

FREITAS, Maria Vitória. **Grupo Formosura de Teatro: A Anima do Boneco para o Trabalho do Ator.** Salvador: Universidade Federal da Bahia; Mestrado em artes cênicas; orientadora: Jacyan Castilho. Atriz.

RESUMO

Este trabalho teórico busca discorrer sobre o treinamento do ator através do boneco, desenvolvido pelo Grupo Formosura Teatro e quais as contribuições essa vivência traria para o ator-bonequeiro e para o ator de uma maneira geral. Tais compreensões subsidiariam a idéia de que é válido incluir o trabalho com boneco durante a preparação do ator. O Grupo Formosura de Teatro, situado em Fortaleza, atua desde 1985 construindo o diálogo entre o ator e o boneco e experimentando diversas técnicas de confecção e manipulação. O objetivo é refletir a partir dessa experiência a fim de pensar essa constituição do ator por intermédio do boneco, vivenciada pelo Formosura. Todavia, será dado enfoque em uma técnica específica: o boneco germinado. Esta técnica de manipulação parte do princípio da simbiose do ator com boneco. Resultando desse processo personagens compostos por dois elementos: artes plásticas e o humano. Tal hibridização forma uma inteireza, um terceiro corpo. O boneco germinado implica uma lógica complexa, visto que ao confeccioná-lo é preciso calcular a sua adequação ao corpo do ator e, posteriormente, fazer o ator treinar-se até que ator e boneco sejam um só personagem. Serão salientadas, primordialmente, três faces principais: o ator sozinho, o ator e o boneco e o boneco germinado.

Palavras-chave: Grupo Formosura de Teatro; Ator; Teatro de Bonecos; Boneco Germinado.

RÉSUMÉ

Ce travail théorique cherche à comprendre quelle serait la formation de l'acteur à travers de la marionnette, développé par le Groupe Formosura de Théâtre et quelles sont les contributions à l'acteur-marionnettiste et aussi l'acteur en général. Cette réflexion nous amène à croire que l'étude de la marionnette serait important pour tout acteur. Le Groupe Formosura de Théâtre, situé à Fortaleza, depuis 1985 pense le dialogue entre l'acteur et les marionnettes (différentes techniques de théâtre de marionnettes). Nous ferons une réflexion a partir de cette pensée pour étudier la constitution de l'acteur a travers de la marionnette. Toutefois, nous avons choisi de mettre l'accent sur une technique spécifique: la marionnette hybride, l'une des techniques de manipulation développées par le groupe Formosura. La marionnette hybride travail sur le principe de la symbiose avec la marionnette et l'acteur. Résultat de cette technique caractères composés de deux éléments: les arts visuels et l'homme. Une telle hybridation constitue une plénitude, un troisième corps. La marionnette hybride implique une logique complexe, car elle s'adapter dans le corps de l'acteur et ensuite l'acteur devra s'adapter à marionnette. En calculant sa pertinence pour le corps de l'acteur et ensuite pour former avec la marionnette un seul personnage. Nous allons examiner principalement trois visages principaux: l'acteur lui-même, l'acteur et la marionnette et la marionnette hybride.

Mots-Clés: Groupe Formosura de Théâtre; Acteur; Théâtre de Marionnettes; Marionnette Germé.

“A história do teatro é também a história das diferentes concepções do trabalho do ator” (PEIXOTO, 2005), todavia é a partir do século XX que as discussões acerca da formação do ator se acentuam. Diderot ainda no século XVIII escreve sua primeira teoria, *Paradoxo sobre o comediante*, onde tocado pelo ideal iluminista, defende a necessidade do racionalismo por parte do ator. Nos derradeiros anos do século XIX surge o russo Stanislavski refletindo sobre a arte do ator e a sua formação. Os conceitos stanislavskianos são basilares para todos os grandes nomes do teatro que o sucederam e/ou foram seus contemporâneos, seja para reafirmar suas ideias ou mesmo para refutá-las. Constantin Stanislavski foi e ainda é referência no que concerne ao trabalho do ator.

Alguns teatrólogos também nos trazem contribuições imprescindíveis para a arte da representação. São eles: Meyerhold, Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht, Antonin Artaud e Eugênio Barba. Naturalmente, não se encerra nesses nomes a lista de teóricos que nos legaram estudos relevantes no que tange ao exercício do ator.

O encenador francês Jacques Lassale (2010), na obra “Conversas sobre a formação do ator”, afirma que todo ator acionaria uma técnica particular de interpretação. Assim, é possível imaginar que o artista de teatro opta por uma travessia na busca daquilo que ele acredita, não sendo plausível se deixar guiar unicamente por parâmetros pré-estabelecidos.

Aparentemente, cada grupo de teatro vivencia a preparação do ator através do reprocessamento de um amálgama constituído das grandes teorias teatrais, ou a partir de um determinado teórico, ou mesmo de forma intuitiva e autoral. Desse modo, reportamo-nos a um grupo específico, Grupo Formosura de Teatro, a fim de examinarmos o processo de preparação de ator adotado pelo referida companhia teatral, de forma a contribuir ou mesmo embasar a principal hipótese desse anteprojeto de que o teatro de bonecos contribuiria para a preparação do ator mesmo quando este não será ator-bonequeiro. Por exemplo, o estudo da mímica é algo relevante para qualquer ator, mesmo que este artista não tenha o objetivo de se tornar um mímico. Assim ocorre com o teatro de bonecos.

Oriundo do Grupo Independente de Teatro Amador, nasce em 1985, no cenário artístico cearense, o Grupo Formosura de Teatro que inicia seus trabalhos a partir da criação de espetáculos com bonecos. Constitui uma família de artistas que se juntam a parceiros da sua arte, no difícil movimento de realizá-la em conjunto. Com pesquisa, experimentações, montagem de espetáculos e também com o ensino desta arte para diversos segmentos sociais da cidade de Fortaleza, o Formosura se mantém há vinte e sete anos.

Interessa ao Formosura a investigação da relação do ator e do boneco em cena. A linguagem do teatro de bonecos para o coletivo citado é uma base que norteia o fazer teatral, refletindo no trabalho dos atores.

O grupo teatral em questão trabalha diversas técnicas do teatro de bonecos, dentre as quais podemos ressaltar o mamulengo¹, o boneco de manipulação direta² e o boneco de vara³. Poderíamos refletir a partir dessas técnicas a fim de pensarmos essa constituição do ator através do boneco vivenciada pelo Formosura. Porém, optamos por dar um enfoque no boneco germinado, outra técnica desenvolvida no grupo.

A denominação boneco germinado surgiu entre alguns grupos de teatro de bonecos do Brasil. Izabel Vasconcelos, bonequeira há quase trinta anos, reporta-se à primeira vez em que ouviu alguém pronunciar o termo boneco germinado citando uma conversa sua com o bonequeiro Ilo Krugli, nos anos 1980.

O boneco germinado parte do princípio da simbiose entre o ator e o boneco. Resultam desta técnica personagens compostos por dois elementos: artes plásticas e o humano. Tal hibridização forma uma inteireza, um terceiro corpo.

No livro “Teatro de Animação” de Ana Maria Amaral reconhece-se que:

O Teatro de Bonecos é um termo insuficiente para abranger todas as manifestações que se pretende expressar, isto é, não apenas a representação do cotidiano humano, mas também idéias simbolicamente colocadas através de objetos e formas abstratas. Daí o nome: Teatro de Animação (p. 16).

A prática teatral do Grupo Formosura, junto ao boneco que geralmente se classifica como objeto comum, tem nos mostrado que o boneco poderia ser deslocado do Teatro de Animação e entendido como um caso à parte. Vejamos: se animamos um sapato, este objeto, depois de animado, voltará a ter o papel de um calçado. Já o boneco, uma vez animado pela dinâmica que lhe empresta o bonequeiro, não tem outra função no mundo a não ser a de ornamentação. O boneco é carregado de sentido, pensado para representar um personagem, pois “todo boneco tem a sua poesia” (BORBA, p.147). Assim, encaremos o boneco não como um objeto comum, mas como algo preenchido de significado desde a sua concepção. O boneco como um duplo do artista, não necessariamente uma mimetização.

De acordo com a experiência do Formosura, o estágio de concepção do boneco é um período ativamente ligado à preparação do ator, pois no momento da fabricação do boneco nasce o primeiro envolvimento com a personagem que está sendo pensada.

1. Teatro de bonecos popular mais difundido como fantoche.
2. O contato do manipulador com o boneco é direto, sem intervenção de fios ou varas. A mão do manipulador fica fora do boneco e seu movimento nem sempre condiz com o movimento executado pelo boneco.
3. Boneco confeccionado com uma ou mais varas presas ao corpo e extremidade das mãos, com o objetivo de ampliar seus movimentos.

Já no caso do objeto (lenço, sapato etc.) que animamos, esse processo de construção do boneco que nos parece tão relevante para a preparação do ator não existe.

Reportando-nos ao boneco germinado, no que se refere a sua construção, ao confecciona-lo devemos calcular a sua adequação ao corpo do ator e, posteriormente, fazer o ator treinar-se até que ator e boneco confundam-se surgindo daí o terceiro elemento que é o personagem. Assim poderemos ter personagens onde as pernas são do humano e todo resto do é corpo do boneco, por exemplo.

A dimensão do *homo faber* e do *homo ludens* é localizada na maioria dos grupos de teatro de bonecos e o Formosura segue essa tradição. Os artistas do Formosura confeccionam os personagens que se manifestam através do boneco. Temos então, o *homo faber*, o fabricante de objetos, com a noção de instrumentalidade, o homem que dá forma às coisas e que num transbordamento de inconformação com os elementos já existentes no mundo, pensa e executa algo inesperado, novo, ou seja, fora da realidade, ou por outra, feito para a realidade do teatro, para a vida no teatro.

Partindo para o *homo ludens* percebemo-nos como o homem que sente a necessidade do jogo, do lúdico, o homem que para sobreviver, brinca. Em analogia ao teatro salientamos o seguinte fragmento que fala sobre o jogo para o *homo ludens*:

É uma atividade ou ocupação voluntária, exercida num certo nível de tempo espaço, segundo regras livremente consentidas e absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, atividade acompanhada de um sentimento de tensão e alegria, e de uma consciência de ser que é diferente daquela da vida cotidiana. (HUIZINGA, 1971, P. 33).

Os integrantes do grupo supracitado desenvolvem-se enquanto atores, independentemente do ofício de bonequeiro. Todavia, a preparação do ator no Formosura é o inverso do que poderíamos denominar de processo natural, ou seja, ao invés de passarem por uma vivência enquanto atores e em seguida incorporar o boneco, a prática se dá de forma distinta, pois o boneco os ensina (em um sentido metafórico) a arte do ator.

Sobre o boneco germinado, poderíamos acrescentar ao que foi dito anteriormente, que ausência do ator ou do boneco resultaria numa verdadeira mutilação da personagem. Enquanto em outras modalidades temos o ator e o boneco, nesse caso do germinado, ator e boneco se tornam um só. O artista se retroalimentaria com os movimentos que surgem do boneco.

Hermilo Borba Filho (1987) inicia seu livro “Fisionomia e Espírito do Mamulengo” com a seguinte afirmação: “não fiz o trabalho de folclorista, mas de homem de teatro” (P.8). Colocamos esse pensamento em pauta, pois em diversas ocasiões o teatro de bonecos é estudado apenas como manifestação antropológica ou histórica. Sem desmerecer esse tipo de estudo é preciso também identificar as contribuições do teatro de bonecos para o fazer teatral, inclusive, no que se refere à formação do ator.

Essas três faces principais: o ator sozinho, o ator e o boneco e o boneco germinado carregam características próprias que podem fornecer ao ator subsídios para o seu trabalho. É possível dizer que certa hibridização entre ator e boneco não existe apenas no germinado, mas também em todas as outras técnicas, tendo em vista que o boneco precisa estar em contato com o ator para poder tomar vida. No boneco germinado essa hibridização se radicaliza. É nesse momento de radicalização que podemos dizer que o ator vivência uma experiência ímpar de adequação a outro elemento, para que aqueles dois corpos estranhos juntos, pareçam ao espectador um corpo só. Mais do que isso, uma vida só, um ser único e para se chegar a esse ponto, a caminhada até tal estágio, constitui uma rica vivência para o ator, pois ativa elementos como prontidão, respiração e concentração de forma diversa das que estamos habituados. Parece pertinente e um campo fecundo ter como centro de investigação esse boneco que nos mostra o ator que somos ou poderíamos ser.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. *O Ator e Seus Duplos*. São Paulo: Editora Senac, 2002.
- _____. *Teatro de Animação*. São Caetano do Sul: FAPESP (Ateliê Editorial), 1997.
- _____. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- BALARDIM, Paulo. *Relações de vida e morte no Teatro de Animação*. Porto Alegre. Edição do Autor, 2004.
- BARBA e SAVARESE. *A Arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Ed. da UNICAMP e Ed. Hucitec, 1995.
- BORBA, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- CHECOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- GIROUX, Murakami Sakae; SUZUKI, Tae. *Bunraku: um teatro de bonecos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESC SP, 2009.
- _____. *Stanislávski, Meyerhold e Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva Edusp, 1991.

LASSALLE, Jean-Jacques; RIVIÈRE, Jean-Loup. *Conversas sobre a formação do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MÓIN – MÓIN : *Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 2, v. 3, 2007.

NUNES, Sandra Nunes. *As metáforas do corpo em cena*. São Paulo: Annablume Editora/UEDESC, 2009.

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

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias Teatrais*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

_____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

VASCONCELOS, Luis Paulo. *Dicionário de teatro*. São Paulo: L e PM Editores, 1987.