



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

CARTOGRAFIA DE PESQUISAS EM PROCESSO - DRAMATURGIA EXPANDIDA NAS ESTÉTICAS DESCOLONIAIS

SOBREVOOS E POUSOS SOBRE A DRAMATURGIA DO IN BUST TEATRO COM BONECOS

ADRIANA MARIA CRUZ DOS SANTOS

O presente trabalho foi realizado a partir da minha dissertação de mestrado, intitulada *Sobrevoos e Pousos Sobre a Dramaturgia do In Bust Teatro Com Bonecos*, finalizada em 2015, no Programa de Pós-Graduação em Artes, no Instituto de Ciências da Arte da UFPA; em movimento expandido, esta pesquisa se espalha sobre novos rizomas para meu doutoramento. A ação, enquanto pesquisa cartográfica, se expande em linhas de fuga, redimensionando o rastreio à arte teatral, que se debruça entre o humano e o boneco, como sujeitos ativos e partícipes da ação teatral. A referida dissertação consiste no rastreamento, atento à criação dramaturgicamente da cena, de um grupo de Belém do Pará, atuante na cena teatral desde 1996, cujo repertório de espetáculos é sucessivamente inventado com o intuito de investigar o diálogo entre o ator e o boneco, nas suas criações, em um jogo propositalmente exposto em cena aberta para o olhar do espectador; nela há a proposição de um movimento da pesquisa enquanto expedição, com o objetivo de cartografar os procedimentos que induzem a criação do espetáculo deste grupo. Virgínia Kastrup, em *Pistas do Método da Cartografia*, me acompanha neste trajeto como indicadora das possibilidades de minha atenção como cartógrafa; o rastreamento, o pouso e o olhar atento à concepção de dramaturgia expandida tramam os passos para o encontro com os elementos indutores, que se apresentam como componentes da criação do espetáculo *Com Bonecos e não De Bonecos* e como uma proposição no território desta linguagem; a perspectiva metodológica rizomática, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), dá suporte à compreensão dessa poética em continuidade. Com isso, proponho um sobrevoos sobre a experiência desta dramaturgia cujo movimento se dá em direção à conexão de signos

- 627 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

de processualidades artísticas, uma ação sobre um campo de concepções estéticas e éticas, um panorama deste platô delineado por criações de espetáculos.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Com Bonecos: Dramaturgia: Processualidade

RESUMEN

Este trabajo se encuentra localizado dentro de la investigación de mi maestría, concluida en 2015, en el Programa de Posgrado en Artes del Instituto de Ciencias del Arte UFPA. En un movimiento ampliado esta investigación se extiende sobre nuevos rizomas para mi doctorado en curso. La acción como una forma de investigación cartográfica se expande en puntos de fuga, dando nueva dimensión a la detección del arte teatral, que se encuentra entre el ser humano y los títeres, como sujetos activos y participantes de la acción teatral. La tesis se trata del seguimiento cuidadoso de la creación dramática de la escena de un grupo en Belém, Pará, cuyo repertorio de espectáculos se inventa sucesivamente tratando de investigar el diálogo entre el actor y el títere en sus creaciones, por medio de un juego expuesto a escena abierta a propósito de la mirada del espectador. En la tesis titulada *Sobrevuelos y Aterrizajes sobre la Dramaturgia del In bust Teatro Con Marionetas* existe la proposición de un movimiento de la investigación como forma de expedición, con el objetivo de mapear los procedimientos que inducen la creación de la actuación de este grupo, activo en la escena teatral paraense desde 1996. Virginia Kastrup, en *Pistas de un Método de Cartografía* me acompaña en este camino como un indicador de las posibilidades de mi atención como cartógrafa. El seguimiento, el aterrizaje y la mirada atenta sobre el concepto de dramaturgia ampliada tejen los pasos para el encuentro con elementos inductores que presentan como componentes de la creación del espectáculo *Con Títeres y no De Títeres* y como una propuesta en el territorio de este lenguaje teatral. La perspectiva metodológica rizomatosas, de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2011), sustenta la comprensión de esta poética en continuidad. Propongo un sobrevuelo sobre la experiencia de esta dramaturgia cuyo movimiento ocurre en dirección a la conexión de signos de procesos artísticos, una acción en un campo de

- 628 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

conceptos estéticos y éticos, una visión general de esta meseta delimitada por las creaciones de espectáculos. **PALABRAS CLAVE:** Teatro Con Títeres: dramaturgia: Procesos.

ABSTRACT

The present work is located in my master's research, completed in 2015, in the Arts Pós-Graduate Program in the Institute of Arts Sciences of the UFPA. In an expanded moving, this research spreads on new rhizomes for my PhD in progress. The action as cartographic research expands on escape routes, reframing the theatrical art screening, which lies between the human and the puppets, as active and participants subjects of the theatrical action. The dissertation is about the careful tracking on the dramaturgical creation of the scene of a group in Belém, Pará, whose repertoire of shows is invented successively seeking to investigate the dialogue between the actor and the puppet in his creations, through a game exposed in an open scene purposely to the viewer's gaze. In dissertation entitled *Overflights and Landings About In Bust Theatre With Puppets Dramaturgy* there is the proposition of a movement of research as expedition, with the aim of mapping procedures that induce the creation of the performance of this group, active in Pará's theater scene since 1996. Virginia Kastrup, in *Lanes of Cartography Method* accompanies me on this path as an indicator of the possibilities of my attention as a cartographer. The tracing, the landing and the vigilant view of the expanded dramaturgy concept plot the steps to the meeting with inducing elements that present as components of the spectacle creation with Puppets and not from Puppets and as a proposition in the territory of language. The rhizomatous methodological perspective, by Gilles Deleuze and Felix Guattari (2011), gives supports to the understanding of this poetic in continuity. I propose a flyover on the experience of this drama whose movement is towards the connection of artistic procedural signs, an action on a field of aesthetic and ethical views, an overview of this plateau delineated by creations shows.

KEYWORDS: Theatre With Puppets: Dramaturgy: Processuality

- 629 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

A pesquisa cartográfica em questão é um mergulho na experiência que me concebe pesquisadora para acompanhar, atentamente, o processo criativo do Grupo *In Bust Teatro Com Bonecos*, cujo foco é a invenção da dramaturgia. O método da cartografia, de Deleuze e Guattari (2011), é a inspiração fundante deste tecer-invenção, por compreender a impossibilidade de representar o processo em devir. Não há a procura de uma forma, mas o desejo de entender a repetição da diferença instaurada no modo de pensar artístico, que se prolifera em multiplicidades ou incapacidades de subordinação a um modelo, ou a uma universalização. Portanto, peço licença à Sônia Rangel (2009) para, por meio de suas palavras, expor a condição na qual me proponho realizar esta tessitura:

Escolho falar de “tangências” e “transparências” nos “encontros” com alguns autores artistas que me inspiram. Pelo tipo de interiorização da experiência sensível, e pelas ideias de observação e interpretação da experiência estética e cultural, esses autores e artistas se aproximam da minha expressão poética, revelada como ações, crenças, desejos e pensamentos, nas opções do percurso. De dentro para fora da obra, ocupando prioritariamente o lugar do único sujeito que tem a possibilidade de fazê-lo, por ser o autor, é desta ótica que escolhi realizar este trabalho (RANGEL, 2009, p. 100).

O propósito de investigação e intervenção em um campo a cartografar traz a característica fundamental de uma relação entre os componentes do processo, em que já não se separam sujeito e objeto, pois eles “se conectam lado a lado, se localizando num plano igualmente próximo” (KASTRUP, 2009, p. 41). A distinção do lugar do sujeito pesquisador do lugar do objeto não cabe neste método, para tanto, torna-se imprescindível estar conectada a uma percepção háptica, e para tal procedimento de pesquisa cartográfica, Virgínia Kastrup me aponta esta condição, de um olhar que tateia, explora e rastreia.

- 630 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

No rastreo do exercício como dramaturga do Grupo *In Bust*, faço o plano para a relação com o objeto de pesquisa, com o intuito de evocar este olhar atento e tatear aspectos preponderantes desta metodologia a partir: dos textos que nós, integrantes do grupo, escrevemos e re-escrevemos durante o processo de criação do espetáculo; das possibilidades de utilização do boneco no jogo com o ator; da descontração quanto à composição da neutralidade do ator-manipulador, em participação híbrida com o boneco em cena, procedimentos dramatúrgicos observados a cada espetáculo como modos significativos de composição desta poética. A dramaturgia, então, se constitui de articulações entre diferentes forças indutoras que compõem a gênese criativa do espetáculo, ao mesmo tempo se caracteriza pelo processo de interação destas forças.

Os Teatros de Animação, nas mais diversas culturas, são compostos de aspectos que se distanciam da homogeneidade, que rompem conceitos fechados e estabelecem formas de atuação no bojo desta arte, interposta no território de heterogeneidades do teatro de animação. A heterogeneidade também se revela pela transitoriedade e aparentes mudanças de pensamento a cada geração artística. Ana Maria Amaral e Ninne Beltrame (2013) apresentam importante afirmação neste sentido:

Vale ressaltar que tais facetas que caracterizam esses processos de criação de espetáculos são cambiantes, estão em permanente movimento e, não raro, se interpenetram, podendo estar às vezes menos visíveis. Por isso, seria mais adequado afirmar que, hoje, os espetáculos de teatro de animação representam diversas tendências, existindo grupos com trajetórias distintas no seu modo de criação podendo ser identificados [...] ora com trabalhos que se aproximam bastante das ideias de heterogeneidade e hibridismo que caracterizam encenações mais contemporâneas (AMARAL; BELTRAME, 2013, p. 416).



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Partindo desta condição o sobrevoo sobre a dramaturgia do *In Bust* proponho um olhar para a composição do repertório do grupo como um rizoma do teatro de animação, composto já de outros rizomas. Pode-se pensar esta categoria das artes cênicas como uma linha de fuga por sua própria condição neste território que prolifera variações, rupturas instauradoras de novas configurações. As articulações motivadoras da criação, como pulsões dos indivíduos, experiências de vida, formação familiar e práticas artísticas de cada partícipe alinhavam a identidade do grupo, características interativas dos corpos atuantes enquanto matéria do fazer teatral.

No *In Bust*, o desejo de uma relação com o objeto-boneco é o que converge as articulações, é um significante relevante da criação teatral, proporcionado a partir da energia daquele que brinca: o ator. É dito no grupo, em acordo com perspectivas coletivas, que é preciso adotar o brincar como elemento importante, enquanto potência propulsora do inesperado na ação cênica. Tal concepção é relevante para a compreensão de como os espetáculos se mantêm em repertório no grupo há mais de 18 anos, os quais as dramaturgias sofreram alterações significativas pelo ato de brincar em cena.

No sobrevoo sobre a criação, vejo um constante tecer e destecer, refazendo o que é criado, um brincar que altera a cada reconstrução a forma de tramar os trajetos. A transgressão do já dito, um desfiar do fio para re-tramar a tessitura, ainda que se siga os mesmos pontos, não terá mais a mesma forma. A perspectiva sobre estes procedimentos, na dramaturgia bonequeira contemporânea, pulsa a invenção do espetáculo inbusteiro, tornando a dramaturgia uma re-invenção a cada espetáculo, ainda que seja o mesmo, mas em nova apresentação.

Ao observar as imagens de diferentes espetáculos, em registros fotográficos ou imagens audiovisuais, como quem revisita lugares com outro estado de atenção, foi possível perceber que há desconexões e ligações entre as imagens: linhas de fuga, ora

- 632 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

nas propostas gestuais dos atores, ora na maneira de contato entre os atores e o boneco. Este foi considerado um indício de que a criação da dramaturgia desencadeia multiplicidades neste processo de criação.

No dito “isso é receita de bolo”, pode-se dizer que a criação dramaturgica pesquisada se produz conforme as combinações de ingredientes, tal como a feitura de um bolo. Cada ingrediente guarda os segredos de sua propriedade, de ser aquilo que é, por exemplo, a farinha de trigo está contida em um conjunto de possibilidades de ser farinha de trigo, mas sabe-se que há possibilidades de se diferenciar a farinha por produtores, indústrias, texturas etc. e, no momento de compor a receita do bolo, estes segredos, guardados pelas diferenças inevitáveis de cada ingrediente, assim como a farinha, os ovos e o leite, farão do bolo um resultado que é um bolo, mas que os sentidos, por suas capacidades de contato, entendimento ou vontade de definir aquilo que lhe é externo, trarão à tona uma experiência única que contém a grande possibilidade de ser irreproduzível.

A concepção de uma dramaturgia, aqui em investigação, assim como a ação de fazer um bolo, é realizada a partir da proposição de que o dramaturgo é como o cozinheiro. Haverá a manifestação das propriedades específicas de cada ingrediente, suas características intrínsecas e, por vezes, subjetivas, e isto inclui a perspectiva do dramaturgo como mais um ingrediente. Assim como não há receita que possa determinar um bolo igual ao outro, a apresentação de um espetáculo não será igual a outra. No caso da dramaturgia teatral do In Bust, de modo geral, não há sequer o desejo do igual, mas o desejo e a possibilidade da repetição da diferença, e assim brotam os rizomas-espetáculos. Logo, não se quer um mesmo resultado ao final de cada espetáculo; o que se deseja é a realização uma expectativa da surpresa, do inalcançável aos planos de criação, uma linha de fuga.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Os ingredientes possíveis são tão diversos quanto as improváveis possibilidades de mensurá-los: texto, bonecos, atores, espaços, humores, personalidades etc. As multiplicidades de resultados que a prática teatral do *In Bust* gera, há 20, formam uma cadeia de conexões, aglomeram atos diversos, criam linhas subseqüentes, que se conectam pelo jogo investigativo, e as noções em processo e em andamento e frequentes reformulações.

Uma força movente destas conexões é o ato de brincar como parte do processo de inventar espetáculos. A saudação que nós fazemos uns aos outros antes de entrar em cena é: Brinca! Rangel (2009, p. 117) aponta uma zona intermediária “onde toda a atividade é presidida pela função do pensamento imaginativo, que aproxima o brincar do adulto com o brincar da criança, no jogo contínuo de completar essa outra metade que sempre escapa”. Nos ensaios, o ato de brincar proporciona um nível de criação que toca a intuição como um dos níveis de envolvimento na criação, tão fundamental quanto o intelectual e o físico.

O irreprodutível e as condições que tornam os elementos desta dramaturgia em ingredientes são estudos no rastreo atento aos espetáculos e às possibilidades de combinações, conduzindo aos diferentes rizomas/dramaturgias. É possível entender, por exemplo, que da brincadeira de um ator-manipulador apareceu um comportamento que se apresentou como possibilidade de constituição de uma variação dentro da linguagem do teatro de bonecos, como o espetáculo em que os atores, ao brincarem com o boneco, propuseram os meridianos de ação, como linhas imaginárias no palco, que determinam quem está no foco do jogo de cena e que pode ora ser o boneco, ora ser o ator-manipulador, ou os dois juntos, na ação cênica do grupo. Estas linhas viraram significação na encenação e relevância no momento de concepção das dramaturgias que seguiram a proposição dos tais meridianos.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

A atenção aos aspectos que alimentam a composição da dramaturgia do *In Bust*, com olhar atento aos indutores e sua relação com o texto, escrito ou não, é uma perspectiva relevante para acompanhar a composição dos espetáculos do grupo; neles, a linguagem que envolve o ator e o boneco são fios básicos da tessitura dos espetáculos. Vale ressaltar que os diálogos com os inbusteiros (assim como nos chamamos no grupo) são importantes porque, na dramaturgia do grupo, o papel também é criado a partir de uma perspectiva do ator como uma indução dramatúrgica, conforme afirma Paulo Nascimento (2010), um dos integrantes do grupo:

Se o teatro de bonecos deve cumprir regras de um jogo cênico, quem conduz o jogo, o atuador na função de intérprete, que emprega vida aos personagens, mesmo que sejam objetos, é ator. Mas, no *In Bust*, é ator porque ele mesmo representa um personagem, ainda que esse personagem seja ele mesmo, o ator, ou o manipulador. Não um ele cotidiano, mas um ele elaborado para aquele momento, quase como um performer ou como ator no teatro de Tadeuzs Kantor, que confunde as noções de ator e personagem, sendo o ator ele mesmo no palco (NASCIMENTO apud SITCHIN, 2010, p. 144).

A noção da construção da ação do papel do ator no grupo também é ingrediente importante da dramaturgia, portanto, faz-se necessário ouvir-nos e dividir o que estamos propondo como atuantes enquanto criadores da relação objeto-boneco na cena. Este é um mapa em constante construção, em que a compreensão sobre o objeto se torna cada vez mais um caminhar com a criação. Esta busca gera imagens significativas de territorialidades e linhas de articulação. Assim, penso a trama da pesquisa como uma híbrida relação entre o fazer da artista e o pensar acadêmico sobre ele. Esse voo é feito por mim, para compartilhar esta experiência, e, principalmente, para o outro, para a alteridade e, talvez, para novas germinações criativas.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

O pouso sobre a heterogeneidade do discurso de cada atuante do grupo localiza substâncias que posso considerar valiosas para a reinvenção da dramaturgia inbusteira. Prospecções que revelam a composição deste processo criativo no território de confluências entre os criadores. Rizoma que se apresenta, assim como outros elementos desta cartografia, como cadeias semióticas, aglomera compreensões dos criadores sobre suas práticas de cena, abertas à proliferação de iniciativas, articula intenções e consistências dos intentos artísticos destes fazedores de cena.

A constituição da dramaturgia inbusteira foi gradativamente composta por dois sujeitos: boneco e ator. Na maior parte dos processos criativos do grupo, o texto que faz referência à trama principal do espetáculo propõe indicações da cena para a personagem boneco. O ator do *In Bust* se revela como personagem no processo de ensaio do espetáculo, ainda que seja um contraparte ou, ainda, na linguagem circense, escada da personagem boneco.

No texto escrito, a indicação das personagens que são representadas pelos atores somente uma vez foi pré-definido¹ no texto, nos demais, esta divisão é determinada no momento do trabalho de ensaio da encenação

A pluralidade de olhares possíveis para a concepção de dramaturgia se estende, conseqüentemente, pela pluralidade de caminhos que a arte teatral enveredou. A multiplicidade de associações que se produz na contemporaneidade torna a aventura de explorar o conhecimento desse tema uma busca infundável de rastreios. Alguns destes diversos caminhos apontam na direção do gênero que opta pelo objeto, pela máscara e pelo boneco como foco, assim como observa Ana Maria Amaral (2005):

¹ Espetáculo CATOLÉ E CARAMINGUÁS, em 2007.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

O teatro deixou de ser apêndice da literatura e o texto deixou de ser elemento principal no espetáculo. Por consequência, a voz e a expressão verbal, outrora fundamentais, foram sobrepujadas pela descoberta do corpo. [...] Surge uma dramaturgia que nada tem a ver com a dramaturgia clássica, racional, com começo, meio e fim. As narrativas se assemelham ao desenrolar dos sonhos, estão na dimensão do nosso inconsciente, onde se exclui o racional lógico. Espaço e tempo tem outra relação. Para essa dramaturgia, nada mais apropriado que o uso de máscaras e efígies (AMARAL, 2005, p. 22).

Ana Maria Amaral (2005) apresenta a linguagem do teatro de animação e a capacidade expressiva de bonecos, objetos e máscaras como constituintes de uma condição especial enquanto teatro contemporâneo. Na perspectiva rizomática de Deleuze e Guattari (2011), pensemos em um imenso platô desta linguagem, em que brotam fazedores de cena em várias direções, cadeias semióticas, aglomerados de atos diversos, linguísticos e também gestuais. Seguindo por este pensamento, uma ramificação desta multiplicidade de sistemas acentrados que se propaga é o grupo *In Bust Teatro Com Bonecos*, observado como mais um rizoma neste campo e que germina, também, perspectivas dramáticas neste platô teatro de bonecos, ou no aspecto mais amplo, teatro(s) de animação.

As práticas teatrais que trazem o boneco como a personagem principal da cena apresentam variadas nomeações, como teatro de marionetes, teatro de bonecos, teatro de animação etc.. Uma ação cênica que faz atuar o inanimado, que cria a ânima sob o olhar do espectador e brinca com a força divina de dar a luz à alma do boneco, ação de criação e reinvenção há muito tempo brincada pelo homem. O que sabemos é que este movimento, no contexto amazônico contemporâneo, tem influência dos nordestinos que vieram à Amazônia para o trabalho nos seringais e o trouxe junto com suas culturas, como o mamulengo, a literatura de cordel e os repentes.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

É relevante observar que o teatro que o *In Bust* faz, de alguma forma, germina deste modo de atuar dos migrantes nordestinos, composto da intrínseca presença do boneco como personagem, dispondo dos espaços públicos, como feiras, praças, escolas, para fazer seu brinqueado atuar, usando como palco estes locais onde o povo está. Os reflexos desta herança tornaram-se fecundos no processo artístico do grupo, quando se refere ao espaço da cena, por exemplo. Ao elaborar um espetáculo, os criadores têm como base a dimensão de espaço numa perspectiva de transitoriedade, como se tomasse como referência indutora e significativa o mambembar.

Criar um espetáculo no grupo significa, indubitavelmente, pensar em um plano espacial em movimento, pronto para sair de um lugar para outro, composto de cenários facilmente removíveis, como característica da dramaturgia inbusteira. Um exemplo disso é o espetáculo *Os Doze Trabalhos de Hércules*, que tem um material de cena feito de reaproveitamento de resíduos plásticos, como frascos de shampoo, de detergentes, de água mineral etc.

A criação de um espetáculo, como composição dos ingredientes, inclui um mote; no caso de *Os Doze Trabalhos De Hércules*, foi o livro homônimo de Monteiro Lobato, e o indutor da escrita do texto foi David Matos, integrante do grupo naquele momento. Como outro ingrediente esteve o desejo de montar um espetáculo que tivesse a visualidade dos materiais descartados, que já recolhíamos há tempo, um material acessível e recorrente enquanto lixo nas comunidades por onde transitamos. Assim, como afirma Barba (2012), “na verdade em cada espetáculo há níveis de dramaturgias, alguns mais evidentes que outros, mas todos necessários para recriar a vida em cena” (BARBA, 2012, p.122). Portanto, passa pela trama da dramaturgia deste espetáculo a imagem do material, a leveza do objeto, a manipulação aparente e o mito dos trabalhos difíceis de realizar como mote.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Os artistas do *In Bust* seguem o processo itinerante de atuação, no sentido de percorrer espaços públicos diversos, com espetáculos conectados com propósitos, como a “formação de plateias”, principalmente nesta região amazônica, onde seguir significa navegar sobre rios, através de barquinhos, de diversos tamanhos; caminhar onde não há estrada; picadas a pé até encontrar a comunidade distante.

A criação no grupo se articula com a palavra, jogando com ela, no itinerário de propósitos diversos que compõem os indutores criativos. Uma combinação de ingredientes que gera, sempre, resultados inesperados, novas repetições da diferença. A dramaturgia e o papel do dramaturgo, neste caso, entrelaçam a condição de artista apresentada por Tim Ingold (2012):

O papel do artista não é reproduzir uma ideia preconcebida, nova ou não, mas juntar-se e seguir as forças e fluxos dos materiais que dão forma ao trabalho. “Seguir” como colocam Deleuze e Guattari (2004) “não é o mesmo que reproduzir”: enquanto reproduzir envolve procedimento de interação, seguir envolve procedimento de itinação (INGOLD, 2012, p. 9).

Um dos motivadores de criação dramática envolve a simplicidade como um item fundamental na criação dos elementos de cena, determinante para a escolha da apresentação do repertório. O grupo tinha como objetivo apresentar sempre e em quase qualquer lugar, lembrando, isto faz parte do desejo de mambembar. Para tanto, o grupo não poderia pensar em espetáculos difíceis de transportar e que necessitassem de espaço específico para a sua realização.

Percebo que o modo de criar e atuar do Grupo *In Bust* germina do processo inventivo da dramaturgia, assim como também alimenta esta invenção, enquanto parte de um território subjetivo de inter-relações. O estudo realizado também fez crer que, para

- 639 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

além das questões estéticas, o discurso ético estabelecido por um fazer artístico inserido nas realidades amazônicas faz-se de modo dialógico. Ou seja, o contexto vira dramaturgia e a dramaturgia reflete, de maneira refratada, elementos que identificam o contexto – se pensarmos nas escolhas de materiais e relações de espaço e tempo.

Na atuação de *Fio De Pão - A Lenda Da Cobra Norato*, a itinerância está presente, também, como ideia de ação cênica. As personagens começam arrumando o espaço para apresentar. Os atores inbusteiros, que compõem a família, chegam cumprimentando o público afirmando que chegaram ali porque caminham para apresentar um espetáculo, carregando aqueles objetos que serão usados em cena. A cenografia é composta por três bancos de madeira, uma vara feita com cabo de vassoura, que serve de suporte para a panada² e para a manipulação de bonecos. Os bonecos chegam todos dentro de uma mala, e o cachorro da família, um boneco, vem sobre uma estrutura de rodinhas, pois, como afirmam as personagens, o cachorrinho fraco não suportaria caminhar. Logo, ele fica amarrado no banco da personagem Cego Jurandir, que vai cantar e narrar durante o espetáculo.

A cena dividida entre as atuações do ator e da personagem boneco no In Bust, enquanto um estilo de espetáculo, se desenvolve por procedimentos e especificidades de criação, alterando, diante do espectador, as funções destes dois significantes. Felisberto Costa produziu em sua tese de doutoramento uma pesquisa sobre as estruturas dramáticas do teatro de animação, e levantou a seguinte questão: “existe uma especificidade dramática relacionada a este fazer teatral? E ainda: O que caracteriza um texto para teatro de bonecos?” (COSTA, 2000, p. 14). A dramaturgia que se escreve para o ator presente como personagem, através de um boneco, tem, na prática inbusteira, o estilo de criação determinado pelos próprios integrantes do grupo, ou seja, quem tem escrito para o grupo são seus integrantes, imbuídos de uma expectativa de dar forma a sua concepção da linguagem.

² Estrutura frequentemente feita de tecido para ocultar o manipulador e dar destaque somente ao boneco na cena. No nordeste brasileiro, é denominada empanada.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

O texto tem sua composição interligada a visualidade do espetáculo, ou a própria visualidade é definida como texto inicial. No processo de criação se escolhe pensar quais materiais servirão para a construção do espetáculo. Experimentamos os componentes dos bonecos e demais objetos de cena e o tipo de manipulação. O boneco pode ser feito de papel, de sucata, de paneiros de feira, desde que isso tenha para o grupo uma relação relevante com a concepção dramática. O ator-manipulador vai fazer desta proposição material um indutor de sua investigação corporal para dar vida ao boneco. Para tanto, ele precisa brincar, jogar com as possibilidades daquela forma.

As escolhas estéticas e ideológicas que geram as ações do boneco na cena inbusteira projetam o estado substantivo da multiplicidade que compõe a zona de intensidade do território desta dramaturgia, que bem pode ser observada a partir das palavras de Eugênio Barba.

Não é apenas o que é dito ou feito pelos diversos atores, mas também os sons, os ruídos, as luzes, as mudanças do espaço [...]. Também são ações os objetos que se transformam, adquirindo diferentes significados ou colorações emotivas [...]. Tudo o que age diretamente sobre a atenção do espectador, sobre sua compreensão, sua emotividade e sua cinestesia também é ação (BARBA, 2012, p. 66).

Pelo que afirma Eugênio Barba, estabeleço uma relação entre as ações da cena teatral com a dramaturgia, ou melhor, elejo um caminho para pensar ação com “tudo que está relacionado à dramaturgia” (BARBA, 2012, p. 66); ações que se entrelaçam e provocam o nascer do texto do espetáculo conforme o que diz a cena do espetáculo que, na prática inbusteira, se mantém em constante movimento de germinação, em porta aberta para novas possibilidades indutoras diariamente.

A partir de uma ideia disparadora, começamos a associar figuras, coisas ou materiais para criar ações cênicas. No espetáculo *Humanos* (1997), por exemplo, esta ideia veio

- 641 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

de um trecho considerado intrigante em uma das obras de Bernardo de Carvalho (1993):

Eles já vinham caminhando havia dias, quando L que estava lá atrás ajudando M, ouviu um grito lancinante vindo da vanguarda. Correu toda caravana, que tinha estacada com o grito, e quando chegou finalmente à frente da procissão encontrou Dara cercada por outros, ajoelhada diante de uma pegada. Ela levantou os olhos para ele, aterrorizada como os que a rodeavam, e disse: “Humanos!”

A palavra ecoou de boca em boca ao longo da caravana, desnordeando a organização da fila, agora que já não sabiam mais se continuavam ou batiam em retirada. Alguns desmaiaram, outros agarraram seus filhos e mais de um guerreiro empunhou suas armas e gritou: HUMANOS (CARVALHO, 1993).

A caravana, tomada de um terrível espanto pela constatação de estar diante de uma pegada humana, não poderia ser formada de humanos. Para os criadores do *In Bust*, eles eram bonecos. Perguntas surgiram após esta ideia indutora e foram fundamentais para o processo de criação: Por que os bonecos se espantam com os humanos? O que seriam os humanos na visão dos bonecos? E para o próprio grupo, restava a pergunta: quem eram estes, os humanos?

O passo seguinte consistiu na elaboração de um roteiro de cenas que estabeleceu uma relação com o desejo do grupo de experimentar tipos diferentes de bonecos-fantoches, de vara, de manipulação direta e outros. E o mote desenvolvido na encenação apresentou questionamentos sobre quem são os humanos, no âmbito fisiológico, psicológico e social.

Durante o trabalho de criação deste espetáculo, já havia indícios de que a relação ator-boneco sofria alterações quanto ao princípio da neutralidade relativa a uma não-



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

presença do ator-manipulador. Destarte, a pesquisa de mestrado de Caroline Holanda (2008) aponta a importância do objeto como elemento essencial da cena no teatro de animação. A composição cênica do espetáculo teatral nesta linguagem, de uma maneira geral, será sempre regida por uma dramaturgia da ação do objeto.

O princípio da neutralidade diz respeito a um estado em que é possível o deslocamento da centralidade do “eu” do ator-animador para coabitar o “eu” do objeto, por meio da redução da intensidade da presença do corpo desse intérprete de modo a dar espaço para que se amplie a presença do objeto (CAVALCANTE, 2008, p. 71).

O ator-manipulador tem, por ação, neste gênero teatral, movimentar ou manejar o objeto de tal forma que este expresse corporalmente as implicações do seu modo interior, como afirma Felisberto Costa (2000):

Diferente do ator que ao constituir-se personagem faz do seu próprio corpo um outro a personificar, o ator-manipulador distancia-se, desloca-se fisicamente do objeto personagem. Assim, no teatro de animação, o personagem tem sua expressividade condicionada ao ator-manipulador e às suas qualidades inalienáveis enquanto máscara, ou seja, a sua natureza plástico-material, possibilitando desde a criação de uma simples forma animada até entes da maior complexidade (COSTA, 2000, p. 138).

O artista que envereda por investigar processos criativos, nos quais o objeto desempenha a função principal da dramaturgia, está sempre em contato com o exercício de ajustar a intensidade de suas ações em cena, como pondera Caroline Holanda (2008):



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Os gestos do corpo humano possuem uma bagagem histórica implícita e revelam uma atividade mental. No movimento do corpo o estado psicológico transborda. Assim, ante o objeto inanimado, o corpo humano chama atenção do público para si, sendo necessário mensurar e ajustar a intensidade de sua presença em cena, seus gestos, respiração, olhares, caretas, a fim de beneficiar a atenção do público para a personagem no objeto (CAVALCANTE, 2008, p. 75).

Naquele momento, o grupo tentava experimentar o princípio da neutralidade, compreendida como regra, estabelecendo cuidados quanto ao receio de ousar gestos mais eloquentes que pudessem quebrar esta regra. Em *Humanos*, o ator-inbusteiro começa a aludir uma presença que “rompeu os modos de ocultamento” (CAVALCANTE, 2008, p. 69), propondo habitar a cena com o boneco de modo visível e significativo. Esta era uma perspectiva já imanente nas cenas deste espetáculo.

Na parte inicial do espetáculo, o figurino dos atores apresentava o tradicional preto, que indicava a não-presença do manipulador enquanto personagem no teatro de animação. Mas antes de terminar o espetáculo, nas últimas cenas, os manipuladores abriam zíperes laterais do figurino, deixavam cair tecidos coloridos iguais aos que compunham parte dos bonecos na cena e criavam uma conexão com as personagens-bonecos, sugerindo uma desconstrução da não-presença em cena. Naquele espetáculo, o grupo apontou os indícios do caminho que constituiu a investigação artística do teatro **Com** bonecos do grupo. As cenas de *Humanos*, criadas de maneira coletiva, estrearam no teatro Waldemar Henrique, em Belém, em 1998.

A denominação Teatro Com Bonecos está ligada justamente às investigações artísticas do grupo e às tentativas de dar significação a sua nomeação, buscando uma representação da sua ação teatral e de sua linguagem. A entrada da preposição COM revela a participação deste ator que divide a cena com o objeto boneco. De acordo com



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Henrique Sitchin (2010, p. 14), o teatro que o grupo *In Bust* apresenta denomina-se Com Bonecos porque “o grupo faz teatro e, para tanto, utiliza bonecos”, e conclui:

Entre todos os grupos que se apresentaram no CENTRO DE ESTUDOS, durante estes seus já 8 anos de atividades interrompidas, certamente o *IN BUST*, de Belém do Pará, é um dos mais interessantes e encantadores! Justamente por trazer uma linguagem absolutamente própria! Um “jeito” de trabalhar que defino como único, original, e extremamente verdadeiro (SITCHIN, 2010, p. 144).

A tessitura da dramaturgia passa a ramificar-se em direção a uma experiência de repensar um processo tradicional da linguagem para um processo em direção à experimentações, que propõe procedimentos de criação de espetáculos coerentes com uma investigação em constante movimento, interagindo critérios, referências, assim como formas de expressão no conjunto destas criações múltiplas.

A visão complexa de dramaturgia, concebida pela potência da variação de elementos, pode causar dificuldades de entrelaçamentos se o olhar for direcionado de maneira individualizante sobre cada um dos elementos ingredientes da dramaturgia inbusteira. Mas, compreendi, durante a tessitura deste texto, tramado com atenções múltiplas e um trabalho rigoroso, que se o olhar for guiado pelo pensamento do complexo (Morin, 2008), enquanto incompletude de um conhecimento, assim como por motivações que abrem espaço para articulações de diferenças, interações constituidoras de princípios de multiplicidades e agenciamento (Deleuze; Guattari, 2011), o campo de visão se dilata sobre o platô criativo e altera a visibilidade através de lentes mais amplas, tornando possível compreender aspectos relevantes do processo criativo coletivizado.

Este sobrevoo-pesquisa foi germinado por um movimento de entrelaçamento de multiplicidades, de elementos interativos, geradores de significados. Foi sob esta perspectiva que a dramaturgia inbusteira foi até aqui cartografada, tramada em tessitura constituída de palavras escritas e conexões de imagens – memória recriada

- 645 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

enquanto mapa deste voo. O movimento do corpo-pensamento segue a trajetória de uma invenção da artista-pesquisadora e do platô a interagir. Diz Passos e Alvarez que, nos estudos sobre o método cartográfico, o “objeto sujeito e conhecimento são efeitos emergentes do processo de pesquisar”, (ALVAREZ; PASSOS, 2009, p. 18) assim, me transfigurei em objeto sujeito de híbridas conexões.

Penso que a tessitura desta pesquisa tornou-se uma operação de sentidos que transitam entre agenciamentos de pensamentos e materialização de um propósito: compreender articulações de indutores que disparam as ideias da concepção de um espetáculo Com bonecos, uma poética em construção. Sem dúvida, Manoel de Barros estabeleceu a visão do caminho quando faz ver que “sobre nada tenho profundidades”, daí a necessidade de alçar outros voos, rumo à busca incessante de cartografar-compreender outros fazeres, outros saberes.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Johnny. PASSOS, Eduardo. Cartografar é um habitar um território existencial. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro e formas animadas - máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. O inverso das coisas. **Móin-Móin - Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, São Paulo, n. 01, 2005.

_____; BELTRAME, Valmor. Outras práticas teatrais modernas e contemporâneas – 3. O teatro de bonecos. In: J.GUINSBURG; FARIA, João Roberto.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva. Edições SESC SP, 2013, v. 2.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator – um dicionário de antropologia.** Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. [S.l]: Realizações, 2012.

CARVALHO, Bernardo. **Aberração.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAVALCANTE, Caroline Maria Holanda. **A interpretação com o objeto: reflexões sobre o trabalho do ator-animador.** Santa Catarina, 2008. Dissertação de mestrado, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2008.

COSTA, Felisberto Sabino da. **A poética do ser e não ser procedimentos dramáticos do teatro de animação.** São Paulo, 2000. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia.**

Rio de Janeiro: Ed.34, 2011, v. 1.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, jan/jun. 2012.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades.** PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Org.). Porto Alegre: Sulina, 2009.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

NASCIMENTO, Paulo Ricardo. O ator inbusteiro. In: SITCHIN, Henrique. **O Papel do Ator animador na Cena Teatral.** São Paulo: Edição: Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação de São Paulo, 2010.

RANGEL, Sonia Lucia. **Olho desarmado: objeto poético e trajeto criativo.** Salvador: Solisnuna Design Editora, 2009.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

SITCHIN, Henrique. **O Papel do Ator animador na Cena Teatral**. São Paulo:
Edição: Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação de São Paulo, 2010.