

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

THAÍSEA MAZZA FERNANDO

CORPOS HABITÁVEIS E HABITADOS:

Metodologias para processos cênicos com bonecos híbridos.

UBERLÂNDIA

2023

THAÍSEA MAZZA FERNANDO

CORPOS HABITÁVEIS E HABITADOS:

Metodologias para processos cênicos com bonecos híbridos.

Dissertação, sob orientação do Prof. Dr. Mário Ferreira Piragibe, apresentada à banca examinadora como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação Artes Cênicas/Mestrado do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia.

Linha de pesquisa: Estudos em Artes Cênicas: poéticas e linguagens da cena.

**UBERLÂNDIA
2023**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

F363 2023	Fernando, Thaísea Mazza, 1994- CORPOS HABITÁVEIS E HABITADOS [recurso eletrônico] : Metodologias para processos cênicos com bonecos híbridos / Thaísea Mazza Fernando. - 2023. Orientador: Mário Ferreira Piragibe. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.302 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações. 1. Teatro. I. Piragibe, Mário Ferreira, 1972-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós- graduação em Artes Cênicas. III. Título. CDU: 792
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

BANCA EXAMINADORA

(Mário Ferreira Piragibe / Orientador)

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2011), obtendo o grau de mestre em Teatro (2007) e de bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Teoria do Teatro (1999) pela mesma instituição. Ator e professor de teatro, é Professor Efetivo do Curso de Teatro do Instituto de Artes (IARTE) da Universidade Federal de Uberlândia - UFU.

(Vilma Campos dos Santos Leite / Membro Interno)

Pós-doutora em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Cmapinas. Doutora em História com bolsa sandwich no Instituto Superior de Artes (ISA) Havana/Cuba pela CAPES. Possui mestrado na linha de pesquisa Pedagogia do Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com especialização em Educação pela PUC. É docente aposentada na área de Pedagogia do Teatro no curso de graduação em Teatro da (UFU - Universidade Federal de Uberlândia - MG), (atuação de 2005 a 2019), com permanência até a presente data, como professora colaboradora do Mestrado Profissional e Acadêmico da mesma instituição.

(Fabiana Lazzari / Membro Externo)

Professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília - CEN/IdA/UnB e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPG-CEN/IdA/UnB. Doutora e Mestre em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro - PPGT, da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Licenciada em Educação Artística - Habilitação em Artes Cênicas pela UDESC (2012). Bacharel em Educação Física pela UDESC (1998).

AGRADECIMENTOS

Quantas famílias tive nessa pesquisa? Pessoas que se apoiam, se ajudam em momentos difíceis. E este estudo foi atravessado por uma circunstância extremamente complicada, por isso quero reverenciar e agradecer de coração à todas as pessoas que me ampararam nesta pesquisa, com palavras, ações, conselhos, presenças, e todo tipo de gesto que pude ter em prol de seguir o caminho da pesquisa mesmo em adversidades. Meu orientador, Mario Piragibe, que com muito amor e carinho conduziu junto comigo os pensamentos e sentimentos que construíram essa dissertação, tornando a jornada menos solitária. Agradeço também à minha banca, Fabiana Lazzari e Vilma Campos, que me trouxeram importantes considerações, possibilitando aumentar as asas desta pesquisa. Meus pais, meu irmão, toda a minha família em constante atenção e zelo mesmo à distância, como é bom ter pessoas que são um porto seguro; à minha turma do mestrado, que entrou em 2020 e foi totalmente surpreendida pelo cenário pandêmico, e tornaram laços fortes mesmo virtualmente, e especialmente à Andressa Cabral, amiga que mesmo distante, não deixou de segurar minha mão na etapa final. Aos professores do PPGAC UFU que seguraram não só uma onda, mas um Tsunami, e ainda souberam receber as demandas com cautela, atenção e sabedoria. À toda a equipe da escola municipal Professora Maria Regina Arantes Lemes unidade do bairro Pequis e unidade rural, por me acolherem e me ajudarem também em meio ao cenário crítico da educação nos últimos anos. À Rede de Bonequeiras Brasileiras, Carolina Garcia e Angie Mendonça, que proporcionaram um movimento incrível de apoio e fomento à pesquisa. Aos Mascaratis, meu grupo teatral do coração. Aos amigos e amigas que são pontos de descanso, desabafo, e nortes a seguir. Minha psicóloga, Isabela, sem seu trabalho essa pesquisa seria muito mais difícil do que foi, e também à toda a equipe do CRPICs que me atendeu. Ao Grupo de capoeira Galo Cantô, que em coletivo me abraçaram, e me ensinam tanto sobre amizade e disciplina. Maria Clara, Getulio Gois e Marco Antonio, família Pimenta, Eduardo de Paula, Mussa, Marina Rebelatto, Caio Jorge, e todos que sempre ouviram meus medos e inseguranças, me ajudando a transformar em coragem para seguir em frente. A Welerson Filho, amor e parceiro de todas as horas, que me ensina a ser leve.

Uma pesquisa acadêmica definitivamente não é escrita só por duas mãos. Dedico este trabalho a todos os corações que estavam comigo.

RESUMO

Esta dissertação teve como intuito pesquisar e compreender metodologias de criação de processos cênicos com bonecos híbridos. Esse processo buscou verificar o uso de procedimentos técnicos comuns entre eles, dentre os quais figura o uso da co-presença. A princípio partiu-se do estudo de terminologias envolvendo as denominações boneco, híbrido, e boneco híbrido, para em seguida propor nomenclaturas possíveis dentro das linguagens do teatro de animação contemporâneo. Em um segundo momento empreendeu-se um estudo das declarações proferidas no encontro online em formato live entre artistas brasileiras dedicadas a bonecos híbridos a respeito das definições e poéticas dessa linguagem, realizado em julho de 2021 e promovido pela Rede de Bonequeiras Brasileiras. Foi feito um levantamento das recorrências constatadas nas falas das artistas, seguido por análise de seus processos criativos e características do trabalho com bonecos híbridos.

PALAVRAS – CHAVE: Boneco híbrido – Criação - Metodologia

ABSTRACT

This dissertation aimed to research and understand methodologies for creating scenic processes with hybrid puppets. This process sought to verify the use of common technical procedures among them, including the use of co-presence. Initially, we started with the study of terminologies involving the names puppet, hybrid, and hybrid puppet, to then propose possible nomenclatures within the languages of contemporary animation theater. In a second moment, a study was undertaken of the statements made in the online meeting in live format between Brazilian artists dedicated to hybrid puppets regarding the definitions and poetics of this language, held in July 2021 and promoted by the Rede de Bonequeiras Brasileiras. A survey of the recurrences found in the artists' statements was carried out, followed by an analysis of their creative processes and characteristics of working with hybrid puppets.

KEY WORDS: Hybrid puppet – Creation – Methodology

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Registro da cena Híbrida apresentado em 2018, como programação do espaço cultural Maison Louise. Fonte: acervo pessoal.	12
Figura 2: Significado do termo “inusitado”. Fonte: Plataforma de pesquisa Google. Disponível em: https://www.google.com/search?q=inusitado+significado&oq=inusitado&aqs=chrome.2.69i57j0i512j0i433i512j0i512l7.6330j1j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8 . Último acesso: 14 de mai. De 2023.....	15
Figura 3: Cartaz do espetáculo HEN, de Johanny Bert. Fonte: Disponível em: https://www.instagram.com/p/CUxUN_VDiqO . Último acesso em 25 de mai. de 2023.	16
Figura 4: Ludmila Soboleva, performer circense em número parada de mão em corda suspensa. Fonte: Disponível em: www.instagram.com/p/CQ46qdFLtcf . Último acesso em 19 de jun. 2023.	17
Figura 5: Gráfico do estudo “Vale da Estranheza”. Fonte: PARÉ, Zaven, 2009, p.19.	19
Figura 6: Inspirações híbridas.	21
Figura 7: Desfile da escola de Samba Paraíso do Tuiuti – 2020.	23
Figura 8: Bonecos da comissão de frente da escola de Samba Paraíso do Tuiuti perfilados.	23
Figura 9: Postagem de Dante sobre sua participação da comissão de frente - A procissão das baianas.	24
Figura 10: Divulgação digital do evento “Conversas de Atelier – Bonecos Híbridos”.	28
Figura 11: Títeres de guante.	37
Figura 12: Marcos Pena em cena no espetáculo <i>Uma História Simples</i>	38
Figura 13: Outros títeres de percha.	39
Figura 14: Design de um boneco inspirada na mitologia slava.	40
Figura 15: Boneco-máscara.	41
Figura 16: Termo hibridez.	43
Figura 17: Nicole Mossoux em Twin Houses.	52
Figura 18: Artista de rua performando com boneco híbrido.	54
Figura 19: Yuri Medvedev em <i>Snowstorm</i> , ato de clown do espetáculo <i>Alegria</i> (1994).	55
Figura 20: Tita Iacobelli em “Tchaika” (Estreia em 2018. Postagem de 2022).	56
Figura 21: Marta Pereira e Tita Iacobelli em “LOCO”, 2021.	57
Figura 22: Artista Flower Childish em cena curta com boneco de espuma.	57
Figura 23: Naiara Parolin em cena com boneco Valentin. Novembro de 2022.	58
Figura 24: Cena de <i>O tesouro dos dragões</i> , Cia. Ereotá, mostrando o ator dentro do dragão para manipulá-lo.	67
Figura 25: Cena do espetáculo <i>A Chegada de lamião no Inferno</i> , segundo ato, Cia. PeQuod.	71
Figura 26: Cena de “Braille – uma dança às cegas”, cia PeQuod, exibida durante a fala de Liliane.	72
Figura 27: Estudo de movimento de Carolina Garcia, registros pessoais, Vale do Arvoredo. ...	74
Figura 28: Publicação do instagram de 13/03/2023 do grupo Faz de conta.	82
Figura 29: Publicação do instagram de 13/03/2023 do grupo Faz de conta.	83
Figura 30: Angie Mendonça na criação de bonecos da cena <i>Seu Juvenal e Dona Luzia caminhando por aí</i>	84

Figura 31: Maria Inês Mendonça com boneco híbrido contacenando com ator do Grupo Faz de Conta.	85
Figura 32: Cenas dos vídeo A história do avião, do Grupo Faz de Conta.	88
Figura 33: Publicação do Grupo Faz de Conta sobre processo criativo.	89
Figura 34: Divulgação da cena Juvenal e Dona Luzia caminhando por aí no Cena Animada....	90
Figura 35: Divulgação do espetáculo Habite-me e da Residência ministrada por Carolina Garcia.	91
Figura 36: Registro feito durante a residência. Fonte: Acervo pessoal.....	94
Figura 37: Foto da lousa escrita por Carolina Garcia durante sua residência. Fonte: Acervo pessoal.....	97
Figura 38: Foto cena <i>Híbrida</i> . Fonte: Acervo do grupo de pesquisa em Teatro de Animação Nucelten Puppets.....	97
Figura 39: Foto cena Híbrida – alterbraços.Fonte: Acervo do grupo de pesquisa em Teatro de Animação Nucelten Puppets.....	98
Figura 40: Foto cena Híbrida – ascensão.Fonte: Acervo do grupo de pesquisa em Teatro de Animação Nucelten Puppets.....	102

Sumário

INTRODUÇÃO	09
I - TRAJETOS E CONCEITOS DE PESQUISA	11
II – NOMENCLATURAS	30
2.1 - Termo “Teatro de animação” e alguns elementos da área.	31
2.2 - Termo “Boneco”	34
2.3 - “HÍBRIDO” ou HIBRYS: raiz que deriva a uma confusão contemporânea total.	42
2.4 - Termo Boneco Híbrido.	47
III – CONVERSAS DE ATELIER	60
3.1 – Mistura de técnicas/linguagens.	65
3.2 – Corpo.	68
3.3 – Movimento	74
3.4 – Presença.	76
3.5 – Ausência de fala.	78
3.6 – Dança	79
IV – CRIAÇÕES	81
4.1 – Conversa com Angie Mendonça, ações e legados do grupo Faz de Conta em Uberlândia e região.	81
4.2 - Residência com Carolina Garcia.	91
4.3 - Meu próprio processo de criação. Confluências com as várias vozes desta pesquisa.	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107
SITES PESQUISADOS	109
ANEXOS	110
Anexo A: Transcrição “Conversas de Atelier: Live Celebração à Lua Cheia - Bonecos Híbridos”.	110
Anexo B: Tradução do artigo: “A Co-presença e a Ambiguidade Ontológica do Boneco” de Paul Piris.	131
Anexo C: Transcrição de entrevista com a atriz Angie Mendonça realizada em 08 de julho de 2023, em sua residência.	146

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa está dentro do Teatro de Animação, voltada para um tipo específico de boneco. O objetivo desta pesquisa é estudar formas de se criar uma cena com bonecos híbridos, observando como artistas compreendem seu próprio teatro, em suas linguagens, manipulação e dramaturgia em cena.

Assim, nessa dissertação, apresento um estudo sobre como se dá a construção de processos cênicos com bonecos híbridos, focando no trabalho de atrizes¹. Esta proposta surge como desdobramento de minhas práticas e pesquisas desenvolvidas durante meu curso de graduação em Teatro na Universidade Federal de Uberlândia. Para o desenvolvimento desse estudo, tenho como objetivo entender o ofício da atriz no teatro de animação, investigando os procedimentos escolhidos em seu momento de criação de cenas especificamente com bonecos híbridos.

As hipóteses que me instigam neste processo são: compreender se é comum encontrar a discussão e uso do conceito de co-presença como relação aparente na cena; investigar as nomenclaturas existentes para esse tipo de boneco e confirmar a existência ou não de um único termo apropriado para a linguagem de animação apresentada.

Para isso, a proposta de verificação se dá com acesso a depoimentos de atrizes do campo referido, análise a partir do método hipotético-dedutivo, observando recorrências entre os depoimentos e entre teorias conceituais sobre técnicas relativas à efeitos cênicos e dramatúrgicos entre corpos e bonecos.

O capítulo I começa com a apresentação da pesquisadora, esta que vos fala, as motivações e definições de alguns conceitos importantes que permeiam toda a análise a ser feita sobre o objeto geral, ou seja, bonecos híbridos no teatro de animação, e as circunstâncias de criação de cenas com o mesmo.

De acordo com os conceitos motivadores apresentados, farei um movimento de contar minha trajetória de pesquisa acadêmica por meio de iniciações científicas, participações em grupos de pesquisa, mobilidades acadêmicas e trabalho final de conclusão de curso.

¹ A escolha do termo “atrizes” não significa que o trabalho é restrito ao gênero feminino, mas é uma escolha por dois motivos. O primeiro, pois a maioria dos exemplos analisados nesta dissertação são provenientes do trabalho de atrizes. Dois, é uma forma de dar voz também às produções femininas, ainda que o gênero não seja algo que restrinja à diversidade de gêneros à minha pesquisa.

O ingresso na pós-graduação se estabeleceu concomitante ao advento da pandemia da Covid-19, modificando o projeto de pesquisa, e dessa forma apresento o novo projeto de acordo com a realidade e compromisso de estudo, encontrando novos fatos e analisando o objeto de pesquisa de acordo com seu tempo. Passo a utilizar uma das ferramentas de convívio e debate encontradas em meio às novas regras da pandemia.

No segundo capítulo, faz-se necessário dedicar espaço à apresentação de nomenclaturas trabalhadas no teatro de animação, uma vez que um dos objetivos específicos trata justamente da tentativa de conceitualizar o boneco híbrido. Para isso, decidi por trabalhar as nomenclaturas através de categorias. O capítulo se subdivide na discussão dos termos “Teatro de Animação”; “Boneco”; “Híbrido”; finalizando na sua junção “Boneco Híbrido”. Dentro destes termos, abordo parte de sua historiografia, usos semânticos em diferentes áreas do conhecimento, e usos na teoria do teatro de animação.

Com base terminológica já apresentada e discutida, o terceiro capítulo dedica-se ao contexto de pesquisa desta dissertação e os meios encontrados para continuar estabelecendo pesquisas, criações artísticas, contatos e encontros de debates mesmo com as limitações do isolamento social. Aqui, introduzo a história da Rede de Bonequeiras Brasileiras, como começou o grupo, e a apresentação das artistas convidadas, sendo elas Carolina Garcia Marques, Daiane Baumgartner, Tadica Veia, Liliane Xavier, Eros Galvão, Izabela Nascente e Eliete Teles, para o debate sobre bonecos híbridos em questão; e analiso as respostas de algumas perguntas-chaves para meu trabalho, aprofundando a busca por metodologias de criação de cena discutidas por cada uma dentro do evento.

No quarto capítulo, falo mais especificamente sobre a metodologia de trabalho de criação de duas artistas que trabalham com a linguagem, Angie Mendonça e Carolina Garcia Marques, devido a suas presenças no evento já presencial “4º Cena Animada” realizado em Uberlândia, em novembro de 2022, ainda dentro do cronograma deste estudo. Dentre as recorrências captadas nas entrevistas que contemplam esta pesquisa, faço um estudo de verificação e cruzamento de metodologias utilizadas pelas artistas referenciadas, dentro de meu trabalho de atriz, no meu próprio processo com a cena autoral *Híbrida* desenvolvida em 2017 na UFSC, que é, também, um dos elementos que motivou esta pesquisa. Concluindo, comento sobre os resultados, e sobre as novas criações no campo do boneco híbrido, nos últimos meses, lembrando que a definição reflete o olhar de quem vê.

Nas considerações finais apresento possíveis respostas para as hipóteses estudadas ao longo desta pesquisa e reflexões a respeito do campo de atuação dinâmico do teatro de animação em consonância com outras áreas de expressão artística.

I - TRAJETOS E CONCEITOS DE PESQUISA

Minha graduação foi marcada fortemente pela presença do Teatro de Máscaras, modalidade artística com a qual tive contato, tanto por meio em disciplinas regulares e/ou optativas, quanto por meio do Grupo de Pesquisa em Máscaras (GEAC-UFU) coordenado pela Profa. Dra. Vilma Campos dos Santos Leite. Tais espaços de formação, pesquisa e atuação me permitiram experienciar diversos tipos de máscaras nacionais e estrangeiras, assim como outros possíveis desdobramentos cênicos a partir delas.

Meu interesse pelas máscaras me conduziu a novas experiências e em 2017, por meio do Programa de Mobilidade Acadêmica nacional – ANDIFES, pude cursar um semestre no curso de Teatro da Universidade Federal de Santa Catarina. Diferentemente do curso de teatro da UFU, a UFSC possuía duas disciplinas obrigatórias de Teatro de Animação em seu currículo², fato que me permitiu reconhecer a importância deste campo de atuação para a formação do ator e da atriz. Autores como Valmor Beltrame (2007) e Alex de Souza (2011) comentam que o ensino de Teatro de Animação no Brasil ainda é recente, e muitos currículos possuem o estudo de formas animadas e máscaras apenas como disciplinas optativas, dando margem a interpretá-las como um conhecimento menos importante do que outros.

Durante o curso da disciplina Teatro de Formas Animadas II³, na UFSC, pude desenvolver um processo artístico que gerou uma cena curta chamada *Híbrida*. Nessa cena, utilizo um corpo desfragmentado (tronco, braço e cabeça) que se funde ao meu e me desafia a animá-lo por meio da aplicação de diferentes técnicas de manipulação e contracenação com bonecos. O público observa então um corpo que ora se apresenta

² Dentro do currículo da Universidade Federal de Uberlândia, o estudo do Teatro de Animação e Atuação com Máscaras se dá por meio de disciplinas optativas.

³ Neste currículo, optou-se por chamar de Teatro de Formas Animadas ao invés de Teatro de Animação. A disciplina Teatro de Formas Animadas I pesquisa essencialmente máscaras. Já a disciplina Teatro de Formas Animadas II estuda outras linguagens como bonecos, objetos, etc. Durante minha mobilidade, que durou apenas 1 semestre, pude cursar apenas a disciplina Teatro de Formas Animadas II.

como um ser único e ora evolui se desdobrando em duas presenças que coexistem no mesmo tempo e espaço.

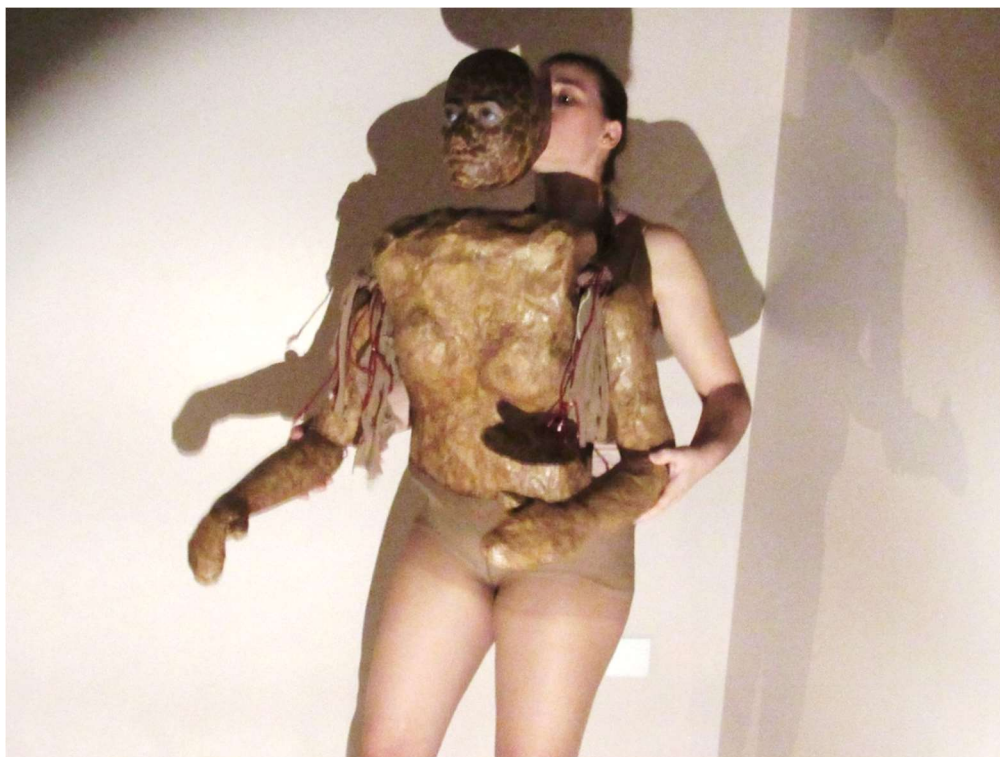


Figura 1: Registro da cena *Híbrida* apresentado em 2018, como programação do espaço cultural Maison Louise.
Fonte: acervo pessoal.

O processo de criação da cena *Híbrida* durante a mobilidade foi o início de uma *autoprovação* a respeito do meu lugar de investigação. As formas de manipulação do boneco criado por e a partir de mim, a escolha por um boneco cuja dramaturgia resulta do diálogo de partes do meu corpo com outros elementos plásticos, e principalmente, a suposta facilidade em captar dinâmicas de comunicação do Teatro de Animação, causava em mim a reflexão: eu estava ainda na mesma linguagem familiar – a máscara – que pesquisei há tantos anos ou estava de fato investigando processos em linguagens diferentes, mas com aspectos em comum? Também fui provocada por alguns colegas de trabalho, se a *Híbrida* (figura criada na cena) seria máscara ou Teatro de Animação, uma vez que manipulo sua cabeça com a minha boca, causando ilusão de máscara em determinados ângulos de vista da cena, possibilitando diversas interpretações. Ou seja, nesse momento, me vi pisando no território de pesquisa da máscara, e no território do boneco. Prosseguindo com a pesquisa, desenvolvi um trabalho de conclusão de curso, ao qual apresento uma discussão inicial sobre semelhanças e diferenças da abordagem da

neutralidade⁴ no campo de máscaras e no campo de formas animadas, refletindo sobre a importância desse estudo para a formação e preparação do ator no Teatro. Ainda que meu trabalho de conclusão de curso tivesse como foco a neutralidade, muitas outras questões se apresentaram, principalmente a respeito do processo criativo do híbrido.

De fato, o boneco híbrido por si só já traz muitas dúvidas. Muitas delas voltadas a sua nomenclatura. Ainda que o termo boneco híbrido seja comumente utilizado, tal ainda não é um consenso entre artistas e estudiosos da área. Muitos utilizam outras terminologias para essa modalidade do Teatro de Animação o que cria uma grande gama de definições (o que já é evidenciado no título deste trabalho quando nele utilizo três nomes diferentes). Tais características já revelam alguns dos questionamentos que permeiam esta pesquisa, como por exemplo: sendo Teatro de Animação, uma modalidade com vastas experimentações híbridas, como definir o que é e o que não é boneco híbrido? Mesmo sem um consenso, seria possível chegar a uma terminologia comum e mais precisa? Existiria no Teatro de Animação uma modalidade específica para o boneco híbrido? O Híbrido no Teatro de animação teria o mesmo significado do que o Híbrido para as artes em geral?

Com intuito, ou talvez até instinto, de investigar tais questionamentos, e outros tantos que aponto ao longo do texto, divido este trabalho em duas etapas. A primeira dedica-se à discussão de terminologias e outros conceitos acerca do boneco híbrido que apresento no primeiro capítulo. Para isso utilizo não apenas referências bibliográficas consagradas, mas também diversas referências visuais, sonoras de artistas e companhias disponíveis em redes sociais. Afinal, também foi por meio dessas plataformas que conheci Natacha Belova⁵ - minha primeira e maior referência sobre o assunto – ao assistir um [vídeo](#)⁶ de experimentações com bonecos híbridos confeccionados em uma oficina por ela

⁴ Técnica de treinamento atoral cuja premissa está em tornar o corpo e a atuação como base inicial neutra e pré-expressiva. Essa investigação iniciou-se com Jacques Copeau no século XIX, passando a ser amplamente utilizada e difundida por Jacques Lecoq em seu centro de treinamento.

⁵ De acordo com o site <https://dev.belova-iacobelli.com/en-company/>, Natacha Belova nasceu na Rússia, formou-se em história e mora na Bélgica desde 1995. Após um trabalho inicial como figurinista e cenógrafa nos circuitos belgas e internacionais de artes cênicas, especializou-se em marionetes contemporâneas. Trabalhando em inúmeros projetos no teatro, mas também na dança, circo, cinema e ópera, adquiriu uma grande profundidade de experiência que a levou a instigar seus próprios projetos. Suas primeiras criações vieram na forma de exposições e instalações. Em novembro de 2017, realizou seu primeiro trabalho como encenadora com *Cie La Barca dei Matti's Passeggeri* no IF – Festival internazionale di Teatro di Immagine e Figura em Milão, Itália. Nos últimos anos, ela deu inúmeras oficinas de marionetes em 15 países em três continentes e, em 2016, fundou seu próprio centro de pesquisa e treinamento, o IFO, uma organização sem fins lucrativos com sede em Bruxelas.

⁶ Link para o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=GszlQkHGydI>

ministrada. As possibilidades de bonecos mostradas no vídeo, com pescoços sendo feitos pelos braços, andando de bicicleta, bonecos embrionários ainda, tornaram-se uma meta de criação em minha vida, sem nem ter notado.

Desde minha primeira empreitada para confeccionar meu próprio boneco utilizado na cena *Híbrida* até o momento presente, as referências encontradas nas redes sociais, como *Instagram*, *Pinterest*, dentre outras, tem sido um campo vasto e cativante. Assim sendo, buscarei compartilhar com você leitor/a imagens retiradas dessas plataformas por meio de *printscreens*⁷. Para além da influência de tais recursos digitais presentes em minha trajetória, a utilização desses recursos também revela muito sobre as condições de trabalho desta pesquisa, encerrada dentro de casa e limitada as interações digitais, já que a mesma foi realizada durante a pandemia do COVID-19.

Cabeças saindo de dentro de barrigas, pescoços sendo feitos por braços, cabeças que se desprendem dos corpos, pessoas fundidas e confundidas entre uma e múltiplas habitações. Ainda que meu interesse inicial por esse universo tenha se dado pela novidade que ele me apresentava, o boneco híbrido já é uma prática praticada há muito tempo. Isso se confirma pela bibliografia estudada assim como os registros de espetáculos apresentados muito antes de meu nascimento. Ainda que o “êxtase do primeiro encontro” se dilua à medida que me aprofundo nos estudos e práticas dessa modalidade, a atração por esse universo ainda se mantém. Se não há novidade, o que ainda me instiga essa atração e interesse? Seria a aparente infinita capacidade de reformulações e reconstruções do boneco híbrido que o mantém em contínua inovação? Ou ainda, sua relação com o inusitado?

O inusitado parece ser uma resposta possível para tal questionamento, e por curiosidade, busquei rapidamente na internet, ambiente que habitei intensamente durante a pandemia, o seu significado. A resposta parece indicar sim, algum nível e conexão com o tema principal desta pesquisa, mas assumindo que ainda me encontro na busca por tais respostas/conexões, proponho realizamos juntos – eu e você leitor/a - um exercício

⁷ Essa opção se dá pela forma como as informações chegam para mim, e esta é uma escolha consciente. O conjunto de elementos apresentados no *printscreens* compõem a minha análise na pesquisa, identificando: a publicação enquanto divulgação de trabalho do autor neste *site* específico, e nela muitas vezes temos contato com o que o autor pensa, sente, e vivencia; a interação do público constatando uma criação de redes de afinidade e diálogo; a inserção de *hashtags* feita pelos autores, onde se apercebe a identificação da criação a partir das denominações, incluindo o *post* em um contexto específico; além do *printscreens* apresento também a data de publicação, quantidade de comentários, mostrando alcance da página e do trabalho, denotando a relevância do mesmo em sua bolha social.

compartilhado: refletir ao longo deste texto se o inusitado de fato teria algum vínculo com o que chamamos de boneco híbrido.

Dicionário

Definições de [Oxford Languages](#) · [Saiba mais](#)

Pesquise uma palavra



inusitado

adjetivo

1. não usual.

- que não é corrente, que não se usa ou emprega com frequência, que foge a padrões costumeiros; incomum, insólito, estranho; inabitual.
"procedimento i."
- que causa surpresa, estranhamento; que é diferente do que se espera ou se imagina.
"festa i."

2. substantivo masculino

ocorrência, fato, circunstância fora do comum.
"aquelas sendas o levariam ao encontro do i."

Origem

○ ETIM lat. *inusitātus*, *a*, *um* 'id.'

Semelhantes

excêntrico

bizarro

esdrúxulo

esquisito

estapafúrdio

estrambótico



Opostas

concêntrico

normal

ordinário

banal

batido

chão

comezinho



Figura 2: Significado do termo “inusitado”. Fonte: Plataforma de pesquisa Google. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=inusitado+significado&oq=inusitado&aqs=chrome.2.69i57j0i512j0i433i512j0i512l7.6330j1j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Último acesso: 14 de mai. De 2023.

O não casual e o que causa estranheza são tendências recorrentes no Teatro de Animação com bonecos híbridos. Como um exemplo, recorro ao espetáculo *Hen*, dirigido por Johanny Bert⁸ e produzido pelo Theatre de Rommete (França). Nesse espetáculo Hen é uma personagem híbrida que se metamorfoseia e transita entre o masculino e o feminino. (Fig. 3).

⁸ Diretor, ator, marionetista e cantor francês, Johanny Bert se intitula como um artista híbrido. Para mais informações acesse: <<https://www.johannybert.com/>>.

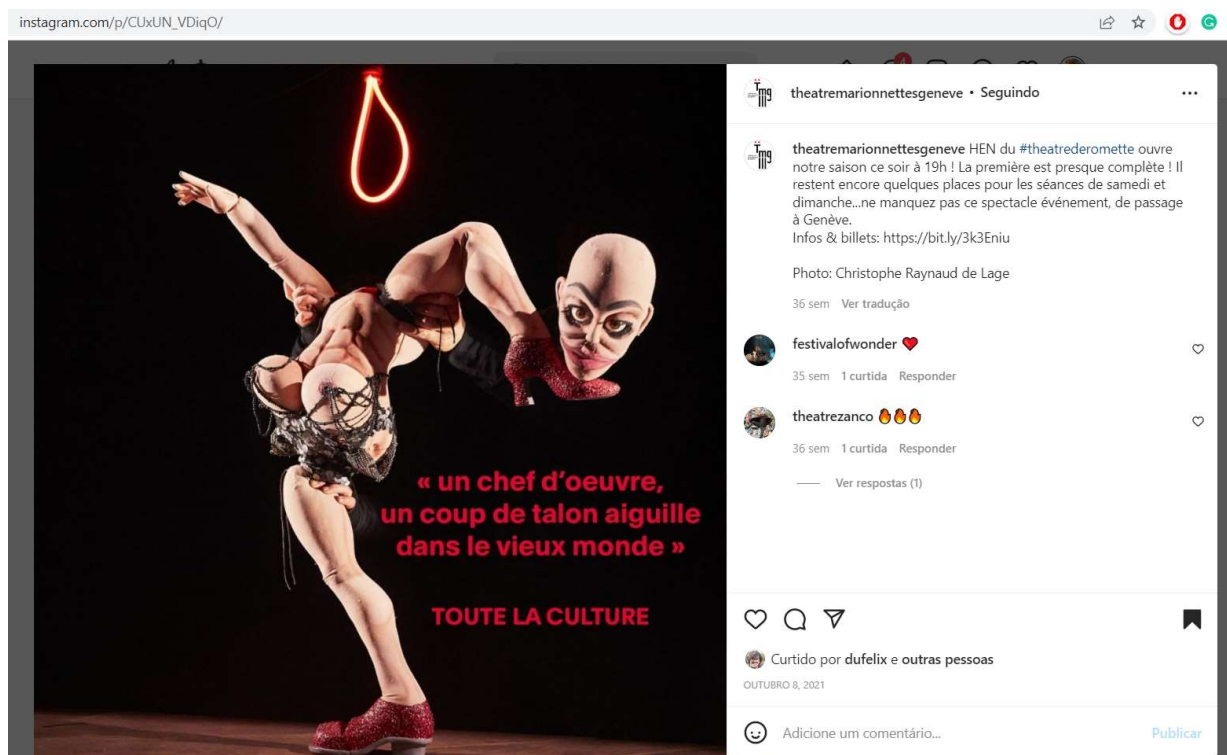


Figura 3: Cartaz do espetáculo HEN, de Johanny Bert. Fonte: Disponível em: https://www.instagram.com/p/CUxUN_VDqQ/. Último acesso em 25 de mai. de 2023.

A personagem/boneco vista na imagem acima, assim como a frase presente nela, sugerem pontos de conexão com a definição de inusitado apresentado anteriormente: “Uma obra-prima, um pontapé de salto agulha no velho mundo. TODA CULTURA”. Elementos esses também presentes no material de divulgação e sinopse do espetáculo (temporada de apresentações que aconteceu em outubro de 2021 no *Théâtre des Marionnettes de Genève* que aconteceu em Genebra na Suíça). O título do texto de divulgação destaca que o espetáculo é um “Mergulho voluptuoso em um cabaré de todas as possibilidades”, seguida pela sinopse em que se nota uma ampla capacidade de discurso que o boneco híbrido proporciona no palco.

Meio homem, meio mulher, ou melhor, nem homem nem mulher – como aquele pronome sueco “hen” (pronuncia-se “heun”) que se aplica de forma neutra a ambos os sexos – Hen é um ser fora das normas, com múltiplas identidades, em constante transformação, mas sempre fiel ao seu gênero... utópico. [...] Neste show, Johanny Bert explora questões de identidade de gênero, explorando mais do que nunca no potencial transgressivo e subversivo do boneco. Aqui, tudo é permitido e tudo é possível, desde as palavras desinibidas às vertiginosas metamorfoses a que se entrega a personagem híbrida, manipulada à vista por um ator e

pelo próprio realizador, que também lhe empresta a voz (Tradução minha).⁹

Sabemos que o boneco, em suas várias formas, tem forte potência de abordar questões profundas da sociedade, justamente pelo fato de se distinguir e não se submeter às nossas regras sociais, muito menos às leis da física. Sua linguagem se utiliza da dissociação de ideias, mas também da alteridade para criar narrativas por muitas vezes empáticas. Em *Her*, o boneco que se desfragmenta, se encontra mais distante ainda de um pertencimento categórico, virando forte interlocutor de assuntos urgentes como é o caso das questões de gênero e identidade. Pensamos em corpos vivos que se sentem coagidos a buscar seus encaixes a partir da observação de um teatro cuja técnica não encontra uma categoria certa até hoje. Peculiar, não é?



Figura 4: Ludmila Soboleva, performer circense em número parada de mão em corda suspensa. Fonte: Disponível em: www.instagram.com/p/CQ46qdFLtcf. Último acesso em 19 de jun. 2023.

⁹ “Mi-homme, mi-femme, ou plutôt ni homme ni femme — comme ce pronom suédois « hen » (prononcé « heun ») qui s’applique de manière neutre à l’un ou l’autre sexe — Hen est un être hors normes, aux identités multiples, en constante transformation, mais toujours fidèle à son genre... utopique. Dans ce spectacle, Johanny Bert explore les questions d’identités de genre en puisant plus que jamais dans le potentiel transgressif et subversif de la marionnette. Ici, tout est permis et tout est possible, des paroles décomplexées aux métamorphoses étourdissantes auxquelles se livre le personnage hybride, manipulé à vue par un comédien et le metteur en scène lui-même, qui lui prête également sa voix”. Sinopse disponível em: <https://www.marionnettes.ch/spectacle/253/hen#suite>. Acesso em 25 de mai. De 2023.

Tudo gira em torno de algo que foge aos padrões costumeiros, causando surpresa e estranhamento. À primeira vista, nunca é o que parece, tal como podemos visualizar na imagem a seguir (Fig. 4), que foi publicada pelo perfil [@circusaroundtheworld](#) no *Instagram* e apresenta uma presença/boneco/personagem criada a partir de técnicas circenses e indumentária.

Uma de minhas referências de pesquisa é a revista chamada *Beautiful Bizarre Magazine*¹⁰, e tal como seu nome, as criações das imagens que passam por sua curadoria apresentam elegância e brincadeira, extravagância e divertimento, produzem confusões e inversões de elementos, como nos casos das fotos cima, usando os corpos humanos em fusão com elementos inanimados, figurinos ou peças criadas para a cena, criando outra possibilidade de vida. Bizarro: o que outrora significava bonito e elegante, hoje grotesco e extravagante, puxando para fora de uma realidade possível e plausível.

É estranho comentar sobre minhas preferências e gostos artísticos, pois além de ser íntimo, é confuso. Muitas vezes o que importa é o que você quer passar com a sua arte, e não suas preferências. Porém, esta dissertação vem sendo escrita em um tempo dilatado, marcado aqui desde 2020. Tempo este que passou por muitas etapas em um curto espaço, e uma delas se tratou da reclusão. No ano de 2020, passamos muito tempo olhando para nossas paredes, aparatos, bibelôs, nos encarando dentro de casa. Sendo assim, acho viável começar do ponto de vista do interior de minha morada. O que me habita? O que habita onde habito / O que coabita comigo/em mim?

Dentro da minha trajetória como pesquisadora, uma das conversas de que melhor me recordo, dentro do Grupo de Pesquisa em Teatro de Animação da UFU (ao qual frequento desde 2018) é sobre o efeito *Uncanny Valley*. Essa expressão foi criada por Masahiro Mori em 1970, professor japonês de robótica que estudava o nível de empatia das pessoas quando estas se deparam com criaturas cujas feições e comportamentos possuíam representações humanas. Estas poderiam ser tanto fidedignas como mais distante da realidade. Para tal estudo, foi criado um gráfico (Fig. 5) tendo como bases o grau de empatia e o grau de semelhança com o ser humano, e seu nome deriva da performance do gráfico, que após determinada evolução, declina vertiginosamente, tornando a subir depois, formando um vale. Um dos intuitos do estudo de Masahiro era refletir esse aspecto que nos atrai a partir da curiosidade, e em alguns momentos causam

¹⁰ Revista disponível em: www.beautifulbizarre.net. Último acesso: 11 de jan. de 2013.

emoções e reações avessas, que nos desarmam frente ao desconhecido, ao estranho. Por isso o nome, Vale da Estranheza.

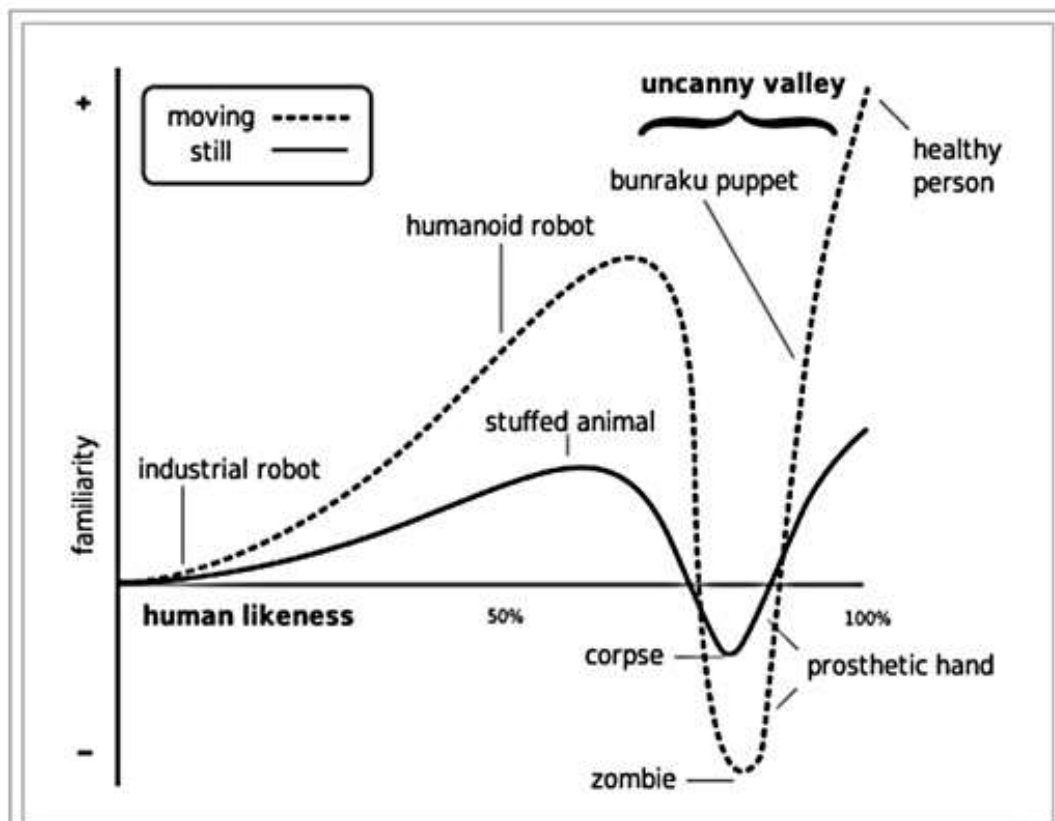


Figura 5: Gráfico do estudo “Vale da Estranheza”¹¹. Fonte: PARÉ, Zaven, 2009, p.19.

O estudo de Masahiro Mori aponta para uma cadeia de sensações que acontecem com o ser humano ao se deparar com o que não está acostumado ou ao seu primeiro alcance de compreensão. Um de nossos efeitos biológicos cientificamente comprovados diz respeito a interpretar padrões de aparência e comportamento da mesma espécie como seguro, e ao encontrar qualquer coisa diferente deste padrão, temos estímulos involuntários de autodefesa, que se manifestam de muitos jeitos. Dessa maneira, da curiosidade podemos passar para um nível de alerta de perigo, seguindo para o alívio, desencadeando outras emoções, como o riso, ou o choro, o espanto, alterando a escala de afeto sobre o objeto ou ser presente.

¹¹ Apontando em sua base vertical o nível de “familiaridade” e em sua base horizontal o nível de “empatia humana”. No gráfico, estão descritos alguns tipos estudados, como os robôs industriais, robôs humanoides, animais de pelúcia, cadáveres, mão protética, zumbis, bonecos de bunraku, e por último no topo, pessoa saudável.

Pois é essa cadeia de sensações que tornam o estudo tão importante, sendo acrescentado enquanto divisão de análise de recepção de produtos em grandes empresas, para que o trabalho produzido chegue no resultado esperado, garantindo assim sucesso de mercado. Reconhecemos os efeitos do gráfico apresentado em diversas obras de arte, com exemplos muito famosos no cinema, como é o caso do filme de 2001 *A.I. – Inteligência Artificial* de Steven Spielberg. Acredito que nesse conceito reside um dos encantamentos do Teatro de Animação: a possibilidade de enxergar o ser humano a partir de outra ótica, se reconhecer e desconhecer.

É por esse motivo também que muitas animações da Disney trabalham com desenhos estilizados, com design gráfico agradável e que não se aproxime tanto da realidade humana. Da mesma forma, buscando o efeito oposto, filmes de terror apostam nos efeitos do Vale da Estranheza para criar personagens horripilantes, como Chuck e Annabelle¹².

Alguns desenvolvedores de jogos ousam apostar no hiper-realismo, procurando processos cada vez mais eficazes de programação e computação gráfica, que forneçam interações correspondentes às humanas. Com os avanços tecnológicos nessa área, conseguimos confundir cada vez mais a realidade com o espaço digital, e nos deleitamos com universos de animacoes graficas e suas experiencias imersivas, criadas e recriadas pela industria da arte, cultura e entretenimento. Sendo uma grande fã de videogames, cito aqui jogos como *Horizon*¹³, *Ghost of Tsushima*¹⁴, e *The Last of Us*¹⁵, recomendando-os enquanto análise do que acabamos de refletir. A diferença entre gráficos e uso da realidade retratada nas obras para cativar o público, considerando seus anos de lançamento e mudanças ocorridas entre eles nos avanços tecnológicos e escolhas estéticas para apreciação de cada um dos universos criados.

¹² O BRINQUEDO ASSASSINO Direção: Tom Holland. Autor: Don Mancini. Produção: David Kischner. Companhia criadora: United Artists. Distribuição: MGM/UA Communications Co. Estados Unidos. 1988. Chuck e Annabelle são personagens da franquia de Filmes “Brinquedo Assassino”. Tratam-se de bonecos, que em cujo roteiro dos filmes, ganham vida, se movimentando sozinhos e assassinando seus donos e quem tem contato com eles. O filme ganhou relevância mundial, se tornando referência de filmes de terror, e virando motivo de piada em situações de aquisição de bonecos com feições medonhas.

¹³ HORIZON. Direção: Mathijs de Jonge. Desenvolvedores: Guerrilla Games e Sony Interactive Entertainment. Plataforma: Playstation 4 e 5. Lançamentos: “Horizon – Zero Down”: Fevereiro de 2017; “Horizon: Forbidden West: Fevereiro de 2022.

¹⁴ GHOST OF TSUSHIMA. Direção: Nate Fox e Jason Connell. Desenvolvedores: Sucker Punch Productions. Distribuição: Sony Interactive Entertainment. Plataforma: Playstation 4 e 5. Lançamentos: Julho de 2020;

¹⁵ THE LAST OF US game. Criador: Neil Druckmann. Desenvolvedores: Naughty Dog. Distribuição: Sony Interactive Entertainment. Plataforma: Playstation 3, 4 e 5. Lançamentos: Primeiro título – Junho de 2013. Segundo Título (The Last of Us Part I): Setembro de 2022. The Last of Us II – Junho de 2020.

Observando o gráfico criado por Masahiro Mori, é interessante perceber que os bonecos da tradição japonesa de teatro de nome *bunraku* são apontados em um nível da escala, saindo do vale da estranheza. Na minha concepção, os bonecos híbridos podem se encontrar em diversos níveis deste vale (e às vezes até fora), dependendo da sua estética, construção, manipulação, etc. O tipo que mais me chama atenção são os corpos que se fundem ao corpo humano a olho nu, sem o truque de esconder emendas com as roupas; bem como corpos com membros separados, que se utilizam de determinadas práticas de manipulação para dar vida a outro ser revelado ali. Tal é o caso em que tento constituir esse efeito como jogo na cena que criei. Logo, me pergunto onde *Híbrida* estaria dentro desse gráfico apresentado acima?



Figura 6: Inspirações híbridas¹⁶.

Fonte: Acervo pessoal.

Em uma exposição de meu projeto de pesquisa realizada na disciplina¹⁷ Pesquisa em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, mostrei em um mural de imagens, algumas e alguns dos artistas, companhias e referências, tanto para o trabalho de pesquisa (aqui apresentado) quanto para minhas

¹⁶ Montagem que fiz para a apresentação de meu projeto de pesquisa na disciplina PESQUISA EM ARTES – 2020, com Ana Wuo.

¹⁷ Disciplina ministrada pela Profa. Dra. Ana Wuo em 2020.

criações artísticas. Dentre eles estão: Natasha Belova, como já mencionado anteriormente, Nicole Mossoux, Raquel Mutzenberg Andrade, Duda Paiva, Companhia Dos à Deux e Ilka Schonbein. Artistas e companhias teatrais que a princípio me cativaram, e até hoje são grandes inspirações para continuar minha pesquisa no contexto do hibridismo no Teatro de Animação. Mas, também, gostaria de acrescentar outros trabalhos que conheci e tive contato durante a pesquisa, os quais contribuíram e contribuem para esse processo como: Daiane Baumgartner, Joana Vieira, Carolina Garcia, Angie Mendonça (Grupo Faz de Conta), Leo Ortiz, Flavio Racy, Cia. Pigmalião Escultura que Mexe, Cia. Fios de Sombra, dentre outros. Nomes que acrescentam em muito o campo de estudos sobre o boneco híbrido e que serão apresentados neste estudo, buscando identificar suas formas de criação com o híbrido no teatro de animação.

Além das salas de espetáculos, a arte do boneco híbrido também tem alcançado outros espaços de atuação, como por exemplo, a Sapucaí do Carnaval do Rio de Janeiro, um dos principais cartões postais de nosso país. No ano de 2020 a escola de samba Paraíso do Tuiuti utilizou essa modalidade de bonecos para compor sua comissão de frente. O artista Bruno Dante foi um dos artistas convidados para compor a comissão de frente do desfile nesse ano, além de ser responsável pela criação de bonecos híbridos que buscassem retratar fisicamente as mulheres da escola de samba, mulheres que desempenharam diversas funções ao longo de suas vidas na comunidade carnavalesca.

Ao criá-las como corpos híbridos, a escola pretende homenagear e trazer sua memória para o desfile na avenida. Os atores manipuladores se encontram todos neutralizados, vestidos e maquiados de preto para evidenciar as bonecas híbridas avivadas pela composição do figurino com os movimentos. O comentário dessa obra nesse momento se dá pela relação do artista plástico com sua criação, e a relação do ator e da atriz manipulador/a em meio a esse contexto. A imagem abaixo (Fig. 7) foi retirada de um trecho do vídeo da apresentação da escola postada no perfil oficial da escola de Samba Paraíso do Tuiuti (@paraisodotuituoficial). Na imagem observamos um gesto que sugere um toque delicado de uma mulher negra, enquanto ao fundo Dante organiza sua habitação.



Figura 7: Desfile da escola de Samba Paraíso do Tuiuti – 2020.

Fonte: Disponível em: https://www.instagram.com/p/B88U_WInT40. Último acesso em 25 de mai. de 2023.



Figura 8: Bonecos da comissão de frente da escola de Samba Paraíso do Tuiuti perfilados.

Fonte: Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B9JtMM7pND8>. Último acesso em 19 de jun. de 2022.

São muitas camadas apenas em um gesto. A memória da vida homenageada a partir do boneco, o zelo com a arte criada e representada, muito afeto em meio ao jogo de dar vida. Observando os ângulos fotográficos distintos notamos a expressividade da matéria criada por Dante, que já há muitos anos dedica-se à criação de cenografias, elementos próprios para o Teatro de Animação, assim como *Toy arts*¹⁸, esculturas para exposições, entre outros artigos. Cada nuance e movimento das mulheres na avenida nos faz esquecer que olhamos para bonecas, e não para pessoas de carne e osso.



Figura 9: Postagem de Dante sobre sua participação da comissão de frente - A procissão das baianas.
Fonte: Disponível em: https://www.instagram.com/p/B8_a63jpt4u. Último acesso em 25 de mai. de 2023.

Não só o híbrido é inusitado para mim. Criaturas gigantes e minúsculas, voadoras, aquáticas, me encantam os sentidos. O mundo que trai a convenção, e acrescenta realidades distorcidas e oníricas. O teatro de animação dá vida e plasticidade a este mundo, mesmo que para alguns seja apenas um exercício alegórico. Tudo o que foge do normal, cria desenho e cor no rotineiro, encontra potência discursiva não óbvia. Foi assim

¹⁸ Conceito para designar brinquedos criados por designers, companhias de grife, e artistas plásticos, utilizando mescla de elementos estéticos e plásticos contemporâneos em sua composição física, criando um objeto colecionável com finalidades comerciais e artísticas.

que o boneco híbrido me fisgou. Talvez seja um exercício de ser e estar no mundo de outras maneiras.

Meu interesse de pesquisa na área das Teatro de Animação inclina-se à exploração de temas considerados controversos e delicados, e não necessariamente indicados ao público infantil. Esse encantamento pelo Teatro de Animação como algo que toca outras idades, além da infantil e infanto-juvenil encontra eco no próprio movimento do estudo do Teatro de Animação no século XX¹⁹, que estabelece uma necessidade de se afirmar enquanto arte para além desse público, e que inclusive se relaciona com a análise do corpo na cena pós-dramática, sobre o qual falarei mais adiante. Observando minha trajetória, constato que minha porta de entrada para o campo do Teatro de Animação se mostra a partir de um universo singular: a máscara teatral.

Assim, mesmo que durante minha graduação eu não estivesse inteiramente consciente desse fato, foi através do estudo da máscara e do estudo do Teatro de Animação em geral que me reconheço como atriz e pesquisadora em formação, pois as considero demasiadamente potentes, não somente pela sua força de expressão e identificação quase instantânea, como também por ter grande arcabouço teórico e prático para o treinamento do ator contemporâneo.

Pelo relato supracitado, compreende-se que meus primeiros trabalhos, propriamente dentro do campo do Teatro de Animação, já engajam técnicas que são estudadas em linguagens diferentes. A neutralidade chegou a mim primeiramente com o estudo da máscara neutra de Jacques Lecoq, Jacques Copeau e Decroux. A técnica da triangulação é pertinente à mecanismos da máscara do clown, da comédia, da estrutura de ação aumentada e comentário com o público. O estudo sobre presença entre atriz animadora e boneco, e a dissociação de mente-corpo são técnicas mais relacionadas à manipulação de bonecos, sendo eles luva, fantoches, mamulengos e objetos. Tudo isso mostra em qual estado se encontra o território do Teatro de no meu primeiro contato, e contemporaneamente, muitos autores atribuem esse processo ao heterogêneo e ao híbrido.

¹⁹ Valmor Beltrame (2008) coloca que a partir de 1970 muitos e muitas artistas, grupos e companhias começam a desenvolver trabalhos e atividades que favorecem a desmistificação do teatro de bonecos enquanto “puro entretenimento”, destinado e interessado somente à crianças, sem ser reconhecido como arte. Esse pensamento perdurou durante muito tempo na história social. Junto a esse movimento, soma-se esforços acadêmicos e de organizações como a ABTB - Associação Brasileira do Teatro de Bonecos, que promoveram diversas oportunidades de reflexões, tanto com festivais como com produção científica no assunto.

Falar e pesquisar sobre Híbridismo e Teatro de Animação é também pensar os nomes que são dados aos elementos, tamanho é o universo ao qual estamos inseridos. Mas o interessante de se estudar o que veio antes do recorte histórico ao qual me encaixo, é observar os caminhos construídos para uma possível interpretação das transformações que sofreu essa cena teatral. Muitos, como eu, indagam o porquê das coisas, e na tentativa de responder, acesso a constatações de estudiosos como Ana Amaria Amaral, Mario Ferreira Piragibe, Valmor Beltrame Paul Piris, Steve Tillis, entre outros.

Antes de adentrarmos no segundo capítulo, que trata justamente das nomenclaturas, é importante revisitar o projeto apresentado ao programa de pós-graduação, cuja metodologia de análise do objeto difere da adotada aqui. Isto se dá, parte pela minha caminhada por entre os nichos de pesquisa, dos quais ainda saio sem resoluções, sobre as diferenças entre o campo do Teatro de Máscaras e o campo do Teatro de Animação (como dito acima, passei muito tempo com essa dissociação de conteúdo, e hoje ainda encontro polêmica nos discursos sobre categorização dos teatros referidos) mas preferindo pensar nas congruências e mudar o foco de análise. Anteriormente, tinha como foco observar grupos que compreendiam os dois nichos como distintos, e grupos que olham máscara como parte do território do teatro de animação, a fim de investigar se haveria diferenças de abordagem na criação de cenas e espetáculos. Depois de iniciada a pesquisa, optei por focar no tema do Híbridismo, uma vez que uma das grandes motivações para desenvolver esta pesquisa era justamente a cena que criei, tendo “estacado”, sem saber como continuar a história, como trabalhar as técnicas de manipulação, entre outros percalços que surgiram. O boneco híbrido me trouxe um problema enquanto atriz criadora.

Ao redefinir meu tema, revi minhas inspirações de trabalho e percebi quantas delas eram como eu, mulheres criadoras, constatando a quantidade de atrizes ao meu redor que se entregaram aos estudos dos corpos híbridos. Não sei ainda se é mera coincidência, acaso ou se é um dado pertinente a ser analisado. Sendo assim, senti curiosidade de indagar essas atrizes, estar perto e saber qual o norte de cada uma na criação com bonecos híbridos. Conflito? Pandemia.

Uma semana após iniciadas as atividades do Mestrado, suspendemos as aulas e nos encerramos em nossas casas. Assim, os estudantes, como eu, que pretendiam analisar o objeto a partir de encontros, entrevistas, residências, oficinas, precisaram modificar o projeto mais uma vez. De março de 2020 a dezembro do mesmo ano, cada mês era uma

inconstância diferente no mundo. Os números de mortos e infectados crescendo, o anseio pela vacina e o receio pelos nossos tornou a trajetória de estudos e trabalho um desafio. Como sabemos empiricamente, o trabalho na área da pedagogia e das artes foi um grande e extenso laboratório, inventando dinâmicas novas para criar redes de sustento e de afeto. Lembrar do ano de 2020 parece lembrar de uma história surreal.

Com o passar do tempo, mesmo com a vacina, com o “costume do novo normal” sem saber se haveria fim, muitas iniciativas maravilhosas foram acontecendo, como é o caso da Rede de Bonequeiras Brasileiras.

Somos muitas, há muito tempo.

No universo do teatro de animação o fazer feminino tem várias facetas: Brincantes, manipuladoras, marionetistas, sombristas, lambe-lambeiras, criadoras, artesãs, cenógrafas, adrecistas, figurinistas, autoras, diretoras, produtoras, iluminadoras, técnicas, musicistas, motoristas.

Nesse Brasil tão grande, de tantos Brasis, deu vontade de saber quem e quantas somos. Também quantas foram antes de nós. Resgatar nossa memória, os legados. Costurar uma enorme colcha de retalhos, que com suas particularidades formam um grande tecido. Esse tecido feminino de reconhecimento, afeto e fortalecimento quis ser uma rede.

Assim nasceu a Rede de bonequeiras brasileiras.

Esse é um espaço de visibilidade da atuação do feminino na arte bonequeira. Como em muitas profissões, a atuação feminina às vezes se dilui dentro dos grupos, companhias e coletivos. Queremos iluminar esse fazer, criando um espaço de registro, de troca de saberes e ajudas, de resgate da memória, de reflexões e de muita arte.

Se vc [sic] é uma trabalhadora dessa potente expressão artística, venha costurar seu retalho junto ao nosso!²⁰

Esse texto faz parte da publicação de 8 de setembro de 2020 da página do *Facebook*, uma das primeiras ações da Rede, que deu início a um mapeamento de bonequeiras a partir de formulários digitais. Assim, tive conhecimento da rede, me inscrevendo e participando ligeiramente do movimento. As ações eram virtuais, e compreendiam ocupações nos canais de divulgação da Rede, onde artistas poderiam tomar posse das páginas por um curto período de tempo, apresentar e divulgar seu trabalho, aproveitando o número de seguidores que só crescia. Logo, outras ações tomaram curso.

²⁰ Texto sem autoria identificada, extraído da legenda da primeira publicação da página. Endereço para acesso à página: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=108294837680738&set=pb.100069455312882.-2207520000>. Último acesso em: 14 de jan. de 2023.

Em 19 de maio de 2021, deram início às Conversas de Atelier – *Lives da Lua Cheia*, conversas online ao vivo no *Youtube* entre bonequeiras da Rede, cada *live* com um tema diferente. E em 22 de julho de 2021, o tema foi Bonecos Híbridos. Prato cheio. Não imaginam a minha felicidade com tal programação.



Figura 10: Divulgação digital do evento “Conversas de Atelier – Bonecos Híbridos”.

Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/bonequeirasbrasileiras/photos/pb.100069455312882.-2207520000.323034762873410/?type=3>. Último acesso: 25 de mai. de 2023.

Dessa forma, pude acompanhar a entrevista e conversa feita entre as bonequeiras, contemplando muitas perguntas que já se encontravam em meu roteiro pré-determinado até então. Algumas perguntas pude lançar no *chat*, outras foram feitas por outros espectadores que também acompanhavam a *live*, e todo esse movimento se mostrou muito importante para mim. Não só por se tratar do meu tema de pesquisa, mas por observar todo o engajamento daquele período conjuntamente com trabalho realizado por esta rede, o que me instigou e motivou a conectar esse acontecimento ao meu projeto de pesquisa.

Diante disso, dedicarei o segundo momento da escrita, para o trabalho de atrizes na criação de cenas com esse tipo de boneco, e assim, em meio ao contexto pandêmico da crise mundial da Covid-19 iniciada junto ao meu ano de ingresso no Mestrado, encontro como recurso de trabalho uma atividade realizada de acordo com as circunstâncias – as *lives* – assumindo especificamente a *live* Conversas de Atelier – Bonecos Híbridos uma delas como meu objeto de análise para estabelecer pontes entre as artistas durante o momento de isolamento social.

II – NOMENCLATURAS

Teatro é alguma coisa que acontece num determinado momento e espaço, onde alguma coisa se move, se diz e se transforma, e, ao se transformar, modifica as pessoas nele envolvidas. [...] Teatro é esse encontro entre realidade e irreabilidade.

Ana Maria Amaral (1996, p. 25-26)

Uma das formas que encontrei de buscar produções que cercam o meu tema de pesquisa é observar a utilização de termos que fazem parte do meu recorte. O primeiro termo é de **Teatro de Animação**; o segundo, **boneco**. Na língua portuguesa, sabemos que as traduções e os correlatos empregados para o termo em inglês *puppet* (um termo genérico em seu idioma para bonecos e formas animadas em contexto teatral) se abre em terminologias variadas, dada as diversas influências linguísticas e empregos verificados desde há muito para identificar e qualificar as manifestações do gênero no território brasileiro. Empregamos termos como fantoche, marionete, títere, marote, mamulengo, João Redondo, Casimiro Coco, Calunga, Babau, dentre outros para tratar do boneco teatral em suas manifestações. Ainda que alguns desses termos, como os três primeiros da lista acima, sejam derivações de outros idiomas, nem sempre se referem a formatos próprios das culturas de origem das palavras das quais derivam.

Em congresso da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos realizado no ano de 1979 na Cidade de Ouro Preto (AMARAL, 1996) o termo *boneco* foi entendido como genérico para a figura antropomórfica animada em contexto teatral, passando a incorporar termos compostos tais como *boneco de luva*, boneco de fio, e assim por diante. Cabe ressaltar que o acordo firmado pela ABTB, ainda que proponha uma diretriz terminológica, não invalida o emprego corrente de termos celebrizados pelo senso comum e pela sensibilidade popular.

Desses termos associados à palavra boneco, um dos mais recentes é **híbrido**, que acompanha algumas derivações. Por conseguinte, noto a junção dos dois últimos termos, observando seu contexto, pois aqui está um dos cerne da pesquisa: como os trabalhadores e as trabalhadoras dessa linguagem a nomeiam? Não encontro um padrão de definição até o presente momento, a princípio acredito ser importante tentar ao menos encontrar um modelo de registro sobre o gênero. Em segunda instância, também me interessa saber como são chamadas as pessoas que compõem a hibridez do boneco: atriz manipuladora?

Atriz animadora? Chama atenção o termo em inglês *vessel* que pode trazer em seu significado muitas imagens interessantes, servindo como metáforas para a criação com esse tipo de boneco, tais como: vaso, embarcação, recipiente, navio, barco, receptáculo. Uma atriz que trabalha com um corpo acoplado ao seu, se deixa ser habitada, ou co-habita? Muitas dessas figuras não possuem utilidade ou funcionalidade sem a presença para a qual foram criadas. Um recipiente só é um recipiente porque serve para abrigar algo.

Neste mesmo sentido de discussão, encontramos a origem do termo híbrido em outro campo de estudo, a biologia. Se pensarmos em relações inter e intra-específicas, uma existência pode ser justificada por outra dentro da lógica de cadeia alimentar, como também pode apenas co-habitar espaços com outra existência, englobando lógica de manutenção ecológica. É interessante procurar a origem etimológica, assistir os desdobramentos do uso da palavra, e cruzar significados com fontes de conhecimento diferentes, pois assim criamos imagens que aludem interpretações distintas nos discursos de nossas obras de arte. Quando dou luz ao boneco enquanto existência para além do seu entendimento de corpo/matéria, me deparo com toda a trajetória de reflexão apresentada até aqui, iniciada a partir de seus nomes. Portanto, após à introdução dos termos como palavras-chave, voltaremos agora ao início das palavras elencadas.

2.1 -Termo “Teatro de animação” e alguns elementos da área.

Para estudar teatro de animação, assim como fazem muitos pesquisadores e pesquisadoras, é possível começar pelo reconhecimento e aprofundamento dos termos. Nos poucos anos de estudo que tenho dedicados a esse campo, percebo a modificação dos nomes que uso ao me referir a cada um dos elementos que constroem o diálogo entre teoria e prática no teatro de animação.

Como se pode notar, a linguagem é viva e precisa acompanhar o desenvolvimento humano. Assim como não se cabe mais nomenclaturas cujos significados denotam pensamentos socialmente retrógrados, da mesma forma caminha o processo de nomear o trabalho específico de uma atriz em cena. A questão é: será que é fácil e prático tal como a teoria se apresenta? Nomear um tipo de trabalho é uma escolha intimamente ligada ao

sujeito e sua subjetividade. Mas será só isso? E além disso, qual a finalidade da busca por um nome específico ao invés de muitos?

Me pauto em referências de busca como as produções de Ana Maria Amaral (1991; 1997) e Mario Ferreira Piragibe (2011) que trazem um apanhado de pesquisadores com foco em terminologias. Valmor Beltrame (2001) discorre sobre o movimento no teatro no início do século XX, em que o ator passa a buscar novas formas de atuação, e o marionetista, que até então era identificado como um agente divergente do espaço do teatro, busca também trabalhos artísticos fora dos já utilizados, como as empanadas e palcos pequenos, dentro do universo da cultura popular. Essa menção é importante para lembrar que até esse momento o teatro de bonecos não é considerado teatro, mas sim uma apresentação de variedades, e outras categorias, que não se aproximam do “teatro de atores”.

Ana Maria Amaral na terceira edição do livro *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos*, de 1996, cuja primeira edição foi publicada em 1991, apresenta a organização do livro entre história da máscara, história do boneco e depois, nomeia terceira parte de *Teatro de Formas Animadas*, sustentando a terminologia a partir dos exemplos de produções artísticas. Já no livro “*Teatro de Animação*”, com primeira edição em 1997, Amaral traz a definição desse termo:

Teatro de Animação trata do inanimado, por isso poderia ser também chamado de teatro do inanimado. O que é o Teatro do Inanimado? Teatro do Inanimado é um teatro onde o foco de atenção é dirigido para um objeto inanimado e não para um ser vivo/ator. O objeto é toda e qualquer matéria inerte. Em cena representa o homem, ideias, abstratas, conceitos. Inanimado é tudo aquilo que convive com o homem, mas é destituído da volição e de movimento racional. Ao receber energia do ator, através de movimentos, cria-se na matéria a ilusão de vida, e, aparentemente, passa-se a ter a impressão de ter ela adquirido vontade própria, raciocínio. Todo ser vivo tem um centro pensante e um centro de equilíbrio. A qualquer objeto pode-se transferir vida, desde que num ponto qualquer de sua estrutura material, se localize seu suposto centro pensante. O objeto assim simula pensar, sentir, querer, deduzir (AMARAL, 1997, p.21).

O raciocínio de Amaral percorre a noção do ator manipulador enquanto sujeito capaz de se ocultar, dando foco à presença do objeto, e a partir do trabalho com técnicas como movimento, percepção de si e noção de transferência de presença, o objeto ganha aspectos vitais. Além disso, seguindo a reflexão de Otakar Zich e Meyerhold, Amaral traz aplicações diferentes no teatro de animação: o que busca a realidade, e o teatro que não

se preocupa com representações fidedignas ao real, criando efeitos poéticos distintos. Em todo seu percurso de reflexão, compreendo que trata o teatro de animação enquanto uma linguagem em que se busca o desprendimento da atenção do público do ator, com dramaturgia mais voltada ao boneco.

Em meu trabalho de conclusão de curso, utilizava em minhas reflexões o termo “teatro de formas animadas”, aprendido a partir de Amaral. Piragibe apresenta na introdução de sua tese o entendimento de “teatro de animação”, bem como “ator animador” ao invés de “ator manipulador”, em maior concordância com sua forma de pensar.

O termo teatro de animação, ou teatro de formas animadas, foi criado com o intuito de dar conta da ampliação de possibilidades estéticas e técnicas surgidas para o teatro de bonecos a partir dos primeiros anos do século XX. Ambos os termos foram bastante bem acolhidos por pensadores e artistas brasileiros, mas não há um consenso de orientação terminológica em outros idiomas, como nos exemplos *théâtre de marionnettes*, em francês, e *puppetry*, em inglês. O que faz a idéia de animação parecer terminologicamente mais adequada e abrangente no que se refere a experiências de linguagem mais recentes é o fato de o termo animação referir-se diretamente a um verbo (animar), ao invés de a um substantivo (boneco; forma). Assim pode-se identificar o traço distintivo da linguagem em questão como sendo uma determinada prática ou postura do sobre/para a cena, que pode ou não apresentar fisicamente um objeto, ao invés do fato da presença de um boneco, um material ou um objeto que faria as vezes de uma personagem teatral. Algumas das questões sobre as quais o estudo se debruça é a de que o teatro de animação pode prescindir do uso de objetos inanimados ou bonecos construídos para a cena, e de que o teatro de animação contemporâneo incorporou diversas das questões que animam a discussão acerca do espetáculo e da dramaturgia de nosso tempo, entre elas aquelas que põem em crise as noções de ação e personagem como constituintes inapeláveis do evento teatral (PIRAGIBE, 2011, p.15).

É interessante também observar sua elaboração acerca do termo manipulação, que apresentam duas problemáticas quando analisadas na perspectiva do recorte escolhido por ele. A primeira é sobre a ausência de hierarquia em muitos casos, não cabendo dizer que algo é manipulado por alguém, e a segunda é sobre o verbo significar, que nesse contexto, muito mais do que uma manipulação objetiva e direta, trata-se do emprego de diversos princípios e técnicas específicas de atuação para o teatro em questão.

Para todas essas reflexões é necessário lembrar sempre do recorte feito por Mário: a análise feita com base nas transformações do teatro, a partir da década de 70, na qual surgem uma série de misturas, tornando difícil identificar o tipo de teatro que estava sendo produzido nesses contextos.

É aí que meu interesse de pesquisa surge, dada a dificuldade com a nomenclatura ser um dos grandes propulsores desta pesquisa, já que identificar o boneco (ou talvez a circunstância) como “boneco híbrido” e procurar mais registros sobre esse tipo de atuação faz com que me depare com muitas vivências e denominações do próprio trabalho, que encontram semelhanças e diferenças entre si e com minha própria performance.

2.2 - Termo “Boneco”.

Amaral descreve boneco como “termo usado para designar um objeto que, representando a figura humana, ou animal, é dramaticamente animado diante de um público” (AMARAL, 1997, p. 71). Entendo que para compreender sua definição é necessário observar seus usos em cena, além da relação entre seu animador que como mencionado aqui, está em constante mudança e expansão.

A tese de Piragibe, já mencionada, me permitiu acessar a interlocução que ele faz entre diversos autores importantes para a teoria do teatro de animação, buscando responder perguntas iniciais para o pensamento sobre a animação contemporânea, de acordo com as factuais mudanças de pensamento e construção de cena em relação ao boneco e suas atribuições. Como já citado acima, segundo Piragibe, o termo boneco em geral disputava com outras palavras, como marionete, marioneta (adaptadas do francês), títere (adaptada do espanhol), calunga, fantoche (adaptada do italiano), figura... até a consagração do termo boneco, feito pela ABTB em 1979.

Em seu doutorado, Piragibe traz uma importante construção dialética sobre o boneco teatral, justamente pelo fato de ter mudado muito nas últimas décadas. Debruçar-se sobre as ideias e os contextos de cada autor, contribui para a elucidação de um panorama histórico na missão de observar o entendimento do boneco teatral no teatro contemporâneo. Seu trabalho no doutorado também consistiu na tradução de uma das obras de Steve Tillis – “RUMO A UMA ESTÉTICA DO BONECO: O boneco como arte teatral” –, que agregou muito à argumentação, justamente por Tillis trabalhar com muito embasamento teórico e prático, contestando e experimentando alegações anteriores na história do teatro de animação.

De início, Steve Tillis menciona a origem do termo *puppet* para o inglês que, citando McPharlin (1949:5) denota a semelhança da origem do termo em inglês para o

italiano, significando ‘*menina/boneca/pequena criatura*’. Mas em português recebemos bem mais influência terminológica do espanhol, do francês e do italiano que do inglês. E a palavra marioneta (mais lusitana) provavelmente é até anterior ao termo *puppet*. Uma discussão interessante é que o português, diferente do inglês, não tem uma separação terminológica clara entre o boneco recreativo (boneca – doll) e o boneco de cena (boneco – puppet).

De fato, uma das grandes discussões que antecede e abre a conversa sobre o boneco híbrido é a definição de boneco. De acordo com o Dicionário Michaelis o boneco é

1 Figura tridimensional que representa um corpo humano do sexo masculino, adulto ou criança, de diferentes tamanhos, feita de pano, papelão, plástico, louça etc., usada em geral como brinquedo, peça de decoração ou em campanhas publicitárias: “Janjão era, porém, cada vez mais refratário a tudo isso: ‘Preferia ficar a um canto da sala, entretido a vestir os seus bonecos ou a fazer de cozinheiro’” (AA2).

2 Peça decorativa de porcelana, gesso, acrílico etc. que representa uma figura masculina; estatueta: “De repente, a criada, que estava na outra sala, ouvindo rumor de alguma coisa que se quebrava, correu à de visitas, e viu a ama, sozinha, de pé [...] – Pareceu-me que ouvi... – Foi aquele boneco que caiu; apanhe os cacos. – O chinês! exclamou a criada. De feito, era um mandarim de porcelana [...]” (MA4).

3 POR EXT Criança do sexo masculino, bonita e graciosa: Que filhinho lindo você tem; é um boneco!

4 POR EXT Homem bonito e charmoso: Que homem elegante! É um boneco.

5 FIG, PEJ Homem exageradamente esmerado no vestir, que tem grande preocupação com a aparência: O irmão dela é um boneco; só sai de casa muito bem-vestido.

6 FIG, PEJ Homem sem iniciativa, facilmente manipulável; fantoche: É um boneco nas mãos dela.

7 JORN Fotografia de um indivíduo, geralmente apenas o rosto, publicada em matéria jornalística.

8 Versão inicial de trabalho a ser publicado ou de obra científica, geralmente dissertação ou tese.

9 ART GRÁF V [boneca](https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=boneco), acepção 14. (MICHAELIS, Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=boneco>.

Último acesso: 10 de set. de 2023).

A definição de boneco apresentada no Dicionário Michaelis se assemelha a de outros dicionários da língua portuguesa, entretanto, nenhum de resposta a uma importante questão: o boneco é inanimado ou não?

Para isso colocamos na conversa a constituição física do boneco, lembrando que cada boneco tem uma diferente. Acho isso fascinante por sinal, perceber que para definir

a palavra temos que pensar inclusive sua construção física. Frequentemente, a criação do material utilizado acontece em consonância com a movimentação em cena. Mas como apontam muitos encenadores do teatro de animação, técnica e plasticidade não resumem essa arte. Criatividade, sonho, imaginação alimentam a organicidade, a vida do boneco.

Ainda citando Steve Tillis, o mesmo ressalta argumentos do manipulador russo Serguei Obrastzov, que fala sobre uma de suas sketches:

O princípio [do boneco de luva]²¹ consiste em apenas dois elementos; a mão humana e a cabeça do boneco. [O corpo do boneco] é apenas um figurino. Mas dispa o boneco de luva e deixe a sua mão exposta com a cabeça do boneco em seu dedo que o boneco permanecerá um boneco. (OBRASZTZOV, 1950, p. 187)²².

Não só no boneco de luva vemos essa mágica acontecer. Aqui a ideia de duas presenças no palco parece ser fundamental para não cairmos na cilada de achar que tudo é boneco, inclusive o ator. É necessário entender um comportamento que se diferencia ou apenas dissocia do ator presente em cena. Não apenas um comportamento, mas isso faz parte de um sistema de signos, como fala Steve Tillis. Assim, entendo que para compreender o que é o boneco no teatro de animação, é necessário compreender junto os princípios e fundamentos que regem o trabalho do ator ao animar a matéria.

Continuando a discussão acerca do que podemos definir como boneco, Piragibe apresenta primeiramente o pensamento de Yvonne Jean (1955) sobre o que seria a “verdadeira marionete”, e o contraponto que Meyerhold (1991) oferece à apresentação de Jean, de que seria praticamente impossível uma marionete conseguir se assemelhar mais ao ator vivo do que a ela mesma, sendo as características que a definem mais chamativas do que a ilusão da semelhança com o ator. Em seguida, Piragibe cita Jurkowski (2000), que suporta a tese de que há distinção entre ator e boneco quando se constata a relações entre “fontes físicas e energia motora”. Entendo que os autores trazem esta dinâmica

²¹ N. T.: Nesta passagem o termo empregado (hand puppet), seria traduzido mais literalmente por “boneco de mão” e, de fato, como se verá no decorrer o livro, este termo abrangerá práticas que ampliam as possibilidades da luva tradicional. Foi escolhido o termo boneco de luva para esta passagem por três motivos, a saber: 1. o termo hand puppet traduz em diversos exemplos o que em português chama de boneco de luva; 2. boneco de luva é uma expressão mais familiar na língua portuguesa para o boneco descrito na passagem; 3. o trecho citado de Obrastzov de fato menciona em termos de forma e técnica o emprego de um boneco de luva.

²² OBRASZTZOV, Sergei. My profession. Tradução Ralph Parker; Valentina Scott. Moscou: Foreign Languages Publising House, 1950. Pg 187

(discutindo o ator animador aparente) como uma das mudanças dignas de registro e reflexão sobre o que é e passa a ser o boneco teatral.

A continuação do desenvolvimento das dialéticas aqui se estendem por fundamentos específicos que tal como Tillis aborda, diz respeito à compreensão do boneco do ponto de vista da plateia, ou seja, a plateia passa a ter o controle do que podemos chamar ou não de boneco, e para isso, entendendo que nesse ponto já existe construção de narrativa em que o ator se encontra em cena tanto quanto o boneco que ele manipula, é necessário se voltar para alguns parâmetros que para mim são muito importantes para compreender o que chamo de boneco híbrido. Mas antes de chegar a este ponto, acho válido focar em tipos de manipulação existentes, que norteiam as questões aqui levantadas.

Carlos Angolotti mostra em seu livro *Comics, títeres y Teatro* alguns desenhos e definições para cada tipo de manipulação.

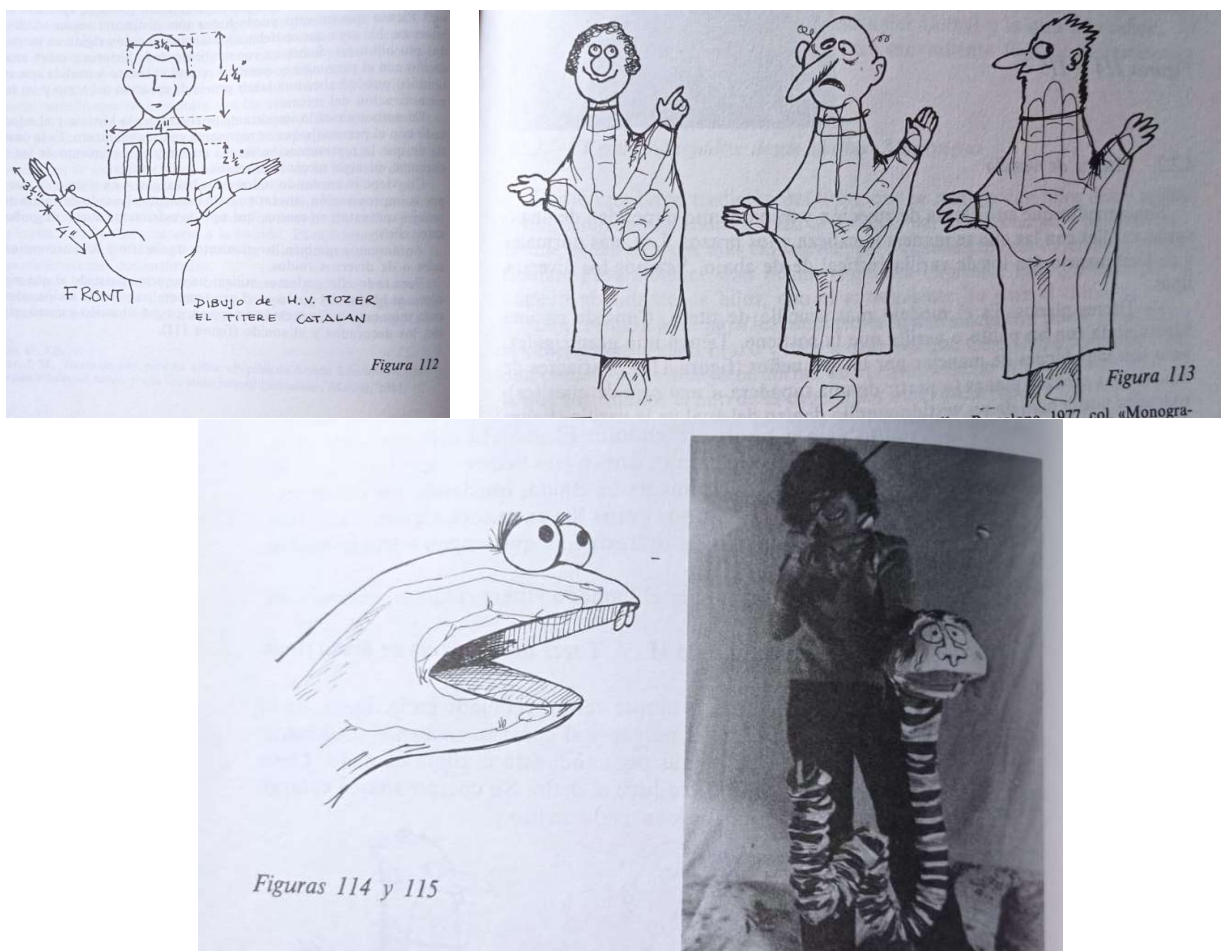


Figura 11: Títeres de guante.
Fonte: ANGOLOTTI, 1991, p.142 e 143.

As imagens acima (Fig. 11) referem-se ao *títere de guante*, bonecos de luva, fantoche, ou chamado também de *Guignol* e a figura central abaixo refere-se ao *títere de manopla*, o marote. O esquema das mãos apresentado nas imagens me chama atenção para o fato da mistura do corpo, ainda que totalmente oculta para o público. Com empanada, toda a atenção é voltada apenas para a existência do boneco, e assim o espectador pode deixar em segundo plano a lembrança da manipulação que ali habita. Porém, como a última foto sugere, com o ator aparente, o jogo pode mudar, trazendo tanto a situação anterior, como assumindo o sujeito animador como parte da narrativa. Isso acontece no caso do espetáculo que tive o prazer de assistir pessoalmente, de nome *Uma história simples* da Trapusteros Teatro, em cujas cenas experimentávamos tanto o teatro com o ator animador Marcos Pena oculto por detrás de seu cenário, ora se metia em quiproquós com os bonecos à frente do público.



Figura 12: Marcos Pena em cena no espetáculo *Uma História Simples*.

Fonte: Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BxsF8allp2l>. Último acesso: 25 de mai. de 2023.

O mesmo se passa com o chamado *títere de percha*, uma variante maior do tradicional fantoche de vara. Segundo Angolotti, o *títere de percha*:

Pode ser facilmente fabricado com uma cabeça em tamanho real manejada por um bastão no qual é cruzado um cabide que sustenta os ombros. Ele pode usar roupas humanas, já que seu tamanho é mais ou menos o de uma pessoa. Para engordar e não notar os paus, é aconselhável usar espuma de borracha ou algumas almofadas. Tem a

particularidade de poder usar uma das mãos do ator como mão do boneco, manejando-a como a outra e deixando um dos braços do boneco sem movimento ou com um movimento automático – baseado na inércia do boneco atenuada com alguma mola -. O ator fica atrás do boneco, portanto, à vista do público. Você pode se vestir de preto e colocar um fundo preto para esconder (ANGOLOTTI, 1990, p. 148. Tradução minha)²³.



Figura 13: Outros títeres de percha.
Fonte: ANGOLOTTI, 1991, p.148 e 149.

²³ “Se puede fabricar con facilidad con una cabeza tamaño natural manejada por un palo en el que va cruzada una percha que sostiene los hombros. Puede usar ropas de persona, ya que su tamaño es más o menos el de una persona. Para engordarlo y que no se noten los palos conviene usar gomaespuma o algunos almohadones. Tiene la peculiaridad de poderse emplear una de las manos del actor como mano del títere, manejándolo con la otra y dejando uno de los brazos del títere sin movimiento o con un movimiento automático – en base a la inercia del muñeco atenuada con algún muelle -. El actor se sitúa detrás del muñeco, por lo tanto, a la vista del público. Puede vestirse de negro y colocar un fondo negro para disimular”. (ANGOLOTTI, 1990, p. 148).

Logo após, mas ainda no mesmo subtópico, o autor explica o exemplo do gigante, trazendo a diferença apenas no tamanho, pois caso seja feito um boneco suficientemente grande, é possível se enfiar dentro do boneco e manipulá-lo de dentro. Junto às imagens que explicam o boneco gigante, temos a fotografia de um ator com boneco nos moldes do títere de percha, mas que parece poder se encobrir totalmente. Saímos então de um movimento de bonecos que habitam uma parte do corpo humano, para bonecos que dividem a cena com o ator, com ele se ocultando em vestes e fundo preto ou assumindo sua presença, até criaturas que engolem e ocultam completamente um ou mais seres humanos, a fim de dar-lhes vida por dentro.

Seguindo o caminho dos bonecos gigantes, encontramos na atualidade algumas explorações, salvas por mim no *Instagram*. Mostro as imagens a seguir para justamente trazer modos distintos de operar bonecos gigantes, compreendendo alguns como ocultando o corpo humano, e outros que inclusive me sugerem a noção de mascaramento, ideia muito trabalhada no campo de atuação com máscaras. Na imagem abaixo por exemplo, a pessoa que desenhou o croqui apresenta-o como boneco híbrido.

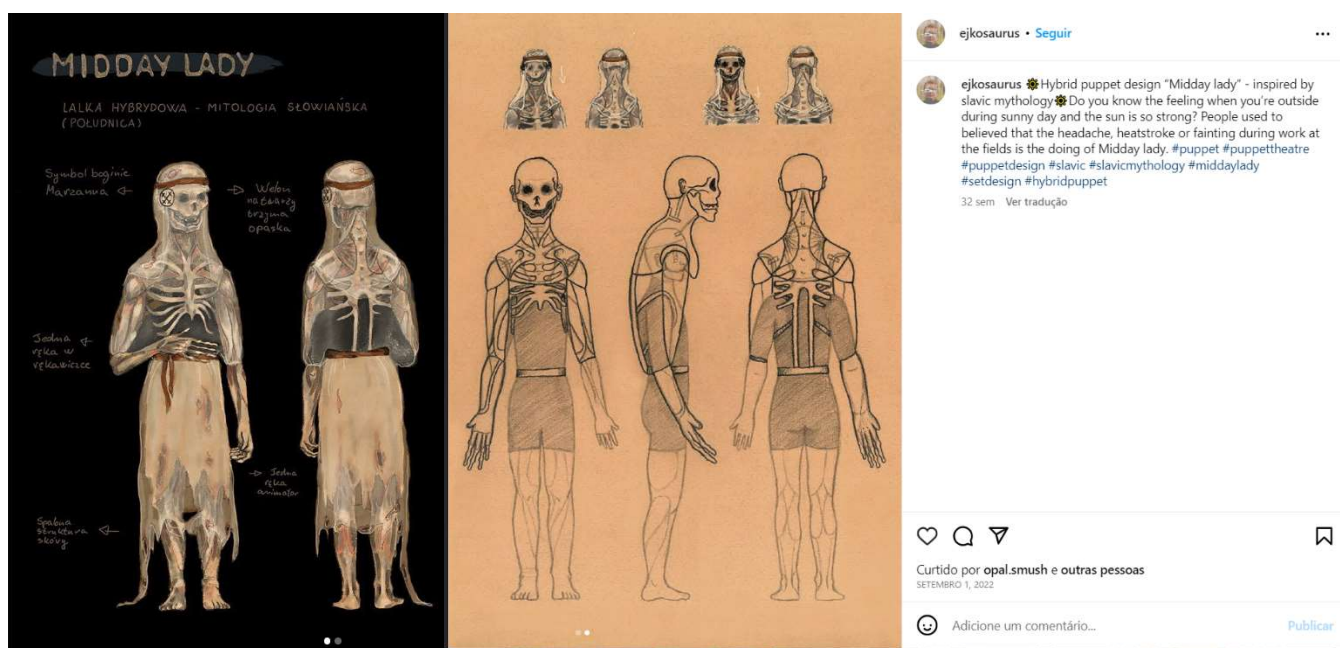


Figura 14: Design de um boneco inspirada na mitologia slava.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/Ch9wqPLI4HS/>. Último acesso: 05 de abr. de 2023.

Ana Maria Amaral apresenta uma passagem curta em seu livro *O ator e seus duplos* com imagens representando o que ela chama de boneco-máscara. Achei esse nome interessante, tendo em vista de onde meus estudos vieram, antes de chegar ao teatro de

animação, passando tantos anos estudando o teatro de máscaras. Segundo Amaral existira também a combinação boneco e máscara: “O boneco máscara tem o tamanho natural de uma pessoa. A cabeça é uma máscara inteira manipulada, de seu interior, pela mão do ator; o corpo é metade boneco e metade o corpo do própria manipulador” (AMARAL, 2004, p. 86).

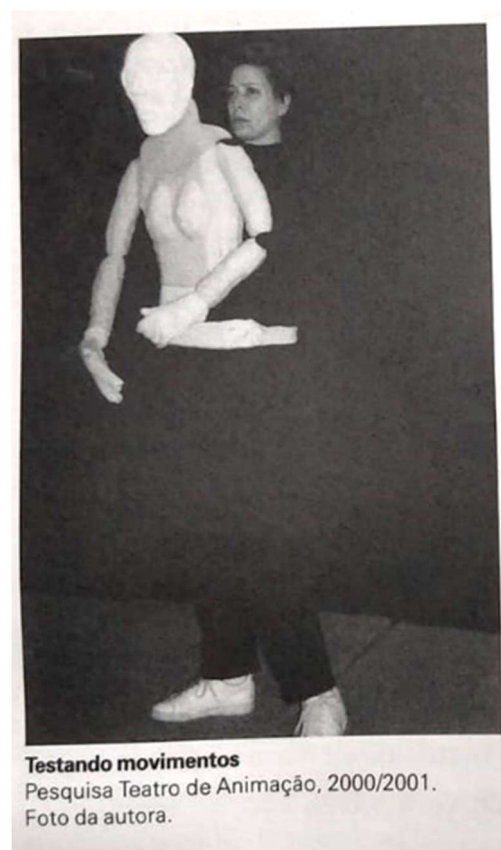
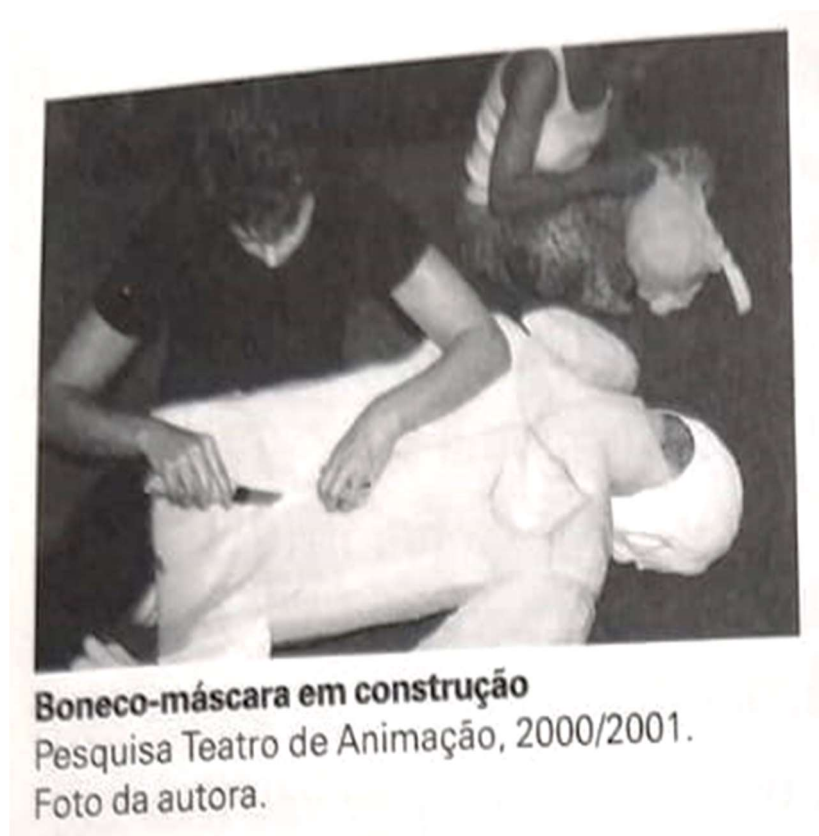


Figura 15: Boneco-máscara.
Fonte: AMARAL, 2002, p.86.

Foram apresentados aqui alguns nomes para o que até então chamo como boneco híbrido. Sabemos que existem muito mais tipos de boneco e de manipulação, e com certeza é valoroso para a pesquisa analisar cada tipo de construção e operação, mas agora pretendo continuar o processo de reflexão sobre as nomenclaturas utilizadas, me atendo ao nome **Híbrido**, que inclusive fez morada em meus estudos por diversos sentidos, durante o momento da pandemia. Vamos a ele.

2.3 - “HÍBRIDO” ou HIBRYS: raiz que deriva a uma confusão contemporânea total.

HÍBRIDO

hí·bri·do

adj sm

1 GENÉT Diz-se de ou indivíduo que resulta do cruzamento de progenitores de espécies, raças ou variedades diferentes.

2 GENÉT Diz-se de ou animal resultante do cruzamento de espécies distintas.

3 FIG Que ou o que é composto de elementos distintos ou disparatados: “Dizem que a água no vinho faz de duas bebidas excelentes uma péssima. O mesmo acontece à mistura da virtude com o vício. Torna o homem um ente híbrido. Nem bom, nem mau” (SEN). Era muito versátil, um híbrido de escritor e músico.

4 GRAM Diz-se de ou palavra composta de elementos provenientes de línguas diversas²⁴.

O primeiro movimento deste subtópico será uma apresentação de diversas definições do termo híbrido, que tem origem em uma área de estudo, encontrando depois uso em muitos outros espaços de pensamento.

Começamos a introdução deste termo – Híbrido – a partir de um dicionário de português.

Logo após, introduzo o início do termo, observado por Patrice Pavis, em seu livro Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo. Peço licença para compartilhar toda a definição, apresentada não conforme a citação, mas dentro da imagem do próprio livro, sabendo que não é apropriado, mas o termo em questão será trabalhado como um todo aqui.

²⁴ Dicionário Michaelis Online. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=G9zYR>. Último acesso: 21 de mai. de 2023.

- 2 Paul Schilder, *The Image and Appearance of the Human Body*, New York: International Universities Press, 1950, p. 87.
- 3 Cf. *Le Visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, 1964.
- 4 Francis Bacon: *Logique de la sensation*, Paris: Seuil, 2002, p. 146-147.
- 5 Sobre o efeito háptico no cinema, ver: Laura Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham: Duke University Press, 2000.

Híbridez

Fr.: hybridité; Ingl.: hybridity; Al.: Hybridität.

No sentido da biologia, a híbridez é uma mistura de raças, de espécies, no reino animal ou vegetal. Poder-se-á lamentar, com Amselle, “nossa incapacidade de pensar os fenômenos culturais de outra maneira senão do modo biológico”¹. A metáfora biológica, com efeito, não nos é muito útil; é verdade que ela não ambiciona ir além da ideia de uma fusão de influências na linguagem (crioulização) e nas formas. Os espetáculos pós-modernos são amiúde qualificados de produções híbridas; no entanto, não se trata, no sentido próprio, de uma mestiçagem de raças, porém de uma mistura de elementos culturais e até de sua justaposição (multicultural). Em que consiste essa híbridez? Desde os anos 1990, na continuidade da era do todo cultural dos anos 1980, a híbridez e a mestiçagem tornaram-se quase a norma. O ministério da Cultura francês só jura pelo direito à diferença. Nos países como os Estados Unidos, o artista ou o performer é muitas vezes, como Guillermo Gómez-Peña, um cidadão que participa de duas ou mais culturas, capaz de se defender contra a cultura dominante, assumindo sua posição exterior. Essa versão da híbridez é “transracial, plurilinguística e multicontextual. A partir da posição do desvantajoso, o híbrido expropria elementos de todos os lados para criar sistemas mais abertos e mais fluidos”².

Em outros contextos, a híbridez é sobretudo artística. Cada arte pode ser concebida como autônoma e específica: autônoma, segundo Adorno, se ela resiste à pressão das mídias e dos determinismos sociais; específica, segundo certos críticos de arte, como Greenberg, para quem “o domínio próprio e único de cada arte coincide com tudo o que a natureza de seu meio possui de único”³. Mas, para os defensores da híbridez artística, o pós-modernismo, graças a um hábil marketing de mescla de gêneros e de materiais, desemboca numa híbridez ou numa mestiçagem de artes ou de técnicas. Dominique Bacqué assinala toda a diferença da híbridez pós-moderna e da montagem modernista, como a de um Eisenstein ou de um Vértov no cinema ou de um Brecht no teatro: “Lá onde a montagem dos anos vinte era solidária com a noção de vanguarda, a mestiçagem contemporânea é pós-moderna. Quer dizer que ela intervém após o desgaste dos esquemas modernistas, quer dizer também que ela não acredita mais na possibilidade de produzir uma imagem nova, original, mas que milite, pela citação e reciclagem das imagens, em favor da reapropriação dos estilos.”⁴

As coreografias de Hervieux e Montalvo caracterizam-se por tais citações híbridas: diferenças de morfologias dos dançarinos, das cores da pele, dos estilos coreográficos. Essas diferenças, entretanto, se apagam em uma coreografia que as integra⁵.

NOTAS

- 1 Jean-Loup Amselle, *Vers un multiculturalisme français: L'Empire de la coutume*, Paris: Flammarion, 2001, p. x.
- 2 Guillermo Gómez-Peña, *The New World Border*, London: Routledge, 1992, p. 12.
- 3 Clement Greenberg, *Modernist Painting, Peinture: Cahiers théoriques*, 8/9, 1974.
- 4 Dominique Bacqué, *Photographie plasticienne: L'Extrême contemporain*, Paris: Du Regard, 2004, p. 233.
- 5 DVD dos espetáculos e comentários em *off* de Dominique Hervieux.

Figura 16: Termo híbridez.

Fonte: PAVIS, 2011, p. 157.

O artigo encontrado no site Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia, elucida muito bem questões ainda contemporâneas sobre o movimento que esse termo carrega, já apresentadas por Pavis. Ao que parece, ao trabalhar com hibridismo na arte, as pessoas tentam modificar comportamentos no que diz respeito à criação e consumo de arte, bem como a produção de discursos geradas pelas escolhas dos parâmetros de referência. Essas questões ainda se encontram em nossos trabalhos, mas, segundo Zilá Bernd (2009) começa a ser pensada com mais ênfase pela crítica pós-moderna.

A pós-modernidade, ao trazer à tona o conceito de híbrido, enfatiza acima de tudo o respeito à alteridade e a valorização do diverso. Híbrido, ao destacar a necessidade de pensar a identidade como processo de construção e desconstrução, estaria subvertendo os paradigmas homogêneos da modernidade e inserindo-se na movência da pós-modernidade, associa-se ao múltiplo e ao heterogêneo²⁵.

Híbrido, pela sua gênese etimológica, traz uma conotação potencialmente negativa, associando a uma mistura que viola as leis naturais. Vale aqui lembrar o que é híbrido pela Biologia. Emprestado da Genética, Híbrido é o caráter conferido àquilo (animal ou vegetal) que foi alvo do cruzamento entre espécies, raças, variedades ou gêneros distintos, sendo seu descendente (no caso de um animal) geralmente infértil. O termo ter sido emprestado da genética traz uma peculiaridade que é o fato do resultado ser estéril, conferindo novidade e singularidade à sua existência. E apesar de geneticamente ser infértil, quando esse termo é trabalhado em outros territórios, a experiência híbrida em contato com o público propõe o contrário da infertilidade, porque suscita novos caminhos de reflexão a serem trilhados, possibilitando recriações nessa cadeia de contaminação que o experimento novo evoca.

Conforme aponta Bernd e também Pavis, o termo, por ser analisado também do ponto de vista da biologia, era associado a palavras como mestiçagem, crioulização e sincretismo, mas por conta dos fatos e eventos históricos que culminam na permanência e enraizamento de uma sociedade colonizadora e racista, a crítica pós-moderna tende a adotar “hibridismo” ou “híbridez” como forma de discorrer sobre relações interculturais potentes. Nesse momento, após todas as leituras que fiz, me pergunto: híbridez seria sobre relações interculturais, ou transculturais, que denota ao universo da globalização?

²⁵ BERND, 2009. Disponível em: <https://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/hibrido> . Último acesso: 21 de mai. de 2023.

Ambos os autores alertam para as consequências desse processo. Quando adentramos no campo das nomenclaturas que acabaram de surgir por aqui, me deparo com uma longa e densa discussão acerca dos efeitos da globalização nas relações humanas, e dentro do nosso escopo, nas artes. Tal como foi discutido com meu orientador e primeiro interlocutor desta dissertação, entrar nesse tema agora representa abrir a porta de um quarto lotado de elementos e informações – muito pertinentes, porém – merecedoras de muita atenção. Portanto, imaginando que você leitor já está brevemente familiarizado com esse tema, gostaria de destacar apenas alguns pontos.

Dentro da ideia de globalização, que antes de tudo é um evento social econômico e político, e que fatalmente afeta todos os aspectos das sociedades, identificando-as como uma - o que acarreta em prejuízos para a diversidade - o autor coloca o teatro intercultural como irmão inimigo do teatro globalizado, alegando que a interculturalidade traz uma falsa promessa de respeito à diversidade, sendo uma prática hegemônica que pende muito mais para o uso de culturas “indefesas” como citado por ele, agregando em práticas tradicionalmente mais aceitas pelo público geral. Porém, o teatro globalizado “se define, logo de início e sem complexo, como um ‘produto transcultural para públicos diversos’” (PAVIS, 2017, p. 145).

Sendo transcultural, me pergunto se isso torna a cultura descaracterizada, ou se, enquanto teatro globalizado, reforça os aspectos pontuais que singularizam as culturas postas no trabalho. Um fato que acontece no teatro globalizado, defendido por Pavis, é o ato do teatro, ao ser escalonado em grandes proporções, transformar-se em uma grande mercadoria, e como tal, assumir seu comportamento característico enquanto marca, tendo a recepção de público relacionada a identificação com nichos específicos, entre outras características do mundo do marketing, e no meio disso tudo, acontecer das nuances culturais serem reduzidas a “toques exóticos”, ou, como no caso da literatura e do teatro.

Constata-se o contrário – uma resistência a esse processo de uniformização devido à globalização. As tradições nacionais continuam a pesar sobre cada gênero, elas não se convergem para um *mainstream*, uma *world literature*, um *world theatre*, como faz com a *world music* (PAVIS, 2017, p. 148).

Isso se dá pelo fato da peculiaridade que essas linguagens se criam e se apresentam, não sendo possível comandá-las tal como é na música ou no cinema.

Tanto ao final do seu texto discorrido sobre o termo Globalização, quanto ao final da explanação sobre o termo Híbrido, feito por Bernd, encontramos dúvidas abertas dos autores, que imaginei dialogarem aqui em meu tema de pesquisa.

Bernd, ao mencionar as ciladas deste termo, alerta que se o conceito de híbrido sofrer um processo semelhante ao de mestiçagem (que tinha em seu projeto uma roupagem, mas na verdade encobria outra) as artes de cunho híbridas podem servir a um imperialismo cultural, “apropriando-se de elementos de culturas marginalizadas para reutilizá-los a partir dos paradigmas de aceitabilidade das culturas hegemônicas²⁶”. No entanto, tomado os devidos cuidados, o hibridismo na arte pode servir ao que Bernd chama de “processo de ressimbolização”, cuja tensão entre elementos díspares gera novos objetos culturais que correspondem a tentativas de tradução ou de inscrição subversiva da cultura de origem em uma outra cultura.

Patrice Pavis (2017) aciona essa discussão do ponto de vista da comunicação. Sabendo que: 1- o teatro se dá pelo encontro e; 2- a partir da globalização, há mais facilidade em uma transmissão massiva de nosso trabalho, a partir da internet por exemplo. Logo, o teatro ganha ou perde ao estabelecer uma troca massiva, às pequenas plateias?

A Híbridez, na técnica, carrega essa explanação? Será que o termo Híbrido, que busco refletir enquanto uma forma de teatro de animação, tem a ver só com a técnica? Embrenhando-me nesse labirinto de interlocuções que esse único termo levou, compreendi que talvez a essência do nome se encontra na essência da técnica, ainda que ela se apresente de múltiplas formas. Porém, o cerne, ainda é a mistura de dois corpos, duas massas, uma pulsante, e a outra pulsada, sem que a consciência da existência das duas deixe de existir ou seja justaposta. Esse é o grande trunfo do boneco híbrido para mim. No entanto, tal como disse agora mesmo, os usos são múltiplos. Muitas vezes, há a anulação de um, em prol do jogo com o outro.

Durante os anos mais severos da pandemia da Covid-19, ou seja, ano de eclosão, expansão e corrida do desenvolvimento da vacina, ouvimos muito também o termo “Hibridismo” passeando pela internet em todos os setores de trabalho, para identificar novas formas de continuar trabalhando, adaptando de acordo com as recomendações

²⁶ BERND, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/hibrido> . Último acesso: 21 de mai. de 2023.

feitas pela Organização Mundial da Saúde. *Home office*, atividades síncronas e assíncronas, regime educacional híbrido, disciplinas em formato híbrido, teatro híbrido, festivais híbridos, tudo isso rotulava alguma maneira de se criar uma obra artística que contemplasse o teatro e o grito de “FIQUE EM CASA SE PUDER” (e quantos não puderam, não é mesmo?). Nesse momento, o nome “híbrido” expandiu seu alcance, e as experimentações no campo artístico também, sempre envolvendo a vida virtual junto.

Desenvolvi muitas atividades seguindo esse novo vocabulário, sempre com a mesma incerteza de todos: este é o novo normal? Após as primeiras doses de vacina frearem o ritmo constante de despedidas em que nos encontrávamos, o “hibridismo de atividades” foi quase rancorosamente repellido, dado o cansaço das tentativas de sanar a satisfação da criação livre em detrimento da criação enclausurada.

Afunilando agora para o teatro de animação, o híbrido se encontra presente em temas de pesquisa há muitos anos, inclusive como cerne de muitos artigos já lançados para discussão dos corpos alternativos de bonecos. Assim, gostaria de finalmente juntar as últimas nomenclaturas, para apresentar algumas discussões que fazem parte das minhas referências.

2.4 - Termo Boneco Híbrido.

Nos subtópicos acima já passamos por algumas constituições de bonecos tidas como bonecos híbridos, embora com diversos nomes, como os casos apresentados por Angolotti (1990) e Amaral (1997, 2002). Vimos bonecos que tem o ator animador ocultado por figurinos e mascaramentos, e a esse tipo compreendo que os nomes mais relacionados seriam bonecos habitados ou habitáveis.

Boneco híbrido para mim carrega a ideia de um corpo que precisa de uma parte do corpo humano do ator animador enquanto parte narrativa do corpo dele. “Narrativa”, para entendimento da plateia, é a parte do humano que está com o boneco, está com o boneco, e ponto final. As emendas dessas partes podem ser aparentes ou não, e só as emendas já provocam grande análise, pois delas emanam muitas leituras. Porém, conforme veremos aqui neste subtópico, os princípios e fundamentos trabalhados no teatro de animação que agregam o ator animador enquanto presente na cena na circunstância do boneco híbrido, possibilitam algumas impressões e sensações que multiplicam as leituras da plateia sobre o que se vê em cena, o que nos leva às referências

trabalhadas aqui. As autoras e autores que me acompanham na missão de identificar o que é o boneco híbrido nesta pesquisa compreendem que muito mais do que técnica, há uma razão para que as fronteiras entre boneco e atores se diluam, criando novas habitações no palco. Cariat Astles (2008) em seu artigo “Corpos alternativos de bonecos” afirma que o corpo do boneco (matéria em cena que se entende a ideia de boneco) passou a ser utilizado para discutir a identificação. Expande-se a compreensão de boneco para algo que pode ser e estar no palco todo, e o que passa a ser mais interessante é o que se faz com a matéria que concentra a ideia de boneco, que pode estar completamente fragmentada. Para a autora, o boneco torna-se então uma massa de símbolos, na qual são reunidas questões de identidade, tema que a sociedade urge em discutir, e nisso reside uma curiosidade minha, a consonância dessa afirmação com o meu desejo de pautar a metodologia de pesquisa a partir das terminologias. Mas é claro, não descobri nada aqui, o trabalho com terminologias já é um campo muito estudado.

A discussão de Astles nesse artigo é riquíssima e perpassa temas como a simbiose de matérias de famílias múltiplas para constituição do sujeito-matéria-boneco, abrindo para reflexão sobre o universo *cyborg* – discussão que me identifica enquanto diabética usuária de bomba de insulina – bem como os desencadeamentos dessas novas criações. Enquanto bonecos ditos tradicionais carregavam representações de uma identidade personagem, fosse o que fosse, a junção material também passou a carregar existências de acordo com a sua subjetividade. Além disso, a plateia passa a ser cúmplice da junção da matéria em prol da criação e/ou transformação do elemento boneco, fazendo com que o centro da história ou do espetáculo seja muitas vezes, mais a metamorfose da matéria do que a narrativa da história em si. O artigo é de 2008, mas em uma década e meia a velocidade das dinâmicas de comunicação aumentaram um pouco mais, e sendo assim, essa reflexão ainda caminha de acordo com o contexto apresentado, dada as preferências por cenas dinâmicas e imediatas que caibam em um storie de 15 a 30 segundos, um vídeo de *tiktok* ou uma propaganda consumida entre atos do dia-a-dia online.

Analisando as edições da revista *Móin Móin*, encontro no expediente da quarta edição – de nome “Teatro de Formas Animadas Contemporâneo: hibridismo, miscigenação e heterogeneidade” – o trecho que pode ser entendido como um *checklist* do que se entende por hibridez na animação contemporânea de 2007

As encenações referenciadas nos variados textos possibilitam compreender as transformações ocorridas no Teatro de Animação nas

últimas décadas. Destacam-se a pluralidade de linguagens e a fragmentação da narrativa como procedimentos recorrentes nessa prática teatral, o que confirma a predominância de linguagens híbridas e miscigenadas; a combinação de variados meios de expressão num mesmo espetáculo utilizando tanto recursos do vasto campo do Teatro de Formas Animadas quanto de outras linguagens artísticas; a utilização de formas e de objetos extraídos do cotidiano que se transformam em personagens ou “figuras” animadas na cena; a presença do ator-animador que co-divide com o boneco a configuração da personagem; e a intertextualidade como prática que amplia a concepção de dramaturgia. Os estudos selecionados para esta edição evidenciam ainda rupturas com os códigos e registros que caracterizam o teatro de bonecos tradicional, tais como: a eliminação da empanada ou palquinho que esconde o ator-animador; a recorrência a bonecos do tipo antropomorfo; a obediência ao uso de uma única linguagem, impedindo o uso de bonecos com variadas formas de confecção e técnicas de animação (BELTRAME, MORETTI, 2007, p. 9 – 10).

A partir de então, reflexões sobre o hibridismo na cena contemporânea acontecem com frequência, ganhando análise também sob o viés do teatro visual, porém, dez anos mais tarde o corpo no teatro de animação ganha uma edição voltada apenas para o debate “em que tanto o corpo do ator animador quanto o corpo do boneco/marionete em suas diferentes manifestações sejam o centro das reflexões” (BELTRAME, V. N.; MORETTI, G. A.; BALARDIM, P. 2018, p. 10) conforme especificado na apresentação da décima sétima edição, e aqui, muitos espetáculos observados agregam o debate de Astles citado anteriormente.

A dissertação de Raquel Mutzenberg Andrade (2017) contribui grandiosamente para este trabalho, não só por sua performance “Maiêutica” ter sido uma das performances que me inspiraram a me embrenhar na vivência com boneco híbrido em cena, mas por sua reflexão ter um embasamento teórico profundo, coerente, claro e com questões pertinentes à discussão sobre a fusão entre ator animador e boneco, criando possibilidades distintas de pensamento e prática.

Andrade apresenta esse capítulo subdividido em algumas áreas de discussão. Partindo do tema “O ator presente”, o primeiro tópico se chama “Fenômenos da Animação”, onde ela discorre sobre entendimentos de princípios, efeitos e pensamento gerados pela presença do ator em cena, partindo depois para o subtópico “*Títeres Corporalis*”²⁷, cuja fala apresenta artistas e grupos com representações desse gênero na América Latina, bem como as motivações que os guiam para a contínua pesquisa na área

²⁷ Segundo Andrade (2017) trata-se de uma técnica que cria personagens com membros do corpo humano associados a poucos adereços que constroem personagens.

do corpo aparente em cena criando ilusões de vidas alternativas em mistura com materiais distintos. O próximo tópico trata-se de “Animação e dança”, um recurso que em minhas investigações percebo também muito presente enquanto técnica que fundamenta o trabalho físico do ator que usa seu corpo enquanto híbrido em cena. Esse subtópico concentra muito o trabalho desenvolvido por Duda Paiva, importante expoente sobre hibridismo em cena e, conferindo diversos artigos de revistas como *Móin-Móin*, percebemos que as obras e oficinas de Duda Paiva geram muitas reflexões sobre o teatro de animação contemporâneo, mediante a incessante busca por novas aventuras, tal como ele reflete quando fala sobre sua forma de criação. É importante também mencionar o foco no figurino que contribui para a ilusão, ponto ressaltado pela pesquisadora Amábilis de Jesus²⁸.

O final desse capítulo vem com o nome “diluição de fronteiras” apresentando outra referência importante, Ilka Schonbeim. Sua fama se dá pela grande habilidade em cena, que reforça os efeitos já mencionados, e vale relembrar que esses efeitos são conquistados com estudos corporais específicos. No caso de Ilka, é apresentado por Andrade sua formação também na dança, mas com linhas diferentes das de Duda Paiva, com foco em áreas de desenvolvimento inter e transdisciplinas, contemplando abordagens distintas sobre a formação humana. É interessante observar que Andrade faz um movimento de afunilar os exemplos criados aqui, direcionando-os para o uso do corpo com força protagonizadora semelhante à da materialidade utilizada em diálogo ao corpo, mostrando que a base fundamental de pesquisa de cada um é que dá o tom de suas obras, no entanto, as bases transdisciplinares (como no caso de Schonbeim) promovem trabalhos que desafiam cada vez mais essência do teatro de animação, a ponto de se priorizar a princípio apenas viver a experiência artística ao invés de se preocupar em definir o que se vê. Observo essa ação como uma gangorra, porque é do ímpeto humano querer compreender o que se vê e daí a necessidade de encontrar um nome, ou explicação do que contemplamos em cena.

A questão sobre o corpo humano fazer parte ou não da constituição do boneco, o que leva a cena de Obrastzov, que tira a roupa do boneco, tendo apenas suas mãos reveladas com uma cabeça acoplada em um dos dedos, bem como as primeiras experimentações de Yves Jollie, compondo bonecos apenas com as mãos enluvadas,

²⁸ DE JESUS, Amabilis. Figurinos, ou sobre a pele e os seus modos de existência. *Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, v. 1, n. 12, p. 062-076.

criando ilusões poéticas animadas em cena. No entanto, ainda nesses casos, o corpo do ator é utilizado para dar constituição física ao boneco mas ainda não dialoga a transitoriedade da presença criada para o boneco, e seu acontecimento revelado em frente ao público é o que muitas vezes pode ser divertido para os atores animadores. Essa transitoriedade pode ser compreendida como um dos mecanismos principais para a composição do boneco acoplado ao corpo do ator presente em cena, sendo nomeada de dupla-visão, por Steve Tillis, co-presença por Paul Piris, e opalização, por Henryk Jurkowski. Mesmo que a ideia de co-presença esteja mais distante das ideias de dupla-visão e opalização, não tendo o mesmo significado, ainda as considero como um trio importante para a metodologia de criação com bonecos híbrido, pois as ilusões cênicas fluem de um efeito para outro em poucos segundos.

Compreendo a grande importância em passar pelas leituras de Piragibe e depois Andrade, pois elas apresentam bibliografias (Jurkowski, Steve Tillis, Otachar Zich, entre outros) já mencionadas anteriormente por Piragibe no subcapítulo BONECO, que confrontam a convenção e a definição tradicional do boneco com todo o movimento do teatro de animação que ocorre ao longo do século XXI. Além disso, com o foco na construção do estudo específico do boneco híbrido, encontro referências no texto de Andrade que fazem sentido para mim também, destilando os efeitos que parecem ser mais caros ao estudo do boneco híbrido. Nos deteremos agora sobre os três efeitos mencionados acima.

Começando por co-presença, para Paul Piris, trata-se do processo do ator existir em cena juntamente ao boneco ao qual ele mesmo manipula. O ator necessita utilizar de recursos técnicos de atuação, mas também recursos específicos do teatro de animação, como a *dissociação de movimentos*, técnica explicada por Paulo Balardim (2004, p. 93) cuja ação se dá em propor movimentos que criem a sensação de divisão corporal, em que o movimento atribuído ao boneco pareça desconectado do movimento vital do ator que o manipula. Esta última conversa com a ideia de visão dupla de Tillis.

No artigo “A co-presença e a ambiguidade ontológica do boneco” livremente traduzida por mim e presente nos Anexos desta Dissertação, Piris explica esse efeito tomando como exemplo dois espetáculos com interações entre atores e bonecos, mas com propostas de manipulações diferentes. O espetáculo *Cuniculus* de Neville Tranter utiliza bonecos apoiados sobre mesas, movimentados por manipulação direta. Já o espetáculo *Twin Houses* performado por Nicole Mossoux despertou mais minha atenção pois a atriz

em cena joga com a fusão de corpos o tempo todo. Analisando esses dois exemplos, Piris nos mostra quais as técnicas fazem o efeito de co-presença surgir e permanecer em cena.

No caso de *Twin Houses*, o espetáculo é considerado teatro-dança, o que Piris já denota como um teatro hibridizado, porque nesse sentido, uma área não sobrepõe-se à outra, e assim como outros exemplos que já vimos por outros autores, a dança contribui muito para estabelecer uma relação do eu com o outro em que o objeto manipulado não fica em segundo plano, ele tem tanta força vital quanto o operador. Muitas vezes no início do espetáculo o nível de co-presença pode ser considerado fraco uma vez que a atenção ainda permanece no corpo vivo naturalmente, que entra em cena e se estabelece. No entanto, Mossoux garante a condição de criação da ilusão de duas consciências constantes em diálogo, e para que a co-presença funcione, a atriz trabalha em seu nível de atuação pessoal, a marionetização dela mesma em prol de se parecer com os bonecos criados para o espetáculo. Tal exercício também é proposto uma vez que a forma com a qual os bonecos são alojados no corpo dela às vezes apresentam dificuldade de direcionamento de olhar adequado, ou seja, é necessária uma postura corporal específica para que se mostre a ação do boneco, e assim, a atriz complementa a situação vitrificando seus olhos, transformando-se um pouco em boneca, para que a ação aconteça de maneira eficaz.



Figura 17: Nicole Mossoux em *Twin Houses*.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/192669690301236059/>. Último acesso 21 de abr. de 2023.

Junto a co-presença, Piris discute a ambiguidade ontológica do ser, e este termo confere algumas análises filosóficas sartrianas, que observam o boneco enquanto objeto, mas também enquanto ser dotado de alteridade, e essa alteridade só acontece pela nossa reação afetiva à existência desse outro ser. Ou seja, a atriz cria uma nova existência a partir de suas técnicas de atuação, e animação, e a partir do objeto. A plateia distingue essa existência e passa a se relacionar com ela afetivamente, dentro da história contada, reconhecendo na presença do outro a existência de si mesmo, mesmo que essa situação possa ser contraditória, causando estranhamento, já que o objeto ali animado não pode ser o outro. É a partir das noções de percepção e imagem de Sartre e noção do Outro de Levinas que Piris explica o mecanismo da co-presença para a atuação entre dois seres coexistentes mas pertencentes a universos distintos.

Partindo agora para a ideia de opalização, trata-se de um conceito criado por Jurkowski sobre o efeito de dualidade do boneco, captado pela plateia, no qual o espectador observa ao mesmo tempo, o boneco e o personagem na cena. De acordo com Jurkowski:

Quando o movimento domina completamente um objeto nós sentimos que a personagem está nascida e presente em cena. Quando é a natureza do objeto que o domina, ainda vemos o objeto. O objeto é ainda o objeto e a personagem ao mesmo tempo... É o que eu quero dizer quando me refiro a “opalização” (JURKOWSKI, 1990, p. 54-79. Tradução minha).

Para Steve Tillis o efeito de opalização é um problema porque Jurkowski acredita que o efeito de opalização não é inerente ao teatro de bonecos, além de ser um termo de difícil compreensão. Conforme visto em seu livro, Tillis aponta que esse efeito está presente no teatro de animação há muito tempo. Ele também estuda a concepção de vários outros autores, como Otachar Zich, Thomas Green e W.J. Pepicello, entre outros, para representar a sua ideia, mas sem encontrar um que o satisfaça, ele apresenta então o conceito de visão-dupla, pois “no decorrer da apresentação, a plateia vê o boneco, por meio da percepção e da imaginação, como objeto e como vida; ou seja, vê o boneco de duas maneiras simultaneamente” (TILLIS, 1992, p. 283).

O ator que opera e contracena com um boneco híbrido precisa perceber esses conceitos e se utilizar de técnicas que reforcem sua ação, porque de outra forma o efeito de ilusão criado em frente à plateia pode não se estabelecer. Visão dupla, opalização e co-presença não são recursos utilizados só com bonecos híbridos, porém neste caso eles necessitam obrigatoriamente estar presentes para que a cena aconteça. Os conhecimentos

de outras áreas como a dança, teatro de máscaras, mímica, alguns tipos de artes marciais complementam este tipo de arte, que junta em seu escopo diversos tipos de treinamento corporal, atoral, e de manipulação, resultando em cenas que geralmente carregam o inusitado para o teatro. Raquel Andrade é uma das artistas que compreendem meu campo de leitura do que é o boneco híbrido para mim, bem como a cena apresentada por Piris, *Twin Houses* de Nicole Mossoux e Patrick Bonté, e nomes já citados aqui, como a cia Dos a Deux, com o espetáculo Gritos, de 2017, utilizando um corpo fragmentado desnudo em cena, e outros nomes que citarei mais à frente. Trago abaixo alguns *prints* separados com o intuito de mostrar algumas das referências.

As duas primeiras figuras remetem a trabalhos novamente com um pé no circo. Na figura 18 vemos um artista de rua com um boneco acoplado ao corpo, e a agilidade da cena traz a comicidade e a compra do jogo, suas reações evocam riso e abertura para a brincadeira.

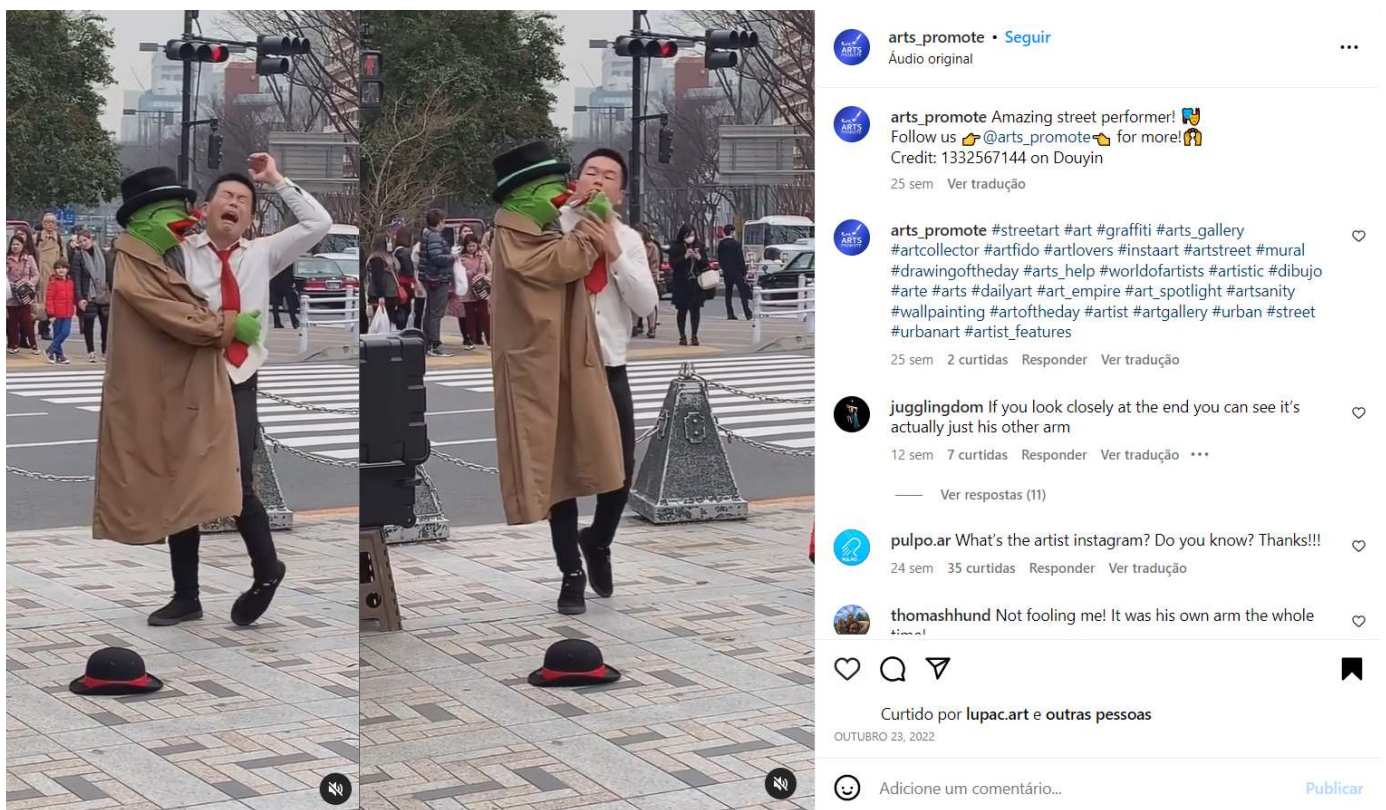


Figura 18: Artista de rua performando com boneco híbrido.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CkDexSbDQMr/>. Último acesso: 21 de abr. de 2023.

Considero a figura 18 muito especial pois cresci assistindo performances do Cirque du Soleil, vídeos gravados pelo meu avô, e a cena abaixo foi uma das primeiras cenas de palhaço que assisti na vida, e nela, a despedida que acontece entre dois personagens, mesmo que um não tenha rosto, apenas um chapéu, um casaco e um braço, nos faz criar empatia com o personagem sofrendo pela separação. A cena remete também à técnica de manipulação direta, mas também à ideia de mascaramento, uma vez que a cabeça do segundo personagem é inexistente, sendo representada apenas pelo chapéu posicionado acima, criando um espaço. Nossa mente completa o espaço entendendo que ali estaria a cabeça do personagem que “contracena” com o palhaço, que é reforçado também pela atitude do olhar encarando o espaço destinado ao rosto do personagem. A ação do palhaço e sua reação na cena cria uma sensação muito forte de presença dentro do casaco, o que me leva a crer que essa cena tem elementos técnicos muito similares ao do boneco híbrido com corpo todo aparente e existente.



Figura 19: Yuri Medvedev em *Snowstorm*, ato de clown do espetáculo *Alegria* (1994).
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=vQ7gUvpyuy0>. Último acesso: 22 de abr. de 2023.

Essas imagens são da conta do *Instagram* da companhia Belovaiacobelli, que nos últimos anos criaram espetáculos maravilhosos (que eu nunca assisti, triste, mas consumi os vídeos de *première* e propaganda) contendo a linguagem do boneco híbrido, tal como busco analisar. No espetáculo *Tchaika* (2018), a atriz e animadora Tita Iacobelli contracena com uma velha atriz interpretando seu papel pela última vez, com sutilezas que, mesmo por vídeo, chegamos a nos envolver com a história que parece haver entre elas. Já o espetáculo *LOCO* (2021), inspirado em “Diário de um Louco” de Nicolas Gogol, nos conecta com o absurdo e a loucura através do jogo entre as duas atrizes manipuladoras em cena criando a existência de um ser em crise. Vale a pena entrar no *site* da cia para observar as fotos e trechos disponíveis do espetáculo, mas aqui, trago um pequeno trecho junto à próxima imagem, que cria todo tipo de ilusões graças à soma do trabalho de manipulação, cenografia, indumentária e iluminação na cena.



Figura 20: Tita Iacobelli em “Tchaika” (Estreia em 2018. Postagem de 2022).
Fonte: <https://www.instagram.com/p/CkGTjqcpjBG/>. Último acesso: 22 de abr. de 2023.



Figura 21: Marta Pereira e Tita Iacobelli em “LOCO”, 2021.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CT5T51zFBSw/>. Último acesso: 22 de abr. de 2023.

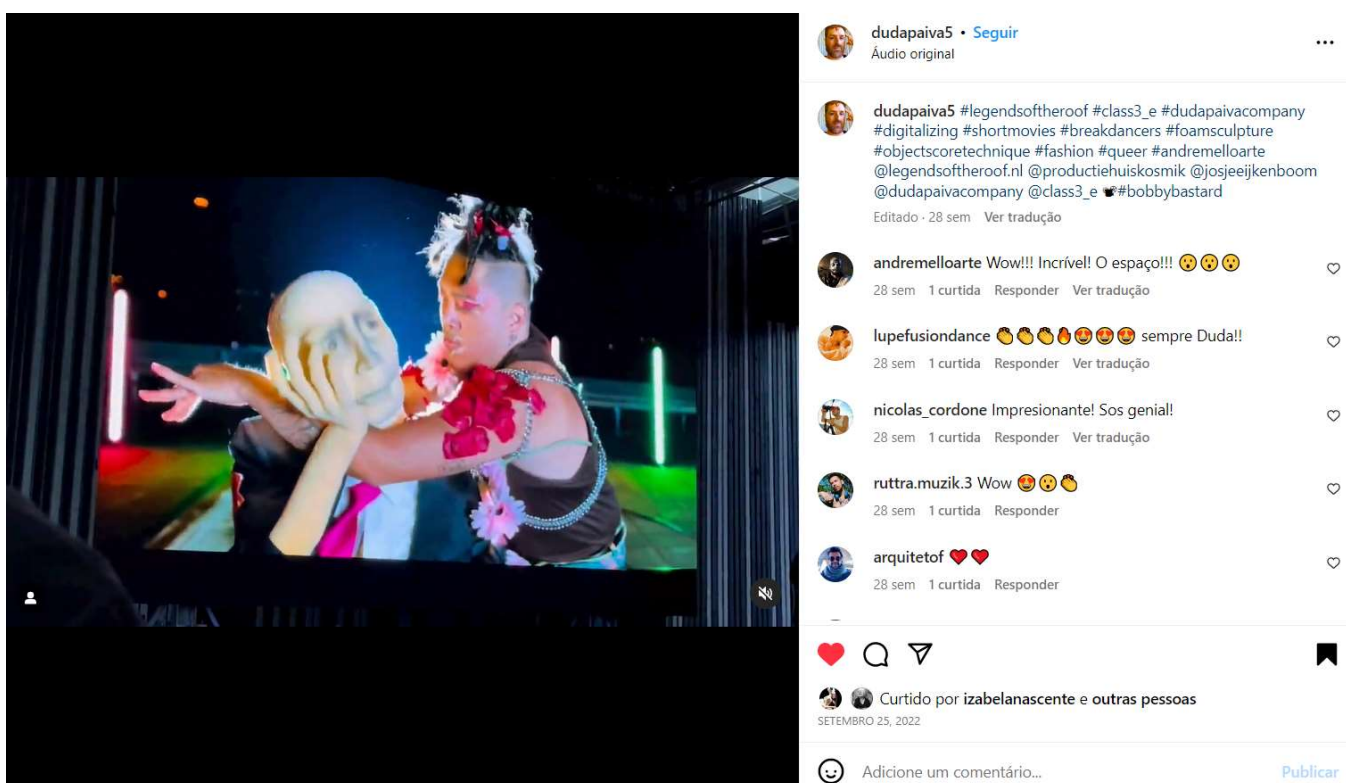


Figura 22: Artista Flower Childish em cena curta com boneco de espuma.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/Ci7sw--MgF0/>. Último acesso: 22 de abr. de 2023.



Figura 23: Naiara Parolin em cena com boneco Valentin. Novembro de 2022.
Fonte: <https://www.instagram.com/p/Ck07RqsuYU/>. Último acesso: 22 de abr. de 2023.

As últimas duas figuras, 22 e 23, referem-se à mais alguns exemplos de bonecos híbridos, cada um com uma proposta distinta. Na imagem 22, referente a um vídeo, o artista contracena com o boneco, no entanto vemos seu corpo separado do dele, tendo a cabeça habitada pela mão do ator. Poderia ser o mais distante do boneco híbrido dentre os exemplos apresentados, mas a cena tem o treinamento e a estética de Duda Paiva, que parece trabalhar com os efeitos de opalização, dissociação de movimento, co-presença, e visão dupla junto à pontuação do movimento. Já a imagem 23, da atriz Naiara Parolin, assim como faz Raquel Andrade, ao andar pela cidade com seu boneco, denota uma contracenação com o mesmo, assim como na performance da imagem 22, mas tendo seu corpo dividido com o corpo do boneco.

O Presente capítulo teve a intenção de explorar possíveis trajetórias de pesquisa que embasam até hoje os fundamentos de pensamento e criação do que podemos chamar de boneco híbrido, reconhecendo cada termo isoladamente e depois, os frutos de seus

diálogos. Finalizo com conceitos que não só, mas também, servirão de base para analisar a fala de bonequeiras a respeito da cena com bonecos híbridos. Nas páginas seguintes, pretendo apresentar um pouco do caminho da Rede de Bonequeiras Brasileiras e a *live* que aconteceu em meados de 2021, com o tema desta dissertação.

III – CONVERSAS DE ATELIER

Dando continuidade a esta pesquisa, retorno agora ao objetivo geral de meu projeto que é entender como artistas criam processos cênicos com bonecos híbridos, sejam quais forem os produtos finais – cenas curtas, peças, performances²⁹, etc – focando em suas metodologias de trabalho de criação.

Sabemos que a metodologia dificilmente pode ser apreendida isolada de todas as questões de formação profissional e pessoal que envolvem uma artista, formando-a como indivíduo no mundo. Além disso, a criação cênica no teatro de animação é uma circunstância associada a etapas diferentes, que concerne a confecção do material juntamente às etapas já conhecida pelo teatro de atores, como a dramaturgia, roteiro, ação cênica, etc. Por isso mesmo tive a pretensão inicial (em 2019, formulando o projeto) de não apenas entrevistar artistas e grupos, mas, se possível, participar de alguma vivência em seus espaços de trabalho, como oficinas ou residências. Porém o cenário de pesquisa se modificou e permaneceu por alguns meses modificando-se continuamente. Como foram muitos períodos diferentes, acho importante nos situarmos um pouco aqui.

Escrevo agora em um momento pós pandemia, mas o vírus da Covid-19 assolou o planeta, e no dia 11 de Março de 2020 foi decretado estado de pandemia. Esta durou de março de 2020 a maio de 2023. Em seus primeiros meses, após o decreto da Organização Mundial da Saúde, muitas atividades foram paralisadas ou readaptadas de maneira muito rápida, e a atividade artística foi uma das primeiras a serem interrompidas sem previsão de retorno presencial, visando cumprir o novo sistema de isolamento social como principal medida preventiva. O mesmo se passou com a atividade acadêmica da área, e assim, dentro das primeiras disciplinas da pós-graduação, alguns discentes repensaram seus planos de trabalho. Nesse sentido, algumas iniciativas contribuíram para aproximar pequenos universos de trabalho que outrora só se conheceriam em possibilidades no mundo real.

²⁹ A performance, segundo Patrice Pavis (2017), é a realização de uma ação que resulta em um acontecimento. Na arte da performance, surgida nos anos 1960 como reação ao teatro tradicional, os performers não desempenham um papel, mas sim realizam ações, muitas vezes sendo eles próprios o objeto da apresentação. Ela é uma forma de arte que combina elementos do teatro, das artes visuais e da música, desafiando as fronteiras entre diferentes modalidades artísticas. Ainda nesse pensamento, Ian Chilvers (2001), a performance é uma forma de arte contemporânea que se liga ao happening, envolvendo instalações, experiências culturais diversas e desafiando as classificações habituais da arte. Ela reflete uma preocupação central com as relações entre arte e vida cotidiana, bem como o rompimento das barreiras entre arte e não-arte, influenciada por correntes artísticas anteriores.

O “presencial” virou uma palavra que remetia ao encontro ao vivo em frente à tela, síncrono, e nessa lógica, comecei a me orientar em como desdobrar meus próximos passos da investigação da minha pergunta, não deixando de levar em consideração o panorama de criação de conteúdo vigente. Alguns artigos foram lançados ao longo do período de pandemia, para tentar refletir, analisar e principalmente registrar o movimento artístico em circunstâncias adversas. “Mulheres no Teatro de Animação: tecendo afetos em rede” de Barbara Duarte Benatti e Joana Vieira Viana, publicado na Revista *Móin Móin* número 24 foi um desses artigos, em que me apoiarei neste momento.

Benatti e Viana analisam parte da produção artística virtual sobre teatro de animação no Brasil compreendidas no período de março de 2020 a maio de 2021, e dentro dos eixos analisados, está a criação da Rede de Bonequeiras Brasileiras.

Em dezembro de 2019, Catarina Araújo de Medeiros, a Catarina Calungueira, criou um grupo por meio do aplicativo Whatsapp com a finalidade de reunir participantes para um evento de mulheres brincantes em homenagem a Mestra Dadi, a se realizar no Rio Grande do Norte. Em março de 2020, diante da pandemia e da impossibilidade de realizar o evento de forma presencial, Catarina modificou a função das participantes, colocando cada uma de nós como administradora abrindo o grupo para que outras artistas pudessem ser convidadas, assim, em questão de horas, foi formada uma grande rede de conexão entre mulheres do Brasil. (BENATTI, VIANA, 2021, p.73).

Sendo assim, tal como narrado pelas autoras, o grupo do *Whatsapp* já existia, mas foi devido à mudança de planos e vontades de estabelecer contatos férteis, que pudessem ser benéficos para diversas necessidades recém percebidas, que o grupo se abriu, e foi se configurando numa grande Rede de trocas. Interessante notar que o próprio movimento da expansão do grupo virtual fez com que houvesse um debate sobre o termo bonequeira, que segundo as autoras do artigo, encerrou o primeiro momento de discussão não abarcando totalmente todas as modalidades de trabalhadoras da área, mas é um termo que, como “está entranhado na cultura brasileira, foram denominadas bonequeiras as mulheres que se dedicam ao teatro de animação, em qualquer função ou linguagem” (BENATTI, 2021, p. 74).

Após a abertura aconteceram algumas reuniões para pensar estratégias de ações sobre o grupo, visto que algumas destas eram urgentes. Ele também funcionou como ponto de apoio para bonequeiras e famílias em situações de risco durante o momento de *lockdown*, sendo assim, foi pensado em ações de auxílio e ajuda, tanto financeira como

de apoio emocional também. Em entrevista feita com Joana Vieira e Tuany Fagundes Rausch (bonequeira também participante e atuante da RBB), concedida para esta pesquisa em 10 de julho de 2023 e presente nos Anexos, as entrevistadas apontam que o movimento todo cresceu muito rápido entre o primeiro e segundo semestre de 2020, e as articulações entre as participantes permaneceram sem liderança. Joana aliou parte de sua pesquisa de pós-graduação ao movimento da RBB contribuindo na criação do mapeamento feita por uma das comissões organizadas entre os períodos de junho e agosto de 2020. Tuany foi a atriz e amiga que me apresentou o questionário lançado em 30 de agosto de 2020, e desde então eu também passei a fazer parte do grupo de *Whatsapp* e acompanhar o movimento da rede. Foi muito bom conhecer de perto e de longe alguns contatos e lidar com o fazer artístico de algumas participantes nos momentos de interação que tive ali.

Logo, novas comissões foram organizadas dentro da rede para viabilizar ações como a expansão dos canais de comunicação e atividades da Rede para o *Youtube*³⁰, *Facebook*³¹ e *Instagram*³², e ainda um *blog*³³. Algumas *lives* começaram a acontecer, e aqui começa o percurso do projeto Conversas de Atelier – Celebração à Lua Cheia.

A outra Live realizada pela RBB aconteceu em 28 de maio de 2021 e deu início a um projeto contínuo de produção de conteúdo, a se realizar uma vez por mês, no período da lua cheia. A Live foi intitulada Conversa de Atelier - Celebração da Lua Cheia / mulheres construtoras e contou com a mediação de Cida Lopes e Neide Lopes (PE) e as participações de Lena Martins (RJ), Rocio Walls e Júlia Barnabé (Argentina/SP) e Genifer Gerhardt (RS). Interessante notar a riqueza de cada processo criativo e a troca de saberes entre as bonequeiras. (BENATTI, VIANA, 2021, p.76).

As *lives* Conversas de Atelier – Celebração à Lua Cheia foram momentos muito enriquecedores no que diz respeito ao pensar teatro de animação. Muitos temas diferentes foram contemplados, como o teatro de bonecos popular do nordeste, maturidade do teatro lambe lambe, espetáculos online, entre outros. Em entrevista, Tuany Fagundes relembra como os temas eram decididos, primeiramente com a comissão fazendo um levantamento

³⁰ Disponível em [Rede de Bonequeiras Brasileiras - YouTube](#). Último acesso: 20 de jul. de 2023.

³¹ Disponível em [Rede de Bonequeiras Brasileiras | Facebook](#). Último acesso: 20 de jul. de 2023.

³² Disponível em [Bonequeiras Brasileiras \(@bonequeirasbrasil\) • Fotos e vídeos do Instagram](#). Último acesso: 20 de jul. de 2023.

³³ Disponível em [Venha participar desta REDE DE AFETO! \(wordpress.com\)](#). Último acesso: 20 de jul. de 2023.

de temas, e abrindo para votação no grupo, e depois do resultado, a comissão responsável chamava as convidadas.

Em Julho de 2021 o tema escolhido para a discussão foi Bonecos Híbridos, tornando-se um prato cheio para minha trajetória de estudos. Acredito que esse fato acrescenta importância histórica para o debate sobre o hibridismo no teatro de animação no Brasil, contribuindo para a análise da relevância do tema dado o aumento de interesse sobre a reflexão do que fazemos em cena com bonecos híbridos. A transmissão ocorreu no dia 23 de Julho e contou com cerca de 50 pessoas assistindo (a partir da visualização em tempo real dos participantes), com um *chat* muito ativo, muitas indagações peculiares para a conversa, algumas, inclusive, sendo usadas para desdobrar ideias. É necessário reconhecer o aumento de debates e ações voltadas à investigação do corpo híbrido na tentativa de entender se o mesmo se configura como uma linguagem específica dentro das poéticas do animado e inanimado, ou se ele já existe e faz parte pulverizadamente em todas as formas de animação no teatro. É fato que uma das perguntas feitas nessa transmissão se repete há algum tempo entre os atuantes da área: o que entendemos por boneco híbrido?

Algumas convidadas já eram pessoas que eu tinha pretensão de entrevistar, outras até mesmo em outras pesquisas minhas cheguei a entrevistar por e-mail quando iniciei meus estudos em teatro de animação em 2017, como é o caso de Daiane Baumgartner³⁴. A *live* também contou com a presença de Eliete Teles³⁵, Eros Galvão³⁶, Izabela

³⁴ É marionetista, pesquisadora da linguagem das formas animadas e produtora cultural. A partir de 2017 Daiane se dedica exclusivamente a pesquisas no campo do Teatro de Formas Animadas investigando as linguagens de Teatro de Sombras, Teatro Lambe-Lambe e Bonecos-híbridos. Página do Instagram - <https://www.instagram.com/daianebaumgartner/> (último acesso em 27/07/2023)

³⁵ Licenciada em teatro pela Universidade Federal da Bahia, arte terapeuta, bonequeira, integrante do grupo Ereotá Teatro de Bonecos. Lauro de Freitas – BA. Página do Instagram – https://www.instagram.com/teatro_eliete_teles/ (último acesso em 27/07/2023)

³⁶ É diretora, dramaturga, atriz -bonequeira e acrobata aérea. Co-fundadora da premiada Cia Les Trois Clés, assina cinco peças, as quais percorrem diferentes festivais pela Europa, Ásia, Nova Caledônia, Chile e Brasil. Página do Instagram - <https://www.instagram.com/cielestroiscles/> (último acesso em 27/07/2023)

Nascente³⁷, Liliane Xavier³⁸, Tádica Veiga³⁹, sendo mediada por Carolina Garcia Marques⁴⁰.

A análise dessa *live* será embasada no método hipotético dedutivo, observando dentre as perguntas feitas pela mediadora, recorrências nas respostas, levando em consideração a aproximação dos conceitos de co-presença, visão dupla e opalescência, já trabalhados no capítulo anterior. Formulo a hipótese das participantes utilizarem esses conceitos (ou pensamentos que se aproximam dos mesmos) dentre suas técnicas de atuação e criação. Observo também a ideia de cada uma em relação ao que se entende por bonecos híbridos. A partir das recorrências anotadas, categorizo-as enquanto temáticas importantes para o boneco híbrido, para após esse momento, verificar o intercurso destas com o meu processo pessoal de trabalho de criação, no próximo capítulo.

As perguntas eram feitas para todas, mas direcionadas também, para que cada entrevistada tivesse um tempo de interlocução. As perguntas feitas por Carolina Garcia, mediadora, foram:

- 1- O que é um boneco híbrido?
- 2- Qual sua maneira de dialogar com o hibridismo e com o corpo mesmo na relação com o boneco? Como o corpo fica à disposição?
- 3- Como é o híbrido agora, para a apresentação em vídeo?
- 4- (pergunta feita por Joana Vieira no chat) Qual o nosso maior desafio quando estamos trabalhando com híbrido?

³⁷ Formada em Artes Cênicas pela Universidade Federal, mestre em Performances Culturais. No ano 2000 ingressa na Cia de Teatro Nu Escuro, onde participa das montagens como diretora, figurinista, cenógrafa e atriz. Página do Instagram - <https://www.instagram.com/izabelanascente/> (último acesso em 27/07/2023)

³⁸ É atriz-animadora, produtora, diretora teatral e arte-educadora. Artista multidisciplinar, também realiza trabalhos na área de conservação e restauro do patrimônio histórico e de confecção e restauração de cenários, adereços e bonecos. Integrante da Cia Pequod @cia_pequod - Teatro de Animação, desde 2003, atua em todos os espetáculos do repertório do grupo, estando à frente da criação e produção dos projetos, ao lado do diretor Miguel Vellinho e da produtora e sócia Lilian Bertin. Página do Instagram - <https://www.instagram.com/liliane.xavier.pequod/> (último acesso em 27/07/2023)

³⁹ Diretora de arte na Cia dos Ventos, atriz, bonequeira, figurinista, diretora de produção, diretora de cena, contadora de histórias, artista plástica, iluminadora, pesquisadora, escritora, produtora cultural e arte-educadora em teatro de Bonecos, indumentária, técnica vocal e Interpretação. Página do Instagram - <https://www.instagram.com/tadicaveiga/> (último acesso em 27/07/2023)

⁴⁰ Atriz-marionetista, investigadora do movimento, educadora somática, diretora e produtora teatral. Fundadora e gestora do Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo/RS desde 2010. Página do Instagram - <https://www.instagram.com/carolinagarciamarques/> (último acesso em 27/07/2023).

5 – (pergunta de Aline no chat para Eros) A vivência dança contribui ou contribuiu com o seu trabalho de animação?

6 – (pergunta direcionada a Isabela) - o nosso processo também é híbrido nos ensaios, falando em hibridismo, criamos com a relação atelier - sala de ensaio, experimento com material, experimentamos, voltamos a trabalhar os movimentos e composição de cena, como é que é isso pra você?

7 – (pergunta de Nina Vogel no *chat*) vocês acreditam que o inanimado não tem vida? O que é ser/estar vivo?

As recorrências que encontrei não foram exatamente unânimes, mas sim uma fala em comum entre muitas das convidadas. Separei as recorrências em categorias que se apresentam como os subcapítulos seguintes.

3.1 – Mistura de técnicas/linguagens.

A primeira pergunta trata da definição do boneco híbrido. Tadica Veiga, se reconhecendo enquanto artista há mais tempo na estrada entre as presentes, inaugura a fala (no minuto 9m40s) apontando o boneco híbrido como sendo fruto da mistura de várias outras técnicas existentes no teatro de animação, e é interessante constatar que para ela: “a grande definição do boneco híbrido é aquele que não tem uma nomenclatura, ele não é uma coisa só”. Para ela parece ser importante preservar naturezas de criação sem limitações através de nomes, justamente por questões até históricas e entendimentos a partir de seu próprio trabalho como construtora.

Na perspectiva das nomenclaturas, Tadica traz um panorama histórico das experimentações no teatro de animação no Brasil nas últimas décadas, bem como o seu percurso de trabalho de artesã, confeccionando bonecos que misturam muitas características diferentes do teatro de animação, mas uma das atividades mais citadas não só por ela, mas também pelas outras mulheres, é o experimento do “corpo empanada”, ou “boneco sem empanada, sem palco” (11m20), que para Tadica (17m40) remete-se também à “relação total do ator com o objeto inanimado”.

Daiane Baumgartner (13m49s) também afirma que podemos “encontrar o hibridismo em várias técnicas” e lembrando sua pesquisa com a confecção de seu primeiro boneco híbrido com Natacha Belova em 2016 em Belo Horizonte⁴¹. Aqui mais uma vez percebo a importância da disseminação desta linha de trabalho apresentada por Belova, tendo vários artistas brasileiros engajados na mesma oficina, que hoje são referência para consulta, construção, encomendas, direção e atuação com bonecos híbridos.

Eliete Teles e Isabela Nascente corroboram com a ideia da definição a partir da mistura de linguagens por narrarem suas experiências a partir da busca de exercícios cênicos que investigassem plasticidades distintas. Isabela (1h00m) apresenta a forma como teve conhecimento do tipo de boneco.

[...] e esses bonecos, eu queria falar um pouco de como que eu conheci, porque eu não sei se vocês se lembram desse livro da Ana Maria Amaral, que tem essa capa (mostra o livro “O ator e seus duplos”) aqui fantástica assim, que eu acho que motivou muitas pessoas a trabalharem com esse tipo de boneco que ela chamava de boneco-máscara, é interessante que ela via essa conexão da máscara também, de você estar trabalhando os duplos,[...] a primeira vez que eu vi esse livro eu já quis fazer um boneco máscara pra mim, isso lá em 2004 mais ou menos.

Segundo Isabela, o andamento de sua pesquisa foi muito beneficiado por seu contato com Duda Paiva, e nas aulas com ele, notava que nos procedimentos de treinamento e criação havia uma “mescla de linguagens para acontecer a forma”.

Eliete (48m50s) mesmo sem ter conhecimento do termo, afirma entender esse tipo de arte como sendo metade o boneco e metade o ator, concluindo que podem ser diferentes bonecos. Ao citar espetáculos de sua companhia, a artista apresenta dois tipos de bonecos, sendo o primeiro tipo igual o exemplo das outras participantes, mas o segundo tipo de boneco é mais próximo do boneco híbrido quando entendido como Habitável ou Habitado. Neste caso, o ator está dentro da forma, não estando aparente em

⁴¹ Neste momento da *live* ocorre uma dúvida se o boneco confeccionado na oficina já era chamado por Natacha Belova de boneco híbrido, ao que Tádica menciona não existir esse nome ainda. Na página do facebook de convite para a oficina de Belova encontra-se na descrição do evento: “O objetivo do curso é uma marionete humana, com um corpo híbrido, junto a quem irá manusear. A boca não é articulada.” <https://m.facebook.com/events/620110541475752/> (último acesso em 06/08/2023). No entanto, não está informado por quem foi criado o texto do evento, a autoria da página do evento é atribuída às contas “Ifô Asbl” e “Natacha Belova shows&workshops”, e a dúvida de Daiane era se ela se referia ao boneco durante suas aulas como boneco híbrido.

cena. Ela afirma que a pesquisa surgiu porque “queriam bonecos maiores, que ocupassem o palco e que tivessem uma visibilidade à distância”.



Figura 24: Cena de *O tesouro dos dragões*, Cia. Ereoatá, mostrando o ator dentro do dragão para manipulá-lo.

Fonte: <https://www.youtube.com/live/MwYwONMhR68?feature=share&t=2956>. Último acesso: 26 de jul. de 2023.

Assim como Isabela, Liliane Xavier (33m19s) também teve um processo cênico orientado por Duda Paiva na companhia a qual faz parte, a cia Pequod, e respondendo à pergunta sobre o que é boneco híbrido, atribui ao hibridismo: “a poética do cruzamento, da fricção, da miscigenação, eu acho que é esse lugar da contaminação né, e acho que assim a trajetória da própria Pequod, afirmando que sempre buscaram essa fusão entre linguagens, cinema, o teatro de animação, e foi caminhando cada vez mais nessa direção”.

Ela aponta em suas narrativas, que a busca por um trabalho de animação embrenhado às técnicas de mascaramento e marionetização do ator, trouxe o ator para a cena na relação com os objetos de maneira muito radical, e assim, as linguagens de atuação para atores e atuação enquanto manipulação se misturavam, criando mais camadas de sentido na cena.

Nesse caminho, Eros Galvão também apresenta seu percurso de trabalho, no qual ela comenta sua participação na oficina de Alain Recoing onde estudaram o corpo empanada, e assim reconhece o trabalho ligado ao hibridismo, pois (23m00): “a luva já era alguma coisa que dialogava com o ator, [...] então a gente colocava esse boneco em outros lugares do corpo do ator que não era previsto para um boneco de luva, que era escondido”. Assim, Eros entende que já começou a arte de ser bonequeira por meio da

ideia do hibridismo, pois devido a sua formação artística de origem, o boneco só tinha sentido para ela se estivesse ligado ao corpo. Eros menciona sua formação na *Escola Superior Nacional das Artes da Marionete de Charleville-Mézières* seu sentimento de inadequação do contato com outras técnicas de construção e animação, e sua constatação a partir do contato com a artista Ilka Schonbein

[...] comecei a perceber inclusive que pra mim o boneco só tinha sentido se ele estivesse ligado ao meu corpo, o mais próximo, o mais colado, mais híbrido, tudo isso aí que a gente já falou, era o que me fazia sentido assim, era o hibridismo, eu precisava estar ali habitando, precisava estar ali muito implicada naquela animação,[...] com o tempo eu fiquei pensando se teatro de boneco híbrido era coisa de gente preguiçosa (risos) porque eu tinha que fazer, por exemplo, aulas de manipulação, de teatro de fio, gente, aquilo é muito difícil, são anos para você aprender a caminhar com o boneco, eu falei “eu não sirvo pra isso, essa coisa muito técnica, muito específica não é do meu universo” [...] e aí uma pessoa veio apresentar um espetáculo, foi Ilka Schonbein, quando eu vi o trabalho daquela mulher eu disse “ah, isso daí pra mim tem um sentido[...].

A fala de Eros é muito interessante porque corrobora a fala sobre mistura de linguagens, mas também caminha na contramão, uma vez que ao tratar o boneco híbrido como uma mistura de linguagens do teatro de animação, pode-se entender que todas as atrizes que trabalham com híbridos têm afinidade com as linguagens agregadas, e não é o que se pode constatar pela fala de Eros. Além disso, compreendo que suas técnicas são aperfeiçoadas quando ela se encontra em um espaço de trabalho do qual sente identificação, que no seu caso, só acontece se está intimamente relacionado ao corpo em cena junto ao boneco, estando inclusive em simbiose.

3.2 – Corpo.

Trataremos agora das falas relacionadas ao corpo. Para mim foi difícil identificar esta categoria como separada das outras, porque o corpo é um assunto pulverizado em todas as recorrências levantadas aqui, parecendo ser o elo entre os temas. O estudo do corpo e suas derivações são fundamentais para compreender de que se trata o trabalho com bonecos híbridos, e percebemos a importância dessa discussão pela segunda pergunta feita pela mediadora, com o foco na relação corpo – boneco.

Em resposta ao questionamento sobre o que é o boneco híbrido, Isabela Nascente abre a discussão trazendo a ideia de dissociação (7m33), corpo como paisagem para o boneco, e modalidade que demanda muito trabalho corporal, por conta de sua estrutura. A condição de trabalho corporal, treinamento corporal e teatro físico⁴² é reiterada por todas as participantes, variando a motivação de cada uma para buscar esse recurso.

Tadica Veiga (17m50) traz inúmeros exemplos dessa busca, como acontece no caso do espetáculo *Boitatá, a estética da fome*, e alega que *fisicamente todo boneco exige muito o trabalho físico*, além de falar sobre o momento em que o teatro físico começou a ser estudado dentro do teatro de animação, identificando a necessidade de trabalhar mais o corpo em cena em composições plásticas aparentes, trazendo o ator para a cena junto com o boneco.

A Fala de Eros mencionada no subtópico anterior também se aplica nessa parte da análise, por justificar o seu interesse com o teatro de animação através do envolvimento entre corpo e boneco, distanciando-se de modalidades mais tradicionais da área, que trabalhavam o ocultamento do ator, ou mesmo o foco apenas no boneco. A atriz enfatiza que o início de sua pesquisa com bonecos começa justamente pela experimentação com o corpo empanada, movendo e acoplando o boneco a outras partes do corpo não previstos, e assim, a presença aparente do corpo humano no palco, contracenando com a matéria, e funcionando como discurso em cena, torna-se o que realmente move seu pensamento criativo. Ao mencionar *precisava estar ali, habitando*, Eros denota um pensamento interessante, onde pode haver hierarquia ou não na condição de poder de um corpo sobre o outro. A brincadeira ilusória de duas forças coexistindo, contrariando as leis de Newton e coabitando o mesmo espaço, parecem ser um dos discursos que trazem força para este tipo de animação. O que nos leva à fala de Liliane.

Em sua fala, Liliane coloca exemplos de pensamentos distintos mas que ainda confluem para o jogo entre corpos. O primeiro exemplo (34m05) trata-se de uma fusão de elementos, gerando um terceiro, este interpretado como um só

⁴² Lúcia Romano explica o conceito de Teatro Físico da seguinte maneira: “O termo physical theatre tornou-se conhecido nas artes cênicas nas três últimas décadas do século xx, caracterizando uma nova tendência teatral. Acredita-se que tenha sido cunhado primeiro na Inglaterra, vindo a definir uma gama bastante diversa de criações que transitam numa área de cruzamento entre a Dança, o Teatro, a Mímica e o Circo. O teatro físico quer enfatizar a materialidade do evento, *physical* poderia ser traduzido como “conectado ou relativo ao corpo”, correspondendo aquilo que pode ser sentido ou visto e que não existe apenas numa dimensão espiritual ou mental. A produção eclética reunida pelo conceito Teatro Físico é identificada com a tensão que se apresenta no duplo legado do nome que a caracteriza: uma ação sobre a fisicalidade, gerando uma certa disposição do corpo em função de uma teatralidade específica.” (ROMANO, 2008, p. 16).

esse espetáculo que vocês estão vendo aí na tela foi de 2009, é “A chegada de Lampião no Inferno”, e essa cena no segundo ato, onde só tem o corpo do ator, eu me identifico muito com a Eros quando ela fala da questão do corpo, eu acho que o teatro de animação e a questão do hibridismo está totalmente ligada a essa fusão onde você tem o corpo do ator o corpo do boneco ou do objeto e um terceiro elemento que nasce nessa fusão, esse boneco passa a ser um terceiro corpo eu acho, e vemos essa questão no “Lampião”, é uma técnica um pouco mais desafiadora porque a gente tem três manipuladores aí, um corpo que virou um corpo conjuntão, esse personagem.

Esta cena é assumida por ela como tendo *presente apenas o corpo do ator*, embora existam cabeças de cães que são vestidas pelos braços dos atores, com emendas aparentes. A iluminação em penumbra e o figurino compõem uma paleta de cores que contribui com o movimento coreográfico desenvolvido nessa pesquisa, causando confusão e ilusão de um corpo só, com membros distintos, que atua junto contendo um motivo único. Assim, todo o conjunto parece ser pensado para favorecer a ilusão criada em cena. Então, quando Liliane menciona haver somente o corpo do ator, ela se refere a não possuir uma materialidade que habita externamente, que desprega do corpo humano, como acontece no caso de manipulações diretas, em que animamos o boneco a partir de hastes ou pegas. Os atores ali com sua própria materialidade, compõem noventa por cento da ideia do personagem criado com as cabeças.

Logo adiante em sua fala, Liliane afirma que o grupo nunca buscou a separação entre bonecos e atores, e concordava com alguns estudos onde se afirmava que a energia para manipular o boneco não estava apenas na mão que opera, mas em todo o corpo. Com esse pensamento, pode-se entender novamente que de certa forma, o hibridismo acontece em todas as linguagens de animação. De fato, a energia do ator implicada na manipulação necessita engajar o corpo todo, no entanto, essa discussão me leva a reiterar que aqui concentro o estudo na linguagem da simbiose aparente entre corpos como foco de análise para a compreensão do gênero do boneco híbrido, que se encontra perfeitamente identificada na cena da cia PeQuod apresentada.



Figura 25: Cena do espetáculo *A Chegada de lampião no Inferno*, segundo ato, Cia. PeQuod.
Fonte: <https://www.youtube.com/live/MwYwONMhR68?feature=share&t=2036>. Último acesso: 10 de ago. de 2023.

Em momentos seguintes, a atriz aborda exemplos de espetáculos que passaram por um aprofundamento do ator em cena no teatro contemporâneo, como é o caso de “Peer Gynt”, mas em relação à pergunta da mediadora feita à ela, a respeito do híbrido para o vídeo, Liliane traz a performance (37m) “Braille – uma dança às cegas” feito em parceria com Duda Paiva Company.

[...] Eu acho que é o trabalho que eu experimentei mais essa questão do hibridismo com um pouco mais de propriedade, radicalidade. O Duda tem uma pesquisa muito interessante, muito potente, esse aí é o “Braille” [refere-se à cena, em vídeo]. Esse personagem não tem um único ator que o conduz, temos três manipuladores, e nós passeamos pelo personagem, por esse boneco, mas o interessante é que quando criamos a coreografia o Duda sempre disse “são 4 corpos em cena”, eram três manipuladores e um boneco mas era um ballet pra 4, então ele existe assim, mas junto com a gente, e uma outra questão também é que o personagem precisava permanecer vivo e o mesmo por todos né, tem hora que ele perde a cabeça, ele muda o corpo totalmente, é um boneco que se desfaz e ganha novas formas.



Figura 26: Cena de “Braille – uma dança às cegas”, cia PeQuod, exibida durante a fala de Liliane.
Fonte: <https://www.youtube.com/live/MwYwONMhR68?feature=share&t=2305>. Último acesso: 10 de ago. 2023.

A cena apresentada mostra uma variedade de relações com o boneco em cena, e compreendo na fala de Liliane a relação com o hibridismo através da mutabilidade da materialidade em relação ao corpo do ator e da dramaturgia construída. As possibilidades de manipulação não alteram ou atrapalham o entendimento da narrativa e principalmente, não modificam a percepção do boneco enquanto o mesmo personagem do início ao fim, embora ele tenha mudanças muito grandes em seu formato, mas ao contrário, essas possibilidades fazem com que a cena ganhe criatividade e profundidade em discurso imagético. O estudo do hibridismo para esta atriz se faz então não só a partir da simbiose plástica entre corpo humano e material boneco, mas do pensamento criador de movimento entre atores para a manipulação, mesmo que seja de um corpo quase inteira fora do corpo do ator. Compreende-se por fim, a junção dos corpos, como um diferencial no que se refere ao hibridismo na cena do teatro de animação.

Com relação à junção de corpos, a fala de Daiane Baumgartner contribui para essa reflexão quando fala sobre sua formação (40m50) pautada no treinamento corporal enquanto forma de pesquisar e descobrir atuações com bonecos híbridos. Ela afirma que voltar ao caminho de consciência corporal e treinamento físico pode contribuir para entender como funcionam as divisões do corpo, em se tratando de corpo e mente, para que a manipulação seja eficaz, além da divisão entre atriz, e atriz manipuladora, que se

encontra também presente em cena. Retomando um pouco os conceitos abordados no segundo capítulo, a fala de Daiane me remete às noções de visão dupla e co-presença, uma vez que a forma como a atriz busca trabalhar em cena causa os entendimentos de atriz enquanto parte da cena, mas também atriz enquanto pessoa necessária para animar, além da ideia aplicada à materialidade, causando a sensação de vida e não vida o tempo todo.

Carolina (44m03), mesmo sendo a mediadora, também traz importantes contribuições para este momento da conversa.

eu adoro a atividade relacionada ao corpo, o corpo é via de aprendizado de qualquer coisa no mundo que a gente faz, então o teatro de animação, de formas animadas, ele veio muito forte pra mim, eu era atriz de texto, atriz de todas as formas de teatro, teatro de rua, quando eu comecei a trabalhar com o teatro de animação, eu percebi que nesse lugar eu teria que ter umas práticas muito específicas pra entender o meu corpo, estar à disposição, o meu corpo estar à disposição daquela matéria em jogo, então o treinamento físico trata do que não é só físico, [trata] de algo muito sensível, porque você precisa perceber cada pedacinho de você pra estar com o boneco, porque o que você faz corresponde nele, então isso que vocês estavam falando, mesmo no boneco de luva, o pé que está encostando no chão, que empurra o chão é o que dá a sensação de vida pro que está acima aparecendo em outro lugar, então é a pontinha do iceberg que a gente vê.

Logo após, ela traz uma cena muito interessante de estudo pessoal da relação entre corpo do boneco acoplado ao dela, e menciona muitas indagações que surgem durante o momento de criação, como por exemplo “entender junto do meu corpo esse material que está ali pulsando junto, o que eu a espuma pode trazer de relação na composição, o quanto pesa que eu tenho que compensar no meu corpo o peso do outro material, o quanto sou eu aparecendo ou é ele” (45m00).



Figura 27: Estudo de movimento de Carolina Garcia, registros pessoais, Vale do Arvoredo.
Fonte: <https://www.youtube.com/live/MwYwONMhR68?si=c0ilf8T0sjC7XOu7&t=2758>. Último acesso: 10 de ago. 2023.

O corpo na cena é tema de conversa em vários outros momentos, abordando ainda a necessidade do treinamento corporal e treinamento do teatro físico, da disciplina enquanto recurso para a prática exímia, e do estudo profundo de gestos para criação de cenas com bonecos híbridos, entre outras questões ainda ligadas ao corpo, mas que escolhi reuni-las no próximo subtópico de nome Movimento.

3.3 – Movimento

Entendo que este subtópico reúne pensamentos das atrizes relativos ao estudo do movimento para a criação com bonecos híbridos. Se o corpo está em consonância com a matéria boneco, é a partir de seu movimento que definimos o que está presente em cena ou não, visto que nesse momento da reflexão, já é de comum entendimento que a energia do boneco provém do ser que o anima. O destaque para esta recorrência cabe para a ênfase que algumas atrizes dão no corpo deslocado, e no movimento como base para toda criação do teatro de animação. Separei os pensamentos de Isabela, Eros, Liliane, Eliete e Carolina em relação a esse tema para discorrer aqui.

Dentro da ideia de eixo deslocado, Eliete (51m00) afirma que os bonecos híbridos “exigem mais do que os outros desse corpo mesmo do ator, desse corpo do bailarino, temos uma posição por exemplo as vezes mais desconfortável, muito mais desconfortável para animar esse boneco do que os outros”. Nesse sentido, a fala de Isabela se aproxima à de Eliete quando explica (7m50) que em sua prática, o boneco híbrido “demanda muito trabalho corporal, porque trabalhamos muito eixo, geralmente você sai do seu eixo” para animar o boneco que se funde ao corpo do ator. Mais à frente (1h03m12) Isabela menciona que também teve contato com Duda Paiva, por ser sua conterrânea, e explica um pouco a vertente de trabalho de Duda, explorando a noção de duplo entre materialidade, voz e eixos corporais distintos.

O movimento traduz a vida da materialidade animada, e nesse aspecto, Liliane e Eros combinam muito seus depoimentos. Segundo Liliane (33m40) a linha de pesquisa da companhia PeQuod durante um tempo consistiu em estudar o movimento cotidiano nas ações, buscando um movimento poético, e para isso se aventuraram pela dança contemporânea também. Desse estudo nasceram vários trabalhos da cia, muito voltados para a narrativa a partir do movimento poético de atores, cenários e bonecos, inclusive deixando uma sensação de presença reticente quando em uma cena da peça “Filme Noir” o boneco fica sozinho em cena, sem movimento, mas sua voz está presente, dando a ilusão de que ele ainda vive, ainda que inerte.

Somando à essa discussão, Eros (58m57) fala da relação essencial do movimento enquanto energia no teatro de animação

tem uma coisa muito específica no nosso trabalho [de teatro de animação], seja qualquer tipo de técnica, ela antes de tudo é movimento, um boneco existe a partir do movimento, ele pode falar ou não mas ele é presença pelo movimento, se não existe movimento, não existe teatro de bonecos, [...]as vezes um bailarino e um ator quando eles vão manipular, é que as vezes o ator pode estar chorando do lado, e não estar acontecendo absolutamente nada com o boneco, você pode ter a maior emoção, mas enquanto essa energia não habitar esse objeto, habitar essa matéria que não tem vida, não existe, teatro de boneco precisa dessa energia que move, e se move pelo movimento, quer dizer, se move pelo movimento é meio pleonasma né (risos) [...].

Carolina também observa essa relação direta entre o teatro de animação, e por conseguinte o teatro com bonecos híbridos, com o movimento, dizendo (1h05m10) que ao falar sobre movimento “falamos de diferentes vibrações, ator tem uma vibração, a matéria tem uma vibração, os nossos corpos têm uma vibração, e eles dançando juntos,

compõem uma fala, como uma dramaturgia, um jogo juntos em cena, que isso junto faz quase uma música”.

3.4 – Presença.

As falas sobre presença são imprescindíveis para esta análise, visto que uma das hipóteses levantadas em meu plano de pesquisa refere-se a relação com o boneco ser ou não ser um dos pilares para estabelecer a linguagem do boneco híbrido. Assim, observar as cenas apresentadas pelas atrizes mostra em quais casos há relação entre quem anima e a matéria animada, ou se o caminho se dá justamente pelo contrário.

Alguns momentos da *live* destacados nos outros subtópicos também valem para este tema, pois muitos dos e das artistas referenciados pelas participantes trabalham a relação em cena, como algumas cenas de Duda Paiva, como é o caso de Ilka Schonbein, e mesmo as companhias e trabalhos feitos pelas próprias artistas convidadas. A presença em cena refere-se ao ator emprestar a energia ao boneco, e como diz Eros é importante observar o limite e dosar o nível de presença para que não haja protagonismo mas também não acontece a ocultação total do ator. Carolina menciona (31m23) que “o ator não é sempre aquele que é o centro da cena, ele sim está com o corpo e está à disposição de todos os elementos que estão em transito e em composição juntos”.

É importante perceber que as convidadas falam sobre níveis de presença distintos, e também presenças operadas diferentemente. Um é a presença dramatúrgica, e o outro é a presença enquanto energia de animação. Sabemos que é necessário que o ator esteja entregue na execução de seu trabalho, e que pelo fato de algumas técnicas do teatro de animação se utilizarem de empanada, traz a ideia ao público que não conhece essa linguagem, de que o ator não engaja-se totalmente na ação. Daiane traz (41m30) duas questões antagônicas sobre presença que são pertinentes a esse momento

eu comecei a trabalhar com o boneco e aí essa coisa do treinamento me ajudou demais porque realmente, mesmo que você esteja manipulando um boneco de luva, sua energia está no corpo todo, então você utiliza o corpo todo para manipular aquele boneco, então essa coisa de “ai vou sentar aqui e vou manipular o boneco com a minha mão” isso meio que não existe, você tem que estar sempre presente, seu corpo inteiro ali, mas quando você vai trabalhar com boneco híbrido, é estar ali o tempo todo mas é um pouco diferente porque eu fico pensando assim é uma

coisa que estou tentando muito entender ainda, é uma pesquisa muito nova pra mim e eu estou ainda tentando entender essa divisão que eu tenho que fazer na minha cabeça do que é, o que é o boneco que está fazendo, e o que eu preciso como manipuladora fazer com a boneca.

Logo após, a artista cita dois trabalhos, o primeiro (Violeta) em que ela busca se ocultar, e o segundo, em que ela tenta descobrir formas de relação. A diferença está tanto na manipulação do boneco como no tamanho dos dois, que possibilita diálogos, mas é necessário encontrar a dosagem e os mecanismos tanto físicos do material quanto de atuação da atriz animadora:

é um negócio muito meio maluco dentro da minha cabeça, que eu ainda estou tentando descobrir, e estou meio que voltando pra essa questão do treinamento corporal, porque estou trabalhando com uma boneca que é uma criança e eu gostaria de fazer essa relação, porque nas imagens que vocês viram agora, que é minha boneca Violeta, eu fico atrás mesmo da boneca então o meu rosto, eu tenho que esconder o máximo, eu tento esconder ao máximo, não existe uma relação, eu não me relaciono com a violeta, eu sou apenas manipuladora e metade do corpo é o boneco, mas nessa outra boneca eu gostaria de ter essa possibilidade de poder me relacionar com a boneca, então ela sair de mim, essa coisa, essa brincadeira que pra mim isso é muito novo, eu não, é um desafio muito grande pra mim, e nos meus treinamentos eu fico sempre nessa busca, de ir tentando encontrar esses caminhos.

A fala de Daiane suscita o treinamento em prol do uso da co-presença enquanto formas de relação com o boneco, e o fato da sua boneca Violeta ter a manipulação da sua cabeça sendo feita com a boca impede alguns artifícios utilizados para a leitura de relação, no caso, o encontro de olhares entre matéria e atriz animadora. Além disso, para manutenção da ilusão de vida e independência do boneco, caso seja a intenção, é importante que a presença seja dosada para que o jogo de cena aconteça, e agora sim, essa presença é aquela enquanto energia de atuação. Carolina corrobora essa discussão ao afirmar que é necessário “saber quando abrir mão da sua presença em prol daquilo quando a sua presença estará tão latente. Estamos sempre presente mas tão a vista do público que é necessário se colocar nessa relação também de presença e ausência com o boneco”.

Dentro da perspectiva de presença dramatúrgica, o simples fato de um membro do corpo humano compor o corpo do objeto animado pode já estabelecer uma relação, sem necessariamente se pensar na atriz inteira enquanto ser presente na história. Isso fica claro no exemplo citado por Eros (55m33) sobre a peça “Silêncio”:

todos os bonecos tem um pouco disso, é alguma parte do corpo que está faltando e isso me fascina muito no teatro de que a gente pesquisa, dessa brincadeira a perna não é minha, a cabeça de quem que é, é a minha mão que eu empresto pra aquele personagem, e por exemplo vocês vêem no caso que a gente mistura, são bonecos que são mais próximos dos manequins, a forma, o tamanho, e a gente manipula eles, e dentro da narrativa essas pessoas que estão atrás pra gente no nosso caso, eles são personagens, eles não são somente manipuladores, ou eles são soldados ou eles são as sombras no caso, da casa de bernarda alba, o silêncio são esses personagens que estão entre a vida e a morte eles são as sombras dessas mulheres que estão ali sempre no claustro, então eu acho que a palavra que resume a nossa maneira de trabalhar é essa, conexão.

Falar sobre presença é falar sobre o todo que compõe a cena, mas para além das informações dadas já por todo o arcabouço do teatro (iluminação, cenário, figurino, atuação) a presença flutuante, não somente entre atriz e materiais, mas dissipada até entre membros do seu próprio corpo somados à materialidade que compõe o boneco em cena, traz mais camadas de significados, e a partir da fala das convidadas, revela-se uma das verdadeiras potências do boneco híbrido.

3.5 – Ausência de fala.

Embora a ausência de fala não seja um consenso afirmado na fala de todas, algumas convidadas, como Carolina (2m00), Tádica (18m57), Eros (27m30) deixam claro a pesquisa do teatro não verbalizado, em que a fala ou até a ilusão de fala acontece pelo corpo e movimento. Como exemplo cito a fala de Eros ao explicar que

O boneco teria que dialogar com esse ator, mas um ator que utilizava o seu corpo e uma outra coisa que era o fato de eu ser estrangeira, as nossas peças não tinham texto, as nossas peças são somente musicais, o enredo está ali naquele teatro conduzido pela música, de uma maneira não, muitas vezes não narrativa mas evocativa e que conta uma história [...].

No entanto, reconheço isso enquanto uma recorrência pelo fato do exercício da fala não ser um ponto amplamente discutido em cena, a não ser em um momento de Isabela, quando menciona o treinamento sobre a noção de duplo, apresentada por Duda Paiva.

3.6 – Dança.

A dança pode não ser a formação oficial de todas as atrizes convidadas. Muitas mencionam que nem ao menos chegaram a passar por uma formação em dança, no entanto, é evidente em suas falas que o estudo do corpo perpassa alguns campos de conhecimento da dança, e que algumas companhias verticalizaram seu estudo na dança contemporânea como profunda contribuição para o teatro de animação. As atrizes que mais se aproximam desse campo de pesquisa e atuação são Eros Galvão, Liliane Xavier e Carolina Garcia, embora suas relações com a dança são distintas. Eros se coloca enquanto uma artista que “vem da dança”. Sendo assim, sua relação é íntima e determinante, ou seja, ela busca no teatro de animação, técnicas, subgêneros e linguagens que tenham o corpo implicado na cena, totalmente engajado e que se utilize do repertório ao qual ela se criou enquanto artista, e está familiarizada, até como forma de se sentir bem e se encontrar no teatro.

Liliane já coloca sua questão com a dança de maneira curiosa, pois nos primeiros passos de busca da cia PeQuod para verticalizar o estudo na dança contemporânea, ela menciona que houve certo estranhamento, pois o grupo se entendia enquanto atores manipuladores, e não dançarinos, porém, mais à frente em sua fala, ela reconhece que esse movimento foi muito instigante, pois “estavam na busca de uma libertação de uma narrativa tão direta tão convencional e buscando esse gesto mais poético”. Já Carolina traz em sua pesquisa muitos pensamentos intrínsecos à dança enquanto metáfora de criação.

Concluindo esta etapa de apresentação e reflexão sobre as seis categorias descritas acima, o percurso feito aqui reforça em mim a certeza de que a criação da série de entrevistas da Rede de Bonequeiras Brasileiras foi muito importante, como forma de documentar um momento crítico da história da humanidade, como exercício ímpar de junção de mentes para discussões de temas atuais para o teatro de animação contemporâneo, e ainda um material de análise que propõe outros pensamentos para minha pesquisa sobre bonecos híbridos.

É interessante observar que o diálogo aconteceu entre artistas brasileiras que, por mais que algumas tenham intercâmbios de estudos, desenvolvimentos de carreira e vivências entre países, ainda assim, constituem parte do repertório de bonecos híbridos brasileiros.

Ouvir as participantes só aguçou minha vontade de estar presente, através de residências, aulas, vivências, como espectadora presencial em seus trabalhos, acompanhando como posso o caminhar de cada uma das artistas dessa conversa. Me fez pensar também que a multiplicidade de trabalhos talvez seja mesmo o foco da criação, para além das técnicas e procedimentos que posso estar dando luz nesta pesquisa. É mais uma pulga que se aloja atrás de minha orelha. Para isso, parto para mais um espaço de investigação que contempla o plano de trabalho do meu projeto de mestrado, que é observar artistas locais e também, dada as constantes mudanças da pandemia, participar de uma atividade presencial.

IV – CRIAÇÕES

O capítulo quatro focará em práticas de criação e treinamento pessoal de duas atrizes – a saber – Angie Mendonça⁴³, através da observação da sua performance em ação e de uma entrevista concedida neste ano, e Carolina Garcia, por meio da participação em sua residência e como espectadora em seu espetáculo intitulado *Habite-me*. Todos os eventos aqui (exceto a entrevista) fizeram parte da programação do último *Cena animada – Festival de Teatro de Animação do Triângulo Mineiro*⁴⁴ – 4ª edição⁴⁵ (2022).

Como segunda parte, retomo a minha própria experiência com bonecos híbridos, apresentando meu processo pessoal de construção dos materiais e da cena intitulada *Híbrida*, revisitando todo esse processo com o intuito de verificar as recorrências encontradas na *live* da Rede de Bonequeiras Brasileiras. Além disso, tenho a intenção de trazer reflexões acerca de minha percepção de trabalho com bonecos híbridos enquanto linguagem e técnicas utilizadas, após ter me debruçado sobre teorias a respeito da atuação.

4.1 – Conversa com Angie Mendonça, ações e legados do grupo Faz de Conta em Uberlândia e região.

Já há algum tempo tenho “trombado” com esta artista na cidade, nos espaços de convivência. Angie começou a integrar o grupo de pesquisas em Teatro de Animação coordenado pelo professor Mario Piragibe, que vem a ser nosso orientador em comum (ela se formou Mestre em Artes pela UFU em 2013). Desde então, estamos no mesmo círculo de produções artísticas, contribuindo na organizações de eventos pelo Grupo de pesquisa, e florescendo parcerias de trabalho. Porém, ela tem muita vivência em teatro de animação para contar, e já assumo aqui ser uma pena ter especificado tanto a nossa

⁴³ É atriz, bonequeira e produtora, mestre em Artes pela UFU/MG, vice diretora do Grupo Faz de Conta, grupo de teatro de animação. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro de animação, tcc, escola de belas artes/ UFMG, grupo faz de conta e miniteatro ecológico.

⁴⁴ <https://www.instagram.com/cenaanimada/>.

⁴⁵ É válido destacar a importância da existência deste Festival de Teatro para a região, pois é a partir de sua movimentação que artistas de outras regiões e até outros países passaram e passam por Uberlândia. Foi na edição de 2016 que comecei a ter contatos com companhias que são referência para minhas criações até hoje. Na edição de 2022 por exemplo, outros artistas que são referência em bonecos híbridos estiveram presentes, como a presença de Leonardo Ortiz, com sua performance “Balaio de Gnomo”, um boneco híbrido com cabeça sendo operada mais ou menos na altura dos quadris.

entrevista, visto que é um grande prazer ouvir sobre suas histórias com o teatro em Uberlândia.



Figura 28: Publicação do instagram de 13/03/2023 do grupo Faz de conta.
Fonte: <https://www.instagram.com/p/CpvExgXtJC8/>. Último acesso: 12 de ago. de 2023.

Trazendo uma breve introdução, Angie começou a fazer teatro com sua família. Quem puxava as atividades era sua mãe, Maria Inês Mendonça, criando o grupo Faz de Conta em 1993 junto com amigas e filhas, como conta a publicação da página oficial do grupo. Maria Inês Mendonça é muito conhecida na cidade, recebendo diversas homenagens, reconhecimento por seu trabalho e propósito de vida. Uma das personagens mais lembradas é Vovó Caximbó, contadora de histórias, contracenando com diversos bonecos. Maria Inês faleceu em 2016, mas seu legado é celebrado até hoje em muitas comunidades de criação, educação, pedagogia, artes integradas, ecologia, entre muitos outros grupos interessados em se inspirar e multiplicar a essência de sua arte. Desde as primeiras conversas com Angie, noto como o trabalho ao qual ela estava envolvida desde jovem deixou raízes profundas em sua forma de pensar e agir enquanto artista criadora e

produtora cultural, mas também enquanto ser no mundo, seguindo os propósitos do Grupo Faz de Conta.

Embora o grupo tenha uma grande variedade de bonecos, animados de muitas formas diferentes, a entrevista feita com Angie no dia 8 de Julho de 2023 teve como foco o trabalho que ela desenvolve em parceria com Rafael Mazer, uma performance com dois bonecos híbridos. As perguntas então giraram em torno da construção, manipulação destes bonecos, bem como o seu olhar sobre sua própria atividade.



Figura 29: Publicação do instagram de 13/03/2023 do grupo Faz de conta.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/Cpu7qhnuOmD/>. Último acesso: 12 de ago. de 2023.

Inicialmente, fiz um levantamento de perguntas que eu gostaria de fazer nesta entrevista, que são:

1. O que a artista considera ser boneco híbrido?
2. Se ela tem uma metodologia de trabalho de criação; se essa metodologia foi desenvolvida por ela ou se segue a metodologia de alguém.
3. No trabalho com bonecos híbridos, a artista enquanto atriz divide a cena ou contracenava com sua boneca? Há alguma interação entre atriz e boneca? E com a plateia?
4. A artista busca se ocultar? Executa algum procedimento para tirar sua presença de cena? Ou não é uma necessidade?

5. Como manipula sua boneca? Quais mecanismos físicos?
6. Como teve conhecimentos sobre bonecos híbridos? Quando?
7. Quem são suas referências de bonecos híbridos?

Em relação a nomenclaturas e entendimento do que é o boneco híbrido, Angie afirma que dentro do Grupo Faz de Conta procuram não dar muitos nomes

A gente dá muito pouco nome no grupo Faz de Conta, a gente chamou por muito tempo habitável, e foi por causa de escutar você falando ‘boneco híbrido, boneco híbrido, boneco híbrido’, eu fui pesquisar ‘o que que é isso? Que diferença é essa gente?’ porque ninguém me contou (rimos. Eu brinco ‘também não contaram pra mim’) Eu estou distante da academia faz muito tempo, estou distante do *métier*, não tenho me renovado lendo artigos, tal, e aí fui dar uma pesquisada e vi o que que significava um, o que que significava outro, o que que tinha de ideias, de conceitos em torno de cada um e achei que foi isso mesmo, a gente têm bonecos híbridos, aí agora a gente chama de boneco híbrido.

A construção dos bonecos foi feita inicialmente por Maria Inês junto ao muitas mãos, e revitalizadas posteriormente, tal como foi explicado por Angie mas também apresentado ao público virtual por meio do texto da legenda.



Figura 30: Angie Mendonça na criação de bonecos da cena *Seu Juvenal e Dona Luzia caminhando por aí*.
Fonte: https://www.instagram.com/p/CXtcNDqrhFx/?img_index=5. Último acesso: 12 de ago. de 2023.

Ao perguntar sobre a criação dos Híbridos, Angie relata que além destes, sua mãe também tinha um boneco híbrido, que segundo ela, era uma “híbrido na perna de pau, que era uma ema, e aí era um galope numa ema, o corpo era dela, e as pernas que estavam em cima da ema era de mentira, as pernas dela faziam as pernas da ema junto com a perna de pau”. Quando indagado se alguém contracenava com o boneco híbrido de sua mãe, Angie conta que havia um palhaço que junto a sua mãe e à ema, formavam uma relação de triangulação. Na página do instagram encontro uma imagem da performance.



Figura 31: Maria Inês Mendonça com boneco híbrido contacenando com ator do Grupo Faz de Conta.
Link: https://www.instagram.com/p/CqdY8rrLpCH/?img_index=7. Último acesso: 12 de ago. de 2023.

Além da referência de Maria Inês, Angie conta que também um espetáculo em Belo Horizonte que trabalhava com a ideia de bonecos híbridos em cena, e isso a motivou a procurar realizar esse tipo de trabalho tempos depois. Para Angie, o boneco híbrido é algo “que tem boneco e que tem parte nossa”.

Ainda dentro da ideia de criação dos bonecos, conforme foram sendo restaurados por Rafael Mazer e remontados pelos dois artistas (como mostram as fotos da publicação do instagram), Angie comenta sobre a vontade de fazer uma mulher, ao invés de um homem, e decidem a premissa da ação com os bonecos. Assim, entra a pergunta sobre existência ou não de uma metodologia de criação. Em sua resposta, é interessante notar que uma coisa puxa a

outra, pensar o texto ajuda a pensar a ação em cena, que ajuda a pensar a estética do boneco, que ajuda a pensar as necessidades mecânicas e de adereço dos bonecos também.

a gente têm algumas contações de história com eles, e nessas contações de história existe uma metodologia porque já existe o texto, então a gente olha o texto, quem que vai contar qual parte, quem que vai atuar, como que a gente vai dividir isso, primeiro pelo texto, depois a gente vai pra cena, mas, eu, isso é muito particular meu, acho que eles funcionam muito mais em intervenção do que em cena, eu amo botar a dona Luzia pra andar e conversar, e só isso, só conversar, ela me dá uma carga de possibilidades de improvisação que eu como atriz não tenho, eu não consigo improvisar, não sou boa em improviso, mas com a boneca, ah é outra coisa, dá certo demais, e o Mazer também tem muito, ele é um bom improvisador, e a gente tem um bom feeling assim um com o outro, então um vai improvisando, e o outro vai segurando a onda, e um complementando o outro, então apesar de a gente ter algumas cenas montadas, das contações de histórias, eu acho que o brilho desses bonecos é em intervenção.

Essa fala mostra a dinâmica de intervenção no espaço com improvisação como mote cênico, e a nossa conversa caminhou para a terceira e quarta pergunta, no que diz respeito à existência da atriz em cena e se ela enquanto animadora busca se ocultar em cena ou não. Angie relata sua resposta com o público através dos caminhos que tomaram a cena de Seu Juvenal e dona Luzia.

a ideia inicial dele [Mazer] era que os dois tivessem um mochilão nas costas, e nós estaríamos dentro desse mochilão, dois viajantes com mochilão. A gente nunca terminou o mochilão, mas eu coloco sempre em questão, porque sempre ele vem com essa “vamo fazer o mochilão?” eu falo “cara, eu to muito confortável em aparecer” eu to muito confortável em conseguir trocar ideia também com o público, e a dona Luzia saber que tem alguém trocando ideia, e a Dona Luzia saber que tem alguém trocando ideia, sabe, a gente ter essa brincadeira de eu também poder aparecer, e quando eu não quiser também eu to aqui atrás, se a pessoa quiser me ver, ela ta me vendo, assim, a gente tentou umas escondidas com máscara e roupa preta e nossa, zero sucesso.

A fala de Angie em relação ao ocultamento com a roupa preta refere-se a um dos primeiros trabalhos realizados com os bonecos durante a pandemia. A roupa preta foi utilizada para ocultar os atores e atriz animadores para gravação de vídeos executados com editais de fomento à cultura lançados durante os meses mais rigorosos de isolamento social. Porém, compreendo que para caráter de performance em espaços com o trânsito livre do público, assumir-se atriz animadora revelada é mais interessante do que o ocultamento a partir de vestes escuras que poderia até chamar mais a atenção.

Nas imagens abaixo, *prints* do vídeo “História do Aviãozinho”, podemos ver que em um cenário com cores mais fortes, como na mata, os atores e a atriz se camuflam mais com as vestes escuras, mas no momento em que a cena passa a acontecer em um cenário de tons mais claros, a silhueta do ator e da atriz pode chamar a atenção. O recurso do ocultamento a partir de vestes sempre foi muito utilizado no Teatro de Animação, e ainda acontece de maneira integrada à cena, dependendo de sua proposta, mas nas performances contemporâneas temos visto com mais frequência a opção do não mascaramento da atriz animadora. Nas Fig. 32 e 33, podemos observar a atriz e os atores sem ocultamento por vestes e da mesma forma o foco concentra-se nos bonecos em jogo de diálogo.



Figura 32: Cenas dos vídeo A história do avião, do Grupo Faz de Conta.

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=6hmjkiEuD_s. Último acesso: 12 de ago. de 2023.



Figura 33: Publicação do Grupo Faz de Conta sobre processo criativo.

Fonte: https://www.instagram.com/p/CYAEe63lzc/?img_index=1. Último acesso: 20 de ago. de 2023.

Em relação à interação entre atriz e boneca, Angie comenta que Dona Luzia não conversa com ela mas fala dela. Quando pergunto se a boneca já conseguiu olhar para a atriz, Angie responde que “não tem nem anatomia pra isso. Não tem mecânica, engenharia para ela torcer, e eu aparecer, porque a gente tem uma estrutura que dá uma afastada na gente, mas a gente sabe da existência uma da outra (risos)”. A partir da ideia de que Angie enquanto atriz conversa com o público, e Dona Luzia sabe da sua existência, noto aqui o uso do princípio de co-presença, pois acontece uma relação de triangulação de interação entre público, plateia e boneca. O público também exercer o olhar e compreensão de que o boneco existe enquanto ser independente e enquanto ser que é controlado por ela, embora na premissa da performance esse fato não entre tanto enquanto jogo.

Seu Juvenal e Dona Luzia estiveram presentes na programação da Mostra Aberta do 4º Cena Animada, e transitaram em algumas escolas da cidade de Uberlândia. Pude vê-los em cena, na passagem dos alunos na entrada de um dos turnos escolares. Dentre crianças mais velhas e mais novas, aquilo era um acontecimento novo e diferente do cenário habitual da rotina escolar. Movidas pela curiosidade, algumas crianças tinham o

ímpeto de procurar conversar com a atriz, que respondia naturalmente, mesmo com a presença de Dona Luzia. Sobre esse fato, em entrevista, pergunto se há necessidade de esconder o rosto quando faz a boneca conversar e Angie responde que elas têm posicionamentos diferentes de rosto por conta do mecanismo da construção

quando eu quero esconder muito, isso acontece geralmente com criança, quando eu quero esconder muito, porque a criança ta realmente ali, embebida, aí eu vou pra trás dela com a cabeça reta, porque eu consigo esconder, se eu ponho meu perfil eu sei que ta mostrando, se eu to com a cabeça de frente pra ela eu sei que eu estou bem escondida, e aí geralmente você vai me ver falando assim, bom, você me viu na escola também né mas é porque eu precisava mesmo me comunicar, principalmente porque as crianças eram um pouco maiores, porque quando eu to de lateral eu sei que eu to aparecendo e eu to confortável em existir a minha presença ali.

De fato, o boneco e a boneca juntos formam um par de improviso muito interessante, contando pequenos causos, e atraindo a atenção para aquela existência singular no espaço da escola. Todos sabiam que se tratava de teatro de bonecos, e apesar das emendas dos bonecos e do corpo do ator e da atriz estarem escondidos, não era preciso esconder a manipulação, e a brincadeira acontecia, as crianças conversavam e se encantavam com os viajantes.



Figura 34: Divulgação da cena Juvenal e Dona Luzia caminhando por aí no Cena Animada.
Fonte: https://www.instagram.com/p/Cim4QPFOTqy/?img_index=9. Último acesso: 20 de ago. de 2023.

4.2 - Residência com Carolina Garcia.

Compondo a programação do *Cena animada – Festival de Teatro de Animação do Triângulo Mineiro – 4ª edição* tivemos a presença de Carolina Garcia com duas atividades: a apresentação do espetáculo de nome *Habite-me* e também sua residência com o título “Percepções do corpo em movimento com o Inanimado”.



Figura 35: Divulgação do espetáculo Habite-me e da Residência ministrada por Carolina Garcia.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CktX3EjpsSL/> / https://www.instagram.com/p/Cj-YVbSL7V6/?img_index=2.c. Último acesso: 20 de ago. de 2023.

Para apresentar brevemente o espetáculo diologo com o artigo⁴⁶ de Joana Vieira, trazendo uma descrição da peça

Habite-me é um espetáculo solo, definido como teatro de máscaras, dança e bonecos, possui um prólogo e três quadros, intitulados Os Enamorados, O Eterno Retorno e O Inocente. Trata de temas que perpassam questões filosóficas e metafísicas, tais como a vida e a morte, a relação com a passagem do tempo e o cuidado com os outros. Temas que surgem nas ações das personagens vivificadas e entrelaçadas no corpo de uma mulher, atriz, que “dialoga fisicamente” com os demais elementos da cena, expandindo-a e lhe fazendo ganhar diferenciados contornos. (VIEIRA, 2020, p. 221).

⁴⁶ VIANA, Joana Vieira. O corpo da mulher como morada em Habite-me. *Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, v. 2, n. 23, p. 218-234, 2020.

O conceito de habitação está presente o tempo todo no espetáculo, da escolha dos recursos plásticos, técnicas de animação e coreografias construídas, ao tema de cada quadro, cada pequena história que surge e se esvai de maneira sutil e poética. O artigo elucida reflexões sobre habitar, juntamente aos registros de criação de Carolina que Joana teve acesso, inclusive afirmando que “a escolha pelo uso da máscara como recurso cênico traz referência a uma forma peculiar de habitar e ser habitado. A máscara revela ao esconder” (VIERA, 2020, p. 223). De fato, quando vestimos uma máscara, podemos pensar também que é a máscara que nos veste. Pesquisadoras e pesquisadores do teatro de máscaras afirmam que emprestamos nosso corpo à máscara, para que ela possa aparecer para o mundo, se fazer presente e estar no mundo com toda a sua bagagem.

A ideia de habitar enquanto metáfora mas também como significado direto é sedutora para mim, escolhendo os termos inclusive como título desta pesquisa, uma vez que habitar remete a um corpo que faz morada, está presente, um corpo ou um elemento que é e se faz inteiro no espaço que ocupa. Nunca deixamos de nos habitar objetivamente. Subjetivamente nos esvaímos de nós mesmos em muitos momentos do dia, da vida, por sensações, por memórias, etc.

Há diversas questões que sentimos que habitam nossa morada física, nosso corpo, questões sensoriais, símbolos, rótulos, pensamentos, e processos cerebrais que são tão fortes que podem inclusive subverter a ordem da vida, tornando-se prioridade ao invés da fisiologia do corpo. Se pensarmos em crises mentais que se tornam doenças físicas, como a crise de ansiedade, a mesma toma uma amplitude tão grande dentro de nosso próprio corpo, invade nossa habitação, alterando percepções de respiração e segurança, ameaçando o próprio sistema nervoso, a base sólida que concretiza nossa existência.

Assim a ideia de habitação se liga muito à biologia, o que me faz retornar às primeiras discussões do capítulo 2, a respeito das relações ecológicas entre organismos, que diferem entre intraespecíficas e interespecíficas. Dois organismos podem se co-habitar de maneira benéfica, cooperativamente, como também pode acontecer discrepâncias, relações de poder, tornando essa habitação parasitária, e aqui os caminhos podem se ramificar entre concretude (como uma bactéria que parasita nosso corpo) ou como um pensamento invasivo que ludibria nossa mente, ou também como uma ideia que ao nos habitar, nos reconstrói, uma sensação que acolhe, chega como um corpo estranho que reorganiza a estrutura, mudando o curso das vidas presentes. Logo, entendo que habitar é um conceito amplo a ponto de traduzir o objetivo com o subjetivo, e na arte, os bonecos híbridos adquirem uma potência poética enorme quando

assumidos dramaturgicamente enquanto corpos habitáveis e habitados, conversando e oscilando entre suas possibilidades de existência.

Joana Vieira menciona os registros de Carolina sobre o estudo sobre habitar

Em seus diários de bordo, a atriz faz referências às diversas formas de habitar e à teoria das cinco peles de Hundertwasser, sobre a identificação dos seres humanos com o mundo ao seu redor. Friedensreich Hundertwasser (1928- 2000), foi um artista, pintor e arquiteto, que defendia a integração do ser humano com o ambiente. Ele entendia a relação do ser com o mundo a partir da existência de cinco peles, a saber: epiderme, vestuário, casa, meio social e planeta (VIEIRA, 2020, p. 229).

Quando nos distanciamos das discussões levantadas aqui, percebemos que no âmago se encontra a ideia de vida e morte, que perpassa por todo o espetáculo, e com certeza é uma das grandes pérolas misterioras que o Teatro de Animação guarda enquanto pergunta eterna. Joana afirma que “tratar de vida e morte no teatro de animação é se aventurar em um exercício de metalinguagem, uma vez que o ato de animar carrega, em sua essência, ecos desta realidade inexorável” (VIEIRA, 2020, p. 227). Dessa associa a reflexão sobre habitação à metáfora de vida e morte. No teatro de animação essa discussão é também técnica, uma vez que só conseguimos traduzir a vida no objeto inanimado a partir de seu movimento. Joana aponta como Carolina utiliza essa percepção para a construção do espetáculo

A presença da vida e da morte em todos os elementos do espetáculo é possível não só pelas escolhas estéticas e conceituais feitas pela equipe, mas também se efetiva no engajamento físico e psíquico da atriz, na medida em que anima tudo o que toca. O tocar, aqui, não se refere apenas ao tato, mas ao que entra em contato. Toca-se com o olhar, com a intenção, com o gesto e com o corpo, como um todo (VIEIRA, 2020, p. 228)

O trabalho *Habite-me* é resultado do esforço e coletividade de toda uma equipe, mas reitero o olhar sobre a atriz Carolina Garcia, e sua construção enquanto artista do teatro de animação contemporâneo, com foco no estudo do corpo. Reservei um trecho de sua fala na *live* Conversas de Atelier para este momento pois reflete seu modo de trabalhar e criar, foco desse capítulo, além de apresentar sua entrada na área do teatro de animação

eu adoro a atividade relacionada ao corpo, o corpo é via de aprendizado de qualquer coisa no mundo que a gente faz, então o teatro de animação, de formas animadas, ele veio muito forte pra mim, eu era atriz de texto, atriz de todas as formas de teatro, teatro de rua, quando eu comecei a trabalhar com o teatro de animação, eu percebi que nesse lugar eu teria que ter umas práticas muito específicas pra entender o meu corpo à

disposição daquela matéria em jogo, então o treinamento físico trata do que não é só físico, de algo muito sensível, porque você precisa perceber cada pedacinho de você pra estar com o boneco, porque o que você faz corresponde nele, [...] mesmo no boneco de luva, o pé que ta encostando no chão, que empurra o chão é o que dá a sensação de vida pro que ta acima aparecendo em outro lugar, então eu tava falando assim, é a pontinha do iceberg que a gente vê. [...] no jogo de composição de cena com o boneco, parece que é por isso que a gente é tão múltipla também me parece né, tem a coisa de entender o material, a composição do material que você ta trabalhando, tem a ver com esse olhar de fora de composição de fora, porque dependendo do ponto de vista do publico é o que a gente ta gerando como ilusão daquela relação e sensivelmente o seu corpo ta ouvindo com todas as células a relação com aquele material também né, então é, eu acho que é um trabalho coreográfico, um trabalho de estudo de movimento muito profundo, muito perceptivo e muito aberto pra você abrir mão também.

A fala de Carolina expressa os caminhos que seu pensamento percorre enquanto sujeito criador, entendendo o corpo enquanto morada de cenas embrionárias, onde é necessário ter a escuta aguçada também, para entender as escolhas necessárias. Sua residência de nome “Percepções do corpo em movimento com o inanimado” reafirmou os pensamentos apresentados no artigo de Joana.

A residência aconteceu na Sala de Interpretação do Bloco 3M, do campus Santa Mônica, na Universidade Federal de Uberlândia, entre os dias 8 e 12 de novembro de 2022, e teve cerca e 10 participantes, entre alunos do curso de graduação em Teatro, artistas selecionados da Mostra Aberta, e inclusive professores convidados, que contribuíram muito nos debates entre os exercícios. As atividades alternavam entre práticas e teóricas, com exposições de conteúdo teóricos, rodas de conversas, treinamento físico e improvisações de movimento.



Figura 36: Registro feito durante a residência.

Fonte: Acervo pessoal

Através de conhecimentos ligados à Eutonia e propriocepção, fizemos exercícios de consciência corporal, aquecimento, respiração, pontos de apoio, percepção do peso no corpo, exercícios que trabalhavam múltiplos focos, triangulação com bolas e entre pessoas, princípios da mímica como o ponto fixo, falamos sobre diferenças de dramaturgias, exercícios usando materiais de sensibilização do corpo como o uso de sacolas plásticas cheias de água sobre o corpo para consciência de sensações corporais, entre outras ações. Percebi que a oficina tem um lugar de atenção, calma, concentração e curiosidade. Abaixo segue um registro da lousa da sala, cuidadosamente escrita pela ministrante, informações para guiar o percurso de pesquisa pessoal. Na folha em branco colada na lousa estava impresso o significado de Propriocepção: Escuta e sensibilidade – aprimoramento da percepção interna dos movimentos e relação com as forças da natureza. Além disso, havia escrito dicas para as práticas, tais como “movimento por movimento”; “menos esforço”; “observação sem julgamento” entre outras. Uma frase repetida pela ministrante era o convite à curiosidade.

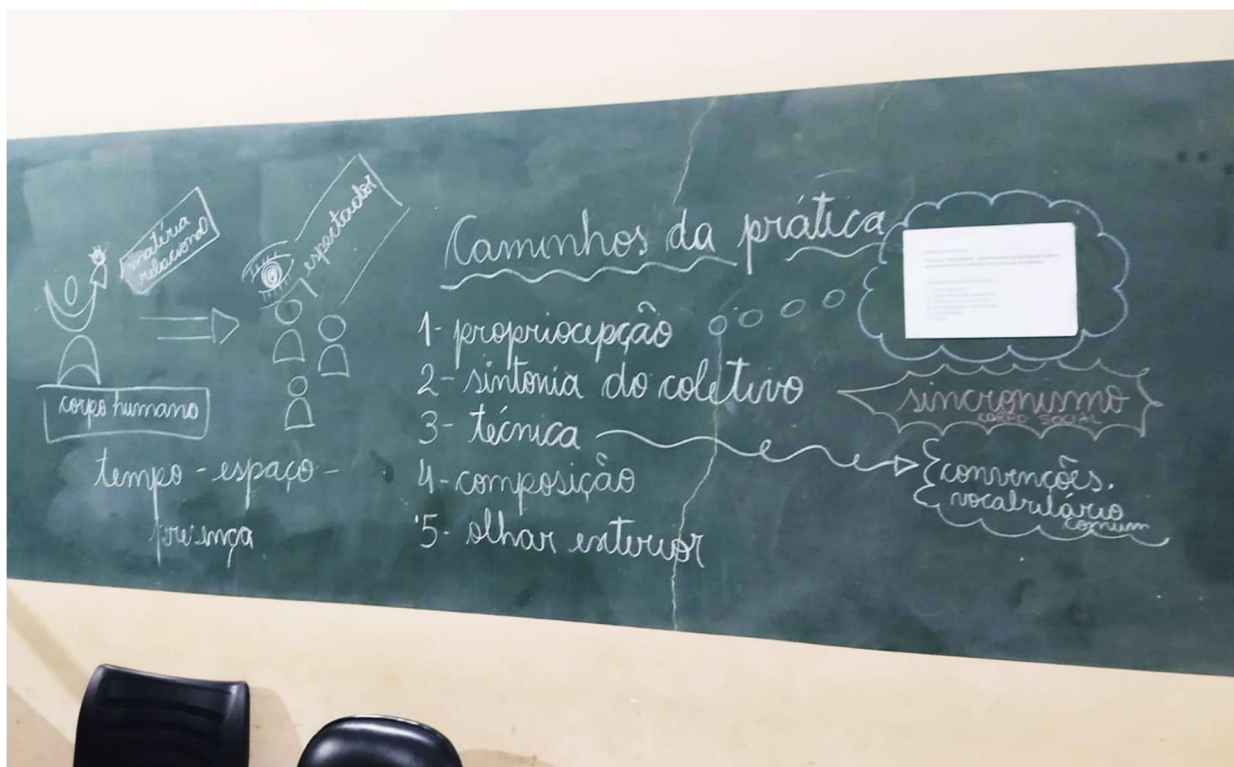


Figura 37: Foto da lousa escrita por Carolina Garcia durante sua residência.

Fonte: Acerco pessoal.

Uma das coisas que mais me recorde no trabalho prático de Carolina foram as falas sobre como prestar atenção em tudo do nosso dia a dia é uma forma de treinamento e cuidado. A preparação para a criação, ensaio, cena, não deveria ser algo que nos organizamos para fazer somente em um momento do nosso dia, ou da semana, mas sim em cada momento, observando os movimentos que fazemos para tomar um café da manhã, como fazemos nossas atividades rotineiras, como nos relacionamos com as outras pessoas, tudo faz parte de um treinamento corporal. Isso seria não nos abandonarmos ou não gastarmos energia desnecessariamente.

Acabamos de ver dois processos aqui descritos e analisados, e em cada um deles pude observar a criação por ângulos diferentes. Não tive acesso a todo o movimento envolvendo os dois trabalhos artísticos mencionados, e é claro que uma pesquisa sempre terá acesso a um recorte de todo o processo. Angie Mendonça nos traz a construção da cena a partir da (re)construção de bonecos do grupo a que pertence, e enquanto criação de cena, acontece em parceria com seu colega de cena, mas também enquanto coletivo. Sua bagagem de criação vem de sua formação mas também do tempo de carreira do grupo teatral Faz de Conta. Carolina mostra sua metodologia de criação a partir de suas contribuições e mediação na *live* analisada aqui, e na sua forma de conduzir a residência realizada em Uberlândia. Habite-me também mostra seu trabalho, mas acredito que como uma via de mão dupla. Ela traz sua

bagagem de atriz para a criação do espetáculo, mas a construção do mesmo, a troca com a equipe e a pesquisa para o nascimento de *Habite-me* também molda e enriquece seu repertório como atriz criadora.

Toda criação nos traz frutos e novas formas de entendimento de nossa própria pesquisa artística, Dona Luzia caminha com as pernas de Angie, levando-a para muitos cantos diferentes; as personagens que habitam Carolina a transformam em cada encontro, cada casa de espetáculos em que fazem morada. Agora, falarei de meu próprio processo, que me fez caminhar até essa pesquisa, abrindo o tópico com um exercício.

4.3 – Meu próprio processo de criação. Confluências com as várias vozes desta pesquisa.

HÍBRIDA.

Surjo...flutuante(?), sozinha... não. Cercada. Quem são vocês? Como vocês são? Por que são assim? Distoo... Preciso de mobilidade. Quero um corpo. Olha! Braços, jogados! Podem me servir! Como os pego? Ao meu redor... ao meu redor tenho ferramentas. Animo-as com meu olhar. Busco meus braços. Preciso analisá-los, descobri-los, eles têm mobilidade, e conexões soltas... mas, como esses braços se movimentam? As mãos...a textura...são parecidos...mas diferentes. Gosto mais daqueles, se parecem.... Com aquele corpo! Ei! Busca o corpo! Posiciona-o aqui, sim, atem, dêem nós, emende-os...Sim! Deixa-me ver. Hm...bonito... Bonito, não é? Olhem... preciso vesti-lo. Minhas ferramentas, me ajudem, atem a esse resto, este...tronco. Quero me ligar a ele. Certo. Já flutuo sobre meu próprio tronco e braços! Belo...sinto meu corpo novo! Mas quero mais... Quero mais mobilidade! Quero me deslocar! Agora como.... Mover-me? as mãos, sim, apoios, preciso apoiá-las para subir. Ferramentas, ajudem. Este tronco se liga agora a pernas, que permaneceram quietas e dobradas o tempo todo. É tudo muito novo, é o primeiro descobrimento desse andar. A altura que tenho, a imponência que recebo, me apodero deste corpo e me empodero com ele! Muito prazer, sou igual a vocês...(?) Espera! O que foi isso que senti? Aqui atrás há...algo? Ali... o que há ali...? Quero sair...

Quando falo da minha cena, intitulada *Híbrida*, sempre inicio com o texto que tenho em mente quando a realizo. O texto acima foi feito de acordo com o que penso enquanto executo as ações, e foi reescrito para esta produção, que coloquei de abertura deste subtópico propositalmente, para que você receba como primeiro impacto, a

personagem sozinha falando e tendo seu protagonismo. Quero propor o exercício de deixar ainda o texto original⁴⁷, pois quanto me propus a atividade de escrita automática pela primeira vez, durante minha monografia, o resultado original surgiu com uma crise de identidade, que julguei interessante observar. Escrevi como se a cabeça que animo estivesse falando, mas usando a primeira pessoa pra mostrar os pensamentos dela. Ou seja, falo em primeira pessoa, como a personagem. Então, de acordo com o texto original, esta cabeça seria um alter ego ou, como a reescrita apresenta, seria um personagem totalmente fora de mim?

Neste momento, disponibilizo a você uma [gravação](#)⁴⁸ de uma das inúmeras apresentações realizadas, para que você possa acompanhar a análise da cena a seguir, decoupada em momentos específicos de reflexão.



Figura 38: Foto cena *Híbrida*.

Fonte: Acerco do grupo de pesquisa em Teatro de Animação Nucelten Puppets.

⁴⁷ Uma cabeça surge, flutuante, sozinha, cercada por uma multidão de olhos atentos aos seus movimentos. Sentindo a dissonância entre a composição do seu eu e dos vários eus que a assistem, em busca de um corpo, a cabeça anima braços ali presentes, só pelo poder do seu olhar. Estes braços não te servem, são iguais aos do público, mas ainda não são seus. Os braços que vê, logo em seguida, jogados no chão, esses sim! Podem me servir! Uso a âni^{ma} dos primeiros braços para pegar os segundos, que se encontram no chão. Preciso analisá-los, descobri-los, eles têm mobilidade, e conexões soltas... mas, como esses braços se movimentam? Hm...vejo que os braços da multidão são ligados a um tronco... tronco...igual a este! Que vejo aqui ao lado, jogado também! Uso os primeiros braços animados para atar todos estes membros encontrados no chão e ah.... Vejo agora um corpo para mim! Se parece com os corpos atentos que me vêem... não é? Quero se ligar a este tronco! Ainda usando os primeiros braços que encontrou, visto meu corpo novo, e então a cabeça já flutua sobre seu próprio tronco e braços! Mas quero mais... Quer mais mobilidade! Quer se deslocar! Este tronco se liga agora a pernas, que permaneceram quietas e dobradas o tempo todo. É tudo muito novo, é o primeiro descobrimento desse andar. A altura que tem, a imponência que recebe, se apodera deste corpo e se empodera com ele! “Sou igual a vocês” ...(?)

⁴⁸ Link da cena “Híbrida” – apresentação em 16 de julho de 2022 durante evento no espaço cultura “Casa da Ana” em Uberlândia: https://youtu.be/u_76JZqDtOE. Último acesso: 22 de ago. de 2023.

Pois bem, eu, atriz, me anulo quando estou em cena animando a cabeça? Minha intenção desde sempre, desde o início deste trabalho, foi não me anular. Pois, se quisesse, poderia vestir uma malha preta que tampasse todo o meu corpo (como mostrado no exemplo de uma das versões de cena de Angie), dando destaque e foco apenas para a cabeça e os membros jogados no chão. Porém, quando a cabeça busca [animar os braços](#) da atriz que manipula – eu – ela olha para a pele da atriz, olha para o material que consiste esse braço, e analisa as diferenças entre esse braço e os braços jogados. A pele importa, ela é texto. Meu tronco é texto em cena. Embora a cabeça não tenha a atividade concreta de se olhar no espelho durante a cena para reconhecer que a cor do material que compõe sua cabeça é igual à cor do material que compõe o braço, isto se coloca implícito quando a cabeça nota as diferenças entre os braços. Por isso visto uma malha da cor da minha pele, e não preta.



Figura 39: Foto cena Híbrida – alterbraços.

Fonte: Acervo do grupo de pesquisa em Teatro de Animação Nucelten Puppets

Agora, proponho o exercício de lhe mostrar o mesmo texto, contudo, dessa vez, transitando entre as diferentes pessoas do discurso apresentado em cena, como forma de lermos as diferentes conjulgações do mesmo corpo, atividade que faz parte da elaboração da atuação.

Uma cabeça surge, flutuante, sozinha, cercada por uma multidão de olhos atentos aos seus movimentos. Sentindo a dissonância entre a composição do seu eu e dos vários ‘eus’ que a assistem, em busca de um corpo, a cabeça anima meus braços ali presentes, só pelo poder do seu olhar. Meus braços não te servem, porque ainda não são seus. Os braços que vê, logo em seguida, jogados no chão, esses sim! Podem lhe servir! Ela então usa a ânima dos meus braços para pegar aqueles que se encontram no chão. Ela Precisa analisá-los, descobri-los, eles têm mobilidade, e conexões soltas... mas, como esses braços se movimentam? Hm...vejo que os braços da multidão são ligados a um tronco... tronco...igual a este! Que vejo aqui ao lado, jogado também! Uso então os meus braços animados para atar todos estes membros encontrados no chão e ah.... Vemos agora um corpo para mim! Se parece com os corpos atentos que nos vêem... não se parece? Quero me ligar a este tronco! Ainda usando os primeiros braços que encontrou, ela veste meu corpo novo, e então já flutuo sobre meu próprio tronco e braços! Mas quero mais... Quero mais mobilidade! Quero me deslocar! Este tronco se liga agora a pernas, que permaneceram quietas e dobradas o tempo todo. É tudo muito novo, é o primeiro descobrimento desse andar. A altura que tenho, a imponência que recebemos, me apodero deste corpo e me empodero com ele! Somos iguais a vocês...(?)

Todo este momento reflete o mais recente estudo da narrativa interna, que é uma das metodologias de criação específicas desse trabalho. O histórico de criação já foi apresentado nos capítulos anteriores. Levei dois meses para finalizar os objetos de cena: uma cabeça, dois braços e um tronco. Durante meu intercâmbio na Universidade Federal de Santa Catarina, utilizei o laboratório de Teatro de Animação para desenvolver os materiais. O processo de confecção levou mais tempo que a criação da movimentação, que na verdade já vinha cozinhando em minha mente simultaneamente à artesanaria, e aqui entendi um dado importante sobre ser artesã: pensar o modo de operar o material é fundamental para determinar como o material será feito. Do que é feito, qual o peso,

tamanho, cor, consistência...tudo isso está intimamente ligado à como ele ganhará vida em cena. Tal pensamento se assemelha à fala de Isabela Nascente a respeito da criação do material se conectar com a elaboração da atuação.

Assumindo que nunca tinha confeccionado nada parecido com o que está nascendo ali, fui na fé, com a cara e a coragem, aceitando “a estética do feio” como eu dizia, por não ter técnica para um bom acabamento da minha obra. Dois meses de confecção, algumas semanas ensaiando, para gerar uma cena de sete minutos.

Para criar as ações, que ora penso serem ações dramáticas, ora penso que se assemelham a coreografias, transporei os estudos de narrativa apresentados a partir de técnicas por anos treinadas e aprimoradas durante minha permanência no Grupo de Pesquisa em Teatro de Máscaras do curso de Teatro da UFU, sob coordenação da professora Vilma Campos.

Considero meu trabalho dentro deste grupo essencial no meu repertório de atriz, visto que a maioria de meus trabalhos até hoje são atuações com máscara. Minha formação através dos grupos de pesquisa em Atuação com Máscaras e em Teatro de Animação tornaram-se inclusive tema de monografia apresentada no fim da graduação. De 2013 a 2019 permaneci em constante treinamento físico focando em princípios de neutralidade, aspectos básicos como ponto fixo, triangulação, foco, consciência e expressão corporal, além de treinamento pensando em elementos da natureza, mímese corpórea, tendo contato com máscaras de origens diversas, e níveis também variados (máscaras neutras, semi expressivas, expressivas inteiras, meia máscara, mascaramentos, etc).

Apenas durante a criação das ações da cena *Híbrida* me dei conta de que tinha repertório para elaboração da mesma, identificando o treinamento como válido. É necessário também considerar que durante o segundo semestre de 2017, dentro da disciplina mencionada, tivemos contato com diversos tipos de manipulação, observando o teatro de luva, teatro de objetos, teatro de sombras, chegando depois na etapa de criação de trabalhos pessoais com temas e técnicas a escolha dos estudantes.

Ainda assim, até este momento não cruzava as informações. Teatro de Máscaras sempre foi estudado por mim como um universo a parte, sem contato com o Teatro de Animação, e inclusive sem prejuízo em formação acadêmica ou profissional por isso. Os olhos se voltavam a produções acadêmicas, literárias e práticas voltadas apenas ao uso da máscara. Por isso, Em minha monografia, considero a boneca híbrida como um elo entre

as duas formações, pois a partir de meu retorno à Universidade Federal de Uberlândia, passo a integrar o grupo de pesquisa em Teatro de Animação, continuando a desenvolver estudos sobre a cena Híbrida, inclusive, unindo os dois coordenadores de cada grupo de pesquisa em uma orientação conjunta para o meu trabalho de conclusão de curso. Esse momento foi deveras enriquecedor para propiciar debates e construções de conhecimento observando os frutos que estes dois espaços de pesquisa possibilitaram acontecer.

Minha jornada de construção e aprofundamento com bonecos híbridos me leva a assimilar algumas recorrências levantadas entre as falas das atrizes destacadas no capítulo 3. Minha cena foi desenvolvida com **ausência de fala**, dada a manipulação com a boca. A narrativa é contada apenas pelos recursos técnicos utilizados corporalmente, entre manipulação, triangulação, regidas e embaladas coreograficamente ao som de “Anabasis”, composição do grupo musical Dead Can Dance⁴⁹. Embora não tenha formação em **dança**, um dos princípios muito utilizados é o **estudo do movimento** através da improvisação em dança, as vezes orientada por algum tema ou mote inspirador, as vezes livre, guiada pela música. Além disso, a partir do histórico do processo, observamos que o meu repertório de atriz se dá pela **mistura de linguagens**, porém a dualidade máscara e teatro de animação permanece forte em minha mente.

Continuando a averiguar *Híbrida* a partir das recorrências, o foco da cena está no jogo de **presença** em cena, de dois seres, um **corpo** obviamente manifestado, e outro corpo que sutilmente começa a se fazer presente a partir de sua animação e movimentação pelo pequeno espaço que têm. Lentamente o corpo animado, a princípio manifestado apenas em forma de cabeça, une matérias em prol de maximizar sua existência, até chegar a um ponto em que se coloca habitando partes do corpo humano da atriz. No entanto, os dois corpos não compreendem sua co-existência. O foco da cena é a movimentação do personagem cabeça. Porém, dada a necessidade técnica de transferência de presença para o objeto animado, é possível que a intenção narrada aqui não fique clara, uma vez que a presença do corpo humano pode minimizar o poder da presença de um objeto animado pelo corpo.

⁴⁹ Curioso pensar aqui no significado do nome da música utilizada. O termo “Anabasis” remete aos escritos de Xenofonte, importante soldado grego, que narra a história de um avanço militar em grande escala, em 401 a.C, em direção ao império persa. Anabasis, em grego, significa literalmente “ascensão” ou “subida”. Fonte: LIDDEL, Henry George; SCOTT, Robert. A Greek- English Lexicon. Disponível no site [“Perseus”](#)

A respeito dos conceitos apresentados no capítulo 1, Paul Piris (2014) defende que o olhar entre atriz e boneca é um dos princípios que manifesta a co-presença em cena, no entanto, dada a técnica de manipulação pela boca, esse gesto até hoje não se concretizou. Uma forma de passar ao público a narrativa de que a boneca sabe de minha existência se dá em um [breve momento](#) em que, ao se levantar pela primeira vez, a cabeça reverencia o público, e nesse momento meus olhos percorrem os olhos dos espectadores, ao que a boneca retorna rapidamente, como se tivesse uma sensação súbita de estar sendo observada.



Figura 40: Foto cena Híbrida – ascensão.

Fonte: Acervo do grupo de pesquisa em Teatro de Animação Nucelten Puppets

Apesar desse fato, os momentos da cabeça descobrindo os materiais em cena me levam a crer que a co-presença aparece para o público. Daiane Baumgartner levanta a questão sobre a sua pesquisa pessoal para conseguir estabelecer uma relação com a boneca híbrida que estava construindo na ocasião. Convergimos em nossas preocupações, com a diferença que busco encontrar formas de estabelecer uma relação ainda manipulando a cabeça de minha boneca com a boca.

Dentre as recorrências apresentadas, sem dúvida, as que mais me identifico enquanto atriz criadora são as falas relacionadas ao trabalho multidisciplinar que é a criação com bonecos híbridos, o foco no corpo e no estudo do movimento, em prol de encontrar presenças transitórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar sobre bonecos híbridos, tentar identifica-los e reconhecer enquanto uma linguagem, definitivamente não é uma tarefa fácil. Nessa pesquisa procurei encontrar vozes que entrassem em consonância em relação à definição e metodologias de criação com corpos híbridos. A busca se deu por ações de conversa realizadas ainda durante um período em que criava alternativas para seguir com a pesquisa e atividades culturais no Brasil. Então acredito que essa produção é marcada por essa passagem histórica de grande importância para a construção do conhecimento acadêmico e artístico, contemplando os anos de 2020 a 2023.

Reitero a importância da continuidade das ações de fomento à cultura e à pesquisa em artes, ainda em situações mais complexas, pois foram destas ações que este projeto encontrou bases de estudo e análise, apresentando os resultados neste texto.

Acho que uma das conclusões importantes de se colocar aqui, é que tentei fazer um mapeamento com a intenção de tentar descobrir algumas questões pertinentes a este contexto de pesquisa. A primeira questão é se existe um único termo amplamente reconhecido e aceito como padrão para denominação do boneco híbrido, e não, não existe. Entendo que é pela pluralidade e que isso acontece principalmente devido ao fato desse tipo de boneco ser fruto de uma mistura de linguagens. Faz parte do entendimento do boneco híbrido que ele não tenha uma nomenclatura específica. Assim, o ato de reconhece-lo soa quase como uma performance.

No entanto, a falta de unidade para identificação leva a algumas problemáticas, como a falta de reconhecimento, pertencimento e diálogo entre artistas da área, principalmente no que se liga à pesquisa. Acredito que a procura por uma identificação seja de mesma relevância que a necessidade de não nomear a linguagem, pois ambas têm importâncias em suas justificativas.

Segunda questão: se bonecos híbridos teriam todos apenas um formato, uma forma de manipulação, e não, justamente porque assim como existem bonecos de luva de vários jeitos, existem bonecos híbridos de vários jeitos. Logo, dentro do boneco híbrido, a próxima questão seria sobre é imprescindível existir a co-presença, opalescência e visão dupla, ao que compreendo como não sendo uma necessidade. Mas existe recentemente, uma gama de peças de teatro de animação que estão se interessando por utilizar esse

aspecto, e acredito que essa parte interessada, é exatamente a ala da performance, que contempla as artes integradas, principalmente a dança e a arte urbana.

Existem circuitos de artes no exterior que já agregam essas ações performáticas, com mistura de dança contemporânea com a plasticidade que o teatro de animação proporciona, criando obras com camadas de leitura que refletem estranhezas da sociedade, como por exemplo, sentimentos de inadequação, patologias sociais, guerras eternas entre sistemas de manutenção de poder, elementos subjetivos mas que regem com tremenda força o status quo do sistema em que nós próprios criamos e nos submetemos.

Assim como algumas linguagens do teatro de animação têm sua força de subtexto a partir da sua execução (podemos citar o teatro lambe-lambe, que segundo suas criadoras e divulgadoras, Ismene Mendes e Denise de Santos, a potência da narrativa deste tipo de teatro, feito dentro de uma caixa, está no discurso de contar uma história em segredo, algo que não faria muito sentido se fosse contado abertamente.) levanto a hipótese de que o boneco híbrido têm sua força maior quando escancara essa relação física entre o corpo do ator e atriz que manipula, e o corpo do boneco, também pela estranheza que essa conexão provoca, a captura da atenção do espectador acontece dada a confusão mental que o boneco híbrido pode gerar, e isso faz com que olhemos mais para questões de difícil acesso do ser humano, questões que repelimos o pensamento. Aqui entendo a conexão com o Vale da Estranheza, que foi mencionado no início dessa trajetória, entendendo que não é a toa que estes estudos se encontram.

Outras possibilidades são também interessantes, mas após observar diversos exemplos de cenas com bonecos híbridos aqui, entendo que quando nós atrizes animadoras nos tornamos cúmplices do público evidenciando a animação aparente, criando juntos a dissociação que a cena pede, isso fica mais potente. Mais divertido. Ou, se usamos a nossa plasticidade como potência máxima de confusão mental a partir do mascaramento. E assim por diante.

Talvez esse seja o pensamento que preciso usufruir para dar continuidade na cena “Híbrida”. Ser mais cúmplice do público, me libertar da ideia de criação de uma cena em que eu faça de conta que o público não sabe que eu estou manipulando. Que eu possa começar sim como protagonista, e aos poucos a boneca vai tomando conta, como parasitas, e depois de um tempo, a relação muda entre outras possibilidades intraespecíficas e interespecíficas diversas. Ora a cabeça me domina, ora, eu domino a cabeça. E assim continuamos a narrativa previamente iniciada.

Ufa! Foi uma longa jornada. Essa pesquisa possibilitou me aprofundar de diversas mentes pensadoras do teatro de animação, vozes do passado, vozes que constroem o presente e projetam o futuro. Todas elas são igualmente importantes para pavimentar territórios de conhecimento e expansão de linguagens inovadoras da animação contemporânea.

Considero importante o fato de ter contato com diversas atrizes brasileiras que estão em plena criação no Brasil. Reconhece-las enquanto referências de trabalho no país e no exterior agrega a importância das trocas e possibilita encontrar não só as semelhanças mas também as discrepâncias no pensamento sobre o boneco híbrido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ana Maria. **O Ator e seus duplos. Máscaras, Bonecos e Objetos**. São Paulo: Editora SENAC, 2002. 159 p.

_____. **Teatro de Animação: da Teoria à prática**. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

_____. **Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos e Objetos**. 3ª Edição. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1996.

ANDRADE, Raquel Mützenberg. **(D)Obras da pele: Processo Maiêutica e a presença do corpo do ator no teatro de animação contemporâneo** / UFMT. Cuiabá. – 2017. 97 f.

ANGOLOTI, Carlos. **Cómics, títeres y teatro de sombras: tres formas plásticas de contar historias**. Madrid: Ediciones de La Torre, 1990. 195 p.

ASTLES, Cariad. “Corpos” Alternativos de Bonecos. **Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 05, p. 051-061, 2008.

BELTRAME, Valmor. Princípios técnicos do trabalho do ator-animador. In: **Teatro de Bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática**. Florianópolis: UDESC, 2008. 25 p.

_____; MORETTI, Gilmar Antônio. Teatro de Formas Animadas Contemporâneo: hibridismo, miscigenação e heterogeneidade. **Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 2, n. 04, p. 9-11.

BELTRAME, V. N.; MORETTI, G. A.; BALARDIM, P. Corpos no Teatro de Formas Animadas: à guisa de apresentação. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 17, p. 10-14, 2018.

BENATTI, Bárbara Duarte; VIANA, Joana Vieira. Mulheres no Teatro de Animação, tecendo afetos em rede. **Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 24, p. 70-89, 2021.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DE JESUS, Amabilis. Figurinos, ou sobre a pele e os seus modos de existência. **Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 12, p. 062-076.

JURKOWSKI, Henryk. **El sistema de signos del títere**. in: Consideraciones sobre el teatro de títeres. Bilbao: Concha de la Casa, 1990 (Ensayos). pp.: 54-79.

OBRASZTZOV, Sergei. **My profession**. Tradução Ralph Parker; Valentina Scott. Moscou: Foreign Languages Publising House, 1950. Pg 187

PARÉ, Zaven. **"O robô e a maçã."** *Rio de Janeiro: 7letras* (2009).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva. 2011. 483 p.

_____. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo/** Patrice Pavis/ tradução de Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. – 1. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2017.

PIRAGIBE, Mário Ferreira. **Manipulações:** entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de teatro de animação no Brasil. 2011.2. 399 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.2.

PIRIS, Paul. and Ontological Ambiguity of the Puppet. **The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance**, p. 30, 2014.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico** / Lúcia Romano – São Paulo: Perspectiva, 2008

SOUZA, Alex de. **Só, Mas Bem Acompanhado:** Atuação solo e animação de bonecos à vista do público. 2011. 172f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2011.

TILLIS, Steve. **Towards an aesthetics of the puppet: puppetry as a theatrical art.** New York: Greenwood Press, 1992.

VIANA, Joana Vieira. O corpo da mulher como morada em Habite-me. **Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 2, n. 23, p. 218-234, 2020.

FILMES E JOGOS CITADOS

O BRINQUEDO ASSASSINO Direção: Tom Holland. Autor: Don Mancini. Produção: David Kischner. Companhia criadora: United Artists. Distribuição: MGM/UA Communications Co. Estados Unidos. 1988

HORIZON. Direção: Mathijs de Jonge. Desenvolvedores: Guerrilla Games e Sony Interactive Entertainment. Plataforma: Playstation 4 e 5. Lançamentos: “Horizon – Zero Down”: Fevereiro de 2017; “Horizon: Forbidden West: Fevereiro de 2022.

GHOST OF TSUSHIMA. Direção: Nate Fox e Jason Connell. Desenvolvedores: Sucker Punch Productions. Distribuição: Sony Interactive Entertainment. Plataforma: Playstation 4 e 5. Lançamentos: Julho de 2020;

THE LAST OF US game. Criador: Neil Druckmann. Desenvolvedores: Naughty Dog. Distribuição: Sony Interactive Entertainment. Plataforma: Playstation 3, 4 e 5. Lançamentos: Primeiro título – Junho de 2013. Segundo Título (The Last of Us Part I): Setembro de 2022. The Last of Us II – Junho de 2020.

SITES PESQUISADOS

Cia Belova- Iacobelli - <https://dev.belova-iacobelli.com/>

E-Dicionário de Termos Literários - <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/hibrido>

Dicionário online Michaelis - <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=G9zYR> .

Revista Beautiful Bizarre - www.beautifulbizarre.net.

Site oficial Theatre des Marionnettes de Genève -
<https://www.marionnettes.ch/spectacle/253/hen#suite>.

Site oficial Johanny Bert - <https://www.johannybert.com/>>.

Instagram – www.instagram.com

Facebook – www.facebook.com

Pinterest – www.pinterest.com

Youtube – www.youtube.com

ANEXOS

Anexo A: **Transcrição “Conversas de Atelier: Live Celebração à Lua Cheia - Bonecos Híbridos”.**

Descrição do Vídeo no Youtube:

CONVERSAS DE ATELIER - CELEBRAÇÃO A LUA CHEIA TEMA: BONECOS HÍBRIDOS

Na Celebração a lua cheia deste mês de julho de 2021 teremos aqui mulheres bonequeiras compartilhando e debatendo suas experiências com os bonecos híbridos.

Vejam as mulheres maravilhosas que estarão por aqui:

CAROLINA GARCIA MARQUES - <https://www.instagram.com/carolinagar...>

Atriz-marionetista, investigadora do movimento, educadora somática, diretora e produtora teatral. Fundadora e gestora do Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo/RS desde 2010.

DAIANE BAUMGARTNER - <https://www.instagram.com/daianebaumg...>

É marionetista, pesquisadora da linguagem das formas animadas e produtora cultural. A partir de 2017 Daiane se dedica exclusivamente a pesquisas no campo do Teatro de Formas Animadas investigando as linguagens de Teatro de Sombras, Teatro Lambe-Lambe e Bonecos-híbridos.

ELIETE TELES - https://www.instagram.com/teatro_elie...

Licenciada em teatro pela Universidade Federal da Bahia, arte terapeuta, bonequeira, integrante do grupo Ereotá Teatro de Bonecos. Lauro de Freitas – BA

EROS GALVÃO - <https://www.instagram.com/cielestrois...>

É diretora, dramaturga, atriz -bonequeira e acrobata aérea. Co-fundadora da premiada Cia Les Trois Clés, assina cinco peças, as quais percorrem diferentes festivais pela Europa, Ásia, Nova Caledônia, Chile e Brasil.

IZABELA NASCENTE - <https://www.instagram.com/izabelanasc...>

Formada em Artes Cênicas pela Universidade Federal, mestre em Performances Culturais. No ano 2000 ingressa na Cia de Teatro Nu Escuro, onde participa das montagens como diretora, figurinista, cenógrafa e atriz.

LILIANA XAVIER - <https://www.instagram.com/liliane.xav...>

É atriz-animadora, produtora, diretora teatral e arte-educadora. Artista multidisciplinar, também realiza trabalhos na área de conservação e restauro do patrimônio histórico e de confecção e restauração de cenários, adereços e bonecos. Integrante da Cia PeQuod @cia_pequod - Teatro de Animação, desde 2003, atua em todos os espetáculos do repertório do grupo, estando à frente da criação e produção dos projetos, ao lado do diretor Miguel Vellinho e da produtora e sócia Lilian Bertin.

TADICA VEIGA - <https://www.instagram.com/tadicaveiga/>

Diretora de arte na Cia dos Ventos, atriz, bonequeira, figurinista, diretora de produção, diretora de cena, contadora de histórias, artista plástica, iluminadora, pesquisadora, escritora, produtora cultural e arte-educadora em teatro de Bonecos, indumentária, técnica vocal e Interpretação.

Siga nosso canal do Youtube e ative as notificações (o sininho aqui em cima) pra não perder essa conversa com Lua Cheia.

Venham com a REDE DE BONEQUEIRAS BRASILEIRAS conhecer um pouquinho do trabalho de que essas mulheres bonequeiras maravilhosas estão fazendo no momento!

Serviço: O QUE: Conversas de Atelier - Celebração da lua cheia | Bonecos Híbridos
DATA: 23/07/2021 HORÁRIO: 21 horas

ONDE: <https://www.youtube.com/c/RededeBoneq...>

Ou <https://www.facebook.com/bonequeirasb...>

Acompanhem as redes sociais das BONEQUEIRAS BRASILEIRAS:

Instagram: <https://www.instagram.com/bonequeiras...>

Facebook: <https://www.facebook.com/bonequeirasb...>

SITE: <https://bonequeirasbrasileiras.wordpr...>

[#hibridos](#) [#mulheresnoteatro](#) [#mulheresbonequeiras](#) [#redebonequeirasbrasil](#)
[#titiriteras](#) [#mulheresartistas](#) [#artistasbrasil](#) [#puppeteers](#) [#marionette](#)
[#teatrodebonecos](#) [#teatrodeformasanimadas](#) [#teatrodeanimação](#) [#bonequeirasbrasil](#)
[#rededeafeto](#)

TRANSCRIÇÃO DO ENCONTRO

Carolina: Boa noite a todas todos todes, estamos aqui em mais uma celebração à Lua cheia, na conversa de atelier, e hoje com convidadas muito especiais, bonequeiras incríveis que estão com a gente pra conversar sobre bonecos híbridos. O teatro de bonecos, de animação, de formas animadas, ao longo da nossa história, sempre desafiou a artista, a atriz, o ator, a estar presente no jogo de cena, de maneira até tão consciente dessa presença, que é capaz até mesmo de desaparecer, de colocar o seu corpo em relação com o outro. Hoje, estamos aqui para falar dessa ilusão que a gente provoca para o público também, uma ilusão desse diálogo, nessa brincadeira de composição plástica, nas relações do movimento e desse corpo. Nos últimos anos a gente tem trabalhado com o que chamamos de bonecos híbridos, que às vezes também falamos geminados ou habitáveis, próteses, manequins, os bonecos siameses, corporais, que jogam com essa brincadeira. É o nosso caminho de reflexão.

Então hoje, pro diálogo, na rede de bonequeiras brasileiras, temos conosco a Liliane Xavier, ela é atriz-animadora, produtora, diretora teatral e arte-educadora, artista multidisciplinar, Integrante da Cia Pequod @cia_pequod - Teatro de Animação, e está aqui com a gente pra conversar, oi Lili!

Liliane: Boa noite a todos, muito prazer estar aqui nessa noite de lua cheia, na nossa celebração de Lua, (risos) conversando sobre teatro de animação, olha que maravilha.

Carolina: Vamos chamar pra conversa agora a Eros? A Eros Galvão É diretora, dramaturga, atriz -bonequeira e acrobata aérea. Co-fundadora da premiada Cia Les Trois Clés, e está conosco também para conversar sobre essas formas da gente fazer e brincar com teatro de bonecos não é Eros? bem vinda!

Eros: Obrigada pelo convite, fico muito feliz de estar aqui nessa comemoração!

Carolina: Também está conosco para o diálogo a Eliete Teles, que é licenciada em teatro pela Universidade Federal da Bahia, arte terapeuta, bonequeira, integrante do grupo Ereóatá Teatro de Bonecos. Viva! Bem vinda Eliete!

Eliete: Obrigada!

Carolina: Com a gente também a Tádica Veiga, Diretora de arte na Cia dos Ventos, atriz, bonequeira, figurinista, diretora de produção, diretora de cena, contadora de histórias, artista plástica, uma mulher múltipla do teatro de bonecos, bem vinda!

Tádica: Boa noite meninas, um prazer estar aqui, boa noite a todos, espero que esse bate papo seja muito gostoso, como sempre, como todos os nossos papos!

Carolina: Com a gente também, a Izabela Nascente, formada em Artes Cênicas pela Universidade Federal, mestre em Performances Culturais. Integra a Cia de Teatro Nu Escuro, onde participa das montagens como diretora, figurinista, cenógrafa e atriz. Bem vinda! (Izabela começa a falar sem ativar o microfone) Izabela liga o microfone pra gente!

Izabela: Foi! Estou falando que faltou office-girl também né, que fazer teatro tem que fazer tudo! (risos)

Carolina: Pode ver que o currículo de todas é multi né, todas as coisas!

Izabela: É, porque se não, não tem jeito. Boa noite gente, prazerzão estar aqui com essas mulheres incríveis, ‘vamo aí’!

Carolina: Com a gente também, a Daiane Baumgartner, que é marionetista, pesquisadora da linguagem das formas animadas e produtora cultural. A Daiane se dedica exclusivamente a pesquisas no campo do Teatro de Formas Animadas investigando as linguagens de Teatro de Sombras, Teatro Lambe-Lambe e Bonecos-híbridos. Viva!

Daiane: Oi gente! Boa noite! É um prazer estar aqui conversando com vocês, nessa sexta feira maravilhosa! Vai ser incrível!

Carolina: Então.. ah! E estou eu também nessa conversa, Carol Garcia, eu sou atriz marionetista, investigadora do movimento, e fundadora do espaço de residência artística Vale Arvoredo que é um espaço de experimentos na arte da animação junto da natureza em diálogo com outras artes mais.

Então para começar essa conversa eu quero saber quem quer começar falando o que entende, o que é um boneco híbrido. O que é pra vocês o boneco híbrido?

(Um pequeno silêncio se instaura)

Izabela: Eu acho que é o boneco que você mais trabalha a dissociação não é? assim, é uma paisagem que você... entrega, o seu corpo é uma paisagem assim para o boneco, e o

boneco para você, e a gente vai construindo essa forma assim, é um trabalho que eu acho que demanda muito trabalho corporal, porque trabalhamos muito eixo, com outros bonecos, esse boneco, geralmente você sai do seu eixo então eu acho que é um trabalho muito físico assim também, eu percebo essas características assim. Eu só comecei para começar, vocês podem (risos)

Tadica: bom, eu acho que eu sou a mais velha aqui, (risos) de tempos de teatro de bonecos, então assim, o que pra mim é teatro, o que é boneco híbrido é, vamos dizer que o teatro de bonecos no Brasil dos anos 60 pra cá, cada um que trazia uma técnica dava um nome e meio ficava sim sendo dono da técnica né, então fulano faz tal tipo de boneco. Quando começa a se experimentar várias coisas e misturar as coisas, que a gente tinha que preencher ficha, não se tinha nomenclatura, aí cada um inventava uns nomes assim bem malucos (risos) porque fisicamente todo boneco exige da gente muito o trabalho físico, essa relação, então eu acho que o boneco híbrido é aquele boneco onde a gente está misturando coisas né, ele não é só luva, ele não é só vara ele não é só sombra, sabe? eu acho que essa é a grande definição do boneco híbrido, aquele que não tem uma nomenclatura, ele não é uma coisa só, quando a pessoa diz assim “ah é manequim”, essas discussões de nomenclatura, quando fundamos o museu do boneco animado, que a gente necessitou assim criar uma classificação, “esse boneco é de tal estilo”, então aí nos deparamos com muitos bonecos, anteriores até eu fazer teatro, que eram doações, que não tínhamos uma classificação, e é isso assim né, então por exemplo o boneco, eu tenho um boneco no espetáculo do jacaré que ele é luva, mas ele mexe a boca por fio então quem ele é? No jacaré o espetáculo de bonecos gigantes, todo o corpo, toda a movimentação do boneco é nossa, ele pula ele dança ele se relaciona ele corre ele canta e ele não tem um palco específico, ele está solto no espaço, eu acho que a relação do boneco híbrido caminhou um período, sei lá, dos anos 2000 pra cá, por esse boneco sem empanada, sem palco, é isso que eu acho, depois falamos mais.

Carolina: É interessante essa colocação da Tadica porque quando eu estava olhando o conceito, eu disse gente, o boneco híbrido, dependendo de como você vê a partir de que conceitualização, pode significar coisas diferentes para cada uma né? De qual ponto de vista, e esse ponto de vista da Tadica é muito interessante porque quando eu estava pensando em hibridismo me veio todos esses termos que eu estava falando agora, eu disse “gente será que um boneco que a gente chama de Siamês, ele é híbrido também? Ou um boneco geminado?” Quando a gente usa o títere corporal, onde é que está esse ponto, ou

um habitável, onde é que está esse ponto de nomenclatura? Porque as coisas são tão na criação da gente, elas são tão juntas, e vem para somar, e como a Tádica diz, as vezes precisamos dar uma nomenclatura exata pra isso, mas como, estamos em reflexão ainda, refletindo sobre o que são essas estruturas, então eu estava lendo o que que é híbrido, vamos ver no dicionário o que que é híbrido. Aí, pela genética, o dicionário diz assim: “diz-se do organismo formado pelo cruzamento de dois genitores de raça, linhagens, variedades, espécies ou gêneros diferentes. O hibridismo natural ou manipulado é comum entre as plantas mas o exemplo mais conhecido é o burro ou a mula, a cruza entre o cavalo e o jumento, entre a égua e o jumento.

(Tádica coloca a cabeça de um jumento. Tira e fala)

Tádica: o exemplo de hoje para vocês era bem esse (risos)

Carolina: Dai, Daiane, quer falar um pouquinho da sua reflexão sobre isso?

Daiane: Sim, até achei muito legal esse ponto de vista da Tádica mesmo, achei muito legal porque é isso, a gente pode encontrar o hibridismo em várias técnicas, eu vi, eu trabalhei no (buzum ???) por muitos anos, que é um teatro de bonecos feito dentro de um ônibus, não sei se vocês conhecem, e lá tínhamos uns bonecos que eram muito assim como a Tádica falou, de técnicas que se misturavam e eu achava super legal isso, mas a gente não dava esse nome, de boneco híbrido para esse tipo de boneco, dizíamos assim “ah é um boneco de luva, vamos dizer assim (fazendo aspas com os dedos) ele é mais de luva que de outra coisa” (risos) então vamos colocar de luva, sabe, e essa coisa da nomenclatura é realmente algo que estamos descobrindo mesmo né, e eu não estou na academia, fiz pós graduação em 2013, depois eu saí da academia e nunca mais voltei, então a pesquisa é uma coisa que está muito longe de mim, eu sou muito próxima da prática mesmo, e aí essa coisa do boneco híbrido, como que surgiu na minha trajetória, é...

Lá em 2017, 2016 eu fiz o curso de construção de bonecos com a Natacha Belova, e ela tinha esse tipo de boneco, que não lembro se era boneco híbrido, eu acho que não, eu não lembro o nome que ela deu (interferência das outras vozes, Tádica disse “não, não existia esse nome ainda”, ao mesmo tempo Carol diz “geminado”/ risos) é, eu acho que não sei que nome que era, eu só sei que eu saí desse curso, junto com alguns companheiros, com algumas pessoas que fizeram o curso também, e nós tínhamos os bonecos todos montados e construídos lá, e aí a gente foi escrever um projeto para o proac, para fazer uma peça com esses bonecos (nesse momento aparece uma frase destacada pelo moderador, do chat

ao vivo, do espectador Ruddy Keylor Castillo Rojas, escrito: títere corpo emprestado”) e lá quando a gente foi escrever o projeto, não sabíamos como dar o nome, explicamos como que o boneco era, e aí no projeto, decidimos: “vamos colocar boneco híbrido? Porque ele é metade a gente, e metade boneco” (risos) e colocamos nesse projeto o nome de boneco híbrido, vamos chamar de boneco híbrido porque ele é metade pessoa metade boneco, então é isso, mas foi pra gente, a gente colocou esse nome né, (palavra que não entendi) veio esse nome, nós eramos em 7 pessoas, eu não me lembro quem foi que colocou no projeto e aí eu comecei a falar desse tipo de boneco com esse nome e aí depois eu descobri que tinha outros nomes, que era boneco habitável, boneco geminado (Carol fala ao mesmo tempo geminado, siamês), é, siamês, eu falei “olha! É a mesma coisa só que tem um monte de nome! Que legal!” sabe? E aí eu achei isso super legal assim, mas é, não sei né, uma coisa que a gente precisa mesmo pensar sobre esse nome (risos) é isso.

Carol: bom, o Ruddy colocou agora, uma das pessoas que estão aqui, que também é bonequeiro, ele falou títere com corpo emprestado (risos) que também é bonito né, de se falar, é um boneco que tem um corpo emprestado a outra pessoa.

Tadica: porque (ou o que) é interessante da questão do corpo, do corpo assim é quando começou o teatro físico, isso veio muito para o teatro de bonecos, não sei se, quem é mais velho lembra dessa transição, o teatro físico, daí todo mundo queria fazer aquilo, experimentar, e daí isso veio bem forte para o teatro de bonecos, então como colocar o teatro físico do ator no teatro de animação e daí a gente inventa, cria,(risos) e sai fazendo, sem perguntar o nome de como é que é que ia chamar o negócio, eu acho que esse não limite da criação é super importante, e eu acho que o boneco híbrido vem bastante pra esse, pra esse...esse... “não ter empanada”, se é (ou a) relação total do ator com o objeto inanimado, com o boneco, porque assim, o espetáculo “Boitatá: a estética da fome”, nós queríamos muito trazer um teatro novo, como foi o cinema novo, então é, trabalhar corpo, trabalhar com todos da companhia essa questão e trabalhar materiais não usuais, hoje em dia todo mundo usa, mas na época não usava, que eram bonecos que se montavam a partir de painéis, coisas que tinham a ver com fome, com os objetos de cozinha, sem você ter a comida, então era toda uma pira da relação (risos) do corpo objeto, e transformando num boneco que falava com o público, com o personagem, sem necessariamente a palavra dita, então essa interação assim da busca do dizer não verbal são pesquisas malucas, a gente fica bem maluco, e a gente fez acho que uns 3 4 espetáculos assim nessa linha de pesquisa e eu na verdade só comecei a fazer teatro tradicional depois que acabou o projeto “boneca

sociedade” que foi em 2009, até então tudo era experimental, tudo a gente experimentava, tudo a gente se aventurava, o boneco gigante não podia ser só o boneco gigante, tinha que ser mais, o boneco de luva tinha que ser mais, o boneco de vara tinha que ser mais, a sombra tinha que ser mais, então era uma loucura eu agora nessa questão da live aí e de perguntas que as pessoas vão fazendo, gente, eu fiz mais de 2.000 tipos de bonecos, nenhum fala com o outro, é, então tudo híbrido, sou a rainha do híbrido, mas também faço ultimamente o teatro o mais tradicional possível, por uma questão de aprendizagem sabe, e quando você vai ver os grande bonequeiros século 18 e 19 aonde a ciência o teatro e a magia era tudo misturado, ninguém contava o segredo do boneco, então os bonecos eram os mais malucos possíveis, eu falei gente eu não sei fazer isso, eu quero aprender a fazer isso, e tem muito, só que se perdeu né, a gente não tem as coisas escritas assim numa linha do tempo, de como é que foi, então essas nossas conversas de atelier são ótimas pra gente começar a pontuar assim, todos esses conhecimentos separados que a gente tem. (parou e disse algo e riu ao mesmo tempo)

Carol: Não, é isso, é muita coisa mesmo, todos os conhecimentos que a gente tem separados e juntos na hora da criação, como você fala assim sobre não ter limite, vou trabalhar agora com o teatro de luvas, bom depende do que eu quero dizer com isso né, porque para eu estar com teatro de luvas, ou a gente se coloca, coloca o corpo completamente à disposição daquilo que está fazendo, aí a Eros, eu queria ouvir falar um pouquinho também na sua maneira de dialogar com o hibridismo e com o corpo mesmo na relação com o boneco, que a gente está falando tanto também “ah como é que o corpo fica a disposição?” a gente fica com essa presença que pode estar variando de espaço né, de acordo com..

Eros: sim, é curioso que pra mim, o boneco híbrido é realmente ligado a essa questão física mesmo, corporal, e no meu caso por exemplo, eu tive uma reconciliação com o teatro de bonecos pelos bonecos híbridos porque eu tenho uma trajetória um pouco curiosa, eu venho da dança e eu descobri os bonecos na verdade porque eu fui fazer um curso, éé, curso não, estava na universidade de Paris 3 na França, eu morei muitos anos, morei 27 anos lá, e eu fui fazer por curiosidade o curso com um grande mestre de teatro de luva, que é Alan (??) Recuan, ele é falecido hoje, e naquele momento ele estava trabalhando o corpo empanada, e eu fui ali sem saber o que que eu ia descobrir, e ele estava num momento da pesquisa justamente onde ele trazia o boneco ligado ao ator mas

já um pouco nessa visão do hibridismo, porque a luva já era alguma coisa que dialogava com o ator, então a gente brincava no corpo, a gente fazia movimentos, a gente colocava esse boneco em outros lugares do corpo do ator que não era previsto para um boneco de luva que era escondido e tal, e eu fui meio pega de surpresa, porque eu não tinha vontade de ser bonequeira, e ele virou pra mim e falou assim você tem uma grande habilidade nessa linguagem, você deveria prestar o concurso pra escola superior de teatro de bonecos, uma escola dedicada a somente às técnicas e o estudo, a França tem essa coisa incrível né, eles tem tanto investimento que eles criaram uma escola específica para um treinamento e a formação do ator bonequeiro, e eu fui fazer aquele teste para entrar naquela escola sem saber realmente e eu entrei trabalhando já a partir do hibridismo, porque eu sou péssima em construção, é assim uma coisa horrorosa, então como é que eu entrei naquela escola, eu enfiei uma camisa de cabeça pra baixo, enfiei os pés, e coloquei uma cabeça em cima, então os pés as mãos, e foi aquilo o meu início dentro do teatro de bonecos, quando eu entrei na escola, eu tinha que passar horas no atelier aquilo pra mim era uma tortura, porque a única coisa que eu queria fazer era me mexer, era dançar, eu vinha da dança, eu não podia ficar lixando boneco, eu falei gente de Deus como é que eu vou fazer, três anos nessa escola, e aí eu comecei a perceber inclusive que pra mim o boneco só tinha sentido se ele estivesse ligado ao meu corpo, o mais próximo, o mais colado, mais híbrido, tudo isso aí que a gente já falou, era o que me fazia sentido assim, era o hibridismo, eu precisava estar ali habitando, precisava estar ali muito implicada naquele, aquela animação, porque se não pra mim, eu não tinha, era muito longe, eu sofria muito, por exemplo eu até com o tempo eu fiquei pensando se teatro de boneco híbrido era coisa de gente preguiçosa porque eu tinha que fazer por exemplo aulas de manipulação, de teatro de fio, gente aquilo é muito difícil, são anos para voce aprender a caminhar com o boneco, eu falei eu não sirvo pra isso, essa coisa muito técnica, muito específica não é do meu universo, e aí eu já estava com uma crise enorme, eu queria deixar aquela escola, eu não suportava mais aquilo de aprender técnica atrás de técnica, e aí uma pessoa que veio apresentar um espetáculo, primeiro espetáculo, foi Ilka Schonbein, quando eu vi o trabalho daquela mulher eu disse “ah, isso daí pra mim tem um sentido, pra mim esse é um teatro que eu tenho vontade de experimentar e me aprofundar, e eu acho que isso veio de uma maneira natural como vocês podem ver um pouco assim né, primeiro por estar ligado à dança, logo em seguida eu entrei numa companhia de circo onde eu trabalhei durante 15 anos, eu me tornei também acrobata

aérea, então assim o boneco teria que dialogar com esse ator, mas um ator que utilizava o seu corpo e uma outra coisa que era o fato de eu ser estrangeira, as nossas peças não tinham texto, as nossas peças são somente musicais, o enredo está ali naquele teatro conduzido pela música, de uma maneira não, muitas vezes não narrativa mas evocativa e que conta uma história, e pra mim tinha uma outra coisa que, acho que sempre temos isso conosco, não sabemos qual é o boneco que vai nascer, é dentro da nossa pesquisa, daquilo que a gente quer falar, que os bonecos se apresentam, eu não tenho essa maneira de falar “ah eu vou construir esse boneco e depois eu vou experimentar o que nós vamos tratar”, a gente sempre parte de um princípio distinto, que é por exemplo o nosso primeiro espetáculo foi uma releitura da casa de Bernarda Alba, que se chamou “Silencio”, onde a gente começou a trabalhar a temática, que era dessas mulheres enclausuradas, a ditadura, a condição das mulheres, tudo aquilo que o Garcia Lorca traz e nós começamos a trabalhar com manequins, e porque os manequins tem esse lugar da morte, do limiar, eu acho que os híbridos tem um pouco também esse mistério que a gente não sabe quem é quem, né? Do vivo, do animado, e do inanimado, então foi um pouco essa a minha trajetória, e outra pessoa muito importante foi Tadeuzs Kantor, eu vi uma exposição dele em Charleville mezier e quando eu vi aqueles manequins eu falei “nossa, isso daqui é de uma força impressionante” e eu acho que o teatro de bonecos pra mim é esse lugar do limiar entre o vivo e o morto, entre a presença do ator que tem a sua energia que empresta o seu corpo, que anima (travou) a (travou) manipula bonecos híbridos sabe da importância né da gente ter esse limite, não é totalmente desaparecer mas também não é totalmente estar ali então é um pouco esse caminho assim que a gente tomou, e sempre os temas, que pra gente era muito importante, nós trabalhávamos com temas muito atuais, trabalhamos sobre uma criança que estava numa guerra pela água, e os soldados, por exemplo nós éramos poucos atores, nós éramos somente 3 em cena, e poder ter os bonecos híbridos, por exemplo apareceu em uma das imagens, nós tínhamos os soldados, e cada perna era um soldado, e isso fazia uma tropa de soldados, multiplicava esses soldados, então eu acho que o hibridismo tem esse poder, dessa simulação, desse mistério, que é muito bonito no teatro de animação, da gente tá sempre nesse entre, entre mundos, eu acho que é isso que me fascina, e que me move a continuar ali descobrindo o que o teatro de boneco traz de tão precioso pra gente.

Carolina: verdade. É muito profundo essas camadas que a gente consegue trabalhar de presença, de presença do ator, de presença do boneco, o ator não é sempre aquele que é o

centro da cena, ele sim está com o corpo e está à disposição de todos os elementos que estão em transito e em composição juntos né. E, ah essa é uma das cena que eu faço, num dos espetáculos que chama habite-me, é um ensaio da cena, vocês podem ver que o corpo está aparente, é bem ensaio mesmo né. É... do quanto é exigente o trabalho físico que a gente faz, independente da técnica, a gente pode ser, mesmo o teatro de luvas a gente está mostrando a pontinha do iceberg de algo, que acontece atrás, então tudo se processa do corpo como um lugar de aprendizado pra estar em relação com o outro, pra mover o outro e criar as composições e relações de cena. Aí, vendo essa cena eu lembrei muito de um trabalho que eu vi da Lili, do último trabalho da Lili agora durante a quarentena, que a Liliane Xavier fez um vídeo né, como é que é esse trabalho do híbrido agora, a gente apresentando em vídeo Lili

Liliane: vamo lá (ela e Carol disseram algo ao mesmo tempo e não entendi). Bom, eu acho que o hibridismo pra mim tem a ver com essa poética do cruzamento, da fricção, da miscigenação, eu acho que é esse lugar da contaminação né, e acho que assim a trajetória da própria Pecudo, minha companhia de coração, acho que desde o início ela foi do cruzamento né, a gente sempre buscou desde “Sangue Bom”, essa fusão entre linguagens, cinema, o teatro de animação, e foi caminhando cada vez mais nessa direção, até chegar na dança mesmo, dança contemporânea onde estávamos na busca de uma libertação acho que de uma narrativa tão direta tão convencional e buscando esse gesto mais poético, a gente passou muito tempo pesquisando o movimento cotidiano nas ações, e aí em algum momento essa busca do movimento poético ele passou a ser uma urgência assim pra companhia, e chegamos no “Pequodex” que foi um espetáculo totalmente voltado a dança contemporânea, esse espetáculo que vocês estão vendo aí na tela foi de 2009, é “A chegada de Lampião no Inferno”, e essa cena no segundo ato, onde só tem o corpo do ator, eu me identifico muito com a Eros quando ela fala da questão do corpo, eu acho que o teatro de animação e a questão do hibridismo está totalmente ligada a essa fusão onde você tem o corpo do ator o corpo do boneco ou do objeto e um terceiro elemento que nasce nessa fusão, esse boneco passa a ser um terceiro corpo eu acho, e vemos essa questão no “Lampião” eu acho né, aí é uma técnica um pouco mais desafiadora porque a gente tem três manipuladores aí, um corpo que virou um corpo conjuntão, esse personagem aí, mas lá no Peer Gynt em 2004, já começamos uma pesquisa voltada para o mascaramento, para essa marionetização do ator, já era um desejo de encontro de um

teatro mais potente, mais poético, mas eu vejo que desde o “Sangue Bom” já havia essa busca de um ator onde a presença dele ela fosse muito forte, na própria movimentação das caixas, na movimentação do cenário, nunca eu acho que a gente buscou essa separação entre o boneco e o ator, eu lembro de uma vez ter lido um texto também sobre mamulengos, eu não me lembro mais quem foi mas ele falando que na verdade não era só ali na mão, a energia estava no pé, na forma de se colocar atrás da empanada, eu acredito que é isso o boneco está em todo o nosso corpo né, aí “Peer Gynt”, foi essa cena que eu falei eu acho que foi o momento mais radical que a gente se distanciou mais do boneco e já trouxe o corpo do ator nesse hibridismo, nesse mascaramento, e aí de uma maneira até bem radical porque a gente não tem um único personagem, de uma maneira abstrata a gente vai passando entre personagens que tem todas as mesma figura, a mesma forma, mas a interpretação era totalmente diversa, então onde está o ator onde está o boneco onde está o personagem, a gente brincava com isso aí também no espaço. Eu acho que é uma pesquisa riquíssima, esse trabalho que você menciona Carol, ele é fruto de um trabalho anterior que foi uma pesquisa que a gente começou a fazer com o Duda Paiva pra fazer uma performance chamada “Braille” uma dança às cegas e ali eu acho que eu trabalho que eu experimentei mais essa questão do hibridismo com um pouco mais de propriedade, radicalidade, é, o Duda tem uma pesquisa muito interessante, muito potente, e esse aí é o “Braille” (cena), esse personagem não tem único ator que o conduz, mas a gente tem três manipuladores, e nós passeamos pelo personagem, por esse boneco, mas o interessante que quando a gente criou a coreografia o Duda sempre disse “são 4 corpos em cena”, era três manipuladores e um boneco mas era um ballet pra 4, então ele existe assim, mas junto com a gente, e uma outra questão também que o personagem precisava permanecer vivo e o mesmo por todos né, a gente, tem hora que ele perde a cabeça, ele muda o corpo totalmente, é um boneco que se desfaz e ganha novas formas, o Duda teve essa preocupação de construir um boneco que não tivesse sexo definido, então ele pode ser homem pode ser mulher pode ser meio criatura, em algum momento ele vira, vai virando qualquer coisa, ele muda inclusive de sono (sono?) as vezes é um homem, as vezes é mulher, mas o mais curioso é que mesmo com tudo isso, ele continua sendo 1 personagem do início ao fim, as pessoas não tem uma leitura de que são vários, bem interessante assim essa pesquisa, achei que, e o que que a gente aprendeu, nessa conexão que é disciplina, desse tipo de trabalho exige, um treinamento muito intenso e radical, lá no “Pequodeux” com a dança a gente já se aproximou desse corpo que precisava estar

muito mais apto, muito mais preparado, mas nesse trabalho, eu acho que isso foi mais fundo sabe, (risos) foi curioso porque quando a gente fez o “Pequodeux”, a gente achava assim “nossa, nós somos manipuladores, a gente vai trabalhar com dança?” mas os coreógrafos ficaram tão encantados com o nosso trabalho, eles também tinham muito a aprender com a gente, e isso foi lindo porque foi como se todo mundo partisse do 0 sabe, tanto nós como eles, e aí a gente foi entendendo que não era só a dança com ali o boneco né, mas que os nossos corpos dançavam ali também, e existe uma coreografia que não estava sendo conduzida nem feita pelos coreógrafos né, mas que ela passava a existir nesse corpo do manipulador ali no espaço, e isso foi muito interessante né, foi uma outra camada de sentido, e ali no “Braille” isso já é mais assumido, porque o Duda realmente vai de uma maneira mais radical vendo tudo assim, o boneco e os nossos corpos também, então foi bem interessante.

Carol e Daiane falam ao mesmo tempo

Daiane: eu queria comentar...posso comentar uma coisa? (Carol: claro!) bem interessante é que tanto a Eros quanto a Lili falaram dessa questão do corpo né, bailarinos dançarinos, eu sou formada pela UEL, e minha formação sempre foi muito pautada no corpo, todo treinamento corporal e tudo mais, e quando eu fui trabalhar com boneco, foi meio que um alívio vamos dizer assim, porque eu não queria muito aparecer sabe, eu não queria ser uma atriz assim de ficar, sabe atriz de atriz, eu queria o boneco meio que eu me escondia atrás do boneco um pouquinho sabe, então pra mim foi uma coisa assim “ai agora eu posso fazer aqui e ninguém vai me ver, né, eu estou aqui escondidinha (risos) era um negócio meio assim

(Acho que foi a Lili que falou) Tolinha né, que tolinha

Daiane: (risos) pois é, e aí eu comecei a trabalhar com o boneco e aí essa coisa né, do treinamento me ajudou demais porque realmente, mesmo que você esteja manipulando um boneco de luva sua energia está no corpo todo, então você utiliza o corpo todo para manipular aquele boneco, então essa coisa de “ai vou sentar aqui e vou manipular o boneco com a minha mão” isso meio que não existe, você tem que estar sempre presente, seu corpo inteiro ali, mas quando você vai trabalhar com boneco híbrido, é estar ali o tempo todo mas é um pouco diferente porque eu fico pensando assim é uma coisa que estou tentando muito entender ainda, é uma pesquisa muito nova pra mim e eu estou ainda tentando entender essa divisão que eu tenho que fazer na minha cabeça, do que é, o que é o boneco que está fazendo, e o que eu preciso como manipuladora fazer com a boneca,

é um negócio muito meio maluco dentro da minha cabeça, que eu ainda estou tentando descobrir, e estou meio que voltando pra essa questão do treinamento corporal, porque estou trabalhando com uma boneca que é uma criança e eu gostaria de fazer essa relação, porque nas imagens que vocês viram agora, que é minha boneca Violeta, eu fico atrás mesmo da boneca então o meu rosto, eu tenho que esconder o máximo, eu tento esconder ao máximo, não existe uma relação, eu não me relaciono com a violeta, eu sou apenas manipuladora e metade do corpo é o boneco, mas nessa outra boneca eu gostaria de ter essa possibilidade de poder me relacionar com a boneca, então ela sair de mim, essa coisa, essa brincadeira que pra mim isso é muito novo, eu não, é um desafio muito grande pra mim, e nos meus treinamentos eu fico sempre nessa busca, e ir tentando encontrar esses caminhos, que eu acho assim incrível, e eu não sou bailarina, eu não tenho assim, eu tenho experiência como atriz mesmo né, a questão corporal, então eu acho que ainda tem um caminho muito longo aí ainda de consciência corporal mesmo, de treinamento físico, pra entender essas divisões, vamos dizer assim, que eu tenho que fazer dentro da minha cabeça, pra eu conseguir ter uma manipulação bacana e estar presente ali como atriz, então essa divisão de atriz manipuladora que eu achei muito legal, um desafio pra mim, um dia eu consigo!

Carolina: é um estudo muito profundo pra mim, eu adoro a atividade relacionada ao corpo, o corpo é via de aprendizado de qualquer coisa no mundo que a gente faz, então o teatro de animação, de formas animadas, ele veio muito forte pra mim, eu era atriz de texto, atriz de todas as formas de teatro, teatro de rua, quando eu comecei a trabalhar com o teatro de animação, eu percebi que nesse lugar eu teria que ter umas práticas muito específicas pra entender o meu corpo, estar à disposição, o meu corpo estar à disposição daquela matéria em jogo, então o treinamento físico trata do que não é só físico né, de algo muito sensível, porque você precisa perceber cada pedacinho de você pra tá com o boneco, porque o que você faz corresponde nele, então isso que vocês estavam falando, mesmo no boneco de luva, o pé que tá encostando no chão, que empurra o chão é o que dá a sensação de vida pro que tá acima aparecendo em outro lugar, então eu tava falando assim é a pontinha do iceberg que a gente vê. Esse boneco que tava aparecendo agora no vídeo, parte dele são as minhas pernas, e o corpo dele é de espuma, então entender junto do meu corpo esse material que tá ali pulsando junto, o que eu a espuma pode trazer de relação na composição, o quanto pesa que eu tenho que compensar no meu corpo o peso do outro material, o quanto sou eu aparecendo ou é ele, é aquela coisa do pássaro que

bica, a gente é aquele passarinho que bica e ao mesmo tempo o pássaro que ta vendo a situação de fora, então no jogo de composição de cena com o boneco, parece que sempre a gente, por isso que a gente é tão múltipla também me parece né, tem a coisa de entender o material, a composição do material que você ta trabalhando, tem a ver com esse olhar de fora de composição de fora, porque dependendo do ponto de vista do publico é o que a gente ta gerando como ilusão daquela relação e sensivelmente o seu corpo ta ouvindo com todas as células a relação com aquele material também né, então é, eu acho que é um trabalho coreográfico, um trabalho de estudo de movimento muito profundo, muito perceptivo e muito aberto pra você abrir mão, também saber quando abre mão da sua presença em prol daquilo quando a sua presença vai ta tão, latente, a gente ta sempre presente mas ta tão a vista do publico que é necessário se colocar nessa relação também de presença e ausência com o boneco.

Aí a Joana Vieira perguntou assim qual maior desafio da gente quando a gente ta trabalhando com híbrido. Eliete, quer falar um pouquinho pra gente dos seus desafios de trabalhar com boneco híbrido?

Eliete: Oi Olá gente, boa noite a todos que estão aqui né compartilhando esse momento, então eu até essa semana passada quando a gente, né, quando fui convidada pra participar dessa live eu não tinha ouvido né esse termo, do boneco, tem uns 16 anos o meu grupo trabalha muito com a parte de construção, então a gente, eu acho que a gente já construiu a maioria das técnicas de boneco, fios, fantoches, dedochê, de vara, ou seja, é, bonecão, cabeção, e quando falaram desse termo, eu pensei o único boneco híbrido que eu tenho, é um boneco que é metade bode metade homem, que era o boneco que a gente tinha aí depois não, a gente tem os bonecos do Tesouro dos dragões, que é metade o boneco e metade o ator, e aí na verdade que eu fui pensar o que é boneco híbrido, pode ser diferentes bonecos, então esse trabalho do Tesouro dos Dragões que são bonecos, tem dois atores que aparecem né e os outros personagens são todos metade boneco e metade ator completando o personagem, a principio a gente trabalhou sempre com bonecos menores né, esses bonecos que a gente fica atrás da torda, então essa pesquisa surgiu mais porque a gente queria bonecos maiores que ocupasse o palco né, que tivesse uma visibilidade à distancia, o inicio da pesquisa foi pensando nisso, então depois a gente pensou assim que cada ator tinha que dar conta de um boneco, que a maioria desses bonecos maiores, em geral tem duas pessoas mais ou menos manipulando, tem três pessoas, então o dragão por exemplo, o primeiro dragão que a gente fez é de vara, então precisava de duas três pessoas

pra manipular, ele entrou (com o rodrigo, ou inclusive?) no espetáculo mas ele aparece rapidamente, a gente trabalha os quatro elementos nesse espetáculo e aí são quatro energia né, quatro dragão que aparece, e o do fogo ficou esse dragão que aparece, que é de vara mas que rapidamente ele aparece, e aí pra o ator da conta por exemplo do dragão que é esse que ta aparecendo aí a gente colocou né, o ator dentro do dragão e aí funcionou pro que a gente queria, então os outros personagens que já passou aí né, que é a indiazinha, então as pernas e um braço é totalmente da atriz né que manipula mesmo assim a gente queria se esconder né, eu também sou dessas que gosto de ficar escondidinha, quanto menos eu aparecer melhor, e aí inicialmente inclusive, eu manipulava essa índia, mas depois surgiu uma necessidade de ter mais alguém de fora, além do diretor, né, fazer a iluminação, porque ele tem projeção, o espetáculo tem a operação do áudio também então eu optei por ficar de fora, e convidamos uma outra pessoa pra poder entra no espetáculo. Mas é isso, eu to me encontrando aqui assim inclusive lindo parabéns pelas essas cenas né que eu não tinha visto, vi agora, muito lindo e assim, eu acho que esses bonecos, eles exigem mais do que os outros desse corpo mesmo do ator, desse corpo do bailarino né, a gente, tem uma posição por exemplo as vezes mais desconfortável, muito mais desconfortável para animar esse boneco do que os outros por exemplo os fantoches os marionetes que a gente consegue ter um conforto maior mas esse você doa eu acredito que o corpo doa seu corpo inteiro pro boneco e é isso assim a nossa pesquisa, a gente não foi pensando numa técnica específica, mas ele surgiu da nossa necessidade de ter mais visibilidade no palco, de ter, e experimentar claro, experimentar outros tipos de bonecos que até então a gente tem utilizado mais os de fios, os bonecos menores, boneco de luva boneco de vara, e no tesouro dos dragões também tava dentro de um trabalho que eu desenvolvi aqui né com ponto de cultura e a gente também experimentava diferentes materiais então nós trabalhamos muito com papel maché, a gente chegou a utilizar couro no segundo espetáculo e aí nesse a gente, nós utilizamos mais espuma, que era um material que a gente não gostava muito de usar, porque a gente é da reciclagem então a gente trabalhava muito com papel maché, com reaproveitamento de materiais, mas aí nesse espetáculo, até por conta do peso, a gente investiu mais na espuma, então o dragão por exemplo ele tem praticamente 90% dele é espuma e é isso aí eu trabalho junto com o grupo ereoatá, no grupo tem três construtores, sou eu, Eliana e Rubenval que fazem parte da construção dos bonecos

Eros: eu posso falar uma coisa? Olhando aqui e vendo as diferença de universos, sabe o que me vem muito hoje em dia assim em relação as perguntas até que vão aparecendo aqui em relação a esse corpo desse ator que é diferente talvez dependendo da técnica que a gente trabalha no teatro de animação, eu tenho percebi que tem uma coisa que pra mim hoje se torna mais evidente que não é uma questão de manipulação e não saomento, quer dizer, não é de manipulação nem animação, pra mim hoje existe uma questão que é a conexão, que é muito importante, quando a gente conecta que é uma coisa muito magica, porque a gente conecta com o material que não tem vida, é um material na verdade que é espuma que é papel que é uma forma que foi esculpida e que foi transformada em um dragão que foi transformada em uma cabeça de um personagem que empresta nossas mãos mas cada vez mais trabalhando em oficinas eu vejo que não é uma técnica que a gente ensina, é uma conexão, e essa conexão é algo muito magico, e que eu acho que por exemplo, se eu tivesse que criar uma escola pra atores, eu trabalharia os bonecos antes de chegar aos atores, porque eu acho que os bonecos por eles terem inclusive sempre essa questão de de terem algo que falta a eles, vou emprestar aqui um pensamento de Garcia lorca, que não sei como é que ele falou isso mas eu li isso em algum momento, que ele dizia que os bonecos eram tão mais vivos que o próprio ator porque eles sempre tinham uma falha, eles eram sempre deficientes em algum lugar, e eu acho isso muito incrível, porque todos os bonecos tem um pouco isso, é alguma parte do corpo que está faltando e isso me fascina muito no teatro de que a gente pesquisa, dessa brincadeira a perna não é minha, a cabeça de quem que é, é a minha mão que eu empresto pra aquele personagem, e por exemplo ces vêm no caso que a gente mistura, são bonecos que são mais próximos dos manequins, a forma, o tamanho, e a gente manipula eles, e dentro da narrativa essas pessoas que estão atrás pra gente no nosso caso, eles são personagens, eles não são somente manipuladores, ou eles são soldados ou eles são as sombras no caso, da casa de bernarda alba né, o silencio é esse personagens que estão entre a vida e a morte eles são as sombras dessas mulheres que estão ali sempre no claustro, então eu acho que a palavra que resume a nossa maneira de trabalhar é essa conexão, eu vejo muito isso assim, o trabalho do ator, daquele que vai animar, ele precisa ser trabalhado, claro, como qualquer artista trabalha, mas tem alguma coisa que é essa conexão e isso, cada vez mais, eu me digo a gente não ensina isso, o que faz uma técnica? Pra mim o diretor ele chega, pra editar, tirar o excesso, mas a gente não tem como trazer uma técnica, por exemplo, eu vejo cada vez mais, tudo bem, tem ponto fixo, tal, tal, mas não é isso que faz o artista,

não é uma técnica, e a gente vê isso muitas vezes, em todas as áreas, excelentes bailarinos, excelentes manipuladores, as por que que uns são mais vivos que outros? Porque eu acho que tem essa conexão, esse primor que é algo como uma entrega, que é muito importante, que faz com que isso se torne muito vivo

Carolina: Eros a Aline perguntou agora aqui no chat se a dança contribui ou contribuiu com o seu trabalho com teatro de animação, ali ó, “você acha que essa sua vivência na dança contribuiu?”

Eros: Sim, eu acho que sim, mas não posso dizer porque na verdade eu venho da dança né, poderia ter vindo do teatro e contribuir também, tem pessoas que vem do teatro e encontra né, o teatro de animação mas eu acho que tem uma coisa muito específica no nosso trabalho, seja qualquer tipo de técnica, ela antes de tudo é movimento, um boneco existe a partir do movimento, ele pode falar ou não mas ele é presença pelo movimento, se não existe movimento, não existe teatro de bonecos, até eu brinco muito quando eu vou dar oficina, eu falo assim “a diferença entre, o... as vezes um bailarino e um ator quando eles vão manipular, é que as vezes o ator pode tá chorando do lado, e não tá acontecendo absolutamente nada com o boneco, você pode ter a maior emoção, mas enquanto essa energia não habitar esse objeto, habitar essa matéria que não tem vida, não existe, teatro de boneco precisa dessa energia que move, e se move pelo movimento, quer dizer, se move pelo movimento é meio pleonasmo né (risos)

Carolina: As coisas acontecem através do movimento né, da relação através dos movimentos, e agora a Isabela quero perguntar uma coisinha a mais, desse movimento que existe entre, porque o nosso processo também é híbrido nos ensaios, falando em hibridismo né, a gente cria com a relação atelier sala de ensaio, experimento com material, experimenta, volta a trabalhar os movimentos e composição de cena, como é que é isso pra você?

Isabela: É... o boneco, você, a gente quando a gente constrói, o boneco ele fica nesse trânsito mesmo assim, acho que da mais experiência e mais know how pra gente trabalhar com boneco né, e tem muita relação com o texto que vc tá criando né, por isso a perspectiva da Tadica que ela fala dos bonecos híbridos no sentido da construção, que eu entendi né, isso é muito do bonequeiro né, que tá querendo construir uma poética, uma narrativa, a gente sempre vai adaptando pro que a gente quer falar né, e esses bonecos eu queria falar um pouco de como que eu conheci, porque eu não sei se vocês se lembram né, desse livro da Ana Maria Amaral, que tem essa capa (mostra o livro O ator e seus

duplos) aqui fantástica assim, que eu acho que motivou muitas pessoas trabalharem com esse tipo de boneco né, que ela chamava de boneco mascara né, é interessante assim que ela, ela via essa conexão do, da mascara também né, de você ta trabalhando os duplos né, então eu acho muito interessante assim o boneco do um retorno muito legal, mas como as meninas estão falando aí, é um que demanda muito trabalho físico nosso, é um boneco que se você não respeitar a materialidade dele, ele vai te machucar, então se você não preparar o seu corpo, ele vai te machucar, ele vai te dar um torcicolo, vai te dar (riso)...já trabalhei assim uma vez fiz uma tumografia porque eu pensei “gente aconteceu alguma coisa”, aí depois eu fui ve que era a posição que eu tava trabalhando com ele né, e essa relação também com a dança ne que a Eros fala, eu também vim com, é...eu trabalhei assim, a primeira vez que eu vi esse livro eu já quis fazer um boneco mascara pra mim , isso lá em 2004 mais ou menos, e aí depois eu tive o contato com o Duda também, o Duda, ele é de família goiana né, então eu tenho..eu tenho esse privilegio de de vez em quando ele vim passar férias aqui e aí ele da curso, tal, então ele fala muito sobre essa pontuação do objeto né, e ele trabalha muito assim, não é um duplo só da materialidade, é um duplo da voz, é um duplo do eixo né, são um eixo que vai pra dois lados, é um boneco muito fantástico que eu adoro trabalhar mesmo assim sabe, mas eu ligo ele também muito a coreografia a dança ao teatro físico, acho que foi uma coisa que foi mesclando muito pelo contato com esse tipo de boneco né, foi as linguagens foram mesclando muito pra acontecer a forma, então eu acho muito legal mesmo esses bonecos

Carolina: Muito bom. A Nina Vogel fez uma pergunta agora eu queria retornar ela aqui pro nosso chat: vocês acreditam que o inanimado não tem vida? O que é ser/estar vivo? A Nina também é uma bonequeira, trabalha com diferentes tipos de técnicas híbridas e tudo, e ta aqui com a gente dialogando. Quem quer responder?

Isabela: eu acho que é bem uma relação meia né, de loucura aí (risos) porque a gente acha mesmo, tem vida, comunicação que a gente cria né, quando a gente ta fazendo um boneco, tudo que a gente vai criando, atmosfera, é muito incrível mesmo assim, ce começa a pensar na vida, na materialidade assim acho muito interessante

Carolina: assim pra mim tem uma, uma relação direta com o movimento também, então quando a gente fala em movimento a gente fala de diferentes vibrações, ator tem uma vibração, a matéria tem uma vibração, os nossos corpos tem uma vibração, e eles dançando juntos ele compõem uma fala né, como uma dramaturgia, um jogo juntos em

cena, que isso junto faz quase uma musica, é uma viagem né mas, talvez isso de ta vivo ou morto é muito relativo mesmo, pra mim.

Tadica: acho que toda matéria tem energia né, tudo tem energia, tudo é energia, e energia gera sons e movimento então, conexão, enfim, as palavras vão nascendo pra gente se expressar né, o que eu, eu queria falar uma coisa, depois vocês voltam a responder a questão, é que o teatro de bonecos é uma arte milenar, não é? Todas essas questões que a gente ta falado aqui tentando se explicar já foram feitas, questionadas, faladas mas ninguém ensina nada a ninguém, enquanto a gente não passa pelo processo, né, enquanto a gente não vivencia isso, as gente não, as palavras não fazem sentido, então conforme cada uma de vocês foi falando, me vem as teorias todas que eu já li na minha vida e todas as coisas que eu passei e fiquei pensando “todo trabalho a gente parte do zero”, a gente não sabe nada, sempre (risos) porque vamos dizer assim muda o material, muda as pessoas com quem você ta se relacionando, as coisas que você ta vivenciando naquele momento influenciam muito em como você vai se relacionar com o boneco, com a cena, então é, se a gente pensar no híbrido essa relação de corpo como vocês estão falando, o que que é o bunraku, né? É isso, é você ta, é tudo que vocês estão fazendo, e já sei lá no século XVII já se tava fazendo isso, essa, essas questões. Falar de reciclagem, a espuma, em quem trabalha em áreas que são mais de fabricas, a espuma pra gente é... por exemplo aqui eu tenho uma fabrica automotiva, então aqui por exemplo a espuma é um material reciclável, enquanto que outras coisas pra mim, o que não tem no meu dia a dia, então o reciclar,essa questão é o que tiver na sua mão, na sua possibilidade né, é... falar de escolas, no Brasil a gente tem uma deficiência de escolas de teatro principalmente voltadas a confecção e eu acho que nessa pandemia a gente deu uma encurtada assim bem cana (cana?) nessa questão do aprender né, trocar, eu acho que muita gente, do ver, a gente sempre copia né, a gente olha, você adapta com o que você tem e sai fazendo, a criatividade entre as bonequeiras é uma coisa que me encanta todos os dias assim, e eu penso que todas nos estamos buscando com o boneco essa, deixar nossa marca, deixar nossa impressão nesse mundo, que é pra isso que nós somos artistas né, então eu tenho muito prazer de estar aqui com vocês, e de ta nessa fala, nesse lugar de fala porque ser mulher no Brasil e ser bonequeira e não ser o grupo, você falar como pessoa, porque até pouco tempo era o grupo, né, o grupo, o fulano, ou o ciclano, (risos) a gente não tinha esse lugar de fala, então trazer todas vocês à luz, ta sendo um grande privilegio da rede brasileira de bonequeiras.

Carolina: é. Com certeza. Teve mais uns comentários aqui mais, sobre o ser inanimado, a fios de sombras comentou uma coisa que é super interessante também, e a Mariana que ta com a gente aqui no Chat, ela falou “o inanimado tem vida sim, existem átomos em tudo, não?” (risos)

Liliana: eu acho que tem a questão também da cena né, a presença de tudo que ta no palco né, de alguma maneira. Me lembrei do filme noir, da ultima cena da gente, quando o boneco simplesmente é jogado numa prateleira e fica lá, sem vida e sem movimento nenhum, mas mesmo assim as pessoas continuam acreditando naquele personagem que continua vivo né, e a gente tem uma voz em off e ele continua falando “vocês ainda tão aí? Já acabou! É só teatro! Vão embora, vão pra casa! (risos)” e a gente continua querendo acompanhar o personagem, eu acho que tem a força do que ta em cena né assim, e a questão do conceito, da arte conceitual que ela vem pra, sei la, fechar essas ideias todas, além do movimento, mas sem duvida o movimento é essencial né.

Eliete: eu fico pensando né que parece que estar vivo é ta respirando né, e a gente empresta nossa respiração, nossa energia para aquele boneco, para aquele objeto, então me parece que naquele momento que a gente ta compartilhando a nossa respiração ele ta com vida sim, ta ganhando vida, e falando desse movimento né, que tem acontecido agora na pandemia, eu digo que a pandemia nos distanciou dos próximos né, porque a gente não pode ver a família, os amigos, mas nos aproximou dos distantes, porque assim eu tenho encontrado pessoas nestas áreas das artes, nas áreas da animação, dos bonecos que é a área que eu atuo mais, encontrado pessoas maravilhosas mesmo que distante aí né pela telinha, mas não encontros muito afetuoso muito verdadeiros muito enriquecedores e eu agradeço muito por ta aqui com vocês, por ta na rede das bonequeiras que pra mim é um movimento muito legítimo muito enriquecedor pra todas todas nós ne, minha gratidão aí a vocês e a todas as bonequeiras, e bonequeiros que sempre tão nos acompanhando

Carolina: Eliete muito obrigada, a Veronica pergunta quanto tempo tem a tua companhia de teatro

Eliete: A gente tem 18 anos. A gente começou construindo bonecos né, e passei minha faculdade construindo boneco pra pagar as passagens e as xerox, que eu fiz uma muito difícil de manter, e aí depois a gente começou fazendo pequenas contações de historias e investindo na construção mesmo, hoje eu digo que a gente constrói todos os tipos de boneco, porque a gente faz muito por encomenda também, entao as vezes alguém desafia a gente, “você faz esse boneco?” “esse pergonagem?”, e aí a gente faz, né, meu

companheiro é muito criativo também nessa parte de criar, de experimentar algo novo, então é um casal bem bonecado mesmo (risos)

Carolina: Meninas, acho que a gente já tá indo pras considerações finais no dia de hoje, vocês querem falar mais alguma coisa? Eu primeiramente quero agradecer essa rede de bonequeiras brasileiras, eu acho que durante a pandemia tá nos alimentando muito, a gente se reconhecer através dessa rede, entre outras que a gente tá se possibilitando tá mais conectadas, brigasa vcs por existirem, e por a gente tá junta nessa caminhada aqui. A Fabiana Lazzari e a Mariana Accioly tá com a gente aqui também, elas não tão aparecendo mas são mulheres bonequeiras muito ativas que tão na rede trabalhando com a gente nessa transmissão, obrigada meninas e mais alguma palavra?

Tadica: Lili, eu queria dar um recadinho da rede aí pras bonequeiras, rapidamente, as mulheres da rede de bonequeiras brasileiras que querem divulgar o seu trabalho, espetáculos, eventos, publicações, projetos nas plataformas da rbb, podem preencher o formulário da galeria disponível na nossa árvore de links, que se encontra na bio do nosso instagram, caso vocês queiram ocupar o insta e face por 24h escreva umemail para (email)O com data de ocupação e descrição do que pretendem usar nas nossas redes. Então fica o convite pra quem quiser participar da nossa ocupação.

Carolina: obrigada gente boa noite, continuamos em rede!

Boa noite.

ANEXO B: Tradução do artigo: “A Co-presença e a Ambiguidade Ontológica do Boneco” de Paul Piris.

Referência: Piris, Paul. "The Co-presence and Ontological Ambiguity of the Puppet." *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance* (2014): 30.

A renovação do teatro de animação nas últimas décadas é o resultado da exploração de um significado dramático da figura animada no teatro. Desde os anos 80, artistas e companhias como o Stuffed Puppet Theatre e Duda Paiva na Holanda, Ilka Schönbein na Alemanha, a companhia Mossoux-Bonté na Bélgica, Dondoro Theatre no Japão, Philippe Genty na França, e Blind Summit na Grã-Bretanha (ou Inglaterra?), têm desenvolvido uma forma original de performance onde manipuladores visíveis interagem

com seus bonecos. Como a escola francesa de Didier Plassard (2009) sugere, não apenas fez com que os bonequeiros entrassem no espaço dos bonecos saindo detrás de suas empanadas, mas os bonequeiros entraram também no seu mundo ficcional. Nesta forma particular de performance, a co-presença acontece entre o bonequeiro e o boneco. Esta co-presença é singular pois estabelece uma relação de si com outro no meio de duas existências que são ontologicamente diferentes: um é o sujeito (em outras palavras, o ser dotado de consciência) e o outro é um objeto (em outras palavras, uma coisa QUALQUER). Assim, a singularidade do boneco é apresentar a ambiguidade ontológica porque é um objeto que aparece na apresentação como um sujeito. A Co-presença enfatiza essa ambiguidade ontológica ao confrontar um boneco com a sua protagonista humana. Este capítulo analisa a co-presença e a ambiguidade ontológica do boneco através de aspectos fenomenológicos do pensamento desenvolvidos pelos filósofos franceses Jean-Paul Sartre e, até certo ponto, Emmanuel Levinas. O propósito é compreender por que o boneco aparece como um sujeito para a consciência do espectador.

Para responder essa questão, vou primeiro discutir duas produções que apresentam duas formas distintas de co-presença: *Cuniculus* (2008) da Stuffes Puppet Theatre e *Twin Houses* (1994) da Companhia Mossoux-Bonté. Então vou olhar para a definição Sartreana de consciência e do Outro para compreender a fabricação da co-presença entre o bonequeiro e o boneco no palco. O inquérito é direcionado especificamente ao argumento desenvolvido por Sartre em “Being and Nothingness”, com primeira publicação em 1943, de que a relação de si com o outro (do eu com o outro) o resultado da nossa presença no mundo como uma consciência encarnada. A representação do outro como um boneco levanta uma contradição, porque a relação do eu com o Outro pode somente existir entre dois sujeitos. Essa contradição é resolvida ao analisar a ontologia particular do boneco em relação a teoria da imagem desenvolvida por Sartre em “The Imaginary”, com primeira publicação em 1940.

DEFININDO A CO-PRESENÇA

Para alcançar a co-presença com o boneco, o ator manipulador usa habilidades extraídas do teatro de animação, mas também da atuação. Embora a atuação e o teatro de animação possam ser considerados como formas relacionadas de performance, porque as duas visam criar personagens ou arquétipos no palco, elas implicam duas formas diferentes de esquema corporal.

Na atuação, o esquema corporal do ator é caracterizado por seu próprio corpo no palco interagindo com outros atores ou adereços. No teatro de animação, como ambas as escolas, francesa e americana, Annie Gilles (1994) e Steve Tillis (1996) claramente descrevem que existe uma separação entre o ator e o personagem. A experiência do mundo do personagem é evocada através do boneco e requer o corpo do bonequeiro para experienciar o mundo de outra forma que não a do corpo do boneco. O esquema corporal engloba dois corpos: o corpo atual do bonequeiro e o corpo aparente do boneco.

Co-presença inerentemente supõe que o performer cria um personagem através do boneco mas também parece como outro personagem cuja presença, próxima do boneco, tem um significado dramático. Por esta razão, co-presença é diferente da presença visível dos bonequeiros no palco porque, neste caso, bonequeiros não tem presença dramática. Co-presença requer a hibridização das duas formas de esquema corporal descritas acima, o que é um desafio porque supõe resolver uma contradição. Na atuação, o alvo do ator é focar a atenção da audiência nos seus corpos, enquanto que o alvo dos bonequeiros é focar a atenção da audiência nos bonecos. A co-presença do bonequeiro e do boneco requer que um foco duplo nos dois sejam ativados.

Cuniculos e *Twin Houses* estabelece uma co-presença entre os bonequeiros e o boneco através de métodos distintos de prática. *Cuniculos* foi escrito, desenhado e performado por Neville Tranter, enquanto que *Twin Houses* foi iniciado e performado por Nicole Mossoux e dirigido por Patrick Bonté. Usando o estudo de Hans-Thies Lehmann sobre teatro pós-dramático (Lehmann 1999), eu sugiro que *Cuniculus* é uma forma de teatro dramático, enquanto que *Twin Houses* pertence ao teatro pós-dramático. A representação do boneco como uma figura do outro em *Cuniculus* depende do treinamento e da abordagem ao teatro adotada por Tranter, treinada inicialmente no método da atuação. Através da aproximação com o texto, caracterização e dramaturgia, seu trabalho pode ser categorizado como o que Lehmann descreve como um teatro dramático. Mossoux e Bonté definem seu trabalho como teatro-dança, que é a hibridização do teatro e da dança, não uma justaposição de um sobre o outro. Dança é usada como uma ferramenta que articula sua obra teatral. Mossoux inicialmente treinou dança contemporânea no Maurice Béjart's Mudra School em Bruxelas, enquanto as influências de Bonté são Grotowski e Kantor. Seu trabalho pode ser rotulado como pós-dramático.

Cuniculos: Uma co-presença através do discurso

Cuniculos é uma obra sobre sobreviventes vivendo num mundo devastado pela violência e caos. Ela conta a história de um pequeno grupo de coelhos famintos corporificado por bonecos. Eles vivem confinados em suas tocas a fim de permanecerem salvos da guerra que está acontecendo acima deles. Entre estes coelhos vive um homem interpretado por Tranter. Este personagem não tem um nome. Ele veste um par de orelhas de coelho de plástico e pensa que ele é um coelho. Estes coelhos odeiam seres humanos mas se comportam como se Tranter fosse um deles.

Existem sete coelhos em *Cuniculus*, e Tranter as vezes manipula dois bonecos ao mesmo tempo. A relação que o personagem de Tranter estabelece com seus bonecos baseia-se principalmente em trocas verbais e de olhar. Os bonecos de Tranter são formados da imagem do ator dramático. Eles expressam emoções através do texto e intenções. Tranter define os personagens em *Cuniculus* como arquétipos. Eles representam exemplos diferentes do comportamento humano através de suas características psicológicas. É importante especificar que Tranter não é um ventriloquista. Os espectadores podem ver ele produzindo as vozes de todos os bonecos assim como seu próprio personagem.

Os bonecos de Tranter tem uma forte integridade física, assim como eles mantêm o mesmo tamanho e formato durante toda a obra e tem pontos limitados de conexão com o corpo de Tranter. A maioria dos bonecos compartilham os mesmos princípios de design. Eles tem cerca de 80 cm de altura. Eles podem sentar-se na posição vertical sem intervenção de Tranter para estabiliza-los porque o tronco e as pernas formam um elemento sólido. Não há juntas no torso, pernas ou pés. Este formato dá ao boneco um baixo centro de gravidade. Isso libera a mão de Tranter, não precisando mover a cabeça do boneco, para manipular um dos seus braços ou outro boneco. Todos os membros do boneco parecem petrificados numa tensão dinâmica. Eles não se movem livremente inclusive quando não estão sendo animados. As únicas partes móveis do boneco são a cabeça e ocasionalmente os braços. A pele dos bonecos é feita de pelo falso estofado/enchido com bolas de algodão. Esse material dá alguma flexibilidade para a parte superior do torso e habilita que os joelhos sigam o movimento da cabeça. A cabeça faz movimentos similares que uma cabeça humana. As bocas dos bonecos são articuladas e duas vezes maiores que a boca de Tranter. Os bonecos também tem orelhas longas que sacodem/se movimentam sempre que eles falam ou movimentam a cabeça. O resultado

é a amplificação dos movimentos da cabeça. Seus olhos tem o tamanho de uma bola de golf e são protuberantes. Um material brilhante que reflete a luz foi usado para indicar a pupila a fim de reforçar a semelhança com um olho humano. Estes elementos ajudam a dar a impressão da agência visual lida como uma atividade cognitiva no papel(personagem) do boneco. A manipulação é por contato direto. Tranter coloca uma de suas mãos dentro da cabeça do boneco por trás a fim de mover a cabeça assim como a boca. Sua outra mão pode diretamente segurar o pulso do boneco e mover seu braço. Estes bonecos podem ficar em pé por conta próprias, falar e olhar o mundo ao redor deles mas não são feitos para pegar objetos ou se mover pelo espaço. Quando um boneco precisa ir a um ponto diferente do palco, Tranter simplesmente levanta-o no ar e o coloca no seu novo espaço.

Para estabelecer a co-presença com o boneco, Tranter é fisicamente posicionado próximo do boneco que ele manipula. Neste cenário, ele se torna parte dos ambiente do boneco, porque o boneco pode potencialmente “Vê-lo”. O personagem que deveria falar é aquele que se move. Personagens engajados na fala mostram/direcionam sua boca e olhos para a plateia. Quando Tranter faz a voz de um dos bonecos, ele posiciona sua própria cabeça de tal forma que fica menos visível para o ponto de vista do público. Sua cabeça está inclinada para o lado e olhando para baixo ou colocada atrás do corpo do boneco. Ele mantém uma abertura mínima de sua boca, e ele ocasionalmente usa a mão do boneco para mascarar (esconder) sua própria boca. Além disso, a direção do olhar também indica para o público qual personagem está falando. Quando o personagem de Trante fala, ele sempre olha para o rosto do boneco, exceto quando o boneco não olha para ele. Quando o boneco fala, apenas antes de dar suas falas, ele olha para o rosto de Tranter por um breve momento e então encara o público para falar. Essa coordenação de direcionamento de olhares entre Tranter e seus bonecos contribui significativamente para a construção da co-presença.

A manipulação de Tranter é focada no movimento da cabeça, da boca, e um braço do boneco. O resto do corpo permanece quieto. Não há momento algum durante a peça que Tranter anime as pernas ou o torso do boneco. Este contraste entre as partes superiores e inferiores do corpo é encontrado no próprio corpo de Tranter. Apenas sua cabeça e braços desempenham um papel no ato da manipulação. O resto do corpo é usado como suporte. Há um uso homogeneizado do corpo, olhar, e fala entre Tranter e seus bonecos, o qual é feito dando aos bonecos comportamento humano.

Twin Houses: Uma co-presença através dos movimentos do corpo.

Twin Houses consiste numa série de situações separadas por blecautes que invocam uma mulher cercada por cinco bonecos que se assemelham a ela. A música original de Christian Genet é tocada constantemente durante a peça. Um sentimento geral de opressão emerge da performance. A maior parte do tempo, os bonecos parecem controlar Nicole Mossoux. Refiro-me a alguns dos bonecos como The Androgyne (preferi não traduzir porque em inglês não há distinção de gênero, cabendo para esta personagem), A Dama, O Duplo e O Homem. Diferente de Cuniculus, não há enunciado em Twin Houses. A co-presença é baseada na interação física que ocorrem entre Mossoux e seus bonecos.

Mossoux se parece com seus bonecos, usando uma maquiagem e uma peruca sintética para realçar sua semelhança com eles. Sua face permanece quieta mas não neutra. Há uma estranha mistura de sensualidade, inocência e surpresa sobre ela. Seus movimentos são estilizados para ter uma qualidade de boneco. As cabeças do boneco são feitas do molde da face de Mossoux. A construção varia, dependendo se estão presos ao corpo de Mossoux ou separados dele. Para esquematizar seu design, eles podem ser descritos com uma cabeça com um pescoço prolongado por uma peça de roupa, exceto pelo Duplo, que também foi construído com dois braços e veste um vestido longo que esconde a ausência de pernas. The Androgyne e A Lady são presas ao corpo de Mossoux como gêmeos siameses. Suas cabeças são amarradas a um dos ombros de Mossoux, criando uma impressão de unidade e divisão: unidade porque ambos os bonecos e Mossoux compartilham do mesmo corpo, e divisão, porque os bonecos parecem bem autônomos. A cabeça do Homem pode ser presa ao ombro direito de Mossoux, mantida através do pescoço, ou colocada no topo da cabeça de Mossoux. The Double é separado de Mossoux, que o controla diretamente pelo pescoço com sua mão. Os braços permanecem livres ao lado do corpo quando não são manipulados. A maioria dos bonecos tem uma grande variedade de movimentos de braços e pernas, pois essas partes do corpo realmente pertence a Mossoux, mas elas desmoronam sem o apoio de Mossoux. Devido às características realistas do rosto, os olhos não são especialmente proeminentes, portanto, não reforçam a direção do olhar. (fiquei com muita dúvida nessa parte, então estou deixando destacado para revisão) .

Alguns dos bonecos em *Twin Houses* não tem corpos fixos. Eles são entidades fluidas cujas formas mudam de acordo com a natureza de seus relacionamentos com a personagem de Mossoux. Este é o caso particularmente na cena entre Mossoux e o homem. Conforme o desenrolar da cena, o crescente poder do boneco sobre a personagem de Mossoux é materializado pelo fato dele absorver mais e mais o corpo dela, até o momento que ela desaparece completamente dentro do boneco. Mais tarde, Mossoux opera a desconstrução do Homem mostrando sua vida ao contrário, começando por um homem adulto e terminando com um feto, dentro dela.

Co-presença entre Mossoux e seus bonecos não segue um esquema único de modalidade, mas varia significativamente de acordo com o tipo de boneco que ela manipula. No caso dos gêmeos siameses, o uso da técnica de dança chamado isolamento de partes do corpo permite que Mossoux crie ritmos distintos e qualidades de movimento com seu corpo, que dá a impressão de seu corpo ser repartido longitudinalmente em duas partes com uma cabeça no topo de cada parte. Esses dois meio corpos podem se mover simultaneamente mas com gestos distintos.

Os bonecos presos nos ombros de Mossoux não podem olhar para ela porque Mossoux não pode mover seus ombros interiormente o bastante para os olhos do bonecos encontrar os dela. Além disso, o ombro não permite gestos finos/pequenos/delicados. O resultado disso é a inabilidade do boneco de focar precisamente sua visão nos objetos que o cercam. Para contrapor essa questão, Mossoux desenvolveu uma estratégia particular.

(Imagem)

Ao invés de trocar olhares, Mossoux e seus bonecos olham para o mesmo objeto, que aparece como o centro da ação. Além disso, Mossoux mostra um olhar desfocado. Por exemplo, em uma cena com um boneco conjunto, Mossoux escreve em um livro sem olhar para o que está fazendo mas, ao invés disso, um pouco acima do livro. Este não é um comportamento humano normal quando escrevem; pessoas geralmente tendem a olhar para o que estão escrevendo. O fato de que não há contato visual direto entre Mossoux e seu boneco mas têm um olhar mutuo mediado por um objeto indica que Mossoux construiu uma co-presença baseada em quais ações físicas os protagonistas estão fazendo juntos. A capacidade de olhar de Mossoux é semelhante à do boneco porque eles parecem compartilhar a mesma limitação de movimentos. Essa escolha permite que Mossoux equilibre sua presença com a do boneco. Parece que Mossoux perde partes de

sua natureza humana a fim de compartilhar um modo de existência igual ao do boneco. Mossoux estabelece uma co-presença através da “marionetização” dela mesma.

Two Different Others – Dois ‘outros’ diferentes

Embora ambas produções estabelecem uma co-presença entre manipuladores e bonecos, diferentes decisões foram feitas a respeito do que constitui o boneco como um outro e como seus “selfs” (como eu traduzo self? Já é um conceito com esse nome mesmo aqui no Brasil) se relacionam com isso. Fundamentalmente, Tranter e Mossoux não se referem ao mesmo “outro”.

Tranter apresenta com brio as relações entre seres humanos materializando diferentes aspectos da natureza humana, como a crueldade, medo, fraqueza, empatia, ou amor, através de diferentes bonecos em *Cuniculus*. Os coelhos simbolizam a sociedade humana. O fato de que eles odeiam seres humanos constituem o personagem de Tranter como seu ‘último outro’. Dramaturgicamente falando, Tranter não é um coelho, e ontologicamente falando, ele é o único no palco que não é um objeto. No trabalho de Tranter, O Outro é o que é diferente, que pode ser tentado a ser eliminado. Nesta produção, o ser humano é aquele a ser rejeitado pela sociedade dos coelhos. O trabalho de Tranter enfatiza o compromisso ético do eu com relação ao Outro, como descrito por Levinas no “Totality and Infinity” (totalidade e infinito), publicado primeiramente em 1961. Os coelhos tem feito uma decisão de abusar do Outro e eventualmente destruí-lo se necessário pela necessidade de sobrevivência. Ao contrário, o personagem de Tranter faz uma escolha diferente. Ele coloca o Outro em um nível maior que o dele. No *Cuniculus*, o boneco é um (outher other) outro exterior, em cuja existência aparenta ser destacada do outro boneco.

Em *Twin Houses*, os bonecos materializam diferentes aspectos do personagem performado por Mossoux. Ela interage com ela mesma à maneira de uma pessoa esquizoide confrontando as diferentes personalidades que a habitam, que explica as variações do corpo do Outro. Diferente do personagem de Tranter, que eventualmente se separa desses Outros quando ele deixa a toca (the warren), finalmente aceitando sua natureza humana, Mossoux não pode escapar deles porque estão dentro dela. Quando, no final da peça, não há mais bonecos do palco, a relação do eu com o Outro ainda é presente mas nesse momento, inscrito em seu próprio corpo, que parecia estar dividido em diferentes e independentes partes. Apesar do outro ser autônomo, é uma parte do eu que

emerge do corpo de Mossoux ou aparece próximo a ela como sua própria cópia, seu próprio duplo. Esse é seu outro interior que priva o eu de sua integridade física e psicológica.

Corpo e olhar em relação do eu com o Outro

Apesar das distintas formas de co-presença desenvolvidas por ambos praticantes, a relação do eu com o Outro, entre o manipulador e o boneco, é alcançado por dar a impressão que os protagonistas existem em níveis ontológicos aparentemente próximos: os bonecos de Tranter são humanizados para se comportar como ele, enquanto Mossoux materializa ela mesma para se parecer como os bonecos. Estes dois exemplos sugerem que é necessário para equilibrar a presença no palco entre o manipulador e o boneco a fim de fabricar a co-presença.

Inicialmente, suas presenças são desequilibradas porque o manipulador aparecem mais vivo do que o boneco no palco. A fabricação da co-presença no Cuniculus e Twin Houses mostra que o manipulador e o boneco tem que parecer distintos um do outro. Essa distinção é materializada pelo fato de que elas parecem ter corpos separados no palco. Quando a distinção do manipulador não é claramente estabelecida, o boneco aparece como uma extensão do performer e, portanto, fica muito presente no palco como um objeto e não como um protagonista. O resultado é uma forma fraca de co-presença. Para entender por que essa distinção é necessária, eu sugiro olhar para a definição de Sartre de consciência do Outro.

Para Sartre, como explica a estudiosa Kathleen Wider (1997: 112), o corpo é “o sujeito da consciência humana”. A unidade do corpo mostra a unidade do sujeito em relação ao mundo. O corpo é realmente consciência e não uma tela entre a consciência e seus objetos. Como escreve a estudiosa Monika Langer (1998: 112), a existência da carne é “um veículo de um intermundo na filosofia de Sartre”. Ela argumenta que a existência da consciência como corpo “exprime uma alienação inevitável e erradicável na medida em que envolve a consciência em um mundo que ela continuamente supera e confere a ela um ‘ser-para-outros’ eternamente elusivo” (Langer 1998: 105). A distinção dos corpos é um elemento chave da copresença entre o marionetista e o boneco porque confere ao boneco seu pertencimento ao mundo como uma consciência corporificada distinta. O performer e o boneco parecem estar presentes um ao outro por causa de sua presença no

palco como sujeitos. A distinção entre o corpo aparente do boneco e o corpo real do manipulador contribui para a epifania de uma consciência aparente no boneco.

Para operar a distinção entre os dois corpos, a presença física do boneco através de sua materialização não é o bastante. É essencial que o corpo do boneco se mova de uma forma que pareça autônoma/ independente do corpo do manipulador e isso parece implantar uma lógica de movimento interna e aparente. O sentimento estranho que os espectadores podem experienciar quando eles assistem Mossoux e o homem dançando juntos vem da impressão de que dois sujeitos autônomos estão presentes um para o outro através das interações de seus corpos, apesar da consciência de que um dos protagonistas é na verdade um objeto/ boneco.

As funções do olhar como um segundo elemento chave da consciência do boneco. Em “Fenomenologia do Teatro de Bonecos”, Jan Mrázek sugere que os olhos dos bonecos javaneses wayang kulit são seu “poder da visão. ... O olho dá a sensação da subjetividade do boneco e agente visual, em vez de ser um objeto de olhar visual”. (Mrázek 2005: 35). O boneco é mais do que algo que pode ser visto; é também um sujeito aparente que pode ver. O olhar do boneco reforça a separação do manipulador no palco enfatizando a presença dramática deste último. A presença visível dos manipuladores no palco não implica que eles têm uma presença dramática. Contudo, se o boneco olha para o manipulador e este último responde ao seu olhar, o manipulador humano aparece como parte da realidade do boneco.

Discutindo a questão do Outro em “Being and Nothingness” (“Ser e Nada”), Sartre sugere duas ideias. Primeiro, o Outro somente pode ser apreendido pelo eu como um sujeito(/ou como dramática? subject). Por esta razão, é importante que Mossoux e Tranter reajam aos seus bonecos como se eles estivessem na presença de seres humanos e não de objetos. Segundo, Sartre argumenta que o Outro é o sujeito que media minha relação comigo mesma. Em outras palavras, o Outro me permite estar consciente dos aspectos de mim mesma. Sartre discute especificamente o olhar do Outro em relação ao sentimento de vergonha de destacar o fato de que o Outro é o sujeito que media minha relação comigo mesma. Por exemplo, em uma cena entre Tranter e sua boneca Sissy, o personagem de Tranter se sente envergonhado do que ele acaba de dizer porque Sissy abruptamente o encara. Por seu olhar, ela repentinamente torna-o consciente do tom de voz inapropriado que ele usou quando ele se dirigiu a ela. O personagem de Tranter é capaz compreender uma parte de si mesmo que antes passava despercebida – neste

momento, sua atitude gozadora/debochada, por conta do olhar de Sissy. O olhar permite que o manipulador e o boneco conhecer um ao outro mas também distinguir-se um do outro. O Outro aparece como aquele que confirma e nega o Selfness (?) a si mesmo mas também não sendo ele mesmo. Selfness é definido como a individualidade, o conjunto de todas as propriedades, únicas ou não, que caracterizam um indivíduo.

Para resumir, o manipulador e o boneco aparece a co-presentes porque espectadores tem a impressão de que eles estão testemunhando dois sujeitos distintos. A distinção resulta da presença aparente de dois corpos e dois olhares no palco.

Contradição do boneco-como-Outro.

Não obstante, o boneco é apenas um sujeito aparente com um corpo aparente e um olhar aparente, e claro, Sartre nunca pretendeu que sua teoria do Outro fosse aplicada a bonecos, pois se eles não são sujeitos, mas objetos. Além disso, descrevendo o boneco como um Outro levanta uma contradição.

Em *Totalidade e Infinitude* (1961), Levinas expõe claramente por que a relação do eu com o Outro é diferente da relação do eu com objetos. Ele argumenta que ser um “eu” consiste em ser idêntico ao eu (myself). Ainda assim, essa identidade não é estática, como na tautologia (redundância?) “Eu sou eu”, mas dinâmica. Como a estudiosa Françoise Dastur explica, “para Levinas o mundo não é algo diferente do Eu, mas um modo de existência para o Eu” (Dastur, 2006:37). Conhecimento é apenas um modo de existência do eu que é parte do processo dinâmico de identificação. O self (eu) toma posse do mundo a fim de “consolidar ou ampliar sua própria identidade” (Dastur, 2006:37). O sujeito não encontra nada além dele mesmo no objeto. O self(eu) dá significado ao objeto, ao que Levinas refere como sua finalidade. Levinas argumenta que a relação do sujeito com o objetos é a relação do conhecimento, e por essa razão o objeto não pode ser um Outro.

Inversamente à relação do eu com objetos, Levinas afirma que o Outro não é outro sujeito. Para Levinas, o Outro escapa do Eu porque, como Simon Critchley escreve, “há algo na outra pessoa, uma dimensão de separação, interioridade, segredo ou o que Levinas chama de ‘alteridade’ que escapa da minha compreensão” (Critchley 2008: 26). O eu está sozinho e não tem poder sobre o Outro. O Outro não pode ser um objeto de conhecimento porque conhecimento é um processo de identificação. Se for o caso,

poderia significar que o Outro poderia ser parte da identidade do self, o que seria problemático para Levinas. Na fenomenologia Levinaseana, há uma oposição entre a relação do sujeito com outros sujeitos.

Se nós concordamos com Levinas, como nós podemos explicar que o boneco aparece como uma figura do Outro apesar de ser um objeto? Eu sugiro que tal contradição é possível por causa da ambiguidade ontológica do boneco. Para resolver essa questão, é necessário entender o que existe atrás dessa presença aparente do boneco como um sujeito. A próxima seção examina a experiência espetacular do teatro de animação observando o papel da percepção e da imaginação.

Percepção e Imaginação

A ambiguidade ontológica do boneco pertence ao fato de que parece compartilhar a mesma existência que o sujeito com o manipulador mas continua sendo um objeto. Por exemplo, quando eu olho para o boneco de Mutti, um dos coelhos em Cuniculus, eu posso ver um pedaço de pelucia marrom ligado a um pedaço de espuma controlado por Tranter, mas eu também encontro um coelho velho e cansado que trata o personagem de Tranter como seu proprio filho. A objetividade de Mutti – em outras palavras, sua qualidade ou estado de ser um objeto – manifesta-se através de sua materialidade como algo que inclui sua aparência, seu design, sua amplitude de movimento, e o tipo de manipulação usado para anima-lo. Estes elementos são percebidos. A subjetividade do boneco – em outras palavras, sua qualidade ou estado de ser um sujeito - aparece quando o boneco parece escapar de sua materialidade como um objeto e portanto parece agir livremente. Eu sugiro que a subjetividade de Mutti não é percebida ou imaginada. Para entender a interação entre a percepção da objetividade do boneco e a imaginação da sua subjetividade, eu proponho olhar para isso através da teoria da imagem desenvolvida por Sartre.

Seguindo o fenomenologista alemão Edmund Husserl, Sartre postula que percepção e imaginação são dois caminhos diferentes da consciência se relacionar com um objeto identico. No caso da Percepção, o objeto “é ‘encontrado’ pela consciência” (Sartre 1940 [2004]: 7). Em outras palavras, o objeto é presente pelo espectador. No caso da imaginação, o objeto é ausente. Sartre argumenta que a imagem não é uma coisa, mas uma relação. Ele define que a imagem como “um ato que visa em sua corporeidade a um objeto ausente ou inexistente, através de um conteúdo físico ou psíquico que é dado não

como ele mesmo, mas na capacidade de ‘representante analógico’ do objeto destinado a” (Sartre 1940 [2004]: 20). O que é imaginado é um objeto que não está presente mas que trazemos de volta à nossa consciencia. Portanto, entre a percepção e a imaginação há uma diferença de natureza e não de grau.

Sartre chama atenção ao fato de que aquelas imagens podem ser psíquicas, assim como a memória de alguém, mas também não-psíquica, como a fotografia, a caricatura, ou a imitação. Sartre faz uma distinção entre imagens não –psíquicas que imediatamente trazem para a consciência do espectador o objeto ausente, como portarretratos e esculturas realistas, por exemplo, e aqueles que fazem uso de alguns sinais da ausência, objetos como performances imitadoras.

Discutindo as imagens não-psíquicas, Sarte argumenta o seguinte:

Estes diversos casos agem para “tornar presente” um objeto. Este objeto não está lá, e nós sabemos que não está lá. No entanto nós achamos, em primeiro lugar, uma direção pretendida a um objeto ausente. Mas esta intenção não é vazia: ela direciona-se através de um conteúdo, que não é apenas um conteúdo, mas por si só, deve apresentar alguma analogia com o objeto em questão. (Sartre 1940 [2004]: 19)

Sartre chama este conteúdo de analogo. O analogo permite que o objeto ausente adquira um tipo de presença em sua consciência, similar ao caminho que um objeto presente aparece para a consciencia através da percepção embora isso não faça real o que isso representa. Como Sartre escreve, “na atitude da imagem, de fato, nós encontramos a nós mesmos na presença de um objeto que é dado como analogo aquele que pode aparecer pra nós na percepção” (Sartre 1940 [2004]: 117). Sartre enfatiza a importância da semelhança entre o conteúdo material e o objeto que isso representa.

Sartre argumenta que a percepção desses conteúdos materiais particulares pode levar os observadores a imaginar objetos ausentes porque a memória e a atividade estão associadas a qualquer percepção. Como afirma Sartre, “. . . , toda percepção é acompanhada por uma reação afetiva. Todo sentimento é sentimento sobre alguma coisa, o que significa que visa seu objeto de uma certa maneira e projeta sobre ele uma certa qualidade. Gostar de Pierre é ter consciência de Pierre como agradável” (Sartre 1940 [2004]: 28). O conceito de uma percepção “pura” não existe. Como o neurocientista Antonio Damasio escreve em *The Feeling of What Happens*, “Os registros que mantemos dos objetos e eventos que percebemos incluem os ajustes motores que fizemos para obter a percepção em primeiro lugar e também incluem as reações emocionais que tivemos

então” (Damásio 2000: 147).

Sugiro que o boneco é um análogo porque permite ao público imaginar sua subjetividade ausente por meio de sua objetividade presente. Mutti não é percebida como uma personagem velha, cansada e amorosa, mas imaginada como tal porque sua presença e reações nos lembram as emoções que experimentamos no passado quando encontramos pessoas semelhantes, como uma avó, por exemplo. A subjetividade de Mutti é resultado de uma dupla triangulação entre o marionetista, o boneco e o público. A primeira triangulação que ocorre entre essas três entidades é interna porque o público imagina a existência do boneco como sujeito ao se concentrar no próprio boneco. Esta triangulação combina a aparência física do boneco e a qualidade de sua manipulação pelo marionetista. Por exemplo, Mutti parece velha e cansada por causa de seus bigodes e orelhas caídas, suas sobrancelhas grisalhas, seu corpo magro e seus olhos tristes, combinados com sua maneira de se mover. A segunda triangulação é externa porque o público imagina a subjetividade do boneco ao focar nas interações entre Mutti e o personagem de Tranter. Essas interações dão um certo significado ou qualidade aos movimentos do boneco e, portanto, também contribuem para a existência do boneco como sujeito. Por exemplo, as interações entre Mutti e Tranter conferem ao primeiro uma qualidade maternal pela ternura presente em seu relacionamento. A soma desses elementos é percebida como signos que se referem não à materialidade do boneco, mas ao personagem que ele representa.

As marionetes aparecem mais ou menos imediatamente como Outros, dependendo de seu design e da qualidade de sua manipulação, mas também em relação à resposta afetiva do público. As semelhanças visuais entre os fantoches e os objetos reais que eles pretendem retratar podem ser mínimas. Por exemplo, no teatro de objetos, o público primeiro tem que reconhecer os poucos sinais de subjetividade antes de poder imaginar um personagem. Inversamente, os bonecos realistas, como os usados nas Twin Houses, provocam uma resposta afetiva mais imediata por causa de sua forte semelhança com os seres humanos.

O boneco mantém um efeito de distanciamento porque a imaginação nunca assume totalmente a percepção. A percepção confirma o boneco como um objeto real, enquanto a imaginação mostra o boneco como um sujeito aparente. Este modo dual de existência do boneco estabelece uma realidade sintética porque o boneco pertence a dois níveis diferentes de realidade: sua objetividade é real, mas sua subjetividade não é. A

contradição de uma relação de si com o Outro entre um ser humano e uma marionete encontra sua resolução no fato de que os espectadores não experimentam a marionete como um objeto, embora saibam que na verdade é um, mas como um sujeito imaginado.

Os dois modos de ser do boneco existem simultaneamente porque a aparente consciência do boneco sempre remete à sua presença como objeto. Apesar disso, há uma assimetria entre a objetividade real e a subjetividade imaginada do boneco. A objetividade do boneco existe por meio de sua presença no mundo, enquanto sua subjetividade só existe após a percepção inicial da materialidade do boneco. Sua objetividade é anterior à sua subjetividade. A subjetividade do boneco está ligada à sua objetividade por meio de uma oposição. Para aparecer como sujeito, a objetividade percebida do boneco é aniquilada para criar uma distância de sua essência como objeto. A distância possibilita a emergência da subjetividade imaginada do boneco em sua materialidade. A aniquilação da objetividade do boneco não pode ser realizada pelo boneco, mas é o resultado das ações conjuntas da manipulação do marionetista e da percepção e imaginação do espectador. Espectadores e performers aniquilam a objetividade do boneco e constituem a subjetividade imaginada do boneco.

Conclusão

A singularidade da co-presença estabelecida entre um marionetista e um boneco vem da ambiguidade ontológica deste último. Olhando para a teoria do Outro de Sartre, sugeri que a alteridade do boneco aparece quando o corpo aparente do boneco parece separar-se do corpo real do marionetista para enfrentá-lo por meio de ações ou diálogos. O boneco é apreendido como um Outro porque parece ter uma consciência corporificada. O olhar e, de certa forma, a fala completam a fabricação da alteridade do boneco. A relação ambígua que se estabelece entre esses dois seres resulta de suas diferenças ontológicas. Quando alguém observa tal forma de co-presença, muitas vezes experimenta uma impressão estranha. Levinas nos ajuda a identificar a razão desse sentimento estranho quando afirma que um objeto não pode ser um Outro. O Outro é aquele ser particular que escapa de si, enquanto o objeto pertence à identidade de si. Há uma aparente contradição entre a impossibilidade levantada por Levinas de um objeto ser um Outro e o fato de o boneco aparecer como Outro por meio de seu manipulador. Propus-me responder a isso examinando a teoria da imagem desenvolvida por Sartre em *O imaginário*. Concluí que o boneco não é um Outro, mas a imagem de um Outro. Embora essa imagem seja iniciada

pela percepção, ela aparece para a consciência como um ser imaginado porque a consciência é direcionada para uma ausência. A co-presença ambígua que se verifica entre o marionetista e o boneco é o resultado do encontro em palco de duas pertenças pertencentes a dois modos de existência e de atualidade diferentes.

BIBLIOGRAFIA

- CRITCHLEY, S. (2008) "Introduction," in R. Bernasconi and S. Critchley, (eds) *The Cambridge Companion to Heidegger*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- DAMASIO, A. (2000) *The Meeting of Plot Happens*. London: Vintage
- DASTUR, F. (2006) "La question d'autrui dans la philosophie contemporaine," Lecture notes, Saint-Pons, France, August 12-15, <<http://www.artefilosofia.com/pdf/autrui.pdf>> (accessed September 4, 2013).
- GILLES, A. (1994) "Des Acteurs et des 'Manipulateurs'," *Études Théâtrales* 2: 19-33.
- LANGER, M. (1998) "Sartre and Merleau-Ponty: A Reappraisal," in J. B. Stewart (ed.) *The Debate between Sartre and Merleau-Ponty*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- LEHMANN, H.-T. (1999) *Postdramatic Theatre*, trans. K. Jurs-Munby (2006). London: Routledge.
- LEVINAS, E. (1961) *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, trans. A. Lingis (1969), reprint.
- DORDRECHT, The Netherlands: Kluwer Academic Publishers (1991).
- MRAZEK, J. (2005) *Phenomenology of a Puppet Theatre*. Leiden, The Netherlands: KITLV Press.
- PLASSARD, D. (2009) "Marionnette oblige: éthique et esthétique sur la scène contemporaine," *ThéâtrePublic* 193: 22-25.
- SARTRE, J.-P. (1940) *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*, trans. J. Weber (2004). Abingdon, England: Routledge.
- (1943) *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, trans. H. E. Barnes (1956), reprint. Abingdon, England: Routledge (2007).
- TILLIS, S. (1996) "The Actor Occluded: Puppet Theatre and Acting Theory," *theatre Topics* 6: 109-119.
- WIDER, K. (1997) *The Body as a Site of Consciousness*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Anexo C: Transcrição de entrevista com a atriz Angie Mendonça realizada em 08 de julho de 2023, em sua residência.

Tháísea: Angie, você faz a? Como é o nome?

Angie: Dona Luzia.

Tháísea: Por que Dona Luzia? Só por curiosidade.

Angie: Não tem... (sua irmã mais velha que estava no espaço fala: é porque é a mulher mais antiga da humanidade) é a dona Luzia

Tháísea: aah que legal! Dona Luzia! E o outro personagem é o?

Angie: Seu Juvenal.

Tháísea: Seu Juvenal, que é o que o [Rafael] Mazer faz. Vocês criaram os bonecos juntos?

Angie: sim, esses bonecos na verdade são uma readaptação, uma construção, eles já existiam, eram duas cabeças, que eram dois homens inclusive, numa história que minha mãe contava, de um espetáculo que a gente fez em 2008, “história contada, porta aberta, semente plantada”, e aí eram só as duas cabeças e um teatro de sombras atrás. Minha mãe faleceu, essas cabeças ficaram ficaram, ficaram, e aí o Mazer teve essa ideia e falo “vamos construir dois bonecos híbridos a partir dessas cabeças”.

Tháísea: isso foi na pandemia né? Ou era antes?

Angie: acho que a ideia dele já era antes, aí na pandemia apareceu o edital Aldir Blanc e a gente falou “ó, oportunidade de construir o que a gente queria, mas a ideia já existia, a vontade já existia.

Tháísea: então primeiro tinha a ideia, e a ideia era boneco híbrido? Ou não?

Angie: era híbrido

Tháísea: vocês dão esse nome?

Angie: A gente dá muito pouco nome no grupo Faz de Conta, a gente chamou por muito tempo habitável, e foi por causa de escutar você falando ‘boneco híbrido, boneco híbrido, boneco híbrido’, eu fui pesquisar ‘o que que é isso? Que diferença é essa gente?’ porque ninguém me contou (rimos. Eu brinco ‘também não contaram pra mim’) Eu estou distante da academia faz muito tempo, estou distante do metiê, não tenho me renovado lendo artigos, tal, e aí fui dar uma pesquisada e vi o que que significava um, o que que significava outro, o que que tinha de ideias, de conceitos em torno de cada um e achei que foi isso mesmo, a gente têm bonecos híbridos, aí agora a gente chama de boneco híbrido.

Tháísea: sei, então você considera ele boneco híbrido né? E pra você? Você falou que foi la, e pesquisou, o que você acha que é boneco híbrido?

Angie: É.. que tem boneco e que tem parte nossa. Exatamente o que a palavra fala, híbrido,

Tháísea: fala mai que Angie – não daí é muito louco porque daí você vai ver que híbrido é uma coisa estéril, é uma coisa que assim, tem uma parte de um uma parte de outro, você

tem metodologia de criação de cena com boneco híbrido? Então assim, você chega e fala “a gente vai por esse caminho, vai fazer assim assim assim assado”, você tem alguma metodologia ou não, é diferente?

Angie: A gente tem, com esses dois bonecos que são os nossos únicos híbridos, não, mentira, minha mãe tinha um híbrido também, mas esses são os que a gente tem agora, e a gente tem algumas contações de história com eles, essas contações de história existe uma metodologia porque já existe o texto, então a gente olha o texto, quem que vai contar qual parte, quem que vai atuar, como que a gente vai dividir isso, primeiro pelo texto, depois a gente vai pra cena, mas, eu, isso é muito particular meu, acho que eles funcionam muito mais em intervenção do que em cena, eu AMO botar a dona Luzia pra andar e conversar, e só isso, só conversar, ela me dá uma carga de possibilidades de improvisação que eu como atriz não tenho, eu não consigo improvisar, não sou boa em improviso, mas com a boneca (eu “da certo”) ah é outra coisa, dá certo demais, da certo demais, e o Mazer também tem muito, ele é um bom improvisador, e a gente tem um bom feeling assim um com o outro, então um vai improvisando, e o outro vai segurando a onda, e um complementando o outro, então apesar de a gente ter algumas cenas montadas, das contações de histórias, eu acho que o brilho desses bonecos é em intervenção.

Tháísea: Voce já seguiu a metodologia de alguém? Você disse que é algo muito seu mas, você segue o norte de trabalho de alguém?

Angie: Não, porque Não sou uma grande pesquisadora, pode ser que alguém já ta fazendo isso, e já descobriu, já escreveu sobre, mas eu não li.

Tháísea: agora você falou que a sua mãe tinha um híbrido. Você viu? Você chegou a ver e contracenar com o híbrido dela?

Angie: Não, era um híbrido na perna de pau, que era uma ema, e aí era um galope numa ema, o corpo era dela, e as pernas que estavam em cima da ema era de mentira, as pernas dela faziam as pernas da ema junto com a perna de pau. Eu não contracenava, eu ajudava ela a subir (risos) e ficava ali detrás assim “nossa mãe, não cai, não cai, não cai, vai mãe, vai mãe” (risos)

Tháísea: a perna de pau era muito grande?

Angie: Nossa, tinha o que, uns sessenta? Setenta? Não era muito grande, era média né.

Tháísea: e ela contracenava com o boneco dela?

Angie: Não, tinha outra pessoa, um palhaço em cena, e o palhaço contracenava com o boneco dela, e ela contracenava com o palhaço. Quase que uma triangulação assim.

Tháísea: Entendi. E aí com a Dona Luzia, você atriz divide a cena, contracenando com seu boneco? Você interage com a Dona Luzia? Ou você se esconde?

Angie: Não, a gente já tentou se esconder, e a gente se sentiu muito mais à vontade em estar presente. Eu não interajo com a Dona Luzia, mas eu interajo com o público também.

Tháísea: Então a Dona Luzia não conversa com você?

Angie: Não.

Tháísea: Em nenhum momento?

Angie: Hm...Não, ela fala de mim! Ela não conversa comigo mas ela fala de mim.

Tháísea: Ela nunca olhou pra você?

Angie: Não

Tháísea: Como é a manipulação?

Angie: Uma mão vai na boca, um braço é preso, outro braço é meu, e as pernas são minhas.

Tháísea: E ela nunca chegou a olhar pra você?

Angie: Não tem nem anatomia pra isso. Não tem mecânica, engenharia, sabe? Pra ela torcer, e eu aparecer, porque a gente tem uma estrutura que dá uma afastada na gente, mas a gente sabe da existência uma da outra (risos). Dona Luzia me arruma altas paqueras, adooooo.

Tháísea: Tá, aí eu ia perguntar de onde você conheceu os bonecos híbridos, aí você falou que uma parte você viu comigo, mas tem sua mãe né?

Angie: O termo boneco híbrido. Mas o boneco híbrido já vi antes. E teve um espetáculo que eu falei “eu quero fazer isso ainda” que chama Don Juan, um espetáculo espanhol, e o cara fazia, ele era meio que o cuidador do Don Juan, e o Don Juan era um híbrido e tava aqui (aponta) meio que o corpo, e o cara segurando ele, e as vezes era a perna dele, as vezes era a perna do cara, nossa esse espetáculo foi muito marcante. O cuidador era o padre, e esse era todo o rolê, o padre conversando com o cara comeu bastante (não pode por isso? Risos)

Tháísea: onde você viu?

Angie: no Fitbe – Festival de Bonecos de BH (Cia Pelmanec – Don Juan memória amarga de mi)

Tháísea: e é isso, se tem alguém que é referência de bonecos híbridos pra você, você falou essa pessoa

Angie: tem a israelita...como é o nome dela? A hiper máster maravilhosa

Tháísea: a Ilka Schonbein?

Angie: que a gente vê e se derrete, mas vi só por vídeo...tem a Carolina Garcia, com o Habite-me, mas foi mais recente, que ela veio pra cá, mas acho que foi esse do Don Juan, porque eu tava começando todo o rolê com bonecos, profissional, porque desde menina por causa da minha mãe, eu tinha contato, mas entendendo profissionalmente tudo esse Don Juan foi uma inspiração, uma grande fase de virada assim

Tháísea: você lembra quantos anos você tinha?

Angie: vinte e poucos

Tháísea: tem uma última pergunta aqui, que é se você busca se ocultar.

Angie: ainda tem uma grande conversa sobre isso porque a ideia original do Mazer era que inclusive fosse dois homens, aí eu falei “ah não vou fazer homem não, vou fazer mulher (risos meus) ah não cara, eu sou uma mulher, to afim de fazer mulher” mas é que o boneco era um homem, e aí virou uma mulher, porque o Mazer é realmente um artista plástico fantástico conseguiu virar uma mulher ali, e a ideia inicial dele era que os dois tivessem um mochilão nas costas, e nós estaríamos dentro desse mochilão, dois viajantes com mochilão. A gente nunca terminou o mochilão, mas eu coloco sempre em questão, porque sempre ele vem com essa “vamo fazer o mochilão?” eu falo “cara, eu to muito confortável em aparecer” eu to muito confortável em conseguir trocar ideia também com o público, e a dona Luzia saber que tem alguém trocando ideia, e a Dona Luzia saber que tem alguém trocando ideia, sabe, a gente ter essa brincadeira de eu também poder aparecer, e quando eu não quiser também eu to aqui atrás, se a pessoa quiser me ver, ela ta me vendo, assim, a gente tentou umas escondidas com máscara e roupa preta e nossa, zero sucesso.

Tháísea: eu vi que você inclina a cabeça assim pra falar, ela ta aqui, e você inclina a cabeça, lá na escola no cena animada eu cheguei a ver isso, isso é um procedimento seu ou não?

Angie: é uma questão de construção do boneco, ela tem uma cabeça grande e a cabeça dela ta na minha cara, então se eu fico com a cabeça arretada nela eu to falando assim (abafa o som da voz) na cabeça da boneca, aí eu preciso tirar a cabeça pra cá pra conseguir fazer minha voz sair audível

Tháísea: então é uma questão do mecanismo do boneco.

Angie: O Mazer por exemplo não tem essa questão da construção e ele fala aqui (aponta para trás) ele fala frontal e eu falo realmente lateral.

Tháísea: ah entendi, porque eu achava que era uma coisa sua, porque já vi espetáculo que a pessoa vira a cabeça pra falar, e é isso, se tinha algum procedimento pra você tirar a sua presença de cena, por isso que eu falei de inclinar, porque tem gente que faz isso pra tirar a sua presença de cena, ou olhar pra baixo, ou esconder quando ta falando...

Angie: Nela é o contrário, quando eu quero esconder muito, isso acontece geralmente com criança, quando eu quero esconder muito, porque a criança ta realmente ali, embebida, aí eu vou pra trás dela com a cabeça reta, porque eu consigo esconder, se eu ponho meu perfil eu sei que ta mostrando, se eu to com a cabeça de frente pra ela eu sei que eu estou bem escondida, e aí geralmente você vai me ver falando assim, bom, você me viu na escola também né mas é porque eu precisava mesmo me comunicar, principalmente porque as crianças eram um pouco maiores, porque quando eu to de lateral eu sei que eu to aparecendo e eu to confortável em existir a minha presença ali.

Tháísea: e é isso! Muito obrigada!