

MICHEL AMORIM

PEQUENO UNIVERSO

Breve história de um teatro em miniatura



editora
GATO & CIA

Este livro é fruto da pesquisa de conclusão de curso do seu autor, Michel Amorim. Michel é ator, poeta, dramaturgo, diretor de teatro, pesquisador, pai. Aqui ele faz uma análise de seu trabalho com o teatro em miniatura e para além disso, traz o contexto histórico dessa arte em vários momentos pelo mundo, pelo Brasil e por Belém do Pará. Aqui o autor deixa evidente a sua paixão pelo teatro, pela arte como um mundo que encanta e traduz as várias realidades.

Leila Leite



Comitê Científico

Aline Ellen dos Santos Mota

Mestre em Ciências da religião- UEPA

Gleudson Wirllen Bezerra Gomes

Doutor em Antropologia-FUNBOSQUE-UFPA

Andrey Faro de Lima

Doutor em Antropologia-EAUFPA/UFPA

Euzalina da Silva Ferrão

Doutora em Antropologia-IEEP-SEDUC

Leila Leite

Doutora em Antropologia-Editora Gato Ed

Sônia Cristina de Albuquerque Vieira

Doutora em Antropologia-EAUFPA/UFPA

Lucélia Leite Ferreira

Mestra em Antropologia-SEDUC/SEMEC/Ed. Gato Ed

Carla Figueiredo Marinho

Doutora em Antropologia-GPEM-UFPA

Raida Renata Reis Trindade

Doutora em Antropologia-DPE-PA

Lilian Sales

Doutora em Antropologia-UFPA

Comitê Editorial

André Leite Ferreira

Livreiro-Editora Gato Ed

Leila Leite

Doutora em Antropologia-Editora Gato Ed

Lucélia Leite Ferreira

Mestra em Antropologia-SEDUC/SEMEC/Ed. Gato Ed

Erika Daniella Rodrigues Lima

Professora/SEMEC Técnica Gestão Cultural/SECULT

Gê Dias

Jornalista-Editora Gato Ed

Euzalina da Silva Ferrão

Doutora em Antropologia-IEEP-SEDUC

Michel Amorim

**Pequeno Universo
Breve História de Um
Teatro em Miniatura**

**Editora Gato Ed
Churume Literário
2024**

Capa: Michel Amorim
Diagramação: Michel Amorim e Leila Leite
Edição: Michel Amorim e Leila Leite
Texto: Michel Amorim
Revisão: Michel Amorim

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Lumos Assessoria Editorial

A524 Amorim, Michel.

Pequeno universo : breve história de um teatro em
miniatura [recurso eletrônico] / Michel Amorim. — Belém :
Gato Ed, 2024.

Dados eletrônicos (pdf).

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-6036-326-7

1. Teatro brasileiro. 2. Teatro de animação.
3. Artes performáticas - Teatro - História e crítica.
I. Título.

CDD23: 791.53

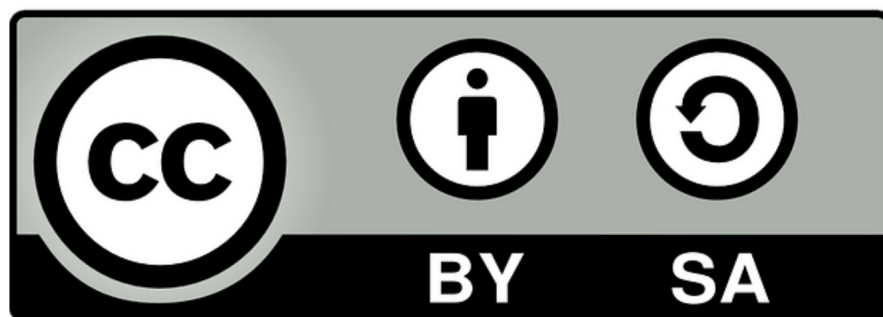
Bibliotecária: Priscila Pena Machado - CRB-7/6971

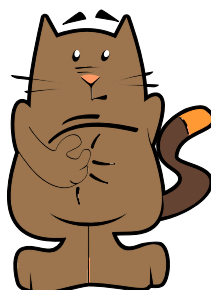
Este livro é disponibilizado de forma gratuita em seu formato e-book no site da Editora Gato Ed.



E-BOOK

GRATUITO





APOIO

**Apoie o trabalho da Editora e do
Instituto Gato Ed
Faça uma doação de qualquer valor
Pix: editoragatoed@gmail.com**

Sumário

Apresentação 11

Uma História Animada 12

Ebisu-Kaki - Carregadores de Deus 21

Pequenas Dimensões - Grupos e Companhias 24

O Teatro de animação no Brasi 26l

**20 Títere de Capote - O Ancestral Brasileiro do
Teatro em Miniatura 30**

Breve levantamento de grupos no Brasil 32

Teatro de Animação no Pará 36

O Teatro em Pequenas Dimensões na História de Belém 39

Coletivo de Animadores de Caixa 46

Pequenos Processos 54

O Grande Mini Circo 59

Mini Teatro da Crueldade 69

Elementos e Modos de Criação - Com a Rua 76

O Objeto-Boneco Como Atuante 79

Manipulador-Performático 83

Aspectos Conclusivos Para Ideias Abertas 88

Referências 92

Autor 97



Apresentação

“Pequeno Universo – Breve História de Um Teatro em Miniatura” é uma adaptação da monografia intitulada “Pequeno Universo: Os processos Criativos dos Espetáculos de Teatro de Miniatura em Caixa: O Grande Mini Circo, Mini Teatro da Crueldade e Loading” apresentada como trabalho de conclusão do curso de teatro da Universidade Federal do Pará no ano de 2013.

A pesquisa ocupou-se em observar, investigar e analisar os processos de criação de três obras de teatro de miniatura em caixa. Obras criadas por mim e realizadas dentro do Coletivo de Animadores de Caixa, grupo de Belém do Pará formado por artistas da cena, interessados na investigação do teatro de animação em caixa.

Investiguei nesta pesquisa o que há da tradição do teatro de animação presente nesses espetáculos? Quais são os atuantes (atores e não atores) desse tipo de teatro de animação? Quem é a figura humana presente nesses espetáculos? O que é o Teatro em Miniatura e o Teatro de Caixa? E com o que essa forma de teatro de animação em miniatura dialoga na contemporaneidade? Tentei responder estas perguntas a partir de fontes de referencial bibliográfico do teatro de animação, da performance, da intervenção urbana e da observação e análise de dados oriundos dos meus processos de criação enquanto artista.

Uma História Animada





Uma História Animada

O que é o teatro de animação? A linguagem do teatro de animação, esta é uma denominação abrangente para designar várias formas como bonecos, sombras, máscaras e objetos (AMARAL, 1997), é uma das mais remotas manifestações artísticas da humanidade e está presente na cena contemporânea dialogando com outras linguagens: cinema, televisão, música e a performance. Para Jurkowski a linguagem do teatro de animação é:

Metáfora que consiste no transportar para uma coisa o nome da outra, ou do gênero para uma espécie, ou da espécie de uma para espécie de outra, ou por analogia. Já que a animação cênica significa atribuir aos objetos inanimados, características humanas que só poderemos lhes admitir por analogia. (...) Por isso, o teatro de animação torna-se uma arte heterogênea servindo-se de diversos sistemas: humano e o boneco, o humano com ou sem máscara, o boneco e a sombra, o humano com a máscara e com o boneco. São combinações que têm, frequentemente, uma conotação multifacetada que, entretanto, serve plenamente aos sentidos da metáfora. A animação é parte da confrontação de diversos meios de expressão que estabelecem um procedimento que dá para uma pessoa ou uma coisa uma qualificação que esta não possui e que só por analogia se pode admitir.

(Jurkowski, 1996, apud. SOUZA, 2005)



O Teatro de Animação pode ter tido sua origem quando o homem das cavernas, depois de descobrir o domínio do fogo, brincou com sua sombra dentro da caverna, ou após a caça, começou a manipular os ossos e a pele da sua presa. São hipóteses prováveis que tentam investigar a origem deste fazer artístico (AMARAL, 1997). O teatro de animação enquanto origem é uma arte milenar fruto de um extenso processo histórico presente em várias culturas humanas e de acordo com estudos arqueológicos, as primeiras formas de animação remontam ao período Paleolítico Superior da Pré-Histórico e ao Neolítico, segundo estes estudos, esse período é o ciclo de tempo ao qual pertence uma série de artefatos e representações pictóricas provenientes de explorações e escavações, estes objetos inanimados seriam utilizados em cerimônias e rituais ancestrais (SOUZA, 2005). Durante esse período a humanidade relacionava-se com o seu meio-ambiente por meio da sacralidade reverencial, adoração aos fenômenos naturais e aos animais selvagens. Os homens e mulheres desse período acreditavam que por meio de objetos (máscaras, bonecos e outras peças) poderiam se comunicar com os seres divinos. Essa relação/manipulação dos objetos era acompanhada de gestos, ritmos e ações para performar ritualisticamente forças sobrenaturais, divina ou sagrada.

A arte milenar do Teatro de Animação que encanta a todos é uma das mais remotas maneiras de diversão, educação e do contato do sujeito com o divino por meio de objetos sagrados (máscaras, cajados, trajes e bonecos). Segundo Ana Maria Amaral (1996) “Historicamente, o boneco é um objeto sagrado, tanto por suas ligações com a máscara como por se identificar objetos rituais (...)”. Por meio destes objetos como o boneco, por exemplo, o sujeito, ao mesmo tempo em que construía um artefato para entrar em contato com Deus, ele se sentia também como um Deus, isso ocorria pela confecção do objeto e pela crença de poder sobre a figura a sua semelhança ou em imagens de outros animais. O sentido de transcendência que existe na arte é também fruto desta sua origem ligada ao divino, que com decorrer dos séculos, em diferentes culturas, foi se configurando em diversas formas populares de profanidade.



Mas, servindo ao sagrado ou ao profano, esses conceitos carregam sempre uma característica básica que determina a animação como uma associação efetiva e de maneira nenhuma virtual entre um objeto e um manipulador. Isso porque a ação do manipulador (movimento) e a presença cênica do objeto (imobilidade) são a combinação indispensável para que aconteça um espetáculo que possa ser realmente classificado como um modelo de animação teatral. Por isso, qualquer tipo de teatro de animação depende de maneira imprescindível, de uma interação harmoniosa entre objeto, movimento e manipulador que, por um esforço reunido, estabelecem uma espécie de unidade conjunta (que só no momento exato da encenação em que acontece o desempenho dessa conjunção) capaz de demarcar o princípio organizador que impulsiona toda forma de performer animada.

(SOUZA, 2005)

O sentido de animação vem de anima e denomina conceito de alma em latim. O teatro de animação não possui essa condição por efeito do objeto-boneco, mas pela energia que o manipulador emprega nesta. O manipulador, ser vivo, possuidor e criador de energia é diferente do objeto inanimado por esta condição, este último recebe a energia cinética de quem o manipula. Isso ocorre por meio da técnica e esta técnica pode ser também a relação histórica que a humanidade desenvolveu com os objetos considerados, anteriormente por ela, sagrados.

Segundo Marcos Souza (2005), este jogo entre objeto e manipulador obedece a uma *mise-en-scène*, resultado de um equilíbrio entre as partes, caracterizando um procedimento teatral com performances e narrativas dramáticas.



Na Europa e na Ásia, no primeiro milênio a.C., sabe-se de uma cerimônia litúrgica em que havia utilização de objetos manipulados por mecanismos que pretendiam representar pessoas mortas. Esses hábitos eram comuns àquelas sociedades que com cunho divinatório característicos de cerimônias religiosas que celebravam os ritos de guerra, de fertilidade, matrimônios, nascimentos e mortes e outras usavam com finalidades mundanas, sendo as encenações com temas cotidianos.

Quando o teatro começou a desenvolver categorias dramáticas diferenciadas, técnicas particulares e modelos de espetáculos, no teatro oriental, a animação foi sendo particularizada em causas sacras, performadas por meio de gestos simbólicos, poesias épicas e canções folclóricas. No ocidente, a animação seguiu o caminho dos festejos populares incorporando a pantomima, paródia e improvisação a partir de temas cotidianos.

Ao que tudo indica, o teatro de animação existiu em quase todas as civilizações e em quase todas as épocas. A sua origem e sua importância na sociedade como agente na descoberta do mundo, por meio da arte, ocorre pela síntese de um contexto histórico, cultural, social, político, econômico, religioso e educativo. Sob estes aspectos é que encontramos importantes tipos de teatro de bonecos no mundo: Petrushka (Rússia), Vidouchaka (Índia), Karagós (Turquia), Punch (Inglaterra), Guignol (França), Fantoccini (Itália), Mamulengo (Brasil) e Bunraku (Japão).

O teatro de animação é praticado em todo o mundo, assumindo fisionomias e espírito dramático bem diferenciado, dependendo da localização geográfica, tradições culturais, crenças e costumes. A sua origem remonta ao Antigo Oriente, em países como a China, Índia, Java e Indonésia. É uma manifestação cultural tão antiga que fica difícil datar precisamente a sua origem. Com a popularização desta arte e por intermédio dos mercadores foi se dispersando para a Europa.



Durante anos, essa prática a qual conhecemos na contemporaneidade por teatro, subverteu sua condição atrelada aos rituais religiosos, transfigurando-se em linguagem, considerada hoje artística. Para iniciar a exposição sobre o teatro de animação no oriente gostaria de trazer um conto chinês descrito por Olga Obry, citada pelo Hermilo Borba Filho:

Conta uma lenda chinesa que no ano de 121 do calendário cristão o imperador Wu Ti, da dinastia Han, perdeu sua dançarina preferida quando já corriam 20 anos de seu glorioso e poderoso império. Wu Ti era muito supersticioso e acreditava nas artes mágicas. Quando da morte da dançarina, volta-se em desespero para o mágico da corte, exigindo que retornasse a linda e bela dançarina do mundo das sombras. Ameaçado de morte, o mágico, hábil no trabalho com as mãos, adestradas por longos treinos peloticas e prestidigitações. O mágico pegou uma pele de peixe, tratou-a cuidadosamente para deixá-la macia e transparente, nela recortou a silhueta de uma linda mulher, a dançarina morta. Diz-se que o mágico convocou a todos e numa varanda do palácio, fechada de lado a lado e coberta por cima, mandou esticar uma cortina branca em frente ao campo aberto. Aquela movimentação estranha causou um grande rebuliço e todos não falavam de outra coisa. Com o imperador e toda a corte reunida na varanda à luz do meio-dia, que se filtrava através da cortina, ele fez evoluir a sombra da dançarina, ao som de uma flauta, e todos ficaram alucinados com a semelhança. O mágico foi agraciado pelo imperador e desde então o teatro de sombras foi o passa tempo dos fidalgos e, mais tarde, do povo. (BORBA FILHO, 1987)



Apesar desta história ser interessantíssima não serve como único caminho para afirmar que o teatro de sombras chinês tenha sido a primeira forma de teatro de animação, no caso, teatro de sombras, pois não existe nenhuma documentação oficial a respeito.

Percebe-se então, que o caráter do teatro de sombras chinês surge como entretenimento, diferente de Java, onde possui caráter religioso e totalmente afastado do caráter comercial. Em quase todas as casas dos Javaneses, de diferentes classes sociais, há um lugar reservado ao Dalang, onde ele poderá instalar sua tela. Este sujeito é o ator que manipula as silhuetas, fazendo-as falarem. Ele é ao mesmo tempo, padre e filósofo, poeta e orador, cantor e compositor, regente de orquestra e músico.

Na Índia existem vestígios datados do século XI antes da era cristã, atendendo pelo nome de Sutradhara, isto é, o homem que puxa o fio, e depois evoluiu para um tipo de teatro popular, no qual a principal figura era Vidouchaka, um brâmane grotesco. Esse tipo chama muito minha atenção, são ridículas suas vestes e suas expressões, usa roupas esquisitas, é corcunda, brincalhão, grosseiro e completamente calvo. Ele é um ancestral dos Karagoses, Polichenelos, Fantoccini, dos Beneditos, João Redondos do mundo inteiro.

Uma manifestação indojavanesa muito conhecida é o Wayangs, é nome pelo qual são conhecidas as marionetes em Java. Pelas influências sofridas desde o século III pelos hindus, as 16 marionetes até hoje são hieráticas. Wayang Poerwa, marionete antiga, são silhuetas cortadas em pele de búfalo, sua sobra é projetada numa tela chamada Kelir. O público deste espetáculo é dividido por gênero; os homens ficam do lado Dalang vendo as figuras recortadas, enquanto as mulheres, do outro lado, assistem apenas as sombras. Há outra manifestação bem original: Wayang Beber, são cenas pintadas em papéis colados uns aos outros e são passadas diante dos olhos dos espectadores à medida que a história é narrada. É uma espécie de ancestral da animação cinematográfica.



Figura 1 a) Wayang-Beber b) Ilustração dos desenhos que ficavam na estrutura de madeira.



O teatro de animação na Turquia é do tipo bem popular, as sombras são exclusivamente para diversão. A figura de maior sucesso é o Karagós. Também na Turquia existem lendas que falam da origem da sombra. Na cidade Bursa, século XIV, Karagós tinha um companheiro chamado Hacivad, um era pedreiro e outro ferreiro. Gostavam de divertir os amigos contando histórias durante a construção de uma mesquita. Mas segundo o sultão, isso atrapalhava o trabalho, então mandou cortar a cabeça dos dois. Karagós e Hacivad foram revividos por um certo Seyh Kusten através do teatro de sombras para aliviar o remorso do sultão.

É inegável a forte contribuição do oriente para o mundo em relação ao teatro de animação, pois, foi lá que se estruturaram diversas técnicas e grandes estruturas dramáticas para o teatro. O teatro de animação em pequenas dimensões ou teatro em miniatura, ou ainda, teatro de caixa, tiveram seu germe no oriente. Luciano dos Reis em seu artigo religião e Tradição: fontes e mantenedoras dos teatros de animação orientais, fala a respeito do surgimento dessas miniaturas animadas:



Para falar da manipulação de bonecos teremos de retornar no tempo até o chamado período Kofun (meados do séc. III até fins do séc. V), onde constataremos que no Japão houve uma grande profusão de pequenas esculturas tumulares, feitas em terracota, denominadas haniwa. Tais imagens são provavelmente o mais antigo registro de estatuária japonesa e tinham a função animista de servirem de corpos para os kami, espíritos Xintó de antepassados ou deidades. Tais imagens podiam, então, ser manipuladas ritualisticamente, como o faziam e fazem muitas outras culturas fundamentadas no animismo. (REIS, 2012)

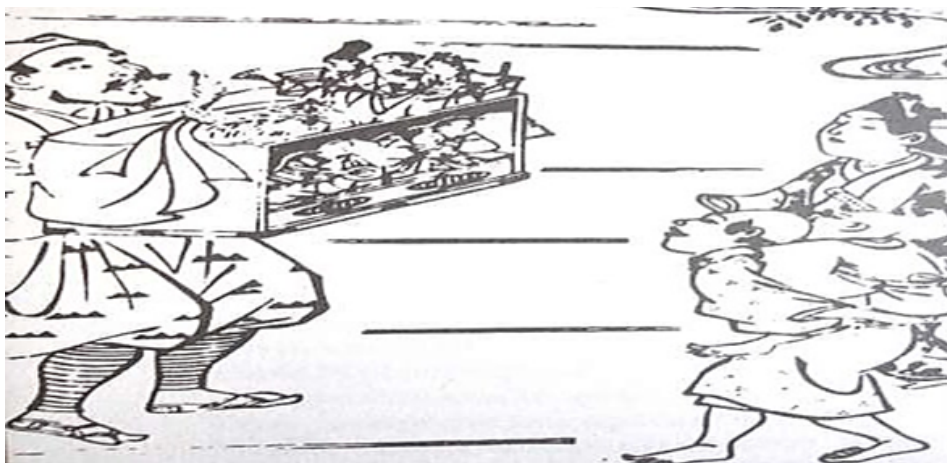
Os Ebisu-Kaki
Carregadores de Deus



Os Ebisu-Kaki - Carregadores de Deus

Durante o século XIV, ainda no Japão, segundo Darci Kusano (KUSANO, 2008) em Os Teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca existiu os chamado Ebisu-kaki (“carregadores do deus Ebisu”) onde manipuladores de bonecos faziam apresentações sobre as lendas de Ebisu-gami, um dos sete deuses da boa fortuna. Os Ebisu-kaki carregavam uma caixa, sustentada na altura dos ombros, por meio de uma tira de pano envolvida ao redor do pescoço. Esta caixa funcionava como uma espécie de palco suspenso e suas dimensões aproximadas atingiam cerca de quarenta centímetros quadrados, de modo que a manipulação dos bonecos se dava por baixo da caixa com os manipuladores ocultando suas mãos (KUSANO, 2008)

Figura 2 Ebisu-kaki (homem apresentando teatro em pequenas dimensões ao ar livre



Fonte: Kusano, 2008



Essa caixa é muito semelhante a caixa aberta, denominada Figura 2 Ebisu-kaki (homem apresentando teatro em pequenas dimensões ao ar livre 19 assim pelo Coletivo de Animadores de Caixa (grupo no qual criei os referidos espetáculos em miniatura) criada a partir da inspiração à imagem dos vendedores ambulante dos centros urbanos. Em Belém é muito comum vendedores de bombons e cigarros usando algo semelhante. Acreditamos está aí o germe, ou melhor, o pai legítimo das experimentações propostas nos espetáculos do Coletivo de Animadores de Caixa e não em propostas mais recentes ocorridas no Brasil como a caixa de Teatro Lambe-lambe criada por Ismine Lima e Denise dos Santos.

Pequenas Dimensões

Grupos e Companhias



Gostaria agora de apresentar alguns grupos e companhias espalhadas pelo mundo que experimentam, investigam, praticam ou praticaram o teatro em pequenas dimensões nas suas produções: do Chile a Companhia Oani de Teatro, Baul Teatro e Caja Mágica (México), da Espanha Grupo Tanit e da França a Cia. La Mallette Companhia italiana Girovago & Rondella, foi fundada há 25 anos na Grécia, depois de várias experiências de mímica, música e artes aplicadas. Hoje eles trabalham tanto com bonecos de pequenas proporções quanto bonecos gigantes que apresentam de vez em quando.

Cia. francesa La Mallette experimenta formas pequenas de fantoche e Teatro de Objeto que, segundo eles, pode permitir interagir com o público pela proximidade. A companhia inventou um teatro visual que usa uma linguagem sem restrições. Estruturas leves e dimensões que permitem total liberdade de movimentos e permite uma melhor circulação em vários espaços e investe em espaços não convencionais.

Acredito que a companhia francesa assume características muito semelhante as ideias assumidas nos dois espetáculos aqui pesquisados: O Grande Mini Circo e Mini Teatro da Crueldade. Além da pequena dimensão, existe a relação de proximidade com o público, a liberdade de movimentos e a utilização de espaços não convencionais.

O Teatro de animação no Brasil



Os povos tradicionais viventes nestas terras, hoje chamada de Brasil, provavelmente com seus cultos aos deuses através dos rituais próprios utilizaram máscaras e outros objetos considerados sagrados, e sabe-se muito bem da habilidade que essa civilização possui em forjar na matéria uma forma e, assim, contemplar seu poderio. A esse tipo de boneco Hermilo Borba Filho chama de “o boneco inconsciente”, no sentido do espetáculo concebido pelo ocidental (BORBA FILHO, 1987). Todavia, investiga-se que foram os padres jesuítas que trouxeram esse tipo de linguagem artística para o Brasil, refiro-me à linguagem do teatro de animação ocidental já desenvolvida e não mais tão ligada ao seu sentido divino como na pré-história do teatro de animação. Foi por volta do sec. XVII, com os padres na catequização de indígenas e africanos.

Durante a Idade Média a igreja católica, a fim de fundir o cristianismo pelos quatro cantos do mundo e em especial nas suas novas colônias, utilizou-se do teatro como maneira mais direta e objetiva para esse fim, em especial o teatro de animação, portanto, acredita-se que foi provavelmente dessa forma que se introduziu o teatro de animação no Brasil, através dos Jesuítas, na figura do Padre Anchieta.

Sabemos que o marco inicial do teatro brasileiro se dá com Padre Anchieta que aqui chega por volta de 1553. Muitos estudiosos entendem que ele, destoando da ação geral dos colonizadores, preocupou-se com a identidade brasileira e, numa ação objetiva de catequese, não impôs uma visão europeia chegando a encenar seus autos na língua tupi. Não existem dados que comprovem no seu trabalho a utilização de bonecos. Mas, o fazer teatral utilizado por Anchieta como meio mais eficaz do que os sermões, em seus diálogos entre alma e o diabo, seus anjos, as figuras do bem e do mal, seus personagens alegóricos ou sobrenaturais, se encenados com bonecos, adaptar-se-iam aos seus objetivos. (BRAGA, 2007).



É extremamente difícil precisar o momento exato da história em que o boneco foi introduzido no Brasil, pouca literatura foi produzida preocupada em contar sobre esse tipo de manifestação, que no Brasil está fortemente ligada a cultura popular.

Referindo-me a primeira notícia que se tem sobre o teatro de animação no Brasil podemos dizer ela é dada por Luiz Edmundo, na obra Rio de Janeiro no tempo dos vices-reis. Instituto histórico e brasileiro, Rio de Janeiro, 1932. Ou seja, várias décadas após o chamado descobrimento do Brasil. Luiz Edmundo fala do surgimento do teatro de forma geral no país e a aproximação dele com a cultura popular:

No Rio de Janeiro, depois do ensaio tentado pelos jesuítas, o teatro vai aparecendo associado aos grandes festejos oficiais, incorporado às encamisadas, às cavalhadas, às touradas e às luminárias com que se comemorava a data do nascimento, do batismo ou casamento das pessoas de sangue real, em festas magníficas de pompa imposta pelos governadores ao povo, que as pagava sempre. Há notícia, ainda, de peças representadas em conventos, que os tivemos tão divertidos como os de Portugal. (EDMUNDO, 2000)

No século XIX, na Bahia, o boneco popular chama-se Mané Gostoso, com características fortemente marcadas pela cultura do povo, as falas, as vestes e os modos da gente humilde. Segundo o folclorista Manuel Quirino havia nesse período um tipo de teatro que era apresentado ao ar livre.



Colocava-se uma grande empanada com uma abertura no centro, dando a ideia de boca de cena, ao fundo uma imagem sugerindo uma cidade, entre a empanada e a imagem ficavam os atores-manipuladores responsáveis pelas falas e movimentos dos bonecos de fio. A representação iniciava e terminava com muita música. Chama-se a esse tipo de manifestação de “Presépio de Fala”.

Em Minas Gerais, o boneco ficou conhecido como João Minhoca, havendo ainda o Briguela, muito popular também na Bahia. Nota-se aí a influência da Commedia Dell’arte, porque Briguela é uma das principais figuras da comédia italiana, do tipo vil. É também conhecido como João minhoca em São Paulo e no Rio de Janeiro, João Redondo no Rio Grande do Norte, Babau e Benedito por vários estados do nordeste e Mamulengo em Pernambuco.

No Brasil o tipo de espetáculo mais popular de teatro de animação é conhecido como Mamulengo, uma manifestação popular com representação dramática por meio de bonecos, que têm o mesmo nome da manifestação: Mamulengo. Que incluem a música, a literatura (cordel), e o boneco (mamulengo). Sobre primeiro registro oficial que se tem notícia referente à história do teatro de animação no Brasil está ligado a região sudeste do País. Essa passagem é descrita por Luiz Edmundo, trata-se do teatro de bonifrates:

O teatro de bonifrates (bonifrates - boneco articulado. Do latim Bonusfrater.) supria no século XVIII, entre nós, a deficiência de palcos e casas de espetáculos. Era uma ingênua diversão do povo. (...) Chegamos a compreender a existência de três grupos distintos desse curioso teatro de bonecos no Rio de Janeiro, pela época dos vice-reis: o grupo que se pode chamar dos títeres de porta, improvisado espetáculo vivendo apenas do óbolo espontâneo dos espectadores de passagem, o dos títeres de capote, ainda mais rudimentar que o primeiro, embora mais popular e mais pitoresco e, finalmente, o dos títeres de sala, este último já em franca evolução para o teatro de personagens vivas e com ares gentis de pátios de comédias. (EDMUNDO, 2000)

Títtere de Capote
O Ancestral Brasileiro do Teatro em Miniatura



Luiz Edmundo é citado por Hermilo Borba Filho quando fala sobre um tipo de teatro em pequenas dimensões e de caráter ambulante, com certa semelhança à figura do Coletivo de Animadores de Caixa. “Extraordinária forma de espetáculo de bonecos, já agora inteiramente desaparecida, verdadeiro espírito de um teatro ambulante, onde o titeriteiro é tudo, fazendo do seu corpo próprio palco”.

Figura 3 a) Homem Palco (Títere de Capote)

b) Manipulador-performático do Coletivo de Animadores de Caixa



Fonte: FILHO,1966.



Fonte: Arquivo pessoal

O títere de capote é mais um ancestral legítimo dessa poética descrita aqui, desse teatro de animação que se se mostra ambulante, deslocante, popular, da rua e que dialoga com a cidade.

Breve levantamento de grupos no Brasil



Existem vários grupos no Brasil experimentando, discutindo e pesquisando o teatro em pequenas dimensões, reconhecido pelos grupos como Teatro em Miniatura, Teatro de Caixa e Teatro Lambe-Lambe. Alguns grupos estão mergulhados nesse tipo de prática, enquanto outros experimentaram em determinado momento de sua história. Eles são: Cia. de Teatro Anjos da Noite, a companhia fundou o espaço Centro de Pesquisa Anjos da Noite na cidade de Santa Catarina, com espaço para oficinas, ateliê e pesquisa.

A Cia. Andante de Teatro formada por Jô Fornari, Laércio Amaral e Sandra Knoll, está sediada em Itajaí desde 2005, dedicando-se à pesquisa e montagem de espetáculos nas linguagens do teatro de animação e do clown, desenvolvem apresentações de espetáculos, teatro lambe-lambe, performances e oficinas, sempre buscando o aprimoramento técnico/poético/estético da atuação, priorizando a qualidade artística e a ocupação de espaços alternativos de apresentações. Caracteriza-se pela preservação e exploração de estruturas tradicionais de atuação, que explora novas possibilidades estéticas. Cia Jabuti; Cia Alma Livre; Cia Mutua de Teatro; Circo de Papel; In Bust Teatro Com Bonecos; Cia Gente Falante; A Divina Comédia; Cia. Navegante; Aline Busatto; Cia. As Caixeiros; Família Chugabun; Antônio Bonequeiro; Watu Teatro de Animação.

O Grupo Sobrevento com o qual tive contato e conheci a sede do coletivo em viagem de circulação com o grupo In Bust Teatro Com Bonecos e o Grupo Girino, que tem destaque nesta lista por realizar o FESTIM – Festival de Teatro em Miniatura e Lambe-Lambe que realizou em outubro de 2012 a sua primeira edição. Na ocasião tive dois trabalhos aprovados: O Grande Mini Circo e o Metamorfose da Sanfona, mas por situações adversas não pude comparecer ao festival. Mas considero de vital importância a iniciativa do grupo. A atividade tem dez edições até o presente momento. O grupo ainda tenho uma publicação chamada Revista Anima na sua sétima edição. Tenho uma publicação na 2ª edição da número um.



Em uma estada na cidade de São Paulo tive contato e 27 assistir ao espetáculo “Theatro de Brinquedos” do grupo Sobrevento. É um trabalho sobre um tipo de teatro em pequenas dimensões que já foi praticamente esquecido:

Há cem anos na Europa, as famílias costumavam ter um pequeno teatro em casa, pequeno o suficiente para caber no meio da sala de visitas. À noite, reuniam-se parentes e amigos para que se contasse uma história qualquer. Podia ser Aladim, mas também podia ser Hamlet. Os personagens, os cenários e o texto haviam sido comprados em uma livraria e, depois, recortados, pintados e montados com cuidado. (SOBREVENTO, Grupo. 2012.)

Em uma estada na cidade de São Paulo tive contato e 27 assistir ao espetáculo “Theatro de Brinquedos” do grupo Sobrevento. É um trabalho sobre um tipo de teatro em pequenas dimensões que já foi praticamente esquecido:



gura 6 - Espetáculo de Brinquedos do Grupo
Sobrevento (2012).



Teatro de Lambe-Lambe



No Brasil há o registro de duas atrizes manipuladoras Ismine Lima (cearense) e Denise dos Santos (baiana), são consideradas as criadoras do teatro de caixa lambe-lambe e fundadoras da Associação Nacional dos Titeriteiros do Teatro Lambe-Lambe. Segundo as atrizes, as caixas de fotográficas de lambe-lambe serviram de inspiração para construção de um espetáculo que seria assistido por uma pessoa de cada vez. O nome do primeiro espetáculo é “A Dança do Parto” (BELTRAME, 2002). Na sua página na internet as autoras definem o que fazem assim:

O Teatro Lambe-Lambe é um estilo. Um estilo de fazer teatro. Mas o jeito de cada um fazer o seu, é um estilo. O estilo é necessário para a arte e para a vida. O estilo faz a diferença nas relações pessoais. “Estilo é a resposta de tudo. O jeito de se fazer. O jeito de ser feito. Gatos tem muito estilo... Poucos têm estilo, poucos mantêm o estilo...” Estou fazendo uma adequação do conceito de estilo de Charles Bukovski para o teatro lambe-lambe para os que não sabem que estilo se aplica a arte e a vida.

(Ismine Lima, 2012)

Segundo Valmor Beltrame o Teatro Lambe-lambe, é uma das várias manifestações das quais se constituem o Teatro de Animação Contemporâneo. Uma forma de teatro em pequenas dimensões e com linguagem específica, possuindo sua dramaturgia própria. Atualmente, uma das maiores características do Teatro de Animação, é a presença abundante de elementos de outras linguagens artísticas, além das rupturas com o teatro de bonecos tradicional:



O uso de variados meios de expressão, o abandono do boneco do tipo antropomorfo, a ruptura com o palquinho do tradicional teatro de bonecos e a presença visível do ator-animador na cena, tornam o teatro de animação produzido atualmente, um teatro bastante heterogêneo. Sua proximidade com outras linguagens artísticas incluindo a dança, mímica, circo, teatro de atores espetáculo multimídia, entre outros, tornam esta arte reconhecidamente mais contemporânea, porém heterogênea, distanciada dos códigos e registros que historicamente a tornaram conhecida do grande público.

(BELTRAME, 2002:3 apud BELTRAME, in CEART, 2013)

Teatro de Animação no Pará



O que disparou esse desejo, essa paixão pelo boneco que parecia estar sozinho em cena, foi a passagem por Belém de um grupo paulista chamado Companhia Cidade Muda, de Eduardo Silva (produtor), Marco Lima e Claudio Saltini, grupo importante na difusão desta linguagem no sudeste do país (e pelo visto, por aqui também). O espetáculo era o Crack. Todos os futuros bonequeiros da Usina, e mais uns futuros ainda, ficaram profundamente tocados, na plateia do Theatro da Paz, numa noite de 1990 e decidiram, no calor daquela emoção, que fariam aquilo. (NASCIMENTO, 2011)

Em 1990, a Cia. Usina Contemporânea de Teatro viajou para o Rio Grande do Sul para participar do Festival de Teatro de Bonecos, com o espetáculo Virando ao Inverso. O espetáculo usava palhaços negros utilizando-se da técnica de manipulação direta. O trabalho falava de palhaços, que por meio de esquetes, expunham seus universos de sombra e tristeza através do boneco. No ano seguinte, em 1992, o grupo retornou ao 31 festival com o espetáculo À Deriva, peça baseada no texto de Willian Shakespeare, A Tempestade. Os atores dialogavam entre si e a técnica utilizada foi manipulação direta. O último espetáculo da trilogia foi o Fausto, do dramaturgo e filósofo alemão Goethe. Nessa obra o Usina se utilizou de várias técnicas e a relação do boneco com o ator foi mais explorada. O boneco aparece em mais dois espetáculos A Vida é Sonho, de Calderón de La Barca, em 1997, nesse trabalho boneco foi levado à cena, e foi usado como indutor na construção dos personagens dos atores, foi para cena em Ágora Mandrágora Ou Santa Maria do Grão Agora, 2009



Figura 4 Virando ao Inverso. Andréia Rezende -
À Deriva com David Matos e André Batista



Fotos: Leo Bitar

Figura 5: Fausto.Valéria Andrade
Foto: Walda Marques, 1994



Fonte: Andrade, 2013



O Cia. Usina Contemporânea de Teatro é um dos grupos que mais contribuíram com a história do teatro de animação no estado e principalmente para a cidade de Belém, por mostrar aos habitantes da cidade e ao Brasil, via festivais, que nesta cidade também se produz espetáculos de qualidades com propostas bastante ousadas. Desse grupo saíram atores que formaram seus próprios grupos, como: a *In Bust Teatro Com Bonecos* e a Usina de Animação. A *In Bust* já existe há um pouco mais de uma década e é indiscutivelmente o grupo paraense de maior notoriedade, inclusive, bastante conhecida fora do estado do Pará, já contribuíram na construção de novos grupos para cidade. Dois atores saídos da Usina fundaram o grupo *In Bust*, Anibal Pacha e Paulo Ricardo Nascimento. O grupo pesquisa a relação do ator com o boneco.

Paulo Ricardo Nascimento, ex-integrante do Usina e integrante fundador do *In Bust Teatro com Bonecos*, fala-nos que na década de 80, em Belém, havia um senhor chamado de Serbeto, que brincava em sua barraca provocando o público com suas brincadeiras satíricas e escrachadas, criticando as estruturas sociais, fazendo os espectadores rirem dos seus próprios problemas. Um típico mestre mamulengueiro. Outro mamulengueiro conhecido da cidade foi o nordestino Babi, não residente de Belém, mas que vinha por vezes a cidade “brincar” com suas figuras por aqui. Por volta do ano de 2000, o brasileiro Josias Wanzeler, veio periodicamente à Belém brincar em sua barraca (empanada) com seus mamulengos.



Gostaria de chamar atenção para a seguinte situação: como podemos verificar pouco ou quase nenhum registro do teatro de animação na cidade, seja de forma informal ou mesmo institucional. Temos o blog do Coletivo de Animadores de Caixa, blog da In Bust e recentemente temos uma publicação de um artigo que fala sobre o Coletivo de Animadores que saiu na revista Ensaio Geral, escrito por Anibal Pacha. Podemos ainda encontrar na Revista Tucunduba um artigo do Edson Fernando falando sobre um de seus processos dentro do Coletivo e ainda podemos verificar na dissertação de mestrado Com a Cara Lavada e a Mala Nas Costas: Memórias e Identidades na Trajetória do Usina Contemporânea de Teatro (1989-2011) de Valéria Andrade um levantamento histórico das produções do grupo Usina. Chamei atenção para essa situação para explicitar a forma pelo qual faço esta pesquisa. Como verificamos acima uso dados acerca da prática do teatro de animação no estado, essas foram disponibilizados pelo Paulo Ricardo, dados oriundos de uma produção pessoal, que não teve nenhum canal oficial de publicação. Isso é reflexo da carência de trabalhos e publicações voltados à produção do teatro de animação na região.

O Paulo Ricardo Nascimento é uma autoridade no que se refere ao teatro de animação no Brasil. O que faço aqui é analisar essas informações colhidas dos personagens dessa história, ou seja, os atores legítimos dessa manifestação artística colocam os seus conhecimentos a disposição desta pesquisa. Em última instância relaciono informações (depoimentos, entrevistas etc.) dadas por essas pessoas com documentos oficiais, isso é claro, quando é possível fazer esse processo de comparação entre informações. Feito esse esclarecimento, voltemos às origens do teatro de animação no estado.



A diáspora nordestina para o estado do Pará ocorreu em vários momentos da história; Belle Epoque, período áureo da borracha e depois com a construção dos grandes projetos como a construção da Belém-Brasília. A 35 diáspora nordestina trouxe uma grande contribuição dessa cultura para a cultura paraense: na culinária, na dança, nos ritmos e para o teatro, o boneco mamulengo deve ter vindo escondido na mala. São possibilidades que tentam falar de uma cultura tão rica e ao mesmo tempo quase anônima.

O pesquisador paraense Vicente Salles quando fala em sua obra intitulada *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época* nos dá uma pista sobre essa possibilidade quando se refere às festas de folguedo:

Ainda em 1877 predominavam os folguedos de arraial. Entre as muitas diversões, havia um teatro de marionetes, “que representava comédias espirituosas, que despertam a hilaridade das crianças, a quem são essencialmente destinadas, agradando infinitamente as crianças grandes, apesar de terem caprichos mais caros”. (SALLES, 1931)

É uma citação relativa à presença do teatro de animação em terras belenenses no século XIX, contudo, não é possível afirmar de que se tratava de mamulengueiros nordestinos. Outros grupos vindos de diversas cidades e regiões do País passaram pela cidade deixando sua marca animada: Cia. Circense de Teatro e Bonecos, do Maranhão; Cia. Cidade Muda, paulista; Cia. Pequod, carioca; o grupo carioca Moitará; Teatro de La Plaza, grupo argentino radicalizado no Brasil; Feras, de São Paulo; o grupo Mão Molenga Teatro de Bonecos, de Recife; Morpheus Teatro 12, paulistas; Cia Teatro Lumbra, rio-grandense; Os mineiros do Giramundo, que é o grupo mais conhecido de teatro de animação do Brasil.



Outros enumeráveis grupos já passaram na cidade das mangueiras. Gostaria de citar em específico a Cia. Anta, mineira, formada por Anderson Dias e Taís Scafe. Tive conta com o grupo em 2002 e foi a partir desse primeiro contato que iniciei minha prática com teatro de animação. Também dessa aproximação surgiu um grupo que posteriormente vim a integrar, a já extinta Cia. Lama. Durante a minha estada na companhia foram montados dois trabalhos em teatro de animação: *As Bravatas do Professor Tiridá Nas Terras do Coroné de Javundá*, baseada no texto de Januario Oliveira *As Bravatas do professor Tiridá Na Usina do Coroné de Javundá e O Casamento de Benedito e Rosinha*”.

**O Teatro em Pequenas Dimensões
na História de Belém**



Em um contato feito via web com o ator Jeferson Cecim recebi um depoimento me chamou atenção pelo fato de não ter conhecimento sobre o trabalho do Beto 37 Paiva em pequenas dimensões. Ele foi diretor dos espetáculos citados acima A Deriva e Fausto do Grupo Usina. Junto com o Jeferson Cecim e Mariléia Aguiar criaram o que a meu ver é primeira notícia sobre teatro em pequenas dimensões.

Meu primeiro contato com uma caixa cênica para bonecos, foi com o diretor e ator Beto Paiva, em uma feira do livro em Belém. Era uma caixa simples, acho que de papelão revestida com tecidos, onde o Beto manipulava um rato que cantava uma música de jazz. Depois tinha uma cena que era um boneco manipulado pela Mariléia, Beto e eu. Era um boneco em cima de vários livros, que folheava um e olhava pra plateia, era só isso a cena, mas não dava outra, saiam encantado com o nada da cena. Acho que isso se deu em 93/94, isso foi nos primórdios da feira do livro. (CECIM, 2012)

Podemos observar que Cecim faz referência à presença da caixa nesse trabalho em pequenas dimensões. Notamos ainda que se trata de um número 38 curto, outra característica recorrente na prática do teatro em miniatura. Não podemos afirmar que os atores envolvidos neste trabalho tivessem contato com ideias próximas ao teatro em miniatura, teatro de caixa ou mesmo o teatro de lambe-lambe.



Trago outros trechos do depoimento escrito do ator Jeferson Cecim sobre suas experiências com o teatro em pequenas dimensões:

Em 1998 com o Denis Moreira comecei a manipular junto com ele o primeiro lambe-lambe dele. Essa caixa tinha luz negra, trilha sonora e era para um espectador por vez. A cena era de 1 minuto e se chamava “O Encantador de Tapetes”. Apresentamos esse lambe-lambe na Fundação Curro Velho, Fonoteca pública Satyro de Mello, até em boates apresentamos.

(CECIM, 2012)

Jeferson ainda diz que a dupla viajou para São Paulo, apresentando durante os finais de semana na feira da Benedito Calixto.

No mesmo ano de volta a Belém montei meu lambe-lambe com grandes parceiros. A caixa foi 39 criada pelo Cássio Tavernard e era para dois espectadores. A carpintaria pelo Jorge Cunha, a luz da Iara Sousa, a trilha do Leonardo Bitar e a criação da cena minha. Daí nasceu a lenda da vitória-régia, que tinha a duração de um minuto e cinquenta. Contava a lenda da índia que se apaixona pela lua. O boneco era de espuma e polvilho, com técnica de varas utilizando



uz negra. A primeira apresentação foi na inauguração do teatro gasômetro, depois apresentei na Feira Pan-Amazônica do Livro; Estação das Docas; Curro Velho; Escolas e Praças. Apresentei também para uma rede de farmácias em Belém, passei dois meses apresentando em cinco drogarias espalhadas nos bairros da cidade. Era curiosa a apresentação, muitas vezes eu insistia com o cliente pra assistir, ou só ver o boneco. Foi aí que tive a idéia de levar um boneco, o rato Fábio, junto para chamar a atenção. 40 Funcionou. O ratinho cantava até pra cachorro de madame. Eu tinha algumas crianças do bairro pra assistir. Após essas pequenas experiências fui encantado por outras formas de bonecos e encenações e fui parar nos bonecões e deixei um pouco de lado o lambe-lambe. Só retornei a trabalhar com caixa junto com o artista José Arnaud já parceiro na Cia. Usina de Animação, nos apresentando no hall do teatro Waldemar Henrique e nessa época o Arnaud criou um casal de bonecos e apresentou essa pequena cena, mas durou pouco e acabei esquecendo de novo a caixa. Passei muito tempo sem apresentar o lambe-lambe, um pouco por desencanto da minha cidade, do público, das praças, e também pela falta de patrocínio para projetos como este na época”.

(Depoimento do artista Jeferson Cecim 41 coletado através de contato via web 07.08.2012).



Então reconhecemos que oficialmente Denis Moreira e Jeferson Cecim, uma dupla de bonequeiros, oriundos da Usina Contemporânea de Teatro, foram os primeiros paraenses a construir uma caixa de lambe-lambe em 1996. Um encantador de serpentes que se vê em voltas com um tapete voador. Um trabalho com a técnica de luz negra com duração de um minuto e quinze segundos.

Figura 6- Encantador de serpentes



Fonte: Cultura Pará, 2013

Em 2004, seguindo a linha das pequenas dimensões, houve uma mostra institucional realizado na Escola de Teatro e Dança da UFPA, promovido por professores e estudantes da escola. Foi o Animamínima, organizado pelas professoras Ézia Neves e Wlad Lima.



Figura 7- a) Estandarte “Animaminima” b) Cartaz do evento



Fonte: Arquivo pessoa Wlad Lima

Em 2006 foi construída a caixa de teatro de lambe-lambe, por Anibal Pacha, integrante do grupo In Bust Teatro com Bonecos. Confeccionada em miriti, serviu de suporte para dois espetáculos: “Bonito não?! E daí?” e “Plácido”. Anibal Pacha é também ex-integrante também do Usina Contemporânea de Teatro e integrante do grupo In Bust Teatro Com Bonecos e o idealizador do Coletivo de Animadores de Caixa. A história deste artista é tão grande e de infinita importância para o teatro de animação e para a cidade de Belém que provavelmente não caberia aqui nessa espécie de introdução ao teatro em miniatura. A presença dele é fundamental na história do teatro de animação do estado do Pará. Ele está presente na história da criação de tantos outros grupos da cidade, contribuindo e influenciando de forma tão generosa vários artistas que entram em contato com sua poética, que é de uma simplicidade gigantesca, e é simples não no sentido vulgar, mas é simples na perspectiva daquilo que de tão elaborado alcançou uma forma irreduzível. É a simplicidade daquilo que não poderia ser de outra forma.



Figura 8- Plácido, Auto do Círio 2011



Em 2008 a In Bust Teatro com Bonecos realizou o projeto Natureza no Asfalto – mini espetáculos de teatro com bonecos em caixa lambe-lambe. Intervenções urbanas utilizando caixas fotográficas lambe-lambe, tendo como tema único a busca da natureza no meio urbano, mostrando dramaturgias curtas utilizando bonecos em pequenas dimensões.

O grupo é um dos mais antigos na cidade de 44 Belém e um dos grupos de maior importância para o teatro de animação no Brasil. Propõe uma pesquisa do ator com o boneco em cena, ambos dividido a cena e contracenando. O grupo propõe como estética teatral é um pouco mais complexo do que a minha colocação reduzida, mas aqui não é o momento para falar dessa prática do teatro de animação reconhecida por eles de Teatro Com bonecos.



Tive a felicidade de realizar alguns trabalhos e de entrar em contato com a poética do grupo que tem com integrantes: Paulo Ricardo Nascimento, Adriana Cruz e Anibal Pacha, um grupo de pessoas extremamente generosas com os companheiros de prática. Posso dizer, sem sombra de dúvida alguma, que fui contaminado pela estética dos inbusteiros.

Figura 9- 1ª apresentação Pça. da República – Belém-pa.



Foto: Wlad Lima

Coletivo de Animadores de Caixa



O Coletivo de Animadores de Caixa existe desde 2008, sua primeira intervenção pública coletiva foi em 21 de dezembro de 2008, é importante dizer que no início de suas experimentações o Coletivo atendia pelo nome de Grupo de Experimentação de Teatro Miniatura – GETM, o novo nome foi assumido no ano de 2012. O grupo é acolhido no espaço Casarão do boneco, sede do grupo In Bust Teatro com Bonecos. Uma de suas principais característica é experimentação muito variada no uso do elemento da caixa na construção dos seus mini-espetáculos. O grupo faz experimentações em caixas de sapato, mochila, mala, bola de parque de diversão, urna de votação eletrônica e entre outros suportes. Assume o espaço urbano como local de realização plena de suas intervenções. Trago imagens da primeira intervenção do Coletivo de Animadores de Caixa realizada na praça da república:

Figura 10 - a) Grande Circo Bal de Anibal Pacha b) Grande Circo Blá de Mariléia Aguiar





Figura 11 - a) "Metamorfose da Sanfona" Michel Amorim b) Meu carrinho, minha vida - Karla Pessoa



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 12 - a) Ratos de Edson Fernando b) Grande Circo Blá de 47 Mariléia Aguiar



Fonte: Arquivo pessoal



Em “Experimentação de Teatro em Miniatura”, ensaio publicado na revista Ensaio Geral (PACHA, 2011), Anibal Pacha, um dos integrantes do Coletivo descreveu o seguinte referindo-se sobre o que é o coletivo:

O Grupo de Experimentação de Teatro em Miniatura – GETM (antigo nome do coletivo) é formado por artistas da cidade de Belém, no estado do Pará, interessados em experimentar o Teatro de Animação em Miniatura, com o propósito de que a intervenção artística ultrapasse os espaços instituídos e estabeleça uma relação causal com o público.

(PACHA, 2011)

Este resumo do que é e qual era o interesse do grupo foi amadurecido dentro do espaço fórum de discussões. Esse é o espaço em que o Coletivo discute e delibera suas experimentações.

O grupo surgiu a partir de integrantes oriundos de um projeto de caixas lambe-lambe do grupo In Bust, o “Natureza no Asfalto”. O projeto Natureza no Asfalto reuniu atores e atrizes para montagem de cenas em duplas dentro da caixa lambe-lambe, com exceção dos integrantes do grupo, que fizeram trabalhos individuais. Após o término do projeto cada dupla ficou com sua caixa e alguns ainda estavam interessados em experimentar e discutir a linguagem da animação em pequenas dimensões. Foi convocado pelo Anibal Pacha, integrante do In Bust, um primeiro encontro para verificar quem tinha interesse em continuar investigando essa forma de fazer artístico em pequenas dimensões.



Pela minha prática em teatro de animação fui convidado pelo Anibal a integrar esse primeiro encontro, e é nesse momento que me aproximo do teatro de animação em pequenas dimensões. Outras pessoas, a exemplo de mim, que não estavam no projeto “Natureza no Asfalto” foram convidadas para integrar essa primeira reunião que aconteceu no dia 28 de março de 2008 no Casarão do boneco. Os participantes que estavam presentes na fundação do coletivo eram: André Mardock, AnibalPacha, Bia Neves, Ezia Neves, Edson Fernando, Karla Pessoa, Mariléa Aguiar e Michel Amorim.

Desde 2009 o grupo assumiu linhas de experimentação dentro de “caixas” nos suporte-fechado e suporte-aberto. No fechado o atuante apresenta para um espectador de cada vez e no aberto, como o nome já diz, a apresentação é aberta a visão de qualquer transeunte, ou seja, para mais de uma pessoa ao mesmo tempo, colocando o espectador mais envolvido com a cena performática.

As questões de nomenclaturas dentro grupo são discutidas e (re) vistas, podendo ser abandonadas ou inserido novamente a proposta do coletivo, isso se dá devido a característica experimental do coletivo. O Grande Mini Circo e o Mini Teatro da Crueldade, foram construídos com base no que o grupo chama de suporte aberto.

Pequenos Processos

O teatro é o ser humano no espaço e no tempo.
(COHEN, 2011)



O Grande Mini Circo

Em 2008, ano de fundação do Coletivo de Animadores de Caixa, chamado nesse período de Grupo de Experimentação de Teatro em Miniatura, como já mencionei anteriormente, o coletivo fez várias experimentações em diversos suportes _ caixas, chamadas de “suporte fechado” e “suporte aberto”. Nesse primeiro momento foram construídos os seguintes trabalhos: O Grande Circo Blá de Mariléia Aguiar (suporte aberto), O Grande Circo Bal de Anibal Pacha (suporte aberto), Dark'sCircus - Ratos de Edson Fernando (suporte aberto), Meu Carrinho, Minha Vida de Karla Pessoa (suporte fechado) e Metamorfose da Sanfona de minha autoria, produzido como suporte fechado.

Para melhor facilitar a compreensão e visualização do que se trata o trabalho, apresento a seguir duas imagens do espetáculo:

Figura 13 - O Grande Mini Circo. 2010.





Nesse período o Coletivo de Animadores de Caixa ainda não havia elaborado o que o grupo denomina como procedimentos metodológicos. Tais procedimentos caracterizam-se como uma metodologia experimentada pelo coletivo para construção dos trabalhos. Deve-se entender que estes procedimentos não são a única forma de conceber os espetáculos, mas é um suporte à criação individual, tentando nortear com clareza a encenação. Não se deve confundir os procedimentos metodológicos com a poética do Coletivo, pois esta pode ser lida pela presença da miniatura, do elemento caixa/suporte - com característica ambulante - , a cena com curta duração - poder de síntese - e a presença da personagem-manipulador-performer-que conduz toda a encenação que transborda da cena, primeiramente construída com o objeto-boneco e que extrapola para a visualidade interna e externa da caixa, chegando até a figura do atuante e a sua personagem, esta, podendo ser de qualquer natureza estética - interpretativa, representativa, épica, performativa e etc.

Os elementos dos referidos procedimentos são os seguintes:

1. Tema
2. Imagem Disparadora
3. Banco de dados
4. Roteiro cênico
5. Construção do Suporte
6. Composição da Personagem
7. Relação com o público



São também características da poética do Coletivo a síntese e a cena com pequena duração de tempo. Síntese é forma pela qual se constrói a cena articulando ideias, sons ou falas com imagens precisas. Partindo destes princípios poéticos optei em trabalhar com gags circenses. Pesquisei vários números circenses, criando assim, um banco de dados com todos esses números. Após esse passo, foram retirados os seguintes números de circo: equilibrismos sobre a bola, corda-bamba e homem que pula no barril com água e um número de trapézio, este último foi abandonado durante o processo criativo.

Para construção deste, que seria meu segundo espetáculo dentro do coletivo, fiz a escolha que trabalharia com o suporte aberto. Primeiro porque queria experimentar a outra forma de relação com o público, que considero ser um pouco diferente da relação na caixa fechada. Essa relação direta com público interessa-me muito, do ponto de vista da interação, da criação compartilhada ao vivo, da construção em conjunto que a caixa aberta pode propiciar. Visto que a interação não é uma característica somente da caixa aberta, como podemos notar no espetáculo *Metamorfose da Sanfona*, onde o manipulador-performático entrega ao espectador uma lanterna, lhe deixando a incumbência de fazer a iluminação do espetáculo, ou seja, o espectador assiste somente aquilo que ele quer ou consegue ver. A iluminação do espetáculo é construída na hora pelo próprio espectador.

Figura 14- *Metamorfose da Sanfona*.

Entregando a lanterna ao espectador - Intervenção na boate Malícia





Figura 15 - a) e b) - Apresentação durante o Festival Cultura de Verão 2012



O espetáculo o Grande Mini Circo possuía uma estrutura de iluminação semelhante à do Metamorfose da 55 Sanfona e do espetáculo Transconstrução, no qual o espectador faz a iluminação do espetáculo com uma lanterna. O tipo de objeto-boneco que escolhido dialoga com as possibilidades que a caixa sugere e não com a finalidade de causar ilusão de real a partir da manipulação, como querem algumas vertentes do teatro de animação. Optei por trabalhar com o boneco com extensão. Segundo Anibal Pacha, há uma diferenciação didática de bonecos com e sem extensão: bonecos com extensão são os chamados bonecos de fio (comumente chamado de marionete), marrote e o boneco de vara entre outros. Esses precisam de um mecanismo que liga o objeto-boneco ao manipulador, que pode ser uma vara ou fio. O outro tipo de objeto-boneco é o sem extensores como: boneco de luva ou de manipulação direta (kabuki), onde o manipulador não usa nenhum mecanismo entre ele e objeto-boneco. É importante saber que a respeito dos objetos-bonecos com e sem extensões há inúmeras variações. Há, por exemplo, registro de um espetáculo do grupo Giramundo onde os bonecos são manipulados por controles-remotos. Durante uma conversa com Aníbal a respeito desse tipo de boneco, chegamos à conclusão que se trata de um boneco com uma extensão virtual.



É comum à criação do Coletivo a construção da personagem da figura do manipulador ser concebida 56 após toda a cena de dentro da caixa ter sido elaborada ou mesmo criada, mas comumente essa personagem só se revela depois ter sido colocada à prova da rua. É na experimentação da rua que a maioria das personagens do Coletivo são construídas. Mas também é importante salientar que esta não é a regra e o grupo está cada vez mais consciente dessa criação nos laboratórios de ensaios.

Mini Teatro da Crueldade

O espetáculo Mini Teatro da Crueldade é uma homenagem à Antonin Artaud e ao Teatro da Crueldade, visto que a poética do escritor francês é uma das maiores influências no meu fazer artístico.

(...) O Teatro da Crueldade propõe-se a recorrer ao espetáculo de massas; propõe-se a procurar na agitação de massas importantes, mas lançadas umas contra as outras e convulsionadas, um pouco da poesia que se encontra nas festas e nas multidões nos dias, hoje bem raros, em que o povo sai às ruas.
(ARTAUD, 2011)

Acredito que essa agitação a que se refere Artaud 57 é que levo com maior virulência para dentro dos meus espetáculos quando neles são acionados a referência do escritor francês.



O espetáculo teve sua gênese partindo do elemento caixa. Andando pelas ruas de Belém, numa noite comum (chuvosa) a caminho da Escola de Teatro e Dança, encontrei uma gaiola de hamster largada ao pé de uma mangueira, achei a imagem muito expressiva. Não tive dúvida em apanhar gaiola na hora. Pela variada utilização de caixas, o grupo se coloca, claramente como uma proposta que extrapola o que é, por exemplo, o teatro de lambe-lambe. Lembrando que as propostas desenvolvidas nestes dois trabalhos aqui expostos dialogam muito mais com manifestações como as do Ebisu-kaki e ao Homem Palco (Títere de Capote), citados no primeiro capítulo, pela sua característica aberta e ambulante.

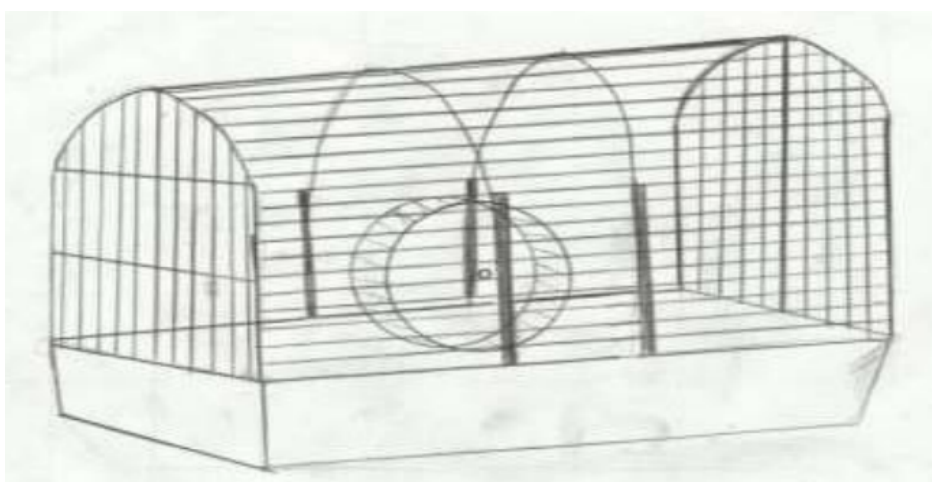
Figura 18 - o Auto do Círio de 2010.



Durante o processo de construção do Mini Teatro da Crueldade, utilizei a imagem da gaiola como indutor para perguntas, tentando relacionar o novo trabalho com a poética de Artaud, a imagem da gaiola como galpão veio como uma flecha na minha mente e percebi que o desenho dela lembrava a de um galpão proposto por Artaud para encenação das suas obras, proposta não realizada. O Suporte ficou com o título de Galpão Artaud. Entre os espetáculos construídos por mim dentro do Coletivo, as duas obras analisadas aqui são as únicas em que batizei as caixas com títulos.



Figura 31: Desenho - Galpão Artaud



Fonte: Arquivo pessoal

A imagem que levei para dentro do espetáculo em miniatura é um sujeito de terno e gravata que habita uma gaiola de hamster. O público é convidado a presenciar o cotidiano desse sujeito. O tipo de objeto/boneco utilizado é semelhante ao do espetáculo O Grande Mini 59 Circo. Trata-se de um boneco com extensor com a medida de 5 cm. Foram sendo acrescentados outros elementos como: o lugar onde o personagem do objeto/boneco se alimenta, bebe e faz exercícios. Após acrescentar esses elementos foram introduzidas as camadas teatrais que dariam ao espetáculo a interação dos espectadores na cena, uma interferência proposital, construindo a cena com o espectador.



A iluminação foi primeira a surgir, na verdade, é uma luz recorrente em outros dois trabalhos: *Metamorfose da Sanfona* e *O Grande Mini Circo*. Utilizo uma lanterna de mão, dessas encontradas em camelôs. Assim como no *Grande Mini Circo*, peço aos espectadores que dispuserem de celulares com lanternas que utilizem para iluminar o que lhe achar interessante na cena. Em seguida coloquei objetos para fazer bolas de sabão, vários, que são distribuídos ao público quando o personagem de dentro da caixa transcende sua existência. O último desses elementos para interação do público a entrar no espetáculo foi a sonoplastia. Usei uma caixa de música à corda que é oferecida ao espectador, a esse indivíduo é atribuído a função de operador de sonoplastia, ele passa com a caixa no ouvido de cada pessoa que está vivenciando a cena.

Depois de elucidada esta imagem de dentro da caixa, chegava a hora de criar a figura externa, o personagem do manipulador-performer. Pela imagem da gaiola de hamster, mais a figura do ser humano aprisionado dentro dela como cobaia, que surgiu então a figura que operaria, ou melhor, faria experimentação de transcender aquela cena. Surgiu durante os ensaios da cena a figura de um cientista. Esta é a personagem do manipulador. Após a criação da personagem a cena interna da caixa sofreu novas modificações. A personagem do objeto/boneco sofre várias intervenções e experimentações realizadas pela figura de um cientista (manipulador-performer) com o auxílio direto do espectador.

Ao que Artaud propõe como o “gigantismo”, eu proponho uma redução drástica, indo à miniatura. Recorrendo ao micro, ao invés do macro. Neste caso é o gigante dentro da miniatura.



Ao que Artaud propõe como o “gigantismo”, eu proponho uma redução drástica, indo à miniatura. Recorrendo ao micro, ao invés do macro. Neste caso é o gigante dentro da miniatura. É importante salientar que em se tratando de uma homenagem, o espetáculo Mini Teatro da Crueldade não deve ser entendido como uma obra poética do teatro da crueldade. Mesmo porque o traço poético acionado neste trabalho tem um caráter próprio também da minha poética: o humor. Então brinco com a ideia de galpão e a gaiola de hamster, pela alusão das imagens. Faço um jogo que redimensiona as figuras gigantes (totens) proposta por Artaud à figura de dimensões mínimas, bonecos industriais de 4 cm.

Elementos e Modos de Criação

Com a Rua



Na introdução desta pesquisa justifico a minha escolha pela descrição e investigação dos processos de criação dos mini-espetáculos realizados dentro do Coletivo de Animadores de Caixa pelo fato de que nestes trabalhos eu me permiti experimentar muito mais a prática do teatro de rua, a intervenção e a performance - que são gêneros artísticos que percorrem tudo aquilo que tento compreender como minha poética ou no caso mais específico desta pesquisa: a micro-poética.

Esse estilo de fazer teatro é uma forma de diálogo com a cidade a partir de uma linguagem artística (teatro de animação), reconhecendo-a como parte constituinte de um todo, inserida e discutida dentro da cidade de Belém do Pará.

Deixar o teatro para ir aonde? À igreja? Alguns curiosos nos seguiriam. Não os crentes. À fábrica? Ao palácio dos novos ricos? À praça pública? Pouco importa o lugar desde que os que se juntam tenham a necessidade de nos ouvir, e que nós tenhamos algo a lhes dizer ou a lhes mostrar, e desde que este lugar seja animado pela força dramática que está em nós. Se não sabemos para onde ir, vamos para a rua. Que nós tenhamos coragem de mostrar que a nossa arte não tem asilo, que não conhecemos mais a nossa razão de ser e não sabemos mais de quem esperá-la. Para a aventura até que não tivermos mais encontrado, para aí fincarmos nossa barraca, o lugar do qual poderemos dizer: aqui está o nosso deus e nosso país.

(Copeu apud, KOSOUSKI, 2005)



Segundo Kosouski, Copeu se refere à cidade como “plataforma de ação: realidade do mundo em oposição ao espaço especializado da ilusão; e vê no relevo da cidade uma potencialização do desejo da cidade de agir sobre a sociedade” (KOSOUSKI, 2005). Nesses espetáculos pesquisados é assumida justamente essa potência a que se refere Copeu, para construir toda a concepção de encenação: estando ela presente no discurso (a fala artística política); nas escolhas estéticas e a presença na rua. Interesse-me pela manifestação artística na rua porque foi lá que comecei, porque foi lá também que o teatro como conhecemos surgiu, porque para mim está na rua é um lançar-se sempre ao encontro do outro e com a cidade. Segundo Pavis o teatro de rua é:

Teatro que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidades etc. A vontade de deixar o cinturão teatral corresponde ao desejo ao encontro de um público que não vai ao espetáculo, deve ter uma ação sociopolítica direta, de aliar animação cultural e manifestação social, de inserir na cidade entre provocação e convívio. Durante muito tempo, o teatro de rua se confundiu-se com o agit-prop e o teatro político (anos vinte e trinta na Alemanha e na União Soviética). A partir dos anos sessenta, assumiu uma postura menos política e mais estética.

(PAVIS, 1999)



Para Patrice Pavis esse tipo de teatro se desenvolveu na Europa nos anos 60 (sessenta) com os seguintes grupos: Brand and e Puppet, Magic Circus, com os happenings e com as ações sindicais. Mas ele também coloca que essas ações na década de sessenta, na verdade, é uma volta às fontes do teatro.

Assim como Brand And Puppet que recorrem à 64 rua como atitude de ação política e escolha estética, os mini-espetáculos aqui analisados assumem a mesma postura diante da rua e abraçam-na como atitude política estética. Filiam-se à arte pública.

O Coletivo se propõe a um diálogo com a cidade de Belém, tira inspiração da paisagem e dos habitantes desse lugar: vendedores ambulantes, performers de rua (estátua viva) entre outros.

Essa postura em assumir essas figuras da rua e a própria rua, coloca essa prática num lugar de destaque na cena contemporânea do teatro de animação. Carreira diz que aparecem atualmente formas espetaculares que não se contentam com o estar na rua, mas procuram incorporar no funcionamento da cena os fluxos da rua, ou por outro lado, subvertem estes fluxos fabricando rupturas dos ritmos cotidianos. (CARREIRA, 2007)

Assim como os artistas performers de rua (estátua viva) que criam uma espécie de rasgo na paisagem da cidade, esses espetáculos se propõem a essa mesma postura. Na verdade, não chega a ser um estardalhaço na superfície, mas é uma espécie de risco na paisagem espetacularizada da urbe, ora quebrando o fluxo da cidade, ora assumindo esse fluxo.



É da observação das diferentes superfícies da cidade, a saber, sua dimensão geográfica, sua dimensão idílica, seus fluxos e 65 contrafluxos, sua textura política, que podemos considerar a fala teatral que emerge da sobreposição destes elementos. (CARREIRA, 2007)

Entendo que o teatro de rua sempre fez parte da minha prática, assumo-o como parte constituinte dessa micro-poética que se quer revelar. Assumir a rua é também dizer que essas obras pesquisadas estão filiadas a um fazer teatral milenar, mas que também dialoga com seu tempo incorporando esses elementos da contemporaneidade.

Habitualmente pensamos o teatro de rua como um gesto, especialmente politizado, que elege o espaço aberto movido por estímulos que dizem respeito mais ao lócus do emissor do discurso cênico. O teatro de rua é, comumente, compreendido como um modo espetacular que busca este sítio da convivência cênica pública, pois este seria o lugar de um público particular, um público popular. Esta noção enquadra o teatro de rua como uma submodalidade da cultura popular, e assim deixa de observar dimensões mais complexas que fazem parte do teatro de rua. (CARREIRA, 2009)



Por esses motivos apontados por Carreira é que essa experiência se enquadra nesse tipo de teatro de rua, mas também compreende que somente estas afirmações não são o suficiente para dar conta da ação desse tipo de teatro de animação, porque incorpora o teatro de rua em sua poética, mas também, e ao mesmo tempo, cria ou se filia a uma nova fala de arte pública.

Essas obras pesquisadas se apropriam do espaço (aberto) da cidade como dramaturgia (escrita). Isso quer dizer: assumir uma estratégia de transformação física ou como tática de uso da cidade e da cultura (interferências efêmeras, imagéticas, móveis, colaborativas). Os espetáculos assumem e modificam o ambiente urbano: “Ambiente é o resultado da experiência cotidiana que se apropria do espaço que nasce como projeto, mas, se deforma para alcançar uma organização que é sempre temporária” (CARREIRA, 2007).

Segundo André Carreira olhar a cidade pelo prisma de seus personagens (transeuntes), seus fluxos e contrafluxos, é uma mudança de foco e está associado à ideia do espetáculo como prática de invasão da cidade. Segundo Carreira é uma espécie de interferência na lógica da cidade, uma intromissão ao uso ordinário do espaço. Podemos dizer que essa atitude em assumir a cidade como dramaturgia, faz nos afirmar que essas produções artísticas aqui pesquisadas podem também ser consideradas como um teatro de invasão como sugere Carreira.

A urbe espetacularizada representa um texto que pode ser lido como fala, como dramaturgia. Isso, mais que uma possibilidade para os criadores, é uma condição que pesa sobre a prática criativa da arte de rua. (CARREIRA, 2009)

Dentro das discussões do coletivo acreditamos que a forma plena da realização desse nosso fazer acontece na rua _ e é importante dizer que o coletivo assume sua atitude na rua como Intervenção Urbana.



Intervenção Urbana é um tipo de manifestação artística, geralmente realizada em áreas centrais de grandes cidades. Consiste em uma interação com um objeto artístico previamente existente (um monumento, por exemplo) ou com um espaço público, visando colocar em questão as percepções acerca do objeto artístico. A intervenção artística tem ligações com a arte conceitual e geralmente inclui uma performance. É associada aos Acionismo vienense (Fluxus, Happening, BodyArt), ao movimento Dada, aos neodadaístas e à arte conceitual. Consiste em um desafio ou, no mínimo, um comentário sobre um objeto (eventualmente, um objeto artístico) preexistente, através de grafites, cartazes, cenas de teatro ao ar livre ou acréscimo de outros elementos plásticos, de forma a modificar o significado ou as expectativas do senso comum, quanto a esse objeto. (BARJA, 2008)

A maioria das intervenções do coletivo ocorre em locais públicos de grande fluxo de pessoas, no centro da cidade. Por conta da sua característica de intervenção de rua os trabalhos são capazes de proporcionar o acesso direto e de promover um corpo-a-corpo da obra de arte com o público, independente de mercados consumidores⁶⁹ ou de complexas e burocratizantes instituições culturais.

A característica ambulante dos espetáculos permite que o atuante crie uma espécie de desenho na paisagem urbana, fazendo dela também o seu objeto de intervenção.

A Miniatura

O palco precisa ser do tamanho do mundo, ele não pode ter o tamanho da caixa que ele tem. Mas o teatro só pode ser do tamanho do mundo se confiar na imaginação.

(Aderbal Freire Filho)



Esse trabalho se propõe a investigar a poética a partir do teatro em miniatura e mais especificamente o teatro de caixa do Coletivo de Animadores de caixa, um grupo preocupado com a investigação e as especificidades dessa linguagem em pequenas dimensões. Entendo que o grupo percebe essa forma de teatro com características próprias, e que ao mesmo tempo em que as investiga também contribui para criação da identidade dessa linguagem.

O Teatro em Miniatura é uma das várias manifestações das quais se constituem o Teatro de Animação Contemporâneo. Está relacionado às proporções cênicas reduzidas e, ao mesmo tempo, estabelece uma relação mais intimista com o público. São espetáculos de curta duração e normalmente acontece para apenas um único espectador de cada vez.

(Grupo Girino, 2012).

Para o grupo Girino “O Teatro em Miniatura quando acontece dentro de caixas é também chamado de Teatro de Caixas ou Teatro Lambe-Lambe”. O teatro de animação praticado nos dois mini-espetáculos aqui analisados são de um teatro de animação com a camada do Teatro em Miniatura e do Teatro de Caixa, mas não se querem ser reconhecidos como espetáculos de Teatro de Caixa ou Teatro de Lambe-Lambe, porque se diferenciam na abordagem, na relação dessa arte com o espaço (cidade) e o os indivíduos de local.

Assim, o Teatro de Caixas é uma experiência que acontece em um invólucro, um mini teatro para um único espectador. Através de um furo, o público pode experimentar a confiança de um mundo paralelo, uma experiência imagética e poética. Tornando possível, de maneira simples e breve, transpor a realidade cotidiana para um universo metafórico, imaginado. Olhar por uma pequena janela, adentrar a caixa, um encontro com o interno, revelação do que está apropriadamente guardado, um segredo compartilhado.

(Grupo Girino de Teatro de Animação, 2012)



A citação do Grupo Girino dá conta do que é o Teatro de Caixas até certo ponto. Acredito que as experimentações propostas pelo coletivo de Animadores de Caixa, e essa poética que aqui se quer descobrir ou se revelar a partir da observação de seus processos 72 criativos, extrapola, ou melhor, alarga o conceito de Teatro de Caixa e do Teatro em Miniatura. Os dois espetáculos aqui examinados, um que utiliza uma mala como suporte, o segundo uma gaiola de hamster, são espetáculos filiados ao teatro em miniatura, por assumirem, principalmente, na sua concepção o elemento da pequena dimensão do objeto-boneco e do palco deste. As obras também compartilham do conceito de Teatro de Caixa, por utilizar a caixa como suporte para encenação das obras, mas não se limitam somente aos parâmetros das duas vertentes mencionadas, incorpora olhares de outras áreas.

A caixa para Coletivo de Animadores de Caixa é entendida como conceito abrangente. Isso se dá pelo caráter experimental do grupo. Quero dizer que pela forma que os espetáculos são montados a partir de diversos suportes, as caixas, o grupo entende a caixa como ideia (conceito) e não somente como uma forma geométrica. Por isso são utilizados suportes como: caixa de sapato, bola de parque de diversão, mala, bicicleta, urna de votação eletrônica etc.

0 Objeto-Boneco Como Atuante



Aqui nesta escrita reconheço o objeto-boneco como atuante. Devo colocar que como artista já 73 identificava essa figura do objeto-boneco como um dos atuantes desses espetáculos, por simplesmente assim querer chamá-lo. Quando inicie esse trabalho percebi que seria possível investigar essa minha escolha.

Então, para tentar compreender e sustentar a ideia de objeto-boneco como atuante recorro a Luiz Roberto Galizia na obra em que ele descreve e analisa os processos criativos de Robert Wilson sobre o conceito de atuação. É importante dizer que o tipo de teatro dos dois espetáculos aqui analisados não são influenciados diretamente e tão pouco se quer colocá-los no mesmo patamar do teatro de Bob Wilson. O que a presente análise aqui faz é querer colocar o boneco numa condição maior dentro dessa forma contemporânea do teatro de animação. Para tanto, toma “emprestado” o conceito de Galizia quando se refere à atuação.

De maneira geral, o conceito de atuação, no contexto do teatro de Wilson, refere-se a qualquer atividade que aconteça no palco (ou em determinado espaço de apresentações), independentemente de seu significado ou de sua forma de expressão.

(GALIZIA, 1986)



Entendo, portanto, que cabe dentro desta pesquisa 74 chamar a figura objeto-boneco que executa e apresenta ação no espaço da caixa de atuante, por conta de sua força dramática oriunda da anima presente no trabalho. Ainda dentro dessa forma abrangente de conceituação de atuação de Galizia, ainda poderíamos chamar o objeto da caixa de atuante, visto essa abertura generosa. Pois, entendo que a força cênica expressiva da caixa se equivale a do objeto-boneco, porque essa também é manipulada assim como o boneco e pode possuir anima. Podemos verificar essa manipulação da caixa também em outro espetáculo meu Transconstrução, ela também é recorrente em outras produções do coletivo.

Voltando ao conceito de atuação, Galizia diz ainda que “Não implica, necessariamente, interpretação de uma personagem ou de um texto.” (GALIZIA, 1986). Renato Cohen ainda é mais direto se referindo ao boneco propriamente dito:

O atuante não precisa ser necessariamente um ser humano (o ator), podendo ser um boneco, ou mesmo um animal. Podemos radicalizar ainda mais o conceito de “atuante”, que pode ser desenhado por um simples objeto, ou uma forma abstrata.

(COHEN, 2011).

Aqui no nosso caso são os minis bonecos e a caixa que compõe com atuante humano os atuantes desse fazer teatral. Mas ainda teríamos mais um atuante, ele seria o próprio espectador, que executa as ações que lhes são atribuídas, como fazer a sonoplastia, iluminação, produzir elementos cenográficos entre outras atividades. Ele também é parte constituinte da obra, portanto, podemos encará-lo como um atuante também desse fazer teatral.



É em uma perspectiva contemporânea que discuto a minha prática dentro do Coletivo de Animadores de Caixa, localizando a minha poética num diálogo com 76 outras diversas formas, uma prática híbrida com afirma Picon-Vallin (2011) refletindo sobre o teatro contemporâneo.

O teatro de hoje toma emprestadas todas as formas e mistura-as, utiliza todos os espaços, todas as passagens possíveis nas quais ele poder se insinuar para continuar existindo. Essas me parecem noções que são características do estado do teatro de hoje: “teatros híbridos” (no plural), teatros como lugares de resistência.

(Picon-Vallin, 2011)

Como podemos observar neste estudo a presença do boneco no teatro é própria origem do teatro, mas poderíamos nos arriscar a dizer que o boneco e os grupos de teatro de animação no ocidente foram colocados por muito tempo numa posição menor diante do teatro chamado vulgarmente de “teatro de ator”. O que coloco aqui é uma tentativa de situar o boneco numa condição melhor dentro dessa prática na contemporaneidade.

Manipulador-Performático



As referidas obras analisadas aqui por esse pesquisador exigem do atuante humano uma relação com a rua diferenciada. Segundo o próprio Coletivo de Animadores de Caixa o manipulador da caixa aberta precisa ter uma presença dilatada.

O coletivo já chamou a figura humana, o artista, que é quem concebe a obra, e que eu reconheço como encenador, de ator-manipulador, ator-manipulador-performer, manipulador-performer e mais recentemente chama-o de ator-animador, essa última é o termo com qual menos simpatizo para falar dessas “figuras” dos espetáculos aqui pesquisados, porque acredito que não é suficiente para dar conta da complexidade dessa figura que dialoga com tantas outras vertentes artísticas da contemporaneidade.

Nesta pesquisa chamo essa figura, que também é um atuante, de manipulador-performático, para assim diferenciá-lo do atuante objeto-boneco. Deve-se entender que o que levo para o diálogo dentro do coletivo de Animadores de Caixa é a minha prática poética com essas formas de artes, que são o teatro de rua, o teatro de animação, a intervenção e a performance. Trata-se também da minha história, é a minha prática poética e a forma pela qual observo o que está a minha volta, transconfigurando-a em cena performática.

Contudo, a principal razão para adoção da palavra performance para descrever alguns recentes desenvolvimentos das artes teatrais não é o ecletismo que esta palavra indica, mas o fato de que enfatiza o pessoal, as habilidades individuais do artista, e não sua capacidade de imitar alguém.
(GALIZIA, 1986)



Como foi descrito na sessão correspondente aos processos de criação dos minis- espetáculos, a criação da “personagem” do manipulador-performático dos trabalhos é a última camada acrescentada à obra. Ela emerge da cena construída do boneco dentro da caixa. Então a cena interna construída primeiramente na caixa transborda para o externo contaminando o manipulador. Esse tipo de criação da personagem para o Teatro em Miniatura ou Teatro de Caixa é uma das maiores conquistas das experimentações do coletivo, o que o faz ímpar nessa forma de fazer teatro de animação.

Essa construção da personagem é experimentada mais claramente nos meus espetáculos Mini Teatro da 79 Crueldade e no O Grande Mini Circo. Nesse último a figura do apresentador do circo surgiu após as experimentações dos números circenses realizados pelos bonecos, e foi ainda no estar na rua que descobrir a necessidade dessa figura, mas essa motivação externa não nasce desconectada com a dramaturgia do espetáculo, ela tem clara conexão com a cena do boneco.

No Mini Teatro da Crueldade a personagem do cientista não surgiu de uma motivação externa, mas da cena de ficção científica que acontece com o personagem homem-rato-de- laboratório do objeto-boneco.

As personagens construídas não possuem profundidade psicológica como no tipo de construção que está ligada a um conceito de interpretação. Essa prática de atuação estaria mais próxima do sentido de representação, mas ainda não seria suficiente para contemplar esse tipo de construção que está mais voltada à personagem da performance arte.



Quando o espetáculo está acontecendo quem está lá é próprio artista e não algum personagem (COHEN, 2011). Mas, segundo Cohen quando um artista metaforicamente está representando (simbolizando) algo com suas ações, quem está lá é um “eu ritual” e não um “eu dia a dia”.

Para se compreender melhor esta questão, é interessante ter como referência a Teoria de Papéis. Os 80 papéis que estão presentes não ficam apenas a nível da dicotomia ator-personagem. O que existe é uma multifragmentação, isto é, existem vários níveis de "máscaras" (COHEN, 2011)

O nível dessa máscara, e que eu reconheço também como personagem, é algo mais flexível, tem um sentido mais denotativo do que conotativo. Compreendo que esse tipo de atuação me ajuda muito mais na relação de cumplicidade que estabelecço com público, lhes dando ações a serem cumpridas, como: executar a sonoplastia (caixinha de música a corda, produzir sons com a voz) e fazendo a iluminação com a lanterna do celular, por exemplo. São algumas das atividades que exigem do espectador uma ação diante da obra. Aqui não será investigada a recepção das referidas obras, deixaremos essa questão para outro momento em que poderemos aprofundar um pouco mais essa relação. Voltemos ao manipulador e suas proximidades com gênero da performance arte.



O performer, enquanto atua, se polariza entre os papéis de ator e a "máscara" da personagem. A questão é que o papel do ator também é uma máscara. E é importante clarificar-se essa noção; quando um performer está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua "máscara ritual" que é diferente de sua pessoa do dia a dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o performer é aquele que "faz a si mesmo" em detrimento do representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação, como demonstramos no capítulo seguinte, mas este "fazer a si mesmo" poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo. Os americanos denominam esta auto-representação de self as contexto (COHEN, 2011).

Galizia ainda completa dizendo que o performer é qualquer artista, incluindo escultores, pintores, arquitetos, compositores, que se utiliza da apresentação artística ao vivo, ou seja, o aqui agora, como meio de expressão, sendo assim, cênica. Poderíamos a partir de então, assim como faz Galizia, referindo-se ao tipo de teatro de Bob Wilson, dizer que o teatro feito nos espetáculos O Grande Mini Circo e Mini Teatro da Crueldade é também um teatro de performers e não de atores?

As fronteiras borradas com diversas formas desse fazer artístico deixa-o quase sem um lugar fixo, identificável, dentro da contemporaneidade, mas é a experimentação oriunda da inquietação de se descobrir que me move. Béatrice Picon-Vallin (2011) constata que o teatro de hoje existe sob formas múltiplas; atualmente, sua característica essencial é de ser completamente estilizado, de ser uma paisagem que está totalmente "à procura".

Aspectos Conclusivos Para Ideas Abiertas



Quando iniciei a presente pesquisa tinha como um dos objetivos contribuir para o teatro de animação, ou seja, colaborar de alguma forma com o teatro. Observando os meus processos de criação nos espetáculos O Grande Mini Circo e Mini Teatro da Crueldade e partilhando a minha prática poética seria, para mim, uma forma de homenagear àqueles que num primeiro momento chamo de amigos e num segundo momento os reconheço como mestres.

O poeta brasileiro Manoel de Barros diz que a “A invenção é uma coisa que serve para aumentar o mundo”. E esse escrito é mais uma tentativa de invenção, porque para mim a experiência e a prática criativa do teatro me permitem ser um criador, criador de um pequeno universo, um mundo em miniatura que luta dia a dia para encontrar na paisagem cinzenta necroconcreta das cidades uma flor que nasça no asfalto como queria Drummond.

Porque teatro é uma arte, e arte um fazer, com um sentindo muito mais intenso e condensado, mas não se trata também de um simples executar, arte é invenção, criação, não apenas de objetos que tem vida própria, mas de formas originais que incrementam a realidade.

Fazer esta pesquisa acadêmica não ratifica a minha prática artística ou tão pouco é um prêmio aos anos dedicados ao teatro. Mas é uma tentativa de colaborar com o teatro de animação na minha cidade e no Estado do Pará. É deixar registrado que existe uma prática de teatro de animação no estado que está em conexão com grupos e fazeres diversos espalhados pelo planeta. 84 É também uma forma de contribuir diretamente com as experimentações e pesquisas desenvolvidas pelo Coletivo de Animadores de Caixa e é uma forma de amadurecimento e compreensão dos meus processos criativos artísticos e acadêmicos.



Durante o percurso da pesquisa fiz levantamento de vários processos desse fazer teatral em pequenas dimensões espalhadas pelo mundo e tentando compreender essa prática inserida na contemporaneidade. Elaborei várias perguntas a esse objeto. Uma das respostas é que essa prática que assumo nos meus espetáculos é que ele é um tipo de teatro de animação em miniatura voltado para a caixa, porque o teatro de caixa é considerado como uma das várias formas do teatro em miniatura. Então podemos dizer que o tipo de teatro observado nos processos pesquisados é teatro de miniatura em caixa.

Observo, a partir dos dados coletados de referências históricas bibliográficas relacionando-as com meu fazer, que essa forma de fazer teatro tem origens espalhadas pelo mundo, com várias referências no Brasil e está também ligada a experiências exercitadas por diversos criadores da cidade de Belém do Pará, onde existe um grupo reconhecido como Coletivo de Animadores de Caixa do qual sou integrante e onde desenvolvi os espetáculos aqui observados pela ótica do processo de criação.

Vimos que o espaço da rua para esses processos artísticos é parte constituinte de sua natureza dramatúrgica, ou seja, integra a própria encenação. Que ele dialoga com teatro de rua pela tradição do teatro de animação como observamos nos ancestrais Ebisu-Kaki e Títere de Capote, mas que sua lógica de ação se constitui como prática de teatro de invasão. Posso dizer ainda que ele é constituído de elementos da performance arte e da prática de intervenção.



Podemos então a partir de agora afirmar que esse tipo de espetáculo, no seu processo de criação, procura uma interseção de artes, colocando assim, essa forma de teatro de animação numa posição de vanguarda na cena contemporânea.

Esse tipo de manifestação procura ampliar os limites do teatro de animação, absorvendo elementos da performance e intervenção unidos à tradição do teatro de animação, estabelecendo um confronto dialético e enriquecedor para os gêneros envolvidos.

Referências



Referências

ANDRADE, Valéria Frota de. **Com a cara lavada e a mala nas costas: memórias e identidades na trajetória do Usina Contemporânea de Teatro (1989-2011)**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, UFPA, 2012.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro e animação – da teoria a prática**. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas – máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Edusp, 1996. Editorial, 1997.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BELTRAME, Valmor. **Transformações na poética da linguagem do teatro de animação**. Disponível em:

http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Valmor%20Beltrame.pdf. Acesso em: jan. 2013.

BELTRAME, Valmor; ARRUDA, Kátia. **Teatro Lambe-Lambe: o menor espetáculo do mundo**. Disponível em:

http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/katia_nini.pdf. Acesso em: jan. 2013.

BRAGA, Humberto. **Aspectos da história recente do Teatro de Animação no Brasil**. Moin- moin -Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 3, volume 4, 2007.

EDMUNDO, Luiz. **Rio de Janeiro no tempo dos Vices-reis**. Brasília: Conselho Editorial, 2000. FILHO, Hermilo Borba. **Espectáculos populares do nordeste**. São Paulo: Buriti, 1966.



GALIZIA, Luiz Roberto Brant de Carvalho. **Os processos criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Perspectiva, 1986. JURKOWSKI, Henryk.

Metamorphoses of Puppet Theatre in the 20th Century. Open University Subotica; International 87 Festival of Children's Theatres, Subotica, 2006.

KLEIST, Heinrich Von. **Sobre o Teatro de Marionetes**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1997.

SITCHIN, Henrique. **A Possibilidade do novo teatro e animação**. São Paulo: Editora do Autor , 2009.

SOUZA, Marcos. **O Kuruma Ningyo e o corpo no teatro de animação japonês**. 1ª Ed. São Paulo: Annablume, 2005.

SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Belém: Editora Universitária da UFPA, 1994.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve Histórico da "PerformanceArt" no Brasil e no mundo.

Revista Ohun, ano 4, n. 4, p.1-32 , dez. 2008. PICON-VALLIN, Béatrice. Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo: um enfoque pedagógico.

Revista Sala Preta, Vol. 11, Edição nº 11, 2011. (Seção: ENTREVISTAS)

TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (org.). **Teatro de rua- Olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

BARJA, Wagner. **Intervenção/terinvenção - A arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano**.

Revista Ibero-americana de Ciência da Informação (RICI), v.1 n.1, p.213-218, jul./dez. 2008.



PASTE, Rosana Lucia. **Processo de criação em arte: estudo de caso do artista plástico e professor Nelson Leirner.** UFES - Programa de Pós-Graduação em Educação. Vitória, 2010.

OLIVEIRA, Guilherme Saramago de; CUNHA, Ana 88 Maria de Oliveira. **Breves Considerações a Respeito da Fenomenologia e do Método Fenomenológico.** Cadernos da FUCAMP, v.7, n.7, 2008.

LEAL, Flávio. **Manual de Normalização: normas da ABNT para apresentação de trabalhos científicos, monografias, dissertações e teses.** Revisão: Luciana Angélica da Silva Leal, Élide Andressa da Silva Bracks (Bibliotecárias-documentalistas). Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri - Ufvjm. 2011

KUSANO, Darci Yasuco. **Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma Visão Barroca.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

<http://teatrolambelambe.blogspot.com.br/> Acessado: 07.03.2013

<http://teatroemminiatura.wordpress.com/> Acessado: 07.03.2013

<http://www.cia-andante.blogspot.com.br/> Acessado: 07.03.2013

<http://www.lamalette.org/> Acessado: 07.03.2013

<http://www.caleidoscopio.art.br/> Acessado: 07.03.2013

http://www.sobrevento.com.br/espet_brinq.htm Acessado: 07.03.2013

<http://grupogirino.wordpress.com/> Acessado: 07.03.2013



<http://www.itaucultural.org.br> 06.04.2012

<http://yanabeing.blogspot.com.br/2011/04/wayang-beber.html>. Acessado:

06.03.2013 <http://cia-andante.blogspot.com.br/> 19.01.2013

<http://breadandpuppet.org/> acessado: 12.13.2012

<http://www.mediasanctuary.org/node/4255> Acessado: 07.03.2013

<http://www.fucamp.edu.br/> Acessado: 18.02.2013

http://resumos.netsaber.com.br/ver_resumo_c_44887.html acess

<http://reflexoesociologicas.blogspot.com.br/> Acessado: 15.02.2013

<http://esteblogminharua.blogspot.com.br> Acessado: 21.02.2013.

<http://festivalteatroemminiatura.wordpress.com/> Acessado: 26.02.2013

www.desvendandoteatro.com Acessado: 07.03.2013

<http://artepublica.blog.com> acessado: 05.03.2013 Performance Art. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Disponível na www:

<http://teatrolambelambe.blogspot.com.br/> Acessado: 07.03.2013

<http://teatroemminiatura.wordpress.com/> Acessado: 07.03.2013

<http://www.cia-andante.blogspot.com.br/> Acessado: 07.03.2013

<http://www.lamalette.org/> Acessado: 07.03.2013

<http://www.caleidoscopio.art.br/> Acessado: 07.03.2013

http://www.sobrevento.com.br/espet_brinq.htm Acessado: 07.03.2013

<http://grupogirino.wordpress.com/> Acessado: 07.03.2013

O autor





Michel Amorim

MICHEL GUILHERME GOMES AMORIM

Mestrado em Artes – PPGARTES – UFPA. Licenciado em Teatro pela UFPA. Ator formado pela Escola de Teatro Dança da UFPA - 2006. Arte Educador. Integrante do PACA - Pesquisadores em Artes Cênicas na Amazônia – UFPA, CNPq. Escritor (A Poesya do Tempo; A Vida É Tudo Aq1uilo Que Não Sei). Integrante da Cia Lama de Teatro. Desenvolve uma pesquisa de teatro em miniatura com o Coletivo de Animadores de Caixa, é Performer, Bonequeiro e Praticante de técnicas circenses. Já participou de mais de 20 espetáculos como ator, diretor e dramaturgo. Participou do programa Catalendas da TV cultura com manipulação e voz de bonecos.

**Contatos: (91) 91985068025
michelamorim04@gmail.com**

Editora Gato Ed

