

Encenação no Teatro de Formas Animadas: à guisa de apresentação

A edição nº 10 da *Revista Móin-Móin* escolheu o tema: Encenação Teatral. Diversas razões justificam a escolha, porém retomar rapidamente a recente história do Teatro de Formas Animadas em nosso país pode dar a dimensão da necessidade e urgência de discutir o tema.

O trabalho do encenador de espetáculos de Teatro de Bonecos no Brasil vem se modificando de modo visível nos últimos 40 anos. Na época, predominava o trabalho do organizador dos ensaios, com tarefas preliminares como: definir o roteiro da peça (muitas vezes, narrativas orais e de domínio público); confeccionar os bonecos; construir o palco adequado para a montagem, executar o cenário, escolher a trilha sonora, entre tantas outras atribuições necessárias para iniciar os ensaios e as apresentações. Por vezes, preponderava o cuidado com a confecção dos bonecos, atividade que se sobrepunha às demais exigências da montagem. Intuição e polivalência eram elementos importantes para a concretização do seu trabalho.

Grande parte dessas ações eram realizadas com o apoio de integrantes do grupo, em sua maioria, pessoas da mesma família. As tarefas eram divididas de acordo com as aptidões pessoais que resultavam de um saber fazer apreendido na experiência, durante as etapas de montagem das peças do próprio grupo de teatro. Por isso, a encenação assumia, quase sempre, as características de trabalho coletivo no qual cada um arcava com a responsabilidade de executar ações sob a coordenação de um responsável que nem sempre assumia publicamente a condição de diretor. Isso pode ser verificado ao observar as fichas técnicas dos espetáculos que integravam a programação dos primeiros Festivais da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB na década de 1960¹. A Edição nº 1 da *Revista Mamulengo* apresenta a programação dos I, II e III Festivais de Marionetes e Fantoques do Rio de Janeiro, realizados nos anos de 1966, 1967 e 1968, respectivamente. Ali estão enumerados os grupos, procedências e as modalidades técnicas utilizadas (fantoche, marionete, vara) de cada espetáculo. A responsabilidade da encenação não é mencionada, e certamente isso não ocorre por falta de cuidado dos responsáveis pela edição da Revista, os titeriteiros Virgínia Valli, Clorys Daly e Cláudio Ferreira. Na época, o desafio era reunir os grupos, fazer e apresentar os espetáculos. As preocupações com a encenação como campo de conhecimento se diluíam entre questões mais amplas de que se ocupavam os bonequeiros. No texto de apresentação da Revista, a editora-chefe assim escreve quando se refere ao boneco: “[Ele] tem a coragem de dizer ao público aquilo que o homem não ousaria dizer [...] Em certas épocas, o recurso é o boneco. Vamos a ele” (VALLI, 1973, p. 4)². A relação

¹ As informações sobre os festivais e grupos participantes podem ser conferidas nas publicações da *Revista Mamulengo*, da ABTB. As 13 edições da *Mamulengo* foram digitalizadas, em 2009, pelo Grupo de Estudos sobre Teatro de Animação da UDESC e podem ser baixadas nos seguintes endereços:

<http://www.ceart.udesc.br/PoeticasTeatrais/mamulengo/apresentacao.pdf>

<http://teatrodeanimacao.wordpress.com/revista-mamulengo/>

² VALLI, Virgínia. *Revista Mamulengo* nº 1. Rio de Janeiro: SNT-MEC e ABTB, 1973.

com o público, o compromisso social, a defesa das liberdades de expressão e política, os esforços para ampliar o reconhecimento do Teatro de Bonecos como manifestação artística dominavam as preocupações da maioria dos grupos de teatro. Vale lembrar que, no referido período, o Brasil vivia um dos mais difíceis momentos da sua vida democrática e política.

O que podemos observar é a existência de uma concepção de encenação teatral, mas ela era diferente do modo como a concebemos hoje. O contexto social brasileiro da época exigia a pulverização de esforços entre pautas políticas, iniciativas para organizar os artistas titeriteiros³ e os aspectos técnicos, estéticos das encenações. Cláudio Ferreira, presidente da ABTB, destaca uma das principais demandas do Teatro de Bonecos naqueles anos: “Havia necessidade de união para ver nosso trabalho reconhecido a fim de que ao teatro de bonecos fosse atribuída e dispensada a atenção que merece tão difícil especialidade” (FERREIRA, 1973, p. 8)⁴.

As transformações se tornam mais visíveis nos anos 1970, sobretudo, no princípio da década de 1980. É quando os espetáculos são concebidos numa perspectiva do que já preconizava Jacques Copeau no início do século quando definia encenação como: “[...] o desenho de uma ação dramática. É o conjunto dos movimentos, dos gestos e das atitudes, o acordo das fisionomias, das vozes e dos silêncios, é a totalidade do espetáculo cênico, emanando de um pensamento único, que o concebe, o regula e o harmoniza” (COPEAU, 2013, p. 11)⁵. Já existia, nestes anos, um conjunto de diretores teatrais dando novas feições e refinamento técnico aos seus espetáculos. O Festival Nacional de Teatro de Bonecos, realizado na cidade de Ouro Preto em 1979 pela ABTB, pelo Grupo Giramundo e

³ A Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – Centro UNIMA Brasil foi fundada no ano de 1967.

⁴ FERREIRA, Cláudio. *Revista Mamulengo* nº 1. Rio de Janeiro: SNT-MEC e ABTB, 1973.

⁵ COPEAU, Jacques. *Apelos*. São Paulo: Perspectiva, 2013. Tradução de José Ronaldo Faleiro.

pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, pode ser referenciado como acontecimento em que o aprimoramento das encenações se evidencia. Nos espetáculos dirigidos por Álvaro Apocalypse, Ana Maria Amaral, Hector Grillo, Ilo Krugli, Manoel Kobachuk, Maria Luiza Lacerda, Tácito Borralho, entre outros diretores que apresentaram seus trabalhos na programação do evento, é possível confirmar a existência de obras com unidade, com a ideia de totalidade resultante de criação individual ou coletiva, com *um pensamento único, que o concebe, o regula e o harmoniza*, como defendia o mestre do Vieux Colombier, de Paris.

Essas encenações recorrem a profissionais de diferentes áreas para contribuir na montagem e no aprofundamento do “diálogo” com outras expressões artísticas, notadamente as artes plásticas; recriam e rompem as concepções, os códigos, os registros e os espaços tradicionais que tornaram o teatro de títeres conhecido do grande público; as exigências sobre o trabalho dos titeriteiros se ampliam, fazendo com que dominem outros saberes, principalmente os do trabalho do ator; esses espetáculos começam a abandonar o “gueto” do Teatro de Bonecos, o universo por vezes restrito dessa arte, e se inserem no amplo contexto das artes cênicas e teatrais.⁶ São espetáculos que trabalham com referências teóricas e técnicas. Essa nova concepção, que na época muda o modo de criar e de produzir essa arte, hoje é despercebida, foi incorporada e constitui o *modus operandi* de parte importante dos grupos de teatro do Brasil.

No entanto, a diversificada e robusta produção teatral existente em nosso país, atualmente, ainda não produziu suficientemente reflexões sistematizadas e publicadas sobre o tema Encenação Teatral.

⁶ Em 1978, a peça *Palomares*, com texto e direção de Ana Maria Amaral, recebeu os Prêmios Mambembe (SP) e Governo do Estado de São Paulo. Em 1979, *Cobra Norato*, encenação do poema de Raul Bopp efetuada pelo Grupo Giramundo, de Belo Horizonte, dirigida por Álvaro Apocalypse, foi contemplada com os Prêmios Molière (RJ); Mambembe (RJ); e Grande Prêmio da Crítica APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte de São Paulo. É importante destacar que estes espetáculos ocupavam as pautas de importantes teatros em horários destinados ao público adulto.

A riqueza de experiências e conhecimentos produzidos pelo trabalho de encenadores, quase sempre, fica circunscrita aos integrantes dos grupos de teatro. Raramente, os encenadores de espetáculos de Teatro de Animação registram de forma escrita seus procedimentos, suas dúvidas, acertos, de modo a compartilhar com artistas, estudantes e pesquisadores as concepções que norteiam seus processos criativos. Permanecem desconhecidas as opções do encenador: escolher uma estética teatral; utilizar a fragmentação como recurso cênico; transpor o texto para a cena; consolidar uma micro-poética do grupo; as ideias, os temas que originaram a encenação. E, como escreve Patrice Pavis: “[...] o sistema semiótico de sentido que a representação veicula implicitamente” (2012, p. 45)⁷. Por isso, esta edição da *Móin-Móin* dedicada inteiramente ao tema Encenação Teatral ganha relevância.

A presente edição da Revista nasce do interesse em refletir sobre questões como: em que consiste o papel do encenador no processo de montagem do espetáculo? Há uma maneira específica de dirigir o espetáculo de Teatro de Animação que a distingue de outras manifestações teatrais? Encenar contribui para a formação do ator-animador? Existem conhecimentos indispensáveis que o diretor de Teatro de Formas Animadas precisa dominar? Como sistematizar os saberes produzidos no processo de criação de espetáculos? Num contexto de hibridação das artes, como atua o encenador?

Nesta décima edição da *Revista Móin-Móin*, contamos com a colaboração de treze autores provenientes de nove países. Todos são diretores teatrais. Por estarem diretamente envolvidos com a encenação teatral, seus textos apresentam peculiaridades sobre contextos, motivações pessoais, suas histórias de vida, o que, por vezes, torna o leitor cúmplice de seus sonhos e percursos artísticos.

É necessário ressaltar que os textos aqui reunidos não pretendem responder pontualmente a cada uma das perguntas acima levantadas.

⁷ PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2012. Tradução de Nanci Fernandes.

No entanto, tocam de forma direta ou indireta nos temas, estimulando a reflexão sobre eles. Tampouco existe pretensão de encontrar um novo conceito para Encenação Teatral, dada “[...] a incapacidade de uma noção de encenação para concretizar as práticas espetaculares atuais” (PAVIS, 2012, p. 9)⁸. O que enriquece a discussão sobre Encenação Teatral referenciada nos textos destes diretores é justamente o cotejamento das diferentes visões e percursos artísticos. Confrontar as múltiplas percepções aqui apresentadas sobre Encenação Teatral evidencia, de um lado, a complexidade do tema, e de outro, a singularidade do trabalho de cada um destes artistas.

Contamos com a colaboração dos diretores teatrais: Irina Niculescu, de Cincinnati, Estados Unidos; Joan Baixas, do Institut del Teatre de Barcelona, Espanha; I Nyoman Sedana, do Indonesian Arts Institute, de Denpasar, Bali; Yael Rassoly, de Jerusalém, Israel; Claire Dancoisne, do Théâtre La Licorne, de Lille, França; Ilka Schönbein, do Theater Meschugge, com sede em Paris; André Laliberté, do Théâtre de l’Œil, Quebec, Canadá; Frank Soehnle, do Figuren Theater Tübingen, da cidade de Tübingen, Alemanha; Maria Grazia Cipriani, do Teatro Del Carretto, de Lucca, Itália; Paco Parício, de Los Titiriteros de Binéfar, da cidade de Binéfar, Espanha; e dos brasileiros Luiz André Cherubini, do Grupo Sobrevento, de São Paulo; Venício Fonseca, do Grupo Moitará, do Rio de Janeiro; e José Ronaldo Faleiro, da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

Acreditamos que a diversidade de facetas apresentadas pelo conjunto de textos nesta edição de nº 10 da *Revista Móin-Móin* contribuirá para ampliar a reflexão sobre o tema: Encenação Teatral e estimulará a realização de novos estudos que contribuirão para aquecer o debate junto aos pesquisadores e grupos que trabalham com o Teatro de Formas Animadas no Brasil.

Valmor Níni Beltrame
 UDESC

Gilmar A. Moretti
 SCAR

⁸ *Ibidem*.