o que estou falando, e passa uma banha nesse cabelo. Seu padrasto arrumou um emprego na cidade. Vamos todas pra lá também.

Sobem todos na caçamba do caminhão.

Maria (narrando) - Nossa Senhora. Eu nem acreditava. Era o dia mais feliz da minha vida. Eu ia conhecer a cidade, que todo mundo falava. Ia estudar, passear, tratar dos dentes. Lá as coisas são mais fáceis. Foi nós tudo em cima do caminhão. Eu, o Antônio, meu padrasto, minha mãe, e 20 mão de milho. Tudo junto, “balangando”. Mas aí ficou triste, porque o seu Geraldo não quis levar, o Martinho e a Divina. Que só casava se ela deixasse os filhos pra trás. A minha mãe mentia pra gente, dizendo que eles tinham que ficar, pra cuidar da vó Idalina...

CENA 10 - ESCOLA

Maria tenta se adaptar na escola. É a mais velha da sua turma.

Maria (adulta) - Quando a gente chegou na cidade, meu padrasto foi trabalhar de chapa né? E minha mãe colocou eu e meu irmão na escola. Eu fui toda animada, pois a coisa que eu mais queria era ir pra lá. Menina! Fomo pra escola. Agora você imagina, eu com quase quatorze anos, ficava lá junto com os menininhos alfabetizando. Que galhofa que foi na escola. Nós num ia pro recreio não, ficava lá, encolhidinha... De tanta aporrinhação que tinha, sabe? Ah! Pelo amor de Deus! Vontade de ir pra escola a gente tinha, vontade de aprender, mas aquela azucrinção, ninguém aguentava não.

Meninos: Girafa! Girafa! Girafa!

(Maria voltando pra casa, triste, com o pescoço crescendo)

Menino 01 - A Maria não sabe de nada.

Menino 02 - Burra, como ela é burra.

Maria (adulta) - Aí quando foi um dia na hora de entrar naquelas filas os meninos cornetando... Meu irmão quebrou uma garrafa lá, que num vinha refrigerante no plástico não, só nas garrafinhas de vidro, e começou a correr atrás de todo mundo. Se

ele pega um daqueles lá, ele arrancava o bofe pra fora. Aí quando foi no outro dia, nós num foi mais pra escola, porque minha mãe falou:

Padrasto (Ab) – Num falei que esse negócio de escola num é pra gente? Num vai voltar não, porque vocês brigaram lá, o povo vai juntar de turma e bater em vocês.

Maria (adulta) - Pois é, foi os únicos dois meses que eu frequentei escola.

CENA 11 - A MADRINHA

Atores arrumando cenário, enquanto revezam a manipulação da Maria, que está sempre fazendo afazeres domésticos. Todos fazem a Maria, cada um, uma parte do texto, conforme está dividido.

Maria (AB) - Ai, essa mágoa eu tinha do meu padrasto, né, muito grande. Num podia namorar, num podia isso, num podia aquilo. Mas qualquer um podia levar pra trabalhar, qualquer um podia me levar, né?

Maria (EL) – Pra você ver. Depois disso tudo, meu padrasto não aguentou trabalhar de chapa, meu irmão tava virando de gangue, aí, minha mãe resolveu voltar pra roça com todo mundo. Aí, eu tinha uma madrinha, que já morava na cidade, descobriu que a gente ia voltar, e falou pra minha mãe.

Madrinha (AD): Pode deixar, Mazilia. Deixa a Maria aqui comigo. Ela mora comigo. Eu vou cuidar muito bem dela. Vou colocar num outro colégio e cuidar dos dentes dela. E ela me ajuda um pouquinho aqui em casa.

Maria (EL) - E meus pais me deram, né? E eu pensei: Graças a Deus, que madrinha boa que eu tenho.

Maria (AB) - Demorou a aparecer na minha vida, mas apareceu. *(tempo)* Minha madrinha não me levou um dia na escola, não arrumou um dente meu. E como eu dormia pouco. Por quê? Porque eu tinha que ajudar ela a trabalhar.

Maria (AD) - Ela fazia uns bolos, uns bolos bonitos... E aí eu fazia todo o serviço de casa, e tinha que ajudar ela. Chegava a hora da comida, ela rapava o resto da comida dos meninos e me dava. Se eu não quisesse morrer de fome, tinha que comer.

CENA 13 - O ASSÉDIO

Maria (narrando) - Um dia minha madrinha se cansou de mim, diz que eu dava despesa demais, e me entregou para outra família de um médico, do Doutor Henrique. Eu já tinha trabalhado em casa de gente rica, mas nunca tinha trabalhado na casa de um “Doutor”. O Doutor Henrique andava sempre alinhado, era casado, pai de duas meninas das mais formosas! Mas ele era exigente. Todo dia, às 5 da manhã, o Doutor me acordava com umas batidas na parede. *(tum tum tum)*. Ele era uma pessoa da maior importância, letrada! Tinha tanto livro na casa que eu ficava abismada de alguém ler aquilo tudo! Imagina? Não é qualquer pessoa que aquilo tudo na vida! Ele ia tomar banho, e quando ele terminava, o café da manhã tinha que tá pronto.

Maria (EL) (*adulta*): Um dia, a mulher dele não tava em casa. Aí, (*tum tum tum*) fui fazer o café pra ele, igual todo dia. Antes de ir embora, o Doutor Henrique pediu pra eu esperar. E veio com um embrulho.

Henrique (AB) – Comprei ontem. Presente pra você, Maria.

Maria (EL) (*adulta, com uma alegria triste*) - Foi o primeiro sapato que eu pus na vida. Que lindo que ficou.

Henrique (AB) – Ficou bonito, né Maria? Ele te deixa mais alta. Mais adulta. Assim fica mais fácil de te beijar. (*avança em Maria forçando um beijo*).

Maria (AB) - (*desvencilhando*) Que quê isso, Seu Henrique?

Henrique (AB) – Calma, Maria. Você vai ser a outra! Vou te dar de um tudo! Esse sapato é só o começo.

Maria (EL) (*adulta, narrando com desprezo*): Menina! Eu com os olhos desse tamanho nele, naquele tempo até um beijo desonrava. Desonrar era a pior coisa do mundo, sabe? (*Maria adulta continua assistindo a cena com ódio no olhar*)

Maria (AB) - Não, seu Henrique. De jeito nenhum.

Henrique (AB) - (*gritando e segurando Maria*) O que é que você vai fazer? Ir embora? Você num tem nem pra onde ir. Você é só uma empregada. Não tem dinheiro no banco. Se quiser ficar aqui, é assim. (*Maria em silêncio*) Sua mãe não te ensinou nada da vida não? Devia ser outra inútil como a filha! Esse povo da roça é tudo preguiçoso!

Maria (EL pega a Maria de AB, como se ela se libertasse neste momento) – O senhor tem razão Doutor. Eu não tenho dinheiro, não sei ler, não tenho onde morar. Mas eu tive mãe que me deu educação sim. (*sai levando a boneca*)

Henrique (AB) - (*gritando com Maria*) Onde você pensa que vai? Volta aqui, Maria! Vota aqui sua roceira!

CENA 14 – CORRE MARIA, CORRE

Maria (AD) (*adulta*): Sai da casa do Doutor Henrique com minha cabeça tontinha, tontinha, tontinha... Nem sabia pra que lado tava andando, nem dava conta de ler uma placa na minha frente. Mas nunca tinha sentido meu coração mais leve... Como se tivesse deixado uma pedra gigante que eu carregava todo dia nas minhas costas, sabe? Nesse dia eu chorei o dia inteirinho, mas depois que eu parei não chorei mais. Eu já tinha ciência que dali pra frente eu é que ia tomar conta da minha vida. Neste dia eu troquei um pouso na casa da dona Ana em troca de capinar um lote. No dia seguinte, eu fui é arar a minha vida.

(*nuvens, com música instrumental*)

CENA 15 – EPÍLOGOS

As atrizes e o ator narram os diferentes finais para a personagem Maria.

Adriana: Essa Maria seguiu seu sonho com cores e formas, de tanto colorir unhas, coloria suas histórias. Casou e montou seu próprio salão de beleza no fundo de casa, onde criou, carinhosou e deu estudo para suas três filhas.

Abilio: Essa Maria seguiu seu sonho viajando pelo Brasil, virou caminhoneira, andou por todo canto do Brasil que pode de caminhão, de carro, a pé ou de bicicleta. E todo lugar

chegava fazendo festa. Ela adora festas, e sempre que pode faz litros de leite de onça para a alegria de todos.

Eliana: Essa Maria não se casou, trabalhou muito, teve dois filhos e depois dos 50 anos se matriculou em um curso de alfabetização. Hoje seus filhos a ajudam com o Bê-Á-Bá... Ela diz que eles são os melhores professores que teve em sua vida.

APÊNDICES

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM HÉLIO FRÓES (EM 11/07/2013)

O senhor Hélio Fróes é ator e dramaturgo e foi o primeiro indivíduo a ser entrevistado. Segundo ele, inicialmente, tratava-se apenas de um curso técnico, em que boa parte dos alunos eram originários do curso de eletrotécnica, como ele, que é técnico em eletrônica, assim como o Tuim - técnico em edificações, a Izabela - técnica em agrimensura, e a Adriana - que ainda não fazia curso técnico, mas que ali frequentou algumas aulas com o Sandro de Lima. Todos estes estavam lá, porém, havia muito mais alunos que frequentavam, pois era um curso livre - não obrigatório, optativo.

Havia a parte de artes e você poderia escolher por desenho, dança, teatro, assim como tinha esportes e podia-se fazer basquete ou futebol, ou seja, era realmente uma aula optativa, onde o aluno escolhia o que mais lhe interessasse ou atraísse. Aqueles que eram amantes do teatro, por exemplo, iniciavam as aulas e acabavam continuando, por paixão e não por obrigação, frequentando por conta própria estas matérias a mais. Assim, como tinha o primeiro ano (iniciação), o segundo ano (intermediário) e o terceiro ano (núcleo de teatro da escola técnica), os alunos continuavam até onde tinham real interesse.

No entanto, destaca-se que não necessariamente se o aluno fizesse os três anos, chegaria ao núcleo, pois havia estágios, testes para chegar ao núcleo, mas, quem persistia e estava lá há três anos, já podia ser considerado como naturalmente selecionado.

Alguns alunos estavam lá para qualquer outra coisa, menos para virar um profissional de teatro, tirando algumas pessoas específicas que já trabalhavam. A Adriana, por exemplo, quando foi lá já era profissional de teatro, já fazia aula e conhecia um pouco da matéria, mas, a gente, que vinha de curso técnico, ia para conseguir uma namorada. Eu fui lá para deixar de ser tímido, eu era monitor de física, então, fui para ver se dava um prumo na vida.

Portanto, o curso de teatro que cada um ia fazendo era realmente livre, sendo que muitos alunos chegaram a participar da *Nu escuro*, mas, outros seguiram seu caminho, da mesma forma que alguns participaram de um grupo dentro do núcleo de teatro, que chamava *Castigando falo*, que tinha características marcantes de adolescentes e era 'bem brincado'.

Haviam ensaios dentro do teatro e que sempre tinha um bom público, então, toda aula era um Show, porque tinha mais gente na plateia do que em cima do palco. As pessoas matavam aula para assistir aos ensaios de teatro. Assim, desde cedo existia essa relação muito forte com o público, de modo que esse diálogo com o público é uma coisa que a gente presa muito, é expressivo para todos que participam.

Vinte e cinco pessoas faziam parte desse núcleo, participando de alguns festivais. Houve um festival específico, em Santos, no ano de 1996, onde foi apresentado o *Language*, com o grupo *Castigando falo*. Este festival foi importante porque ele foi considerado como ruim, foi muito criticado, um fracasso estrondoso, em que os jurados, a crítica local e até mesmo os integrantes dos debatedores, criticaram significativamente. Aconteceram muitos problemas técnicos, que podem ser considerados como decorrentes da imaturidade, pois todos ainda eram adolescentes.

Foram muitos os problemas enfrentados nesse período, o que desestimulou bastante a turma, que desistiu de continuar, de modo que pode se dizer que o grupo acabou, basicamente, nesse *Castigando falo*. E foi um mega, um festival gigantesco mesmo, quando tiveram várias

apresentações que acabaram se transformando na referência do que a *Nu escuro* é agora. Neste festival também foi apresentado o espetáculo *O Galpão* com o *Romeu e Julieta*, *Parlapatões* com *Ufabilio*, além de ser apresentada a origem do grupo *Folia Dact*. E em São Paulo, a peça *Verás que é Tudo Mentira*, baseada em *A Viagem do Capitão Tornado*.

Portanto, tiveram muitos espetáculos que são considerados, hoje, como referência para o Grupo. Os momentos em que eram feitas investigações sobre o circo, sobre o boneco, por exemplo, decorre, em muito, do próprio grupo *Galpão*, "que é uma das grandes referências para nós. Essa questão do humor, muito rasgado muito direto. Esse contato com o público muita influência dos *Parlapatões*".

Mas foi devido a tantos problemas negativos que o grupo acabou e também se inspirou, ao mesmo tempo, em tantas referências. Foi muito interessante. Na volta, teve uma briga enorme, em que apenas cinco pessoas resolveram continuar, desvinculando o grupo da Escola Técnica.

Porque poderíamos investigar, aprofundar, sem estar sujeitos à rotatividade grande de aluno em um curso livre. Assim, resolvemos desvincular da Escola Técnica e fundar um grupo e como ainda tinha essa energia adolescente, optamos pelo nome *Nu escuro*, fazendo essa brincadeira, esse jogo, que se tornou cada vez mais importante, com a presença da plateia e com as referências que coletamos no respectivo Festival - como o *Romeu e Julieta* do "Galpão" e o *Ufabilio*, dos "Parlapatões", assim como o "Veras que é tudo mentira" - os dois primeiros são muito cômicos, alegres e festivos.

Esse caráter festivo, aliado com essa energia positiva, emanavam dos ensaios frente ao público, o que deu origem ao nome *Nu escuro*, como mencionado anteriormente. Essa brincadeira também envolvia um sentido sexual de adolescente. "O grupo *Nu escuro* foi fundado por mim, pelo Tuim, Pedro Plaza, Michael Valim, Mckeidy de Lizita e o Sandro de Lima", em uma fase de peregrinação, em que passamos por vários espaços".

No início, foi necessário reestruturar o teatro universitário, porque todos já estavam na universidade, de forma que em 1998 houve tal reestruturação. Nesse Teatro já havia um grupo, coordenado por Carlos Fernandes Magalhães, mas que estava adormecido, não mantinha uma efetiva atividade teatral e não existia o curso de Artes Cênicas, de forma que o Grupo *Nu escuro* foi alocado em um galpão do espaço cultural da UFG. À época, o local era um depósito de lixo da UFG - abandonado.

O Sandro se uniu à turma e se transferiu para a UFG, onde começou a ministrar aulas e montou o teatro universitário. Eu, no entanto, era bolsista do Sandro e ajudava a coordenar. Na reforma, carregamos tralha e lixo, limpamos, pintamos o galpão. Fizemos a festa. Paralelo a *Nu escuro*. Não queríamos vincular à Universidade, pois buscávamos independência, como tinha o *Teatro universitário*. A gente estava montando o 'Gregório de Matos' com o teatro universitário paralelo. Montamos o *Três por três* com a *Nu escuro*.

Então, citei o Gregório de Matos porque é do lado do Céu da casa de estudante universitário, onde montamos a *Boca do inferno*, e divulgamos como 'a divulgação era a boca do inferno do lado do céu'. No galpão, além da *Nu escuro*, outros grupos se apresentavam, como o *Grupo de capoeira - Angola do Guaraná*. Além disso, o grupo solo de dança, na época chamava o *Galpão de dança*, que era da Luciana Caetano e a *Quasar*. Nós quatro que utilizávamos esse espaço. Mas, com o tempo, a reitoria começou a colocar empecilhos e todo esse movimento que tinha lá acabou, sendo que o espaço ficou muitos anos fechado e agora

que passou por reforma. Eles abafaram algo, criaram um depósito era algo parado. E quando nós aparecemos, começamos a fazer festas, espetáculos, eventos, e o povo começou a vetar.

E aconteceu a morte do Carlos Fernando Magalhães - que era o padrinho do Grupo e, protegia a todos. Carlos Fernando Magalhães era uma pessoa muito importante na história do teatro em Goiás. Ele era o coordenador de cultura da UFG, denominado por Programa de Extensão e Cultura (PROEC). Ele cuidava da parte cultural, mas, com sua morte, ocorreu a mudança de reitoria, quando a Milca entrou e começou a colocar empecilhos, registrar delimitar o horário, proibir os ensaios aos finais de semana, ou seja, colocou barreiras e limitou o espaço.

Com isso, os outros grupos também ficaram desestimulados, até que a companhia *Quasar*, que foi a última, também desistiu. E, desse modo, todos foram saindo devido a tais empecilhos, até que o galpão fechou e nada foi feito no lugar. Só recentemente que foi reaberto e está sendo reformado, visando às apresentações.

Tinha aula de dança de teatro de capoeira, de música em geral. Era o dia inteiro com apresentações, todo o final de semana, então tinha muita energia, nesse período. Porque era gerenciado pelos alunos - inicialmente era gerenciado pela Beth, mas, com o tempo, ela também começou a podar os ensaios, como certa vez, que, segundo a Adriana, "ela estava querendo fechar e ela desligou a luz e nós tivemos que ensaiar no escuro, sem energia, ela não queria mais ensaio de teatro ali no espaço, aí ela não acendia, não ligava a luz".

Então, o grupo foi obrigado a sair, sendo um dos primeiros a tomar essa atitude, quando foi alojado no Zabriskie, por pouco tempo, época em que ficaram todos conhecidos como 'os meninos do Sandro', pois não tinham nome delimitado até então. Depois foram instalados na *Lê devolve* - locadora de livros, onde faziam eventos e o Grupo se apresentava em troca do espaço.

Só que em dado momento, o Sandro começou a se envolver muito com política e a se envolver com outras áreas. Foi quando montamos o *Rinoceronte* e ensaiamos a montagem, momento em que o Sandro conseguiu uma verba do governo da época - primeiro governo do Marconi, em que o Márcio Chau era Secretário de Cultura e ele patrocinou três grupos (na verdade foi três pessoas era o Marcos Fayad, Sandro de Lima e o Hugo Zorzetti, foram os três figurões do teatro goiano).

Ele escolheu quem achava que eram as três grandes personalidades do teatro em Goiânia e investiu trinta mil - descontados os impostos, restou vinte e poucos mil para cada montagem. Mas, isso na década de noventa, ninguém tinha recebido nenhuma verba do tipo, o que significa que este valor era muito dinheiro. Nosso primeiro espetáculo chamava-se *Três por três* que montamos com 400 reais. Nesse projeto, eu era bolsista, trabalhava e ganhava 80 reais por mês, mas consegui juntar metade o Pedro a outra metade, para inteirar os 400 reais equivalentes à montagem do espetáculo.

Ele montou um elenco e chamou os melhores atores de Goiânia. O grupo quase acabou, mas, antes disso, montamos o *Três por três* e o *Lá vai o rio*. O espetáculo *Lá vai o rio* foi importante também, tendo sido criado em 1998, com o apoio do Maneco Manacá, que era de circo, aliás, a oficina de circo foi dada por ele.

Em dado momento da montagem do *Rinoceronte*, devido a uma crise do Sandro, que se separou do grupo foi necessário tentar seguir em frente de alguma forma, mas não foi possível. Pouco depois, Henrique Rodovalho chegou para os componentes da *Nu escuro* e

disse que queria dirigir o grupo. Ele tinha uma ideia que era boa demais, direcionada a um espetáculo de rua, sem cenário, com todos os atores e muita tralha pendurada no corpo, arrancando as coisas e fazendo os adereços. Era como se fosse duas correntes de cangaceiros, mas ficou na ideia, pois o espetáculo nunca saiu do papel, visto que não havia maturidade suficiente de organização. Henrique Rodovalho só criava e o restante devia ser posto em prática pelo Grupo, o que inviabilizou, por falta de dinheiro para viajar e estabilizar.

O grupo estava acabando e o Reginaldo Saddi surgiu, convidado pelo Agnaldo Coelho. O Reginaldo reestruturou o grupo, mas o Sandro teve uma importância muito forte neste processo, por já ser oriundo da UFG, ele pode ser considerado como uma figura paterna para o grupo, sendo que o Reginaldo seria a figura materna, por ter acolhido todos e colaborado com a verba junto com o Agnaldo Coelho.

Foi montada uma peça com o Reginaldo, em que eram feitas dez apresentações. De forma que o Reginaldo chegou como uma 'mãezona' mesmo, trouxe a música para dentro do grupo, do espetáculo, por ser músico. A gente já fazia música mas era muito ruim, modesta parte, *Lá vai o rio*. Assim, o Reginaldo ajudou a afinar os ouvidos de todos.

A gente montou *seu palácio conta histórias* com o Reginaldo e a música do Reginaldo fez teatro com o José Celso, daí, ele trouxe um posicionamento mais festivo para o grupo, com essa questão da rua, trouxe enquanto ideologia, enquanto estética, enquanto pensamento, essa relação com o público. Ele potencializou tudo isso que já havia com o Sandro. Ele era muito generoso, mudou muito as relações internas do próprio grupo, ajudou a organizar, a pensar, a trabalhar o grupo de outra forma, de uma forma mais aberta, mais *pro*, em sua forma de gerenciar o grupo, quando ocorreu a montagem de *o Carro caído*.

Nesse período, entra a Izabela. Foi com o Reginaldo que ela entrou no grupo, já no segundo *O palácio conta histórias*, depois entrou a Adriana e eu - por último. Logo, nessa sequência, entrou a Adriana, ela estava substituindo uma atriz que teve problema de saúde, chamada Vanessa. E o espetáculo *Melodia para ti*, foi o terceiro do Reginaldo. Então, em 1999, ocorreu o espetáculo *o seu palácio*; em 2000 - *o Carro caído*; e em 2001 *Melodia para ti*. E, em sequência a Adriana e eu entramos. Mas, o Reginaldo começou a ter uns problemas de saúde e acabou se desvinculando do grupo, que passou por outra crise.

Tiveram várias oficinas nesse período, com o José Celso, com o Amilton - que abriu novos horizontes e proporcionou uma viagem incrível à Bolívia, para uma turnê. Nesta mesma época, todos ficaram um mês no Rio de Janeiro, fazendo oficinas com amigos do Reginaldo, que era o pessoal da *trup*, como a Maria Antonieta, o José Celso e Moacir Chaves, Irmão Brother, *trup*, Edmar Fereti, Olívia Rayme, Edinha Diniz, Rangel Viana e outros, ou seja, o Reginaldo viabilizou muito conhecimento e relacionamentos com pessoas importantes da arte teatral.

E a Izabela foi se aprimorando cada vez mais essa parte de arte do grupo, cenário, figurino, principalmente porque ela já tinha uma vontade de pesquisar boneco e realizou oficina com o *Giramundo*. O grupo fez um trabalho para o PT, na candidatura da Marina, para o Governo do Estado, na reeleição do Marconi, e os trabalhos foram direcionados para sua campanha. Então, veio um integrante do *Castelo Ratibum*, para ministrar uma oficina de bonecos, que foram utilizados para tal campanha. Os bonecos eram iguais aos do *Cocoricó*, com o mesmo formato, o que proporcionou o aprendizado da técnica dos bonecos do teatro do *Cocoricó*, importante para a partr acústica, que também usava bonecos.

E era tudo uma loucura, houveram cem apresentações em quarenta dias, de manhã, de tarde e de noite, chegando à exaustão, mas, com essa verba, foi possível comprar uma Kombi, além de comprar um equipamento de som, que eram locados para o PT, posteriormente (Kombi e equipamento), de tal modo que ajudou na quitação do veículo e do som. Tinha, ainda, o cachê, o que significa que foi conquistada uma ótima estrutura, possibilitando o investimento na locação do primeiro espaço físico e consequente organização do grupo.

Foi montado, então, o espetáculo *O cabra que matou as cabras*, além do *Acústico*, que foi um fracasso aí saiu todo mundo muito cabisbaixo. Mas, com a criação da lei de incentivo à cultura e viabilizou a montagem de *Melodia para ti*, sendo o primeiro espetáculo montado a partir da respectiva lei.

Com *O cabra*, a Izabela foi para Belo Horizonte fazer um curso com o *Giramundo* e depois colocou em prática seu aprendizado em *Vila Mariote* (a convite do Marcão, para uma temporada de três dias na *Pizzaria Geppetto*) e no *Envelopes*. Nesses espetáculos na *Geppetto*, foram usados bonecos, usando os conhecimentos de bagagem da Izabela, como experiência que foi usada, também, no *Vila Mariote*.

De acordo com a Entrevista, tem-se que tinha um rádio todo mundo escutava esse rádio. Esse rádio que ligava as cenas todas dos bonecos e tudo mais, uma mulher fofqueira na janela que ia vendo as histórias e era o espetáculo que tinha uma meia hora. E não vamos transformar isso num espetáculo? A base do *Envelopes* foi a *Vila Mariote*, com bons resultados que foram transformados em uma *Performance* que gerou a montagem do *Envelopes*. Foi muito rápida, muito louca. Porque conseguimos um patrocínio para estrear em dois meses. Eram muitos bonecos que tinham técnicas próprias, quando o grupo trabalhava cerca de 12 horas por dia.

O *Envelopes* tem uma ideia de quadro e conta a história do Lopes, mas queríamos falar da cidade, da periferia de Goiânia, de sua beleza. E como é que íamos falar da periferia de Goiânia, quem vai contar essa história, a partir de que olhar pode-se pensar? Surgiu a ideia do carteiro, de analisar sua beleza, pois é um trabalhador que encontra com as pessoas e, por isso, essa coisa dos quadros. Então, ele encontra a fofqueira, ou seja, montou-se a ideia desse carteiro que vai passando e encontrando esses personagens.

Mas qual é o problema desse carteiro? Qual o conflito? Isso foi sendo desenvolvido a partir da ideia central de início, buscando falar da periferia da cidade de Goiânia, que era a mesma da *Vila Mariote* e do *Envelopes*, quando transformou-se tudo nessa dramaturgia. Alguns quadros antigos ajudaram na construção da dramaturgia e dos personagens, em cerca de dois meses. Nesse meio tempo, houve uma oficina com Alcione Araujo, que gerou uma orientação importante para o grupo. Ele era um dramaturgo de renome, que faleceu no ano de 2012, mas que enriqueceu, em muito, todos os integrantes do grupo, reescrevendo o texto e dando novas ideias para por em prática.

Foi o Alcione que definiu que a *Maria Morena* seria a loucura do personagem. Ele mesmo escreveu a carta para entregar para *Maria Morena*, então, ele fica louco e esquece-se disso. Ele está carregando a carta, mas, na verdade, a carta foi ele quem escreveu para *Maria Morena* e saía em busca desse amor. O poema começa assim: 'busco como olho busca a lágrima que já partiu, quer dizer ele sabe que não vai encontrar'.

Na proposta dramática de Alcione, ele morre atropelado, porque, assim, é possível reunir todos os bonecos, quando todo mundo do bairro reaparece e apresenta-se um slide

como todos os bonecos reaparecendo, unificando todas aquelas histórias que ele passou em sua trajetória. Como exemplo, tem-se a passagem que destaca a seguinte frase: "ah... esse aqui é aquele menino que brincava de jogar futebol ele enlouqueceu". Em outra passagem, "um menino pega a carta do chão torna a lê-la, amassa e a faz de bolinha - que é a mesma bolinha do início do espetáculo, da qual esse menino era o jogador de futebol que virou carteiro, ou seja, ocorre esse *loop* e retoma-se ao começo da história.

Então, ele não é carteiro. A proposta é que ele tem que entregar essa única carta, na verdade foi ele quem a escreveu. Ele volta para o bairro em que nasceu e estranha voltar a esse local. Mas tudo não passa de coisa da sua cabeça, de sua própria loucura, da procura por sua própria identidade, analisando quem era dentro da periferia, quando encontra seus amigos de infância (Carlinhos e Alfredão). O Alfredão era todo galanteador, mas tornou-se namorado do Carlinhos, que, por sua vez, pegava todas as meninas. Nessas mudanças são aplicadas diversas técnicas, de forma que, em *Envelopes*, tudo isso foi muito trabalhoso.

O boneco trouxe a questão da precisão que se exige. Por exemplo, são três pessoas manipulando um único boneco, exigindo uma precisão significativa (tipo japonês, da técnica japonesa, que exigiu um trabalho coletivo e ajudou o grupo no que se refere ao ritmo de tempo). Então foi muito bom para o grupo, enquanto atores, usar dessa precisão exigida pelos bonecos nas peças.

Depois disso, o grupo trabalhou com o *Alienista*, que usava apenas um boneco - representado, que aparece três vezes no espetáculo. Em seguida, foi montado outro espetáculo intitulado como *Preciso olhar*, que foi sendo mudado com o tempo. Após o *Alienista*, o Rodovalho queria dirigir o grupo e logo após o Sandro de lima, mas todos tinham mais afinidade com o trabalho do Rodovalho, ou seja, era uma questão de identidade.

(Entrevista com o ator e dramaturgo Hélio Fróes, realizada em 11 de julho de 2013).

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM ADRIANA BRITO (EM 11/07/2013)

O processo do *Plural* iniciou nos vídeos, em que cada um fez o seu, partindo de uma ideia própria, de uma história diferente. E a ideia era justamente a parte dos depoimentos do *Preciso olhar* que cada um falava de si. Que falava de um medo, de um trauma, de uma coisa que gostasse, de um história familiar ou alguma coisa. Aí, o grupo tentou retratar nesses vídeos, alguma coisa que contribuísse com esses depoimentos. Porque quando estava na etapa do processo de pesquisa do *Preciso olhar*, foi necessário colocar no papel coisas muito íntimas, muito fortes, até, como por exemplo, relacionadas ao que a pessoa gosta ou não gosta, se ela teve algum problema na infância e outros assuntos do tipo, inclusive sobre a própria família.

A Izabela começou a falar um pouco da família dela nesse vídeo. Eu fui para um lado. O Hélio foi para outro. O Abílio para outro. Todos falaram de coisas muito diferentes. A partir desse vídeo, a Izabela começou a falar muito da avó, sobre a vida da avó dela na fazenda e coisas do gênero, foi quando percebemos que existia histórias que eram muito próximas. A história da mãe da Izabela, com a história da mãe do Tuim e da mãe do Abílio, que eram mulheres que viveram na fazenda, passaram a infância neste ambientes e, depois, já bem mais velhas, elas foram para a cidade estudar e tentar a vida. E aí tentou-se aproximar essas três histórias, falando dessas três mulheres, a partir de uma pesquisa.

Outra coisa foi o *Envelopes*. Eu tinha muito preconceito com o espetáculo de bonecos. De fazer espetáculo de bonecos. Porque eu pensava, se estou estudando para ser atriz, quero atuar, não quero ficar mexendo com bonecos. Eu quero eu falar texto. Eu estar no palco atuante. Mas, mal sabia que podia estar atuante manipulando o boneco. E as vezes até mais. E, portanto, foi interessante a descoberta que surgiu a partir do *Envelopes*. Porque com esse espetáculo, a Izabela começou a ensinar técnicas de manipulação. Bonecos diferenciados de várias técnicas de manipulação diferenciadas, como no caso do boneco de luva, do boneco de mesa e do boneco de vara. A manipulação mais executada no *Envelopes* é a do boneco de mesa, que, na maioria das cenas, é representado pelo personagem *Lopes* no balcão - por isso se chama boneco de mesa ou balcão.

Assim foi possível aprender e o grupo começou a trabalhar um pouco. Já o boneco de vara é pouco usado, enquanto o de luva é muito no *Envelopes*, que tem muitos bonecos deste tipo, principalmente as duas lavadeiras e o que também senta - é uma mão é sua é a outra mão é a do boneco. Através do *Envelopes* aprende-se as técnicas de manipulação. Nesse processo, foram estudadas outras técnicas de manipulação

Quando fomos pesquisar o *Plural* nesse vídeo da Izabela, que foi aprofundado um pouco mais na história, pensamos em chamar uma pessoa que conhecíamos e que trabalha com bonecos há muitos anos, o Paulo Fontes, que veio para Goiânia e entrou no processo de construção do *Plural*, ministrando uma oficina de uma semana e dando muita dica boa. Particularmente, umas coisas que eu tinha muita deficiência que era foco, centralizar o boneco, por exemplo, ele ajudou muito mesmo, pois íamos trabalhar outro tipo de técnica de manipulação, em que além de manipular, era necessário interagir com o boneco.

Era importante entender como é essa linguagem, em que se está ali em cena e todo mundo te vendo. Era outra linguagem. No *Envelopes*, era usado o preto ainda, ou seja, mantinha-se a ideia de não estar visível em uma cena ou outra. Outra situação chave no

Envelopes se referia à neutralidade de expressão do ator, sem emoção, sem transparecer ou opinar. Neste caso, é o boneco que emite emoção.

E nesse processo eu fui começando a perceber que não é você não estar é você estar em cena e você passar toda aquela sua energia para o boneco para ele aparecer. O foco não é o boneco. O foco é você. Mas, você vai passar essa energia para o boneco e o foco vai ser o boneco. Então, é através disso que nasce os movimentos que nasce a expressão. E no *Plural*, ficou muito bacana. Eu tinha muita vontade de fazer esse trabalho. Mostrar minha emoção também.

Transparecer minha emoção e ao mesmo tempo contracenar com o boneco. Eu achei isso um grande barato. Eu vim de uma geração de *Vila Sésamo*, de *Muppet Show*, de *Caco*. Então é aquela coisa de você estar manipulando um boneco, de estar vendo aquele boneco, estar conversando com ele, estar opinando, mostrando a sua expressão. Eu lembro que tinha um programa que eu assistia muito quando era criança, que era o Daniel Azulai.

O Daniel Azulei tinha uns personagens que lembro até hoje, como a Chicória – era uma formiga gigante, uma empregada que usava lenço de bolinha na cabeça, usava um avental. Era muito bacana. Via, assim, que era possível brincar com o boneco, que estaria ouvindo e a fala de quem o manipula.

Dessa forma, dentro da ideia do *Plural*, que era familiar, foi costurada a ideia baseada em três histórias, das três famílias, a partir de um fato marcante da mãe do Tuim, um fato marcante da vinda da mãe do Abílio para a cidade, focando tais esses contos fortes e retratando a vida da avó da Izabela (dona Idalina), que passou a apresentar como eram as avós antigas, caracterizada por uma imagem de avó mais rígida, mais brava e não pelas marcas traçadas pela imagem da *Dona Benta*, que é aquela vizinha que conta história, que é calma, tranquila.

Inclusive, tem uma coisa que é quase unanime, no que se refere ao término do espetáculo, envolvendo essas mulheres de mais de idade, que chegam até os integrantes do grupo e dizem: 'Nossa! minha avó era desse jeito, minha avó era igualzinha. Minha avó não era boazinha, essa avó suave. Então, era uma avó mais dura uma avó mais brava'.

Parece que todas as mães daquela época eram assim, era muito comum isto nas cidades do interior. E, vir para a cidade grande, perdeu-se um pouco da essência do passado, do uso do fogãozinho a lenha - festa. Inclusive uma coisa muito legal que aconteceu agora nessa época, apresentando a circulação, foram as festas juninas. Porque em três cidades que o grupo se apresentou, estava acontecendo festa junina. Então, era bem legal, porque eles viam aquelas criancinhas, as cenas dos bonequinhos dançando.

'Nossa, olha a quadrilha! E era possível olhar para a plateia e ver um monte de criança vestida para dançar. Isto aconteceu em três cidades. Uma identificação muito grande das pessoas, muito interessante, principalmente depois que se ouve as pessoas comentando, pois, naquela época, era muito comum as crianças se separarem dos seus irmãos e serem criadas por outras famílias, na fazenda (com a avó). E, posteriormente, esta mesma criança saía da fazenda e ia estudar na cidade grande. E, às vezes, os irmãos ficavam na fazenda e grande parte ia para a cidade, morar com uma madrinha, com uma pessoa de confiança ou não. Enfim, morar com outra pessoa da família. E existe essa identificação também, que acho interessante as pessoas contando.

Inclusive, agora, em *Lagolândia*, que é uma cidade linda - parece uma cidade cenográfica, cheia de casinha colorida, onde pensa-se estar em uma praça. A coisa mais linda que é a cidade da *Santa Dica*, onde ela nasceu, onde morreu e foi enterrada. Ela falava que quando ela morresse ia nascer uma árvore no túmulo dela. Ela fez muito milagre e o túmulo dela é no centro da cidade, na praça. Quando o marido dela morreu, eles enterraram do lado do túmulo dela e nasceu uma árvore no meio dos dois túmulos. A árvore é entrelaçada, é a coisa mais linda, é uma coisa de união mesmo, coisa linda, sabe!?! Os dois túmulos são cercados e tem um portãozinho azul. "Então, a cidade é muito linda. Eu adorei a cidade é muito religiosa muito bonitinha. E ai tem um lago no fundo de onde era a casa dela, da Santa Dica".

E nesse lugar, depois que da apresentação, uma mulher foi contar a história dela, que era basicamente essa narrativa, de ter sido criada por uma madrinha, ter saído de casa, ter deixado a família na fazenda e ter ido para a cidade grande. Já entrou na escola com quatorze ou quinze anos de idade, tal qual ocorre nesse processo que acontece com a *Maria*, no espetáculo, em sua fase de criança, depois na fase adulta e no processo mágico da velhice. Eu lembro que na estreia do *Plural*, convidamos todas as mães dos integrantes do grupo - que também foi muito bacana, por causa da reação delas, que se identificaram muito com as famílias, com as histórias da *Maria*, inclusive com a cena da banana. Para o grupo, na cena da banana e na cena da cobra, as crianças poderiam ficar com medo, mas elas receberam muito bem, acharam engraçado, gostaram da ideia, principalmente porque a *Maria* comeu muita banana - que não poderia comer, aí, como castigo, teve que comer todo o resto. E isso é muito engraçado porque, de acordo com as mães de antigamente, era muito comum.

Outro ponto forte do processo do *Plural*, se refere aos bonecos feitos de crochê, pois foi a *Rô*, esposa do *Hélio*, que fez os bonecos, que os costurou, em um processo muito bonito, sendo ela uma pessoa muito sensível e delicada. Desse modo, é possível perceber a importância dela no processo de construção, nos objetos pequenininhos de cena, unindo a praticidade, o profissional e a delicadeza, além do bom gosto de se fazer esses bonecos de crochê, o que também é um ponto forte do espetáculo, por remeter à história das fiandeiras.

Assim, o grupo começou a estudar a história dessas mulheres fiandeiras, até a data da apresentação do *Plural*, que ocorreu na cidade de Caldas Novas, no ano de 2012, em uma fazenda, contando a história de uma menina que era fiandeira e que ficava com a avó, ajudando a fiar, mas a avó a amarrava no pé da mesa, sendo que caso ela errasse algo, apanhava da avó. Portanto, esta era uma história muito parecida com a da *Maria*, o que demonstra que há muitas '*Marias*' espalhadas pelo Brasil, o que criou um laço muito grande, um carinho com a história da moça, similar à do personagem.

Ocorria uma manipulação diferente, por ela ser uma boneca menor, apesar de também ser uma manipulação de boneco de mesa ou de balcão, igual à do *Lopes*, utilizando as duas mãos, geralmente, com um cabo atrás que segura o boneco, que tem a perna móvel, pois este boneco demandou muito trabalho para gerar um caminhar ideal. Seu pescoço também é móvel e se meche na hora de varrer, fazendo com que se tornasse possível brincar com a *Maria*.

Quando ela está varrendo, eu sopro a sujeira para ajudar, para ela varrer mais depressa. Eu acho que o grande barato é a gente estar dentro, brincar. É isso mesmo, porque ali é o teatro de brinquedos e é uma brincadeira de boneco. E você brincando o tempo todo. E isso

tem que ficar muito nítido para as pessoas é uma grande brincadeira. E é possível fazer as expressões.

Esta é a diferença entre o *Envelopes* e o *Plural*. Quer dizer, no *Plural*, ao contrário, pode-se usar as expressões, estar assustado, sorrindo, sendo cúmplice do boneco em várias cenas. É muito mágico, bacana. Eu aprendi muito com esses dois espetáculos. Muito mesmo. Primeiro o *Envelopes* nesse processo inicial e depois o *Plural*, com esse segundo processo. Que para mim, deu uma base muito grande, uma segurança também para estar trabalhando com o boneco. E deixei de lado aquele preconceito que eu tinha, o que é muito bacana, porque resgata-se a própria história, parando de brincar de boneca aos treze anos de idade, porque minha mãe me deu uma bronca. Mas, até hoje, eu adoro urso, adoro boneco. E menina, criança, e o boneco veio resgatar essa criança. Eu gostei muito dessa ideia do boneco dessa história do teatro de brinquedos.

E sobre essa identificação do público quando se trata do colchão, juntava quatro sacos de linhagem e os recheava com as palhas do milho. Eu também conversei muito com os meus pais. Meu pai foi criado em cidade do interior e minha mãe e meus avós foram criados em fazenda. Ela me falava algumas coisas e meu pai ajudava, pois ele também conhece esse ambiente da fazenda. Era essa história relacionada à cama, ao fogão e à lenha. É importante dizer que a minha bisavó - avó do meu pai, era muito brava, assim como a dona Idalina.

E a Idalina é outra coisa que eu achei que o Abílio tomou muito esse cuidado, pois, no começo, o grupo ficou com medo dela ficar agressiva, de ela ser apresentada com um estereótipo de bruxa, por exemplo. Porém, as crianças gostaram, ela ficou engraçada. É o grande barato que faz a gente aprofundar nas coisas, saber que tem gente que vai gostar.

E nessas apresentações do interior, a maioria na rua e que duraram dois meses, foram adaptadas as técnicas do espetáculo, o que deu muito certo. Ocorreram em cidadezinhas de poucas pessoas, pequenininhas as cidades, em todas as 'Ândias': Aurilândia, Lagolândia, Ivolândia, nas cidades próximas de Goiás Velho, onde não foi percebido caso de nenhuma criança traumatizada ou chorando, foi tudo tranquilo.

Tivemos a oficina do Paulo Fontes, em que a Izabela também trabalhou muito com a gente. Tinha o processo de criação que era o processo livre de criação de cenas e que ela direcionava. Onde decidíamos, "ah, hoje vamos trabalhar com o tema cozinha, então, inventávamos uma cena X, trabalhando a improvisação. Em agosto o Abílio não estava mais por perto, de modo que programamos para que a Izabela fizesse a Idalina, num jogo cintura.

No *Cabra*, não precisou substituir ninguém, pois o Abílio deixou de viajar, considerando que se são coisas que podem ser deixadas para frente, a gente deixa, mas, quando não tem como remarcar e é uma coisa muito importante, aí a gente nomeia outro integrante. Seria a Izabela, porque ela já estava muito dentro do espetáculo e eu comecei a fazer teatro substituindo, sendo que no *Fayad*, eu entrei substituindo, na *Nu escuro*, eu entrei substituindo. Fiz isso demais.

No processo do *Envelopes* eu confesso que eu tive muita dificuldade. Porque a gente aprende nesse processo. Eu me livrei desse preconceito no *Envelopes*, o que me deu forças para fazer mais um espetáculo de bonecos. Porque se eu não tivesse me livrado disso, não teria me aventurado em outro espetáculo de bonecos. Eu teria parado por ali, mas eu perdi o pânico, perdi o trauma, o medo e o preconceito. Ah não, eu gostei desse negócio!

Hélio - O *Gato* tem muito boneco. É isso que eu falei para você, a Companhia “Nu escuro” tenta integrar essas linguagens do ator, do boneco e da música. No *Gato*, a música aparece mais do que no *Plural*, em que o boneco aparece mais. Mas são sempre os três e de forma orgânica. A gente não queria que o *Plural* fosse um espetáculo-ator, agora é música, tendo tudo ao mesmo tempo: música, vídeo e boneco. Essa é a intenção nossa enquanto pesquisa de linguagem continuada.

Adriana - Houve a oportunidade de apresentar o *Cabra* e o *Envelopes* em Belo Horizonte, em um Galpão, uma espécie de Cine orto. Em uma visita agendada para o grupo, no espaço do *Giramundo*, de brinquedo, me senti dentro da fábrica de chocolate. É um mundo é uma graça. Haviam muitos bonecos, sendo que o que considerado mais difícil, foi o boneco de fio. O espetáculo deles - que é maravilhoso, é o Pinóquio. Eles fazem muita coisa para a *Globo*, como por exemplo, para minissérie *Hoje é dia de Maria*, ou para os filmes da Xuxa.

APÊNDICE C - ENTREVISTA COM IZABELA NASCENTE (EM 24/08/2013)

Eu entrei na Companhia em 1999, desde que saí da Escola Técnica. Como o Sandro estava no processo de montagem de *Visita da velha senhora*, ajudando na direção. Era uma companhia de atores formada mais por homens e na qual eu fiquei muito tempo como atriz convidada. Então, eu tive que desbravar mesmo essa ideia masculina, porque eram eles que pensavam o teatro, de modo que quando eu entrei mesmo, tive um choque com a Companhia, que foi sendo neutralizado com o tempo e fui me acostumando, principalmente depois da entrada de outras garotas. Atualmente, o número de integrantes mulheres é até superior que de integrantes do sexo masculino.

Até isso parece ter refletido no *Plural*, que é um trabalho muito feminino, pois nas temáticas vêm sendo discutidas questões de gênero, de identidade, dando uma diluída nessa força masculina que era tão grande no grupo quando eu entrei. À época, eu trabalhava em um espetáculo, estava entrando no lugar de outra atriz, da Marta Aguiar, que era uma atriz convidada também. Nesta ocasião, pegamos um trabalho que era rádio *P do cerrado*, pois eu já tinha uma habilidade manual, já trabalhava com figurino e ajudava a fazer. Comecei a participar de uma oficina de bonecos e para dar manutenção, pois os bonecos necessitam de manutenção constantemente, ainda mais porque em um mês e meio, houveram 150 apresentações, aproximadamente. Era uma media de duas a três apresentações por dia, em varias praças, foi uma coisa de louco, em virtude de uma Campanha política da Marina - Governadora. Eu Fiz essa oficina e nunca mais parei de construir bonecos.

A maioria das oficinas que eu fiz de bonecos foi na parte de construção. Geralmente, as pessoas que dão esse tipo de oficina acabam tendo uma vivência maior entre si, com a manipulação, mas a maioria foi de construção. Isso foi bom e foi ruim, porque eu fui descobrindo muita coisa sozinha e no decorrer da caminhada, fui identificando que as pessoas trabalham com esse tipo de manipulação, mas foi uma descoberta muito sozinha minha, pois, em Goiânia, não tinha grupos que trabalhavam tanto com teatro de bonecos.

Eu conhecia e sabia de alguns que tinham parado e não estavam atuando, mas era outro tipo de boneco fantoches e uma coisa direcionada para o teatro infantil mesmo. Eu fiz a primeira oficina com o Neto, ele era cenógrafo do *Castelo Ratimbum*, tinha bastante habilidade e me passou muita coisa. Mas, na área de bonecos de espumas fui fazendo cursos até encarar uma oficina do *Giramundo*. Na verdade, nessa oficina, eu nem tinha passado pelo processo de seleção, fui para Belo Horizonte com a cara e com a coragem, numa quebradeira danada e falei: 'olha, estou aqui, deixa eu participar. Eu sei que me envolvi tanto, que acabei ganhando certificado e entrando no curso e foi muito legal, eu estava lá para querer tudo e aprender tudo, era uma referência grande de trabalho'.

Nesse período, eu já tinha passado por *Ana Deves*, uma das pessoas que já trabalhavam com bonecos. Ana Deves é do Rio, foi uma das oficinas bem legais, na verdade, é um estudo de movimentos. Mas o teatro de animação pode animar uma colher, então, é o movimento que se deve estudar, que faz remeter ao ser humano, porque ele que dá essa sensação de animar, pois animar é dar a alma para o objeto. E por influência muito grande do "Giramundo" eu dirigi *Envelopes*. O grupo já escrevia seus próprios textos, o que garantiu um diferencial para *Envelopes*. Até outros bonequeiros, que assistiram ao espetáculo gravado, demonstraram apreço pela peça. Apesar de ser gravado, tem o ponto forte de ser uma

dramaturgia, sem quadros e com uma história levando a personagem. Essa dramaturgia foi construída pelo Hélio e pelo Abílio, eu ficava de oito da manhã as sete da noite, confeccionando bonecos e, das sete e meia até o corpo aguentar, ensaiávamos.

A gente o montou o *Envelopes* em dois meses apenas. Mas os bonecos já estavam sendo construídos anteriormente, dentro da faculdade, em um trabalho diferenciado do resto do grupo, porque pretendia fazer sobre bonecos e o resto da turma fez outros trabalhos, uma encenação mais performática. Assim, construí o *Vila Mariote* com dois quadros, que foram para o *Envelopes*, que na Companhia, foi o espetáculo que mais sofreu modificações, em sua trajetória, começando com seis atores - na lógica do teatro de brinquedos. Foi o primeiro espetáculo de bonecos, representou um tiro no escuro. Foi uma surpresa esse trabalho, pensávamos que algumas pessoas estavam gostando, gerando uma enorme surpresa ao final.

E a mulher falava ao microfone: '- nós temos certeza que vai ser um ótimo espetáculo'. Para se ver o tanto que essa coxia foi importante para o grupo. Os atores iam para um lado e a direção para o outro e eu pensava 'gente, as pessoas vão me odiar depois'. Porque não se sabia mesmo o que ia acontecer, eu tinha ido fazer essas oficinas, as coisas que eu tinha lido e não tinha essa referência da internet ou qualquer esquema de recepção.

Eu lia e ia treinar com os meninos sobre a questão de ritmo. Não sabia se estava certo, se eu tinha entendido o que estava escrito naquele livro. Fiz muitas oficinas. No primeiro momento, a maioria foi de construção, fiquei muito focada na construção. Mas, quem constroi o boneco que vai para a cena, coloca um braço e já vai mexendo nele, de modo que é essencial saber onde ele vai dar. Então, quando se recebe o resultado final, é mais fácil entender como funciona cada parte, assim, o *Envelopes* também envolveu a questão do ritmo.

(Entrevista com a atriz Izabela Nascente, realizada em 24 de agosto de 2013)

APÊNDICE D – ENTREVISTA COM ELIANA SANTOS (04/12/2013)

Eu participei do *Plural* e percebo que a potência de ideias deste espetáculo vem de outra montagem, que é o *Preciso olhar*. É um espetáculo que fala de identidades. Qualquer integrante da *Nu escuro* que se perguntar, vai dizer mais ou menos a mesma história, sendo que a Izabela, provavelmente, vai especificar de uma forma mais profunda, porque partiu dela o espetáculo. Para o *Preciso olhar*, os atores fizeram um vídeo que fala sobre identidade, de modo que o espetáculo fala de identidades.

E o da Izabela - *Envelopes*, falou de identidade da família, da família dela - das mulheres. Seu vídeo ficou muito bacana, inclusive foi o Hélio quem propôs a ideia, dizendo que isso poderia virar um bom espetáculo. Foi quando ela - a Izabela, desenvolveu isso e depois de um amadurecimento, colocou no projeto, para se transformar em um espetáculo. Oportunamente a gente colocou num edital teve aprovação e a história do *Plural* começa.

O *Plural* fala dessa migração das mulheres que vem da zona rural para a zona urbana, com a diferença do *Envelopes*, por suas formas animadas, do jogo do boneco com o ator, que é o que não acontecia. Neste projeto, encontra-se o trabalho da Adriana Brito, do Abílio Carrascal e meu - Eliana. Foi feita uma pesquisa, para a elaboração do projeto, sobre as mulheres e o que acontece com elas nesse processo de migração. Que é uma coisa que aconteceu no nosso país até a metade do século XX.

A minha avó, a minha mãe, provavelmente a sua ou um parente, mais ou menos nessas décadas, ou viveu ou tem alguém da família que viveu esse processo de migração. Inclusive aqui, na nossa região, a gente tem muitas características, ainda, que remetem à zona rural. As pessoas vão assistir ao espetáculo - a minha avó fazia isso, via a história e se emociona, porque isso está muito ligado às suas raízes. Talvez essas novas gerações não tenha essa proximidade, mesmo assim, goiano por exemplo, é muito ligado a zona rural. Então, as crianças de hoje vão à fazenda, os parentes têm fazenda. É um universo que aproxima muito da sociedade local dos dias de hoje, mas, a narrativa não deixa de ser universal, porque esse tipo de migração aconteceu no mundo todo, em determinado momento da história. Nesse espetáculo, estamos eu, o Abílio e a Adriana.

Participamos das pesquisas, mas também contribuímos com histórias de vida, pois é possível perceber que tem muita semelhança das histórias, por exemplo, da mãe do Abílio com a mãe do Lázaro Tuim, da Izabela, com a da minha mãe e da mãe da Adriana, assim como com a história da mãe ou avó do Hélio. Então, nossas histórias começaram com esse processo de pesquisa, começaram a aparecer e ficaram próximas nesse processo todo. E, de forma especial, tem três mães de componentes da Companhia - do Lázaro Tuim, Abílio e Izabela -, vieram para o espetáculo, literalmente, para a composição dramaturgica da peça.

Portanto, esse processo, além da pesquisa, contou com as histórias familiares ou de alguém que a gente conhecesse, para entender, aproximar ou relembrar, de modo que foi necessária um aprimoramento e aprendizado mais intenso, inclusive para mim, porque na Companhia, eu não havia participado do espetáculo *Envelopes*, então a manipulação de bonecos era bem distante, especificamente da forma a ser usada no *Plural* - que tem esse jogo, essa interação, é uma atenção bastante redobrada.

Houve o processo de oficina, que ocorreu com Paulo Fontes - um excelente bonequeiro e uma linda pessoa. Ele ficou uns dias em Goiânia e orientou a todos sobre a

questão de manipulação, do foco, de como os bonecos jogam em cena. Esse apoio foi fundamental para toda a equipe de atores, foram preciosas as orientações recebidas de Paulo Fontes, a partir de exercícios, como aquele em que se pegava o cordão e amarrava em volta da própria cabeça, de forma que o fio do cordão ficasse no nariz do ator. Então, outro ator - outro companheiro de oficina, manipulava através do cordão, direcionando seu foco para onde quisesse - uma pessoa manipulava a outra através de um cordão.

Esse exercício foi muito importante porque você entendia a manipulação do boneco pelo seu corpo então outra pessoa te manipulava. E também para mim, estou dizendo muito de um ponto de vista do meu processo, pois isso foi importante, porque eu entendia no meu corpo e como poderia ser com o boneco. Quando outra pessoa está manipulando o boneco, muitas vezes, está de costas para você e não é possível ter uma visão, entender onde está o olho do boneco ali na frente.

Estou de frente para a plateia, com o boneco de costas para mim, tendo que fazer esse boneco enxergar um objeto, contracenar com outro boneco, contracenar com a plateia, triangular em cena, voltar para mim, olhar para os meus olhos. Assim, esse exercício de foco foi muito importante porque o meu corpo codificava esse movimento esse entendimento com o boneco. E isso me facilitou bastante.

Tinha outro exercício que ele fazia com o boneco, um jogo, que também foi essencial para esse aprendizado, onde o ator manipulava e contracenava com o boneco, segurando uma ou as duas mãos. Se o boneco tivesse sentado, por exemplo, fazia-se o boneco ter vida e falar com o ator, olhar para ele, jogar com ele. As vezes, ele fazia isso sentado num banco e a gente jogava com o boneco. Havia outro exercício, ainda, em que se ficava em roda em círculo e uma pessoa falava com o boneco, chamava e o ator posicionava o foco exatamente para aquela direção. Então, se a pessoa chamasse o boneco, Eliana, era necessário virá-lo, para que ele olhasse exatamente para os olhos daquele que o chamou, sem que o ator pudesse virar e apontar o boneco para os seus pés.

Conquistei esse entendimento a partir dos exercícios realizados na oficina de Paulo Fontes. E o último destes aqui mencionado deu maior base de registro para o aprendizado, principalmente por fazer com que o ator tivesse o máximo de atenção e focasse o boneco, além de ter cuidado com o próprio corpo, está codificado aqui.

Atualmente, tenho mais facilidade para direcionar, para jogar a energia e ter essa inteligência pelo boneco, conhecendo como ele se comporta e se movimenta. Isso era um exercício de precisão, porque se eu estou aqui e a *Idalina* fala com a *Maria*, a Adriana que manipula a *Maria*. Mas, se a *Idalina* fala com a *Maria*, e a *Maria* vira, então, ela tem que ter essa precisão do foco e falar com avó ao mesmo tempo se a *Idalina* joga com a plateia, que o Abílio faz isso muito, está aqui em cena. O Abílio é um dos que mais joga bem com a plateia. Desse modo, essa precisão do foco foi dada por esse exercício, que foi muito bacana. O exercício que se fazia com o boneco, também era feito com o ator, hora um ator manipulando outro ator, hora ambos jogando.

Todo esse processo que era feito com o boneco e feito com o ator, era facilitador, pelo menos para mim, que tinha menos experiência com formas animadas. Eu havia participado de um espetáculo infantil até antes da *Nu escuro*, mas, não era com essa precisão, com a técnica apurada. Então, esses exercícios foram fundamentais para se fazer com o boneco e com o ator,

para que o jogo se estabelecesse em cena. Por isso, a gente fala que é um espetáculo que o ator e o boneco jogam em cena, não apenas se manipula o boneco.

E também no *Plural*, isso acontece muito, pois há momentos em que é a atriz que se encontra em cena. Então, essa é outra atenção redobrada. É uma tentativa de harmonizar, porque eu sou uma atriz servindo, também, àquele espetáculo de boneco e tenho que tentar, ao máximo, estar equilibrada com esse jogo todo que está acontecendo, até mesmo para a atriz que se apresenta como personagem, como projeção da *Maria* - que é a boneca que fica em evidência de cena, e fala um texto e conta a história, que costura com a gravação da mãe, dando um depoimento.

As coisas precisam estar muito bem costuradas e harmonizadas ali, porque não pode ser mais em cena, é um espetáculo que harmoniza todas essas costuras da atriz em cena, do ator em cena, do boneco em cena, da gravação acontecendo, da luz que compõe a dramaticidade. É muito delicado o *Plural*, nesse sentido de não sair fora do foco, de não desandar e não desafinar as coisas que estão ali em cena. É muito importante isso.

A atriz deve estar em harmonia com o boneco. Deve-se ter um amadurecimento, porque o espetáculo *Plural* é relativamente muito novo e, a partir dos anos que se vai apresentando, é possível ter mais entendimento e maturidade sobre o processo, sobre o que se conseguiu construir. Hoje, por exemplo, eu acho que a gente já consegue jogar em cena de uma forma mais tranquila, mais harmoniosa, dinâmica, que a coisa flui. Mais do que no início, em uma estreia de espetáculo. O grupo fica mais à vontade e consegue estabelecer um jogo mais harmonioso. É quando realmente se começa a processar tudo o que se passou no período de ensaio, no momento que se está criando.

Esse trabalho com o Paulo Fontes foi muito importante para todos, nesse sentido, por viabilizar esse entendimento para fazer o jogo em cena, conseguir realizar um espetáculo de formas animadas, pois eu não tinha uma apuração, assim como os outros componentes da Companhia.

- - Nesse momento, Antônio da Mata pergunta se eu já brinquei de boneca, respondo que brinquei muito. Então, ele começa a se posicionar. O *Plural* é um espetáculo singelo, essa é minha visão como espectador, apesar dele ter bonecos, ele é um espetáculo em que os atores brincam de bonecos, eles fazem uma brincadeira com os bonecos, eles interpretam os bonecos, não fazem um teatro de bonecos - é diferente, muito singelo, singular, ele é próprio, eu não vi nada igual, é muito simples e, ao mesmo tempo, sofisticadíssimo.
- - Eliana Santos da sequência: Isso é bacana, porque isso é uma coisa que a Izabela falava. Inclusive se você ver o vídeo, o documentário, ela fala isso - brinca de boneca. E foi um entendimento que a gente conseguiu ter, pelo menos eu tive, quase na véspera da estreia de um exercício, no ensaio e tem coisa que parece que não aconteceu ainda no espetáculo e se está tenso porque o negócio não está fluindo ainda.
- - Antonio da Matta - Mas vocês fazem tão bem esse espetáculo. Vocês têm uma dinâmica, vocês têm um domínio, entenderam que é outra forma. Eu já disse isso para vocês, que fazem isso de outra forma. Não fazem um teatro de bonecos, vocês brincam com os bonecos, é diferente. Nessa brincadeira é que vocês interpretam os bonecos. Por isso que tu és a boneca, tu não és a atriz naquele momento, tu és a boneca e a personagem, porque vocês vão lá e brincam. Vocês não escondem, estão com eles ali e aquele boneco ganha

vida. É diferente do teatro de bonecos, em que você fica lá. É o boneco que está aqui e na realidade quem é o boneco são vocês. No teatro de bonecos tem o boneco. Por isso, eu digo que não é teatro de bonecos, é brincando com boneco, é uma ultrapassagem.

- - Eliana Santos: O que ele está falando que eu disse que era importante. É a Izabela que é a diretora do espetáculo e ela pedia muito: 'gente brinca, brincar é brincar de boneco'!
- - Antônio da Mata: Eles brincam e eu não sei dessas histórias, eu vejo o meu ponto de vista como espectador. Eu não vejo eles fazendo teatro de bonecos eu os vejo brincando de bonecos, eles sendo os bonecos, porque eles não se escondem. A primeira vez que eu vi, eu já vi dessa forma, e já comentei - vocês não fazem teatro de bonecos, vocês brincam com o boneco, é outra forma é muito singelo, muito original. Vocês não tem aquela coisa de esconder o boneco. Agora eu vou fazer no escuro para ninguém ver o ator, só o boneco atuando. É uma atuação de bonecos, é uma atuação do ator, entendeu?!? Ele sendo o boneco, não é verdade? O boneco tem vida, vocês são os bonecos.
- - Eliana Santos: O boneco não esconde. Ele está ali e você está ali com a roupa em um tom cinza, mas é um figurino, a gente não se esconde. Assumir isso tira essa história de você tentar se esconder, o que não era a proposta. Eu acho que você acaba parecendo o manipulador, acaba aparecendo mais do que você sumindo.
- - Antonio da Mata: Eu não chamo vocês de manipuladores, vocês não são manipuladores, vocês são bonecos. É diferente, para mim é diferente. Porque na manipulação fica só o boneco e vocês são o boneco, o tempo todo vocês são o boneco, estão brincando de boneco. No meu ponto de vista, é forte, tão singelo, simples. É de uma simplicidade e é bonito. E quando se vê, fica-se feliz com o espetáculo. E olha que ele fala de uma coisa pesada, de temáticas preconceituosas, pois o *Plural* fala de uma mulher que foi bulinada. É uma violência que todo mundo sabe que acontece, mas, que é velada. A temática homossexual, a temática negra, tudo é preconceituoso. Aquele filme, por exemplo - *Liberace*, que fala da temática homossexual, já o assisti e não quero ver mais, porque eles fazem de uma forma destrutiva. No entanto, ao se ver, por exemplo, *Alexandre*, que também é uma temática homossexual, mas uma história de amor, é comum querer assistir novamente, porque é lindo ver aquele filme. Vocês já viram o filme *Alexandre*, não é lindo ver aquele filme?
- - Eliana Santos: Sim e a forma com que é tratada a temática que é conflituosa, é polêmica.
- - Antonio da Mata: É uma história de amor, você olha aquilo e é uma história de amor, você olha *Liberace* e não é uma história de amor, é uma história de destruição que vai até a pessoa morrer, e o *Alexandre* os dois morrem. *Orações para Bobby*, o menino se suicida de tanta agonia, mas não incomoda de ver. Já *Liberace* eu não gosto de ver. E a mesma coisa do *Plural*, trata de uma temática muito pesada e preconceituosa, de violência, dessas coisas todas e você tem vontade de ver, você não se incomoda.
- - Eliana Santos: A cena da surra é uma cena que a gente tinha muita preocupação, porque você está dando uma surra em uma criança em cena.
- - Antonio da Mata: Que passa de uma forma violenta. Mas, que não incomoda a gente. A gente entende tudo. Sabe que aquilo tudo acontece. Mas é bacana. A violência não é confortável, contudo, você não sai mal do espetáculo. Você assimila, reflete de uma forma bacana. Tem uma mensagem muito bem dita. E é violenta a cena. Você vê que é uma violência, mas não é uma violência que te agride. Você a toma como reflexão e pensa

sobre aquilo. Eu tenho cuidado de ver coisas sobre imagem, tudo de imagem. Ontem eu vi um documentário que se chama “Leão da África” e eu não quero ver mais aquele documentário, porque é a sobrevivência, mas é uma agressão imensa. Não gosto de ver essas coisas. Tu viste o do leopardo, em que a fêmea mata um chimpanzé e descobre que tem um filhote. Quando ela vê se assusta e pega o filhote e sobe na árvore e fica cuidando do filhote, então, é fantástico uma coisa dessa, não é mesmo? É alucinante se ver uma violência imensa que, de repente, é apagada por um ato de amor. Ela pega a chimpanzezinha e sobe na árvore, fica cuidando dela. Lindo mesmo. É a mesma coisa do *Plural*, ele tem essa coisa de pegar a chimpanzezinha e subir na árvore e fica cuidando dela. É desse jeito que se percebe a violência deste espetáculo, porque ela suprime tudo aquilo, ela põe tudo no bolso e ainda sai cantando linda.

- - Eliana Santos: É visão de espectador. Ele falou de pontos importantes, do momento de montagem, lembrei-me de uma coisa que ele disse - "a gente está brincando em cena". A Izabela dizia isso - "é brincar com os bonecos, é brincar com os objetos, é uma brincadeira de criança, é brincar de casinha mesmo". E no processo de montagem é preciso entender e aprimorar muitas coisas. Aprender muito. Enfim, é um processo de concentração em que você se doa muito. E nem sempre você imagina uma coisa e consegue realizar. Numa véspera de estreia, isso vai te deixando aflito. E eu não conseguia entender muito bem. Eu entendia, mas não conseguia fazer o jogo em cena, fazer com que a plateia sentisse que isso tudo fosse uma brincadeira.

Na véspera, talvez uns cinco ensaios antes da estreia, três horas da tarde mais ou menos, eu tive um entendimento do que era brincar em cena. Às vezes acontece de se estar ensaiando e o colega de cena te mandar uma coisa, aí você fica maluco. Nesse sentido, ocorre uma entonação diferente da frase do colega de cena, que te desperta uma coisa para devolver, provocando a brincadeira. Isso sempre ocorre com a Adriana em cena, é comum que os atores fiquem à vontade na cena em que houve a brincadeira. Não há uma regra.

Entendi isso em tudo, no corpo, no boneco, a gente em cena. Entendi tudo. Foi numa tarde, já no ápice do desespero, porque eu esqueci que tinha que brincar em cena, aí eu relaxei e brinquei em cena. Esqueci toda técnica e toda a carga que a gente estava construindo ali e fiquei à vontade e brinquei em cena. Ai aconteceu comigo.

Matta também argumentou que não considera o grupo como manipulador. Isso era também uma intenção da Izabela, que não houvesse manipulador tentando se esconder. Ela queria figurino, porque é a atriz que vai lá e fala, o ator que vai lá e fala, a gente vai e canta, a gente chega como atores no início do espetáculo, por isso, ela queria a gente de figurino, não de uma roupa para manipulador que ficasse neutro. Claro que tem um cuidado é um tom acinzentado, a gente não podia colocar um colorido para esconder o boneco na nossa frente, uma roupa estampada o faria sumir. A intenção da Izabela era a de que os atores estivessem ali presentes com figurino e que não fosse uma tentativa de esconder. Quando tivesse o boneco em cena, a gente não ficasse tentando esconder.

No olhar de Matta, o espectador não desvia a atenção do boneco porque o ator está ali e ele estava ali com o figurino e não é um figurino neutro de manipulador. Enfim, a escolha de um figurino do ator e a opção por se jogar/brincar com o boneco em cena é fundamental, porque quando a criança está ali no chão brincando com o coleguinha, com o irmão, ela

acredita que é um personagem imaginário, tipo uma bruxa má ou a mãe da bonequinha, por exemplo, e põe a bonequinha para dormir e dá comida para ela. Tal ação é vista como verdade, apesar de partir de uma brincadeira.

O Paulo Fontes fazia uns rituais, ele é muito cuidadoso, sensível, extremamente exigente com a arte que ele faz, generoso também com o que ele passa para quem ele está ensinando, para quem ele está passando os conhecimentos ou que alguém passou para ele, porque é bonequeiro há muito tempo, excelente artista nessa área. Ele tinha um cuidado com o grupo, creio que deve ser normal em todas as suas oficinas. O ritual dele com seu grupo de trabalho é muito intenso, com mantras, fazendo círculos, realizando exercícios de aquecimento para o corpo do manipulador e encerrando com uma música, um mantra.

Talvez o Abílio que é bom de memória, excelente de memória, vai lembrar mais e como o Abílio também é muito cômico, então, talvez, ele registre as coisas de uma forma cômica e não esquece. Ele fazia isso porque ele entendia que isso trazia uma concentração, para a gente trabalhar, para aquele grupo se harmonizar e trabalhar. Eram feitos muitos exercícios para aquecimento, para base, para os pés, as pernas, porque o manipulador nunca usa apenas a mão.

No caso do *Plural*, por exemplo, por ser a diretora a Izabela substituiu o Abílio, recentemente, devido às suas exigências. Ela entrou com a gente em cena substituindo o Abílio e ficou enlouquecida, pois é comum abaixar e levantar aquele balcão em que se firma a casinha da vovó por diversas vezes, colocando todos os objetos debaixo, quando a gente está os três em cena. Mas, três atores ali, manipulando, jogando em cena e um abaixando e pegando um objeto, colocando para o outro, é muito rápido, tem que ser muito dinâmico e precisa usar pé de perna, abdômen e deve-se ter agilidade do braço para manipular tudo.

Além dos seus sentidos dobrados, tem que estar com o corpo todo inteiro, para entrar em cena, porque é bastante exigente, pelo que se percebe de espetáculo com formas animadas. Desse modo, é o manipulador, o ator-manipulador, que precisa ter um preparo bem completo do corpo, para abaixar, levantar e subir em alguma coisa, visando manipular um boneco.

Talvez como eu sou manipuladora e atriz, também, tenha uma disposição de um ator não só um manipulador que não seja um manipulador, mas uma disposição em cena do corpo que seja mais dilatado, mas, um pouco mais complexo do que um corpo de um manipulador. Assim, quando estou em cena como atriz, tenho que estar com o meu trabalho corporal em dias, pois meu corpo serve a um personagem, é bem complexo, tão mais dobrado que chega ao ponto de eu não ser uma protagonista falando, uma atriz, mas estou pronta para servir ao que está acontecendo e pensar nessa harmonização com boneco.

Esse entendimento é um pouco mais fácil pra mim do que se eu fosse só e, de repente, estivesse fazendo um espetáculo também como uma atriz. Entendo que nessa via de atriz para manipulador, atriz-manipuladora, meu corpo é tudo, ele é um caminho mais tranquilo nesse sentido, porque ser apenas um ator ou uma atriz, não é o suficiente, É muito complexo você tem que dançar, cantar é dar cambalhota em cena. E o manipulador, talvez, tenha que estar inteiro fisicamente e ter uma inteligência multiplicada, dobrada, para suas observações para fazer o jogo.

Eu já vi um espetáculo de teatro, que o manipulador termina e está pingando de suor. E ele está fazendo sentando, simplesmente sentado, manipulando o boneco. Um espetáculo

lindo, que demonstra o tanto que exige do corpo do manipulador. E talvez como ator, quando você se entrega em um espetáculo, não vai suar desse tanto.

Mas há outras complexidades que talvez o manipulador não vai passar, se ele for para a cena fazer o seu papel, ficando evidente que ele ainda não é um ator com aquelas complexidades disponíveis e desenvolvidas. Isso facilita esse entendimento diferenciado. Eu preciso estar inteira como manipuladora. Eu preciso que o meu corpo esteja vivo e entenda que ele tem essa inteligência de se dar com aquele jogo todo. E, por eu ser atriz, antes de ser atriz manipuladora, me facilitou esse entendimento de jogar com o boneco, de jogar com o ator em cena no espetáculo de bonecos.

Por eu já ter trabalhado em outros grupos de teatro, como no *Marcos Fayad*, na Companhia *Martin Cerere* - durante uns sete ou oito anos, participando de muitos espetáculos, viajando bastante com esta Companhia, tenho uma história de vida significativa antes da *Nu escuro*, o que me favoreceu, em muito, para esse aprendizado. Entrei na *Nu escuro* na época do *O cabra que matou as cabras*. Eu era da Cidade de Goiás, me mudei e voltei para lá de novo, mas depois vim para Goiânia e comecei a fazer teatro com o *Marcos Fayad*, e na Companhia *Martin Cererê*, no entanto, logo entrei para Faculdade e comecei a trabalhar com *Nu escuro*, pois fui convidada, sendo que o Hélio também ia fazer, mas como ele estava dirigindo, achou melhor outro ator ou atriz fazer, porque ele queria se concentrar só na direção. Daí eu entrei na época do *Cabra*.

A *Nu escuro* tem uma essência muito adolescente ainda, principalmente, de quem veio da Escola Técnica, o que é bacana. Tem uma proposta de trabalho em grupo e isso dá disponibilidade da colaboração necessária para o elenco. Eu sempre tive uma posição de trabalho de grupo, desde quando eu trabalhava na Companhia *Martin Cererê*, com o intuito de manter essa postura solidária para algum dia ser aplicada.

Amanhã, se você acompanhar, vai estar a atriz, que está fazendo a técnica. Se alguém faltar, o outro vai fazer, e quando for a noite, e o que faltou estiver, vai tentar redobrar, vai tentar ajudar a desmontar. Se eu não venho hoje, mas amanhã eu vou e o fulano ou a fulana falta, eu estou ali. Não vai ter um problema, porque você não vai estar ali para levar o cenário, subir as escadas porque o outro que faltou sabe que numa próxima ele vai colaborar, e se o outro colega não puder, também, ele vai ter esse entendimento. É a nossa lida, essa posição muito colaborativa, generosa.

Eu não estou falando isso aqui para falar palavras bonitas, porque é uma disposição que em palavras é bonito, mas, porque na lida diária, isso te traz alguns desgastes, pois é uma dedicação permanente. As vezes, você tira até mesmo de uma convivência familiar para doar ali para o grupo. Se tem uma coisa para decidir a respeito de um projeto, de um planejamento do ano que vem, não dá para fechar se eu não penso no ser humano - 'Adriana', 'Abílio', 'Izabela', 'Hélio', 'Eliana', 'Tuim'. Tem essa postura. A gente erra, escorrega, tem conflito e tudo. Mas, essa postura nossa, essa tentativa de manter o trabalho em grupo, é um propósito, uma posição própria.

Isso, automaticamente, vai desdobrando no seu trabalho, ensaio, num processo de montagem, na montagem de um cenário para amanhã apresentar a noite. Termina o espetáculo, você ajuda a desmontar, é uma maravilha, porque a gente já está ficando todo mundo velho, é bom ter umas pessoas para ajudar. Vamos pagar umas pessoas, porque vai indo você não vai aguentar. Essa postura colaborativa eu não preciso nem exigir do meu

colega, é uma postura que ele vai ter. Então, isso vai aparecer nos ensaios, num processo de montagem. Daí, o Hélio está dirigindo um espetáculo e eu vou criar uma cena aqui. Entendeu? E colaborar. Ele não vai chegar e falar - você põe o braço, da três passos prá cá e fala com a voz tal. Nunca falaria. Então, eu trago algo para ele ou a Izabela.

A Izabela é diretora do *Plural*, mas, quando você vai ver, as costuras de tudo, a mistura de tudo, aí está o dedo do Abílio, lá o do Hélio, meu e de todo mundo. Então, você acaba construindo junto. Coloca uma ideia e se discute, não, sim. Analisa se aquilo tem a ver ou não e tira ou coloca a ideia de outro, é muito simples, você não vai ficar aborrecido porque minha ideia não valeu. É o processo, é muita generosidade e o menos possível de egoísmo ou de vaidade que vai obstruir e inibir o processo. Temos a proposta de trabalhar em grupo e os rituais estão muito ligados a essas posturas também.

Então, você vai ver a gente carregando as coisas de manhã, acordando cedo. Eu vou trabalhar como atriz a noite. Seria lindo eu ficar dormindo até mais tarde, mas, provavelmente eu vou estar aqui cedo, para montarmos e ficar o dia todo, apoiando, comprando um lanche, ajudando uns aos outros. Às vezes, na prática desgasta, ocorrem um pouco de conflitos, mas isso faz parte do processo. A gente também tem uma postura muito respeitosa um com outro, e acaba se torna amigos. É comum um enjoar da cara um do outro e tal, mas isso tudo é normal em qualquer tipo de amizade porque a gente se ama.

(Entrevista com a atriz Eliana Santos, realizada em 04 de dezembro de 2013).

APÊNDICE E – ENTREVISTA COM MARCOS LOTUFO AMARAL (EM 18/12/2013)

É legal esse negócio, porque eu sinto falta de entender um pouco mais da linguagem, tem muita coisa que o pessoal fala que é difícil para mim imaginar o que é. Por exemplo, quando fala de coisas mais corriqueiras da dramaturgia, eu conheço a palavra dramaturgia, todo mundo conhece, só que não se tem muita ideia do que seja a prática disso, do que isso significa praticamente. São conceitos de quem não está dentro, não domina direito. No designer gráfico, na comunicação que tem certos conceitos.

Então, nem sempre adianta falar que uma palavra é conhecida, sem que seu conceito seja de fato difundido. Por isso, é difícil entender, eles falam muito a linguagem *clownesca* nesse espetáculo. Neste caso, para mim, é muito legal conviver, acompanhar, porque vai aprendendo, conhecendo melhor e entendendo um pouco mais da conversa, do significado das coisas. E isso é muito legal.

Eu participei de uma reunião sobre quando estavam falando do texto ainda, da concepção da montagem do texto e era difícil entender. Na montagem do *Plural*, foi a mesma coisa, apesar de que eu já estava mais por dentro, digo que é difícil para quem não está no processo, enxergar cenas. Enxerga-se o todo. É engraçado que isso é muito parecido, porque no cinema também se filma cenas, tem o mesmo cenário, aproveita-se o cenário do dia. Neste caso, aparece-se muitas situações semelhantes às do cinema, apareceu muito disso, ensaiava-se uma cena e eu penava para entender direito como que iria funcionar essa ligação, se quem estava assistindo ia entender o que estava por traz disso.

Sempre trabalho originalmente com comunicação visual e trabalhei com material gráfico nessa época, cartazes, folders, e para isso, a gente tem um negócio que se chama de *blefem*, para entender o que o cliente precisa. É preciso conhecer tudo dele, para depois conhecer qual é o público alvo, portanto, é importante conhecer um pouco da linguagem e transformar isso numa linguagem que chegue lá. Eu sempre insiste com os meus alunos para eles se envolvessem com a coisa. Se você não se envolve, é difícil você perceber qual é o conceito a ser transformado em mensagem. Nessas montagens, eu questionava como seria isso e quem estaria assistindo. Então, é curioso, tem um monte de detalhes. Essas montagens foram bacanas, porque deu para acompanhar mais desde o princípio, deu para aprender muito.

Eu lembro uma vez da Fernanda Montenegro, que esteve aqui dando uma oficina. Me parece que foram três dias de leitura dramática. Eu também acompanhei porque participei da produção. Fomos eu e o Marcelo Carneiro quem ajudamos na produção. O Fernando Torres estava junto - só acompanhado sua esposa, e eu fiquei com ele, acompanhando as palestras e os trabalhos. Foi legal, para quem é do teatro, é uma coisa corriqueira, mas para quem está por fora do processo, é bem diferente.

Eu a vi primeiro falando dos personagens, então, ela trabalhou um trecho bem curto, era a professora e os alunos, para um texto de *Aurora da minha vida*. A Izabela Nascente disse que pode ser por isso que o Danilo montou mais ou menos nessa época *Aurora*. Eu já conhecia o texto eu achei curioso ela tê-lo usado, mas, no caso do Danilo, eu fiz o cenário e não acompanhei muito do processo.

A Fernanda Montenegro falou como essa professora é, que idade ela tem, de onde ela vem - ela veio de uma classe social alta, os pais eram trabalhadores, ela tem pais. Quer dizer, ela foi montando o personagem lá de trás, para montar a personalidade dela, e como é que foi

o dia dela, como está a situação de vida dela, ela tem filhos, é casada, tem filhos pequenos ou grandes? Foi-se construindo a personagem, até chegar ao momento que ela está de *stupin* curto, porque na casa dela aconteceram situações.

Isso tudo não aparece no texto, ninguém vai ficar sabendo disso, mas para quem interpreta, deve ser muito importante você encarnar o personagem, as reações e tal. E, depois, ela foi pegando os alunos, e começou a leitura de fato, com mais de meio caminho andado. Ou seja, todo esse processo essencial, de modo que ao acompanhar os trabalhos tanto do *Plural* quanto do *Envelopes*, eu pude entender o que era, como estavam as figura dos personagens.

O *Lopes*, a Izabela desenhou, é mais um desenho bidimensional transformado em tridimensional e em argila. Você vê uma imagem e por mais que tenha sombras, é diferente. É possível fazer uma leitura legal. Mas é necessário saber se é uma pessoa marcada pelo tempo, as questões da idade. No processo do *Plural*, quem fez a argila foi a Izabela, e o que foi pra mim foi para fazer os bonecos de tecido, para vincular o mundo da tecelagem aos personagens envolvidos. Então, a Rô fez várias experiências crochecendo, só que os bonecos perdiam na expressão, não conseguiam fazer a expressão dos desenhos que Izabela tinha feito do personagem, na boca, a marca da idade e uma porção de coisas.

E decidimos pegar um tecido e tentar aplicar ele na forma, então, a Izabela fez os moldes de argila na cabeça, fizemos em gesso e aplicamos os tecidos no molde, para realizar vários testes. Então, foram feitas muitas experiências. A Rô fez uma pesquisa e descobriu uma cola, uma espécie de resina que enrijecia o tecido. E para a cola pegar, foi importante melhorar o tecido, para pegar o papel, colar por cima e deixar secar.

Eu tenho vontade de manipular, mas eu percebo que tem que ter muita paciência e dedicação, não é uma coisa que você pega e sai manipulando. Eu experimento os bonecos todos, mas muito na questão ergonômica, do peso do boneco. Esses do *Plural* e do *Envelopes*, quando você trabalha, por exemplo, com o boneco de luva, usa-se sempre a mão estendida, sempre no alto. Se o boneco for pesado, é uma canseira e é necessário que o grupo faça muitos exercícios.

Eu fiz algumas oficinas com o pessoal da *Nu escuro*, com o pessoal que eles convidaram e que vieram de fora para dar oficina. Fiz exercícios como de fortalecimento dos músculos dos braços e de coordenação motora dos dedos, para poder trabalhar com cada dedo independente do outro, porque tem muita coisa que você não consegue fazer automaticamente, se você não fizer exercícios e treinar a manipulação. Na maioria das vezes, os dedos tem um papel bastante importante, a posição da mão, da munheca, é um negócio super cansativo. Você experimenta ficar com o braço sem segurar nada, é extremamente cansativo e com o peso, então, é ainda mais difícil. Eu faço isso, experimentar as condições de trabalho, se está muito pesado ou como consigo deixar isso mais leve, ou criar um apoio e cada boneco. Eu estudo como o boneco funciona, o aspecto ergonômico de relação do boneco com o manipulador.

Eu tenho feito máscaras. A máscara não pode abafar demais, ela não pode sufocar, senão a fala fica comprometida. A voz tem que poder sair, pois, se é uma meia máscara, se é uma máscara inteira, então, tem esses aspectos de respiração do próprio material. Na máscara do *Envelopes* eu fiz só o molde e uma parte de movimentação de boca, porque tem as bonecas grandes e o mecanismo com movimentação do gatilho da boca. Mas, eu percebo que é muito

diferente de manipular, porque, além de todo esse controle físico, você precisa conseguir se distanciar do boneco, no sentido de não se sentir o boneco. Eu digo isso porque quando eu estou manipulando o boneco, tentando brincar um pouco eu percebo como se fosse eu o boneco, não tem essa relação como o boneco.

É impressionante, no *Plural*, acho muito bacana essa coisa deles conseguirem se relacionar com o boneco. Sobre a *Nu escuro* - Eu conheço eles do nascedouro. Eles estudaram, fizeram CEFET- Escola Técnica, e os meus filhos também. Então, eles foram colegas contemporâneos. E um dos meus filhos fez teatro no mesmo grupo que a Izabela fez. Eles fizeram trabalhos juntos, eu acompanhei na época, fiz material gráfico para quando eles estrearam a peça. Então, acompanhei os ensaios e apresentações naquele período, fotografei e acompanhei.

Eu conheci a Izabela nessa época, depois eles foram participando de outros trabalhos, com outros grupos e volta e meia a gente se encontrava em uma apresentação, formação. Então, eu fui conhecendo os outros integrantes do grupo - o Hélio, o Pedro Plaza. Os pais do Pedro Plaza são muito amigos nossos de militância, o conheço desde pequenininho. Eu acompanhava bastante apresentações e foram momentos importantes. Também conheço o pessoal que dirigiu o grupo, todos os amigos - o Reginaldo, o Sandro Di Lima -, todos eles eram amigos conhecidos e aconteceu essa aproximação.

O espaço (*Geppetto*) era uma gráfica que prestava serviços para os grupos, mas que depois foi se transformando nesse espaço cultural. E a gente fazia pizzas, pizzadas. Então, houve uma época que funcionou como pizzaria mesmo. O pessoal vinha muito para cá se encontrar e essa relação foi crescendo, principalmente depois eu fiz alguns trabalhos pontuais tipo *O cabra que matou as cabras*.

Politicamente, também temos muita proximidade nas discussões de articulação, sempre encontrava o pessoal do *Zabriskie*, da *Nu escuro*, do circo *Laheto* - grupos que a gente já conhecia e se aproximava gradativamente para discutir questões de política cultural, do enfrentamento que a gente tinha que ter para conquistar espaço, conquistar espaços e inovações legais.

Mas, isso fez com que a gente se conhecesse se aproximasse ainda mais. Essa articulação toda acabou resultando na *Galhofada*, porque a gente fez um projeto que se chamou *Fazendo rastro*, com dez grupos. A ideia era fazer uma circulação periódica que fosse deixando rastros, criando células, núcleos e grupos. O projeto ficou muito coerente, só que não tinha como bancar, a prefeitura a Secretaria de Cultura queriam pegar uma parte do projeto, dissociar e fazer uma coisa que gastasse pouco dinheiro, sempre com uma perspectiva de manipulação política.

Foi feita uma edição que chamamos de *Fazendo rastro apesar de tudo*, que foi bastante criticada e isso tudo fortaleceu muito a união desses grupos. Falava-se muito de fazer um trabalho na rua. E como o pessoal frequentava a casa, a gente já tinha certa relação com o setor Pedro. Mas, o pessoal do setor Pedro não frequentava a casa tinha uma série de questões a serem consideradas. Houve a necessidade de sair para rua e fazer uma coisa diferenciada, até que a *Nu escuro* veio com *O cabra que matou as cabras*, que estava estreando.

Eles tinham algumas apresentações para fazer e falaram "nós estamos com um trabalho de rua - o *cabra* e a gente podia fazer aqui e procurar um lugar um espaço. E essa ilha que tem aqui perto sempre foi muito frequentada. Antigamente, aconteciam os comícios,

era um espaço que o pessoal já tinha certo costume de frequentar. O grupo pensou que seria um bom lugar, por estar perto do *Geppetto*. Outros três grupos que estavam juntos - o *Zabriskie*, o *Reinação e o Teatro que roda*, também estavam com um trabalho propício para rua à ocasião. Resolvemos fazer um pequeno micro festival, uma micromostra, chamada de *Galhofada*. Esse ano foi a décima *Galhofada* e a *Nu escuro* e a gente sempre estivemos juntos. Esses grupos sempre esteve nesse movimento, frequentando as atividades e a *Galhofada* cresceu muito, firmando cada vez mais esse vínculo.

Minha área é artes gráficas, designer gráfico, comunicação visual. Eu trabalhava com isso, mas sempre gostei de fazer as coisas e a minha esposa tinha feito um curso de máscaras, tinha trabalhado com máscaras. Assim, acabei aprendendo algumas coisas e fazendo junto. E comecei a fazer máscaras que foram solicitadas. Tem o *Franco Pimentel*, que trabalha com maquiagem e máscara, a gente fez algumas coisas juntos de pesquisa de aprender um com o outro essa troca. E, por vezes, alguém pedia máscara, foi quando comecei a fazer algumas máscaras para o teatro. Aqui não tinha ninguém que confeccionasse boneco, então como eu curtia fazer as máscaras eu acabei experimentando, fazendo os primeiros bonecos.

A Izabela começou mais ou menos na mesma época, levou mais a sério, pegou também manipulação, ela chegou a fazer oficina lá em Minas, com o *Giramundo* e várias outras oficinas. E começamos a fazer algumas coisas juntos e a trocar figurinha, aprendendo um com o outro. E aí veio a montagem do *Envelopes*, e como a gente tinha o espaço, tinha ferramenta, iniciamos essa parceria. E a proposta da *Geppetto* está servindo, está à disposição desses grupos.

Eles acabaram vindo pra cá. A gente já tinha tido experiências com outros grupos de montagem. Então, os laços foram crescendo. É muito legal essa troca porque você acaba se apegando demais, a questão do convívio da profissão, da importância nesse caso específico do teatro, do fazer cultural e da cultura em si, tanto como fazedor de cultura como consumidor de cultura, isso tudo vai modificando muito a maneira da gente enxergar as coisas, é muito legal.

Ao construir os bonecos - sempre acho que isso veio do meu pai, de gostar de fazer as coisas, você pode valorizar um trabalho, sem ter experimentado. Nós sempre fizemos forno de pizza, massa de pizza e fomos sempre construindo as coisas. Então, já vem daí esse prazer grande de estar mexendo com criação, além disso, tem essa condição de se imaginar o personagem, como é que ele é, como é o rosto desse personagem, se é sofrido e tal. Por fim, tem a parte mais técnica, que tem mais a ver com a ergonomia, com o tamanho, com o material que vai ser usado para fazer, com a articulação necessária. Deve-se prever um pouco antes todas essas variáveis e aí o boneco começa a tomar forma.

Você imaginar um texto, como é que caberia, ver o boneco sendo manipulado, ganhando vida 'de certa forma', é um barato. E foi tudo acontecendo meio que por acaso. Eu me entrego muito, gosto e admiro a Izabela, o Marcos Marrom - que é outra personalidade muito bacana também, e a gente já tem feito outras coisas juntos, construindo, contando as experiências. O Marrom fez o curso dele lá na Argentina e voltou cheio de novidades. A Izabela faz uma oficina e temos uma troca legal, com exposições de bonecos e, ao vir para cá, o espaço vai tomar cada vez mais esse rumo do teatro de formas animadas.

(Entrevista com Marcos Lotufo Amaral, realizada em 18 de dezembro de 2013).

APÊNDICE F – ENTREVISTA COM ABÍLIO CARRASCAL (20/12/2013)

Como eu entrei no grupo, tive uma história anterior. Eu conheci o teatro na Escola Técnica, me aprofundi na linguagem do teatro da escola técnica, como uma atividade obrigatória de educação artística - eu não sei como é hoje no Ensino Médio. Eu já conhecia essas pessoas que hoje são da *Nu escuro*, com exceção da Eliana e da Adriana, todos eu conhecia da Escola Técnica. Eles continuaram nessa história do teatro e eu não continuei eu preferi focar na coisa da minha formação técnica. Então, fui trabalhar na área técnica, entre os anos de 1996 e 2000. Quatro anos depois, resolvi fazer uma graduação em Artes Cênicas.

Um tempo depois, me reencontrei com a Izabela e ficamos muito próximos um do outro. Teve uma vacância na *Nu escuro*, estavam substituindo algumas pessoas para a base que eles já tinham, quando a Izabela sugeriu meu nome e eles acharam interessante. Reentrei na *Nu escuro* em 2002 e lá permaneci entre 1996 e 2002 - seis anos. Fiquei afastado do grupo, mas, oficialmente, tomei parte do grupo em 2002, 2003, numa época de transição.

E fomos desenvolvendo várias afinidades, nos demos bem uns com os outros, essencialmente eu e a Izabela, que passou a trabalhar com os bonecos. Foi onde a gente resolveu apostar nessa linguagem. Foi um prêmio estadual que ganhamos com o *Cabra*, em que premiaram as melhores peças - as duas melhores se eu não me engano. O prêmio seria a montagem de outra peça, agora no estilo 'presente grego'. Vai ser premiado, vamos ganhar uma verba para montar outro espetáculo é aquela canseira, de novo, mas gostamos de fazer.

A gente entrou com o *Envelopes*, com esse mesmo prêmio, no ano seguinte. E ganhamos de novo, para montar o próximo, ah, eu não lembro qual foi mas lembro que o *Cabra* foi premiado e o *Envelopes* também. Nosso ritual de montagem são variados, não sei ao certo quais as nossas repetições, nosso treinamento, enquanto preparação específica para aquela estética. Era tudo muito novo, entramos num processo de forma muito rápida. Mas, teve uma subdivisão dos trabalhos e todo mundo trabalhava em tudo e alguns eram mais responsáveis por algumas coisas.

A Izabela sempre na direção total e tudo. Mas, por exemplo, tinha uma parte de construção dos bonecos. A gente construiu os bonecos. Isso é muito importante, porque você é um 'Deus', um criador, utilizando essa metáfora. O 'Deus' cria a gente, sabe como a gente funciona e controla e tudo. Então, é onipresente naquela criação. Com os bonecos somos a mesma coisa. Para a gente ser onipresente ali, temos que construí-los, pintá-los, dar o acabamento com os tecidos, com a roupa do boneco e tudo.

Então, tudo foi muito importante. Vale dizer que a pesquisa do *Envelopes* começou antes, com vários quadros de bonecos que começamos a flertar com essa linguagem. Foi primeiro no *Acústico*, que era um meio que um teatro de revista que a gente fazia e tinha vários quadros de bonecos, vários quadros onde envolvia a linguagem dos bonecos, não sendo somente de bonecos. Nesses quadros, houve a construção de bonecos, brincadeiras com essa coisa de empanada e tudo começou de fato.

Depois disso, selecionamos uns quadros e criamos outros para fazer um espetáculo chamado *Vila Mariote*, em que tínhamos a pretensão de contar um recorte de uma vila na periferia, no subúrbio. Então, a gente pesquisou elementos da cultura de massa, como rap, samba, todas essas manifestações das pessoas típicas dessas comunidades, dos excluídos e convenciamos chamar de *Vila Mariote*. E o *Envelopes* foi uma evolução natural

dramatúrgica desse espetáculo que conta a história de um carteiro que voltou à vila onde nasceu e viveu sua infância, em busca da namorada antiga. Depois, descobre-se que a namorada era a esposa dele que morreu e que ele havia ficado louco e saído em busca dela, dentro de si mesmo, dentro do seu passado, das suas lembranças, até morrer.

No nosso processo de preparação, este é um espetáculo de técnica mista, com bonecos para contar a história. Mas está muito presente a coisa do boneco de luva. Então, tivemos um trabalho rítmico muito forte - um, dois para entrar em cena. Um, dois, três, quatro, no quatro você está em cena. Um dois três em cena, um, dois três para sair. Entendeu?

Coisas assim muito marcadas, muito musicais mesmo. Musicais não, eu diria rítmicas. Nos apropriamos bastante do ritmo para marcar entradas e saídas da manipulação do boneco. Por exemplo, enquanto a mão direita está fazendo uma marcação de tempo, a outra faz outra marcação. Porque enquanto estou manipulando dois bonecos, enquanto um olha para um lado, tem que fazer vários movimentos. E tinha até algumas dublagens que a gente fazia. Enquanto um estava aqui assim o outro - 'olha o John comendo mingau. Deu para sua mãe, seu *baby doll* e o outro aqui, estranhando aquilo. Precisava do ritmo para entender essa subdivisão: ta, ta, ta, ta, envolve muita coisa para fazer coisas diferentes. A mesma pessoa fazer coisas diferentes cada um com uma mão.

Teve uma preparação em cima desses elementos e a preparação de cada um com os seus bonecos, que acabaram sendo eleitos na cena que faria. Eu tinha que fazer boneco de balcão, depois boneco de luva. Eu, no caso, era boneco de balcão e de luva, bom talvez se tiver mais algum outro eu não estou lembrando porque tem tempo que a gente não apresenta, mas eram esses. Temos que estar muito atentos, muito dilatados, digamos assim, com uma atenção e expressividade muito dilatada, porque uma hora sua expressividade está na mão, como é que os seus dedos se movimentam dentro da luva? Outra hora está aqui no pequeno, na manipulação, assim, você está em cena, mas, tentando se anular para manipular de uma maneira completamente diferente, pois é uma expressividade completamente diferente.

No *Envelopes* original tinha uma cena que a gente fazia tipo no ponto de ônibus. Éramos nós mesmos, os atores convencionais, não tinha bonecos, era a gente mesmo. Que muda de novo, toda essa percepção. Você está ali concentrado na coisa dos dedos: você vai assustar com o dedo. Você está na luva, vai assustar. É completamente diferente. Como é que eu vou dizer a calibragem. Você calibra a emoção estando no palco. E você não tem boneco nenhum. Você usa o seu corpo, aquilo é completamente diferente de novo, você usa o corpo inteiro. Uma hora você tem que levar a expressividade para o corpo inteiro, outra hora é só a mão, outra hora é só os dedos ali. Então, foi um desafio, porque tínhamos que estar como se fosse um boneco.

Na eletrônica, a gente usa esse termo que é o potenciômetro, mudando a resistência a toda hora, é mais ou menos isso. É como se fosse um botão do rádio, que você aumenta - que é o corpo inteiro, agora diminui - são só os dedos, agora aumenta um pouquinho, porque você vai usar a parte superior do corpo, agora diminui, porque você vai usar só as mãos, as luvas, agora aumenta porque você vai usar as duas mãos. É dessa calibragem o tempo inteiro e de uma maneira natural, no processo.

Um grande desafio do *Envelopes* foi a dramaturgia, a gente também fez, desde o começo, a gente está escrevendo o texto eu e o Hélio ficamos responsáveis por essa parte a gente teve uma acessória muito bacana do Alcione Araújo, que ajudou a gente. Foi um

encontro de dois dias, mas ele foi fundamental para dar umas aberturas para o grupo, relacionada a como transformar um personagem em um herói, de desfecho e de desenrolar da história.

Mas continuamos sofrendo muito com a história, até que fizemos uma opção muito perigosa, de finalizar com a morte dele, fazendo do texto um ultrarromantismo, vez que todos saem decepcionados com essa trágica finalização, haja vista que queriam que ele vencesse, por ser um herói, que atingisse um ideal romântico. Para nós, ele atingiu, apesar de ter morrido, por ter ido para o mesmo lugar que a esposa, seja que lugar for, entende?

Mas, é uma angústia muito grande, a dramaturgia, em que se escreve pensando em como se realizar as cenas, em como aquilo vai se realizar com o boneco. A solução é escrever diretamente para o boneco, num processo muito direcionado da história e de construção dos bonecos. São muitos bonecos e, das coisas que se costuma ver no Brasil inteiro, nessa linguagem de bonecos, vimos que a dramaturgia é um ponto muito fraco. Mas conseguimos montar a dramaturgia para o *Plural*, em que a Izabela sugeriu o texto dela e, junto a mim e ao Hélio, começamos readequar e a montar um desfecho para a história.

E uma tranquilidade maior porque é uma só técnica que se usa - técnica de manipulação direta de boneco de balcão. Quando tem boneco, usa-se a manipulação direta, não tem outra linguagem, apesar de ter pouco potenciômetro, porque o boneco ou a manipulação é o nosso próprio corpo, o que eu vou fazer, o que quero falar, como eu vou me portar, em que lugar do palco vou me posicionar, tudo isso se faz presente no *Envelopes*.

E foi uma história muito feliz. Uma coisa entorno do universo feminino, com apropriação da música como um elemento de ambientação estética, para que o ator entre naquela estética. Cantamos um pouquinho, em um tom rural, dado o teor da história do espetáculo, que é direcionada a uma chegada ao meio rural. Isso eu acho que serve como ritual. Isso é uma transição muito forte do nosso culto, nosso ritual - que é uma apresentação. Uma apresentação é um ritual. Não só o que vem antes dela, mas, ela em si, é um ritual.

Aquela parte inicial que já é do espetáculo, eu vejo como uma ambientação, colocamos a cabeça, o ritual é isso, quando selecionamos um lugar estético no mundo, em tudo que nos rodeia. Igual você vai escolher ir ao *Show* - eu vou ao samba, no rag, rap ou eu vou ao sertanejo, aí, eu decido ir ao rag.

De certa maneira, pensa-se: não vou com essa roupa porque vou dançar assim e lá no *show* você se prepara para aquilo, você vai ouvir rag. O ouvir já é uma coisa diferente já é um ritual diferente. No outro dia, eu vou para o samba, é outra coisa completamente diferente, é um lugar estético, da mesma forma é a nossa peça.

Não por causa da música, eu usei a comparação da música como uma das possibilidades estéticas, sendo que quando vamos fazer o *Plural* ou o *Envelopes*, estamos nessa concentração do mínimo dos dedos, da mão, essa preocupação de levar essa expressividade para um lugar menor, não menos expressivo, mas, menor no sentido de ocupação de espaço, menor de energia gasta, energia muscular gasta, porque é ali - no dedo, emocionalmente, que se encontra a carga energética.

Uma parte que para mim é muito transição. E ela se reflete não só na transição em si, mas é que é marca forte para mim, é quando começamos a tocar alegre os espíritos, chama, convoca e começa o espetáculo, que o manzuá e a menina fala: 'assim, vai nascer e a gente nossa, acode ela, traz para cá, cuidado e a luz morre e abri um foco só'. Aquele momento,

além de ser a dramaturgia do espetáculo mesmo, é a mudança da energia. É trazer a expressividade. É ela sair do corpo inteiro e levar toda para as mãos, toda para mudar mesmo, para o mínimo. Eu levo para outro lugar, para outra maneira de pensar e agir, tanto no *Envelopes* como no *Plural*. Porque o nosso flerte é isso. E ir e voltar toda hora uma hora é o corpo inteiro, uma hora é só o boneco. Acho que é isso.

(Entrevista com o ator e dramaturgo Abílio Carrascal, realizada em 20 de dezembro de 2013).

APÊNDICE G – ENTREVISTA COM LÁZARO TUIM (EM 27/12/2013)

Iniciei nesse projeto unindo energias e pensamentos, porque quando a gente começou a fazer teatro, creio que ninguém queria ser profissional desta área, de fato. Estudávamos na Escola Técnica, uma escola que é de tempo integral, sem ser tempo integral porque a gente só estudava um período, mas o aluno se apaixonava tanto pela escola, que acabava ficando o dia inteiro. Fui um desses que ia para a escola de manhã, voltava para casa à noite, tinha a parte do meu currículo que eu tinha que fazer das edificações e a boa parte depois eu ficava envolvido com o teatro. Você tem uma escola que tem um teatro, um palco, uma luz, cenário e diversos espetáculos acontecendo naquela escola e a própria *Quasar* dançou demais, nos primeiros cinco desta Companhia.

Nós apresentamos demais no palco da escola técnica. Eu, particularmente, me senti muito seduzido por esse universo, que era bem diferente do resto da escola e comecei. Entrei no curso de teatro lá mesmo. O curso era extra-curricular e o Sandro di Lima era o professor. Começamos a fazer tal curso, que era dividido em iniciação, aperfeiçoamento, até chegar no grupo. Logo, comecei a fazer amizade como grupo de teatro e fui para um Festival em Anápolis, acompanhando-os.

Decidi que queria fazer aquilo, que queria estar no meio do teatro. Então, em 1992, comecei meu curso. Eu e o Hélio no mesmo ano - o Hélio, creio que foi em 1993, também como aluno de teatro na Escola Técnica. Cheguei até o grupo da Escola Técnica, que tinha o objetivo de montar um espetáculo. Vivenciei o processo de montagem do espetáculo dentro de uma escola que, além de ter um palco, tinha serralheria, marcenaria, sala de desenho e internet chegando a Goiânia - porque toda escola tinha internet.

Portanto, como aluno da escola, vivenciamos todo o processo de teatro, confeccionava os cenários ali dentro, o material gráfico - tinha uma gráfica dentro da escola, ia para o computador fazer arte gráfica, nem *corel draw* era, nem sei que programa que era usado à época. Tinha um ateliê de figurino. Se você precisava fazer um figurino, ia para a máquina de costura, pegava e costurava. Tudo isso eu vivenciei nesse teatro. E me seduzi.

Como alunos, chegamos ao grupo e do grupo fomos participar do Festival de teatro, em Santos - ainda era o grupo *Castigando falo*. Eram umas vinte pessoas, todos apaixonados pela escola, adolescentes com energia bem pulsante. A escola pagava a viagem para irmos para Santos, participar do Festival. Fomos com o espetáculo *Language*, um espetáculo que não tinha texto, uma viagem meio estética - acho que na época a gente apresentava e não entendia direito não, alguns poderiam até entender, mas Roland Barts misturado com Yung, não era fácil. E ainda representado por adolescentes achando que estavam arrasando aqui em Goiânia.

Foi ruim demais, nós tomamos porrada demais. Só sei que das vinte pessoas do grupo, quando voltou, só cinco pessoas voltaram para continuarmos os ensaios. Esses cinco éramos eu, Hélio, Mckeydy, Maycon e Pedro Plaza. O Sandro Di Lima propôs para que fizéssemos um estudo de um mês sobre dramaturgia brasileira e pegamos três dramaturgos - Nelson Rodrigues, Jorge Andrade e o Ariano Suassuna, para analisar e realizar um exercício. Apresentamos com louvor e, devido ao bom resultado do processo final daquele exercício,

virou uma pesquisa para o que viria a ser o espetáculo *Três por três*. Foi quando o Sandro Di Lima foi emprestado para a Universidade Federal de Goiás e todos os cinco integrantes do grupo se formaram na Escola Técnica

Fomos todos para o Galpão, que anteriormente era depósito de lixo da UFG (já usado pela Companhia Quasar), onde ensaiamos por um bom período, depois de arrumar o piso, pintar as paredes, colocar espelhos e tudo mais, para melhorar o ambiente. A gente foi para o Galpão e com o processo, continuamos com o estudo do *Três por três*, após sairmos da Escola Técnica. Criamos o grupo *Nu escuro*, quando fomos para o *Galpão* e estreamos algumas peças, com a formação dos cinco integrantes que vieram do grupo *Três por três*.

As primeiras dificuldades que a gente teve, se relacionavam com a intensidade do processo de trabalho, influenciado pelo Sandro e que carregamos algumas influências importantes do teatro, até os dias atuais. Queríamos consolidar nossa união como um grupo de teatro, então, sempre tinha essa tensão entre um pouco da ideia do Sandro e um pouco da ideia nossa. Decidíamos tudo em coletividade, pois não temos um líder específico. Assim, na Companhia *Nu escuro*, todos têm direito a fala, os votos são iguais e, caso não se entre em um consenso, coloca-se a questão em votação, de forma que o que a maioria decidir será acatado.

Mas, como a gente tinha essa base da Escola Técnica, precisamos correr atrás de dinheiro para financiar a montagem do espetáculo e não sabíamos como fazer isso, tendo que aprender com o tempo e a prática cotidiana. Como tínhamos um teatro para ensaiar, consideramos que não se trata de uma Companhia só de atores, sendo que prestamos muito serviço como técnicos - eu e o Hélio, principalmente o Maycon, especialmente serviços para a *Quasar* e alguns outros grupos, viajando como técnicos de cenário, técnicos de som, iluminadores e outros.

A gente gostava dessa parte técnica e nós mesmos colocávamos escadas mexíamos no refletor, já que entendíamos de iluminação e de som. E isso até hoje facilita no *Plural*, por sermos três atores que entendem da parte técnica e não haver necessidade de se contratar outro profissional. O Hélio toma conta da luz, eu tomo conta do vídeo e da montagem de cenário, a Izabela opera o som - porque a gente tem esse apoio da nossa origem.

Como produzir um espetáculo? como ir atrás de financiamento, divulgação? Porque o teatro sempre estava cheio, mas inicialmente, tínhamos o suporte da Escola Técnica. Buscamos saber como divulgar, como produzir, sem que tivéssemos prejuízos financeiros. Foi então que decidimos ir para o Festival. Mas, infelizmente, tivemos tal prejuízo. Nesse momento, ainda eram esses cinco rapazes do *Três por três*, quando aconteceu o processo de ruptura com o Sandro, muito influenciado pela montagem da *Visita da velha senhora*. Tivemos um atrito com o Sandro e o grupo ficou muito perto de acabar.

Mas, as coisas foram dando certo, aos poucos, quando recebemos o apoio financeiro do Reginaldo Sadi, que entrou com cachês que ajudavam no pagamento das despesas. E apareceu uma proposta pro Reginaldo, que acabava de chegar do Rio de Janeiro e conhecia poucas pessoas. Ele fez uma proposta para dirigir um espetáculo e foi o que garantiu a sobrevivência da Companhia por mais dois anos.

Com o tempo, foram surgindo leis de incentivo à cultura, que também favoreceram ao processo de desenvolvimento do grupo em Goiânia, quando a Milena - hoje minha esposa nos apoiou também. É interessante isso, pois começamos a namorar no mesmo ano em que a Companhia foi criada. Ela sabia de toda a história da *Nu escuro* e acompanhou os bastidores.

É formada em administração trabalhava em uma empresa a quinze anos e quis dar um tempo do mercado que ela estava, quando nos propôs para conduzir a Companhia. Foi um grande salto para nós, pelas questões financeiras e pela organização.

Ela ficava acompanhando edital, enviando material para Festival, ligando e enquanto a gente estava ensaiando ela estava lá atendendo telefonema, ligando não precisava parar alguém do grupo para atender ela fazia desde a parte de secretariado até a parte administrativa financeira e ela organizou isso. Ela ficou oficialmente três anos dando uma espécie de consultoria. Hoje, quando as coisas apertam, a Milena nos dá uma consultoria. Ela deixou tudo tão organizado que mesmo depois de sua saída, nunca mais teve essa pessoa. Nos organizamos tanto, que dividíamos as funções dela com as pessoas da Companhia. É o momento de transição que foi na nossa primeira sede na T 09. É quando se assume uma sede, um espaço, é o momento em que o grupo enfatiza que precisa sobreviver disso, querendo fazer teatro profissional e buscar um reconhecimento.

E com o teatro de grupo, viramos família, uma irmandade, temos ciúmes uns dos outros, nos cuidamos. Agora todo mundo se resolveu, mas, quando éramos adolescentes, tínhamos ciúmes demais das meninas e elas da gente. Mas, eu penso que é assim o tempo da Escola Técnica, era assim um período da infância, no teatro, de descobrir o teatro e quando fomos para o *Galpão* e na *Lê Devolve, Zabriskie*, mudamos. Houve uma maturidade.

A partir daí, pensamos em ter um CNPJ, criar uma empresa, já entre os anos de 2001 e 2002 e isso é importante pra mim, porque tivemos um gasto, um contador, passamos a prestar contas, mas, por outro lado, nos possibilitou a buscar novos patamares de financiamento, porque a arte, no Brasil, e na maioria do mundo, depende do poder público. No Brasil, um grande financiador da arte é o poder público. Quando a gente tem essa questão de se tornar uma empresa, te possibilita a entrada em editais e a busca por mais sustentabilidade, já é um caminho para a profissionalização.

Mas, a profissionalização ocorreu mesmo, somente quando nos mudamos para a Avenida T-9, que coincide com a entrada da Milena e com a fase adulta de todos, a gente chegou na fase adulta do grupo. E agora é uma nova fase. Nós estamos vivendo um momento de transição também tem os momentos. A ida para a sede a entrada da Milena é o momento que a gente fala assim, não agora nós queremos ser profissionais queremos ganhar dinheiro com isso, não sabemos se vamos viver só disso, alguns da Companhia sobrevivem só de teatro. Outros, igual a mim e ao Abílio, acabam tendo que ter outro emprego, talvez esse seja um novo momento, eu vejo como uma transição que comina com o patrocínio da Petrobras. Viemos para a atual instalação, que é mais uma questão de depósito, uma segunda sede que será usada como ponto de apoio. Eu quero trabalhar para que seja na *Geppetto* nosso principal local de encontro. E a entrada da Milena foi muito importante, no momento que a gente busca a profissionalização, 2002/2003, com o aluguel desta casa.

Eu participei de tudo. O *Envelopes* é muito louco, mas que demonstra um questão muito forte da Companhia. Passamos a pensar num teatro que propõe desafios, sempre num processo de montagem como desafio. Não optamos por seguir uma linha estética igual, a *Nu escuro* é um grupo de teatro de rua, é um grupo de teatro de bonecos. Não, a *Nu escuro* gosta de fazer teatro, seja no palco italiano, na rua de bonecos. Então, a gente se propõe muito ao desafio, só que o *Envelopes* foi uma proposta que era muito longe do universo que a gente trabalhava.

E uma coisa muito interessante nossa, é que todos os espetáculos, desde o primeiro, *Três por três*, sempre teve bonecos. Era uma coisa meio que inconsciente. Mas era um boneco. Alguns, diga-se de passagem, eram muito ruins em cena. A gente estreou. Passou um tempo no *Três por três*, tinha uma cena que a gente cortou o boneco. Logo depois da décima apresentação, mas tinha.

Em dado momento, a Izabela vai para Belo Horizonte, faz um curso com Álvaro Apocalipse do *Giramundo* e volta com essa proposta do *Envelopes*, e a gente se interessa pela proposta de mergulhar no desconhecido na questão. No *Plural* nós éramos atores não atores-manipuladores. No *Plural*, tem esse jogo, às vezes manipulador, às vezes ator. No *Envelopes*, a gente tem praticamente o distanciamento, tirando algumas cenas de máscaras que tinha, é muito isolamento do ator. A cena de máscara você era o boneco ali. E como são técnicas mistas, descobrimos treinamentos específicos para cada coisa

Eu não faço nenhum dos bonecos de luva do *Envelopes*, aliás faço sim, mas que fica dez segundos em cena. Mas, os atores que faziam mais tempo, principalmente a Adriana e o Abílio, eles reclamavam demais no início, porque sentiam muita dor no ombro, de ficar com o braço para cima. Os atores sentiram a necessidade de fazer uma preparação para determinados grupos musculares, principalmente, dos membros superiores e, mais especificamente, do músculo Deltoide (músculo onde se aplica injeção), devido à necessidade de se manter o braço estendido acima da cabeça para os bonecos de luva.

Então realizamos um trabalho de fortalecimento muscular, utilizando garrotes - essas borrachas que são utilizadas em estilingue ou para se retirar sangue. Eram realizados diversos exercícios para trabalhar resistência muscular, como de segurar o garrote na altura do peitoral com os braços esticados e realizar sequências de abrindo e fechando os braços. Outra forma era esticar um braço à frente, segurando o garrote em uma das pontas e colocar a outra ponta embaixo do pé. Em seguida, levantava e abaixava os braços, ou levantava e sustentava o braço, levantando por alguns segundos. Além de treinamentos de triangulação. Pensar que a mesma triangulação que a gente faz como ator, a gente tinha que transferir para o seu braço.

O olhar a relação do bonequeiro, do manipulador com o boneco o olhar é muito forte. Você tem que estar olhando para o boneco, enquanto está atuando, está olhando para a plateia. O seu jogo cênico é você, a cena o outro ator e a plateia. No boneco não. Muitas cenas deve-se ficar olhando para frente e não se vê ninguém, só tem um pano preto na sua frente, tínhamos que ter essa consciência do olhar para a mão, para o braço, para onde transferir.

Tinha exercícios de concentração e do olhar. É engraçado o olhar, às vezes, a gente nega, tem que zerar aquilo. Tinha muitos exercícios que a gente tinha que tampar os olhos e alguém comandar o som e todo mundo procurar onde está o som. Você tinha que deslocar o olhar pelo estímulo, porque senão não enxergaria, por estar com os olhos vendados. Então, fazíamos muito exercício desse tipo.

Uma das cenas que eu mais gosto de fazer é a gafeira de todos, que eu participo, eu gosto muito daquela cena, ela, na verdade, não é do *Envelopes* ela é do *Acústico*. Tem duas cenas no *Envelopes* que não foram pensadas para o *Envelopes* foram pensadas para o *Acústico* e depois que a gente foi construir a dramaturgia do *Envelopes*, encaixando as cenas que gostávamos - os velhinhos e a gafeira.

O *Acústico* é uma coisa muito interessante de falar, eu gosto de analisar o *Acústico*, porque foi o nosso maior fracasso de crítica, de insatisfação, com o resultado do processo.

Mas, também foi o nosso maior sucesso de sustentabilidade, porque eram quadros e teve momentos na Companhia principalmente o momento da sede que a gente vendia cenas curtas mesmo, tinha um projeto do SESC que levava espetáculos de cenas curtas, de teatro de música, de dança, e a gente montava palcos nos terminais de ônibus. Então, a gente apresentou muito no terminal Padre Pelágio, terminal Praça da Bíblia, terminal T-9, esses quadros do *Acústico*.

O produto final do *Acústico* era muito ruim, mas tinha partes isoladas, como quadros, que até hoje, se a gente precisar de apresentar uma cena, escolhemos ele. Isso manteve a gente financeiramente, porque deu muita grana para pagar as dívidas. Naquele momento, só tínhamos dívidas. Se conseguíssemos fechar o ano como caixa zero, soltávamos foguete - se tivesse dinheiro para comprar o foguete. Tem essa ambiguidade em relação ao *Acústico*.

Aquela cena da Gafieira foi a cena mais tranquila de fazer em toda a minha vida, porque minha primeira profissão foi ser professor de dança de salão. Eu já dançava. Eu só tive que treinar com a boneca. Mas não teve muita dificuldade não. É gostoso demais, porque eu vou lá na origem da minha formação. A cena dos velhinhos, as últimas, foi eu quem fiz, mas, não era eu, as primeiras era o Abílio, que fez os velhinhos quando eles foram para o *Envelopes*. No *Acústico*, não era o Abílio, era o Bruno Peixoto e o Cunhão - que já o substituiu. Quando a Izabela estava grávida, o Abílio fez a cantora porque, é no salto alto e estando grávida, pode ir até para o chão. Umas quatro vezes o Abílio chegou a fazer.

No *Envelopes*, eu cheguei a dar algumas coisas de corpo de treinamento. Mas, a Izabela puxava muito, porque ela quem foi estudar boneco e feito alguns cursos, já antes ela pensou em se tornar bonequeira e investiu nisso e fez a proposta, então, teve muito treinamento no *Envelopes*, que ela fazia. O Marrom apareceu na Companhia e chegou até a estreiar com a gente e foi fazer faculdade de boneco argentino. Hoje ele é da *Companhia do Maleiro*, mas ele estreou com a gente.

E do *Plural*, a questão do vôlei que tinha duas funções, era arriscado, muito arriscado. Sabíamos do risco que tinha em nosso treinamento. É necessário trabalhar muito o boneco, a questão dos membros superiores, tronco e braço, a manipulação está ali na mão. Era importante fazer um aquecimento para começar o ensaio e começávamos com um aquecimento corporal, porque quando fosse para a parte de criação, a gente ia para os quentes.

Na *Nu escuro*, toda reunião começa com os informes, tanto informes da Companhia como outros assuntos que queriam comentar ou discutir. Só que no *Plural*, quando a gente começou a trabalhar com a parte artística, tivemos um foco. Começamos a jogar vôlei, os informes envolvia nossos jogos. Se alguém queria colocar um assunto na roda, tinha que colocar jogando para não perder o tempo e ir aquecendo o corpo. Tinha uma função muito importante. A gente nunca chegou a jogar com uma rede para ter disputa. O objetivo era só em círculo, para controlar a bola, a disputa era não deixar a bola cair. Porque quando você que disputar um time contra, podia machucar dedo e seria complicado para o teatro. Mas, tinha essa função e depois teve um treinamento, que era mais de Handball, mudança de posição.

E quando fomos fazer o *Plural*, tivemos uma oficina com Paulo Fontes, da *Cia de Gente Falante*, que a gente conheceu há muitos anos atrás, em 2001, no Festival de Blumenau e começamos a nos encontrar em outros festivais e foi criando um laço de amizade. Nessa vida de fazer teatro. O trouxemos para Goiânia para ministrar essa oficina, pois ele trabalhava muito bem com o teatro de bonecos de formas animadas e também tinha espetáculo de objeto.

Ele fez um trabalho de aquecimento do corpo, de respiração, muito focado num exercício que se aquece e já concentra para o espetáculo. E foi muito importante para o *Plural* também, mas continuamos com essas atividades, fechando na sequência de exercícios. O Abílio coordenava essa parte e jogávamos vôlei, fazíamos os exercícios dele, focando na questão da respiração, para somente então, iniciar os ensaios e partir para a parte de criação e depois a parte de execução.

(Entrevista com o ator Lázaro Tuim, realizada em 27 de dezembro de 2013).

APÊNDICE H - ENTREVISTA COM IZABELA NASCENTE (DIREÇÃO)⁹⁵

A ideia do espetáculo surgiu de um vídeo que nós fizemos, com o recolhimento de histórias para falar sobre identidade. Assim surgiu a vontade de fazer um novo espetáculo. A gente queria falar sobre mulheres e buscamos resgatar esse vídeo para ser a base do nosso trabalho. É, também, um espetáculo em que se descobre qual é a ideia da *Nu escuro*, usando bonecos e em que são colocados como elementos que a gente vem trabalhando há anos, tais como: a música, a cena, o ator e o boneco tudo no mesmo balaio.

⁹⁵ Do Apêndice H até o Apêndice P, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OuIAGjM-l9M> > Plural – Documentário. 2012. Acesso em: jan. 2013.

APÊNDICE I – ENTREVISTA COM HELIO FRÓES (DRAMATURGIA)

A história do *Plural* que a gente queria retratar era dessas mulheres que vieram do campo, fazendo essa transição para a cidade. E nessa transição, acaba acontecendo uma escravidão velada. Buscou-se retratar essa coisa da doméstica, da opressão que existia em cima dessas mulheres.

E isso é muito forte se analisar em nível regional, tanto para o Brasil, quanto especificamente para Goiás. Esta é uma marca muito forte e fomos buscar isso especificamente nas mães do grupo, porque praticamente todas as mães dos integrantes do grupo vieram da zona rural para a cidade. Assim, o grupo se apropriou dessas mães e focou em três delas, ou seja, na mãe da Izabela, do Abílio e do Tuim, que são, respectivamente, a Dona Lia, a Dona Joaquina e a Dona Vanilda.

APÊNDICE J – ENTREVISTA COM RÔ CERQUEIRA (CONFEÇÃO DE BONECOS E DIREÇÃO E PRODUÇÃO DE VÍDEOS)

Eu auxiliei a Izabela em uma parte da construção dos bonecos, porque eu fazia crochê. Eu fazia crochê, fazia os bonequinhos para dar de presente para os amigos que tinham filhos. Então, auxiliei nisso, porque optamos por fazer os bonecos todos forrados de crochê. Eu não tinha técnica do boneco para teatro. Juntamos duas técnicas - a do boneco do teatro e a do bonequinho de crochê de brinquedo. Fizemos uma produção mapeada no cenário, hora o cenário era uns bastidores com rendas de crochê, hora aqueles bastidores eram onde estavam os vídeos. E aí a ideia veio do teatro de sombras, quando usamos projeções em vídeo, de forma artesanal.

APÊNDICE K – ENTREVISTA COM ADRIANA BRITO (ATRIZ)

Era interessante quando a Izabela falava para eu não ficar tão séria, me mandava brincar, ou seja, para brincar com o boneco. E é uma brincadeira de boneca mesmo, ela assim o fazia na mesinha, com o pratinho, a colherzinha. Brincava e me fez lembrar que eu já brinquei de boneca, até meus 14 anos de idade.

APÊNDICE L – ENTREVISTA COM LÁZARO TUIM (ASSISTENTE DE DIREÇÃO - DIRETOR DE PRODUÇÃO)

O *Plural* é um espetáculo que está comemorando 16 anos de teatro *Nu escuro*. Onde nós somos contemplados com o prêmio Funarte de teatro Myriam Muniz 2011. E foi um processo muito interessante, porque nós tivemos condições com esse prêmio de trazer algumas pessoas que nós queríamos trabalhar como o Paulo Fontes que da Cia de teatro *Gente falante* que veio do Rio Grande do Sul dar oficina.

Trabalhamos com a Perné uma música da cidade de Goiânia, que compôs uma música para o grupo. E juntamos uma galera que está acostumada a trabalhar com a *Nu escuro* já, com os 16 da companhia. E fomos juntando força daqui e dali pra fazer um projeto de teatro de boneco onde mistura atores, mistura a linguagem do áudio visual, tem a projeção da piada. Onde também podemos trabalhar com a Lina Lopes que é uma companheira nossa de Goiânia que já mora um tempo fora e estuda essa tecnologia.

APÊNDICE M – ENTREVISTA COM PAULO PONTES (OFICINEIRO)

Ao longo desses dias, trabalhamos técnicas que são básicas para construção da dramaturgia e da ação física do boneco. No trabalho de construção desse espetáculo, isso vai se diluindo. Vamos renegando essas possibilidades orgânicas. Primeiro, constroi-se a organicidade e depois, a destruímos, pra lembrar às pessoas que trabalhamos com o teatro de formas animadas. E que no teatro de formas animadas, o ator é teatral, o que é farsesco é o mais interessante do que o orgânico, o próximo do cotidiano do dia a dia.

APÊNDICE N – ENTREVISTA COM ELIANA SANTOS (ATRIZ)

A iluminação que nós usamos é a proposta do Rodrigo Assis - nosso iluminador. Guerreiro de estradas, ele coloca a luz dentro do palco. Nos balcões onde estão os bonecos. E nós usamos uma estrutura que é o totem. Esse totem abre e sai os bonecos. A iluminação é feita no totem é feita onde está o balcão, onde ator está tocando.

APÊNDICE O – ENTREVISTA COM ABÍLIO CARRASCAL (ATOR E DRAMATURGO)

Temos uma interação direta entre o boneco e o ator. Eu-ator, aqui, converso com o diretamente boneco, me igualo a ele. Um momento muito forte pra mim, foi, por exemplo, contar a história da minha mãe. Contar uma história que aconteceu na estreia. Contando uma história que ela passou e eu fazia/faço o papel do algoz dela, do cara que a assediou.

APÊNDICE P – ENTREVISTA COM PAULO PONTES (OFICINEIRO)

É uma grande opção esse *link* que se estabelece entre a estética e os objetos utilizados pra compor a cena. Entre a brincadeira lúdica que acontece na volta disso e o desfecho, que é o encontro de todos esses materiais, que fazem parte da realidade de todas essas pessoas e eles geram uma grande família que é a família *Nu escuro*.

APÊNDICE Q – FIGURASProcesso de produção dos vídeos- *Plural*⁹⁶

⁹⁶ Disponível em: < <http://identidadenuescuro.blogspot.com.br/2012/06/processo-de-producao-dos-videos-plural.html>>. Acesso em: ago. 2013.

Uso dos balcões⁹⁷Uso do totem⁹⁸

⁹⁷ Disponível em: <<https://plus.google.com/photos/115783695236980970536/albums/5877237402607354961?banner=pwa&authkey=CJ72gL3Bzt7p8QE>> Acesso em: ago. 2013.

⁹⁸ Disponível em: <<https://plus.google.com/photos/115783695236980970536/albums/5877237402607354961?banner=pwa&authkey=CJ72gL3Bzt7p8QE>> Acesso em: ago. 2013.