

Felisberto Sabino da Costa (Org.)

# **EXPERIÊNCIAS ANIMICAS, POSSIBILIDADES DE SER**

**- Boneco, Objeto e Máscara –**

ISBN 978-65-88640-80-7  
DOI 10.11606/9786588640807

São Paulo  
ECA-USP  
2023

Organização: Felisberto Sabino da Costa (Org.)

Diagramação: Lucas Lima | Tikinet

Capa: Gustavo Nunes | Tikinet

Foto da Capa: André Mardock

**Catálogo na Publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

E96                      Experiências anímicas, possibilidades de ser [recurso eletrônico] : boneco, objeto e máscara / organização Felisberto Sabino da Costa. -- São Paulo : ECA-USP, 2023. PDF (120 p.)

ISBN 978-65-88640-80-7  
DOI 10.11606/9786588640807

1. Teatro de animação. 2. Teatro de bonecos. 3. Teatro de objetos. I. Costa, Felisberto Sabino da.

CDD 23. ed. – 791.53

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Escola de Comunicações e Artes

Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária CEP-05508-020

# UMA ESCRITURA DRAMATÚRGICA PARA TEATRO COM BONECOS - A experiência do grupo *In Bust* de Belém do Pará -

A DRAMATURGICAL WRITING FOR PUPPETRY  
- The experience of *In Bust* in Belém do Pará, Brazil -

Adriana Cruz  
Felisberto Sabino da Costa

## Primeiro ato

### *À guisa de abertura*

As artes da animação compõem um universo complexo, congregando saberes e fazeres que encontram no movimento um ponto de articulação possível. Teatro, cinema, performance, práticas xamânicas, operações dançantes, ações visuais *on-line*, dentre outras invenções de mundos, jogam com o fluxo vital característico da animação: os moveres de corpos físicos e imagéticos engendrados por um/uma artífice. Sob essa perspectiva, mais do que simples operações miméticas que buscam emular a vida, a animação opera encantamentos próprios, uma vez que vai além da vida conforme à ordem natural. Como o duplo mover da respiração, morre-nasce a cada vez. Concentrando-se no domínio do teatro, podemos talvez pensar a animação como uma imagem poética, evocada de modo informal, pela palavra '*piração*': a loucura necessária para suportar o real demasiado. Como constelações que perfazem articulações diversas, a animação abriga: Teatro de Bonecos, Teatro de Formas Animadas, Teatro Visual, Teatro Negro, vertentes do Teatro de Objetos, entre outras complexidades que se desdobram nesse fazer, cuja dramaturgia explode um conceito restrito. Nesse sentido, nosso intuito não se endereça a definir o Teatro com Bonecos, ou seja, limitar, explicar ou determinar o campo, nem tampouco problematizar nomenclaturas que tentam acercar-se da totalidade ou de determinada parcela do teatro de animação, mas lançar um olhar curioso para podermos pensar o território a partir da dramaturgia. Ao considerarmos esse ato como uma poética do olhar,

o Teatro com Bonecos é visto como uma mirada quântica<sup>1</sup>, na qual modos operativos o distingue sutilmente de outras visadas no teatro de animação.

A intensa troca de fluxos poéticos que caracteriza a contemporaneidade possibilita ao Teatro com Bonecos abrir-se a outras experiências estéticas e buscar possíveis diálogos com outros saberes e fazeres. Inicialmente, gostaríamos de observar que a *preposição* “com” nos indica perfazer relações, operar conexões. Se enfocada como prefixo, a posição “com” evoca o sentido de contiguidade, companhia, concomitância ou simultaneidade entre atuante e boneco, cuja relação opera de outra forma quando comparada ao teatro de bonecos. Não se trata simplesmente de uma mudança terminológica, mas da proposição (ou preposição) não somente do olhar que enreda aquele/a que opera a animação/manipulação de um boneco, mas também do espectador. Dessa forma, algumas aproximações com outros aportes estéticos possibilitam acurar o olhar quanto às particularidades do Teatro com Bonecos.

### ***Possibilidades e contágios***

A animação de bonecos é também uma arte performativa, não tomada como estilo, mas como “fala” (ação) que performa moveres. O manipulador/a manipuladora, ao “enunciar” um movimento do boneco, corresponde à ação que ele/a “diz” (executa) para o espectador. Sob essa perspectiva, “la eficacia de lo performativo depende del reconocimiento/acuerdo de los asistentes” (TAYLOR, 2017, p. 16)<sup>2</sup>. Dessa forma, há possivelmente camadas que se interligam na configuração da vida do boneco, envolvendo arte e técnica. A ação efetiva (performativa) que põe em moção o boneco conecta-se a outras camadas que envolvem a dramaturgia corporal/textual. O boneco pode ser uma figura, um personagem ou até mesmo performar como ele próprio, numa espécie de comédia *stand-up*, por exemplo.

Ao postularmos a perspectiva “com bonecos”, a operação dialoga com o conceito de *animativo*. Distanciando-se de paradigmas linguísticos, Diana Taylor busca,

---

<sup>1</sup> Utilizamos este termo de forma figurada, não necessariamente científica.

<sup>2</sup> “a eficácia do performativo depende do reconhecimento/concordância dos participantes [espectadores]”. (Tradução livre)

mediante a relação entre os corpos, a formulação do referido conceito, o qual pode ser sinteticamente descrito como um campo energético que articula um coletivo. O arranjo congrega os corpos numa ação que envolve os sentidos, as intensidades e as ressonâncias sempre em trânsito, num determinado momento:

*Los animativos, como yo los defino, se basan más en los cuerpos que en el lenguaje; su eficacia radica en la transmisión afectiva de cuerpo a cuerpo, en lugar de los pronunciamientos verbales. Representan temores, esperanzas y también el ultraje. Lo animativo es en parte movimiento, como en la animación. Parte identidad, ser, espíritu o alma, como en el caso de las ánimas o como en la vida misma. El término capta el movimiento fundamental que es la vida, el soplo que da vida, el ánimo que inspira las prácticas corporales.* (TAYLOR, 2017, p. 15)<sup>3</sup>

Ao captar “o movimento fundamental que é a vida”, que advém dos afetos, tais afetos, “a diferencia de las emociones que son nombrables e identificables, son las intensidades pegajosas que se encuentran dentro de y entre los seres vivos” (TAYLOR, 2017, p.18)<sup>4</sup>, e a operação lastreada em corpos poderia ser articulada no teatro com bonecos como o diálogo entre corpos humanos e não humanos ou corpos do/a atuante e do boneco, muito embora este último possua uma vida distinta daquela dos seres vivos. Sob essa perspectiva, os afetos seriam constituídos por materialidades diversas que sofrem contágios no ato da manipulação. Vale frisar que o eu relacional se descentra no teatro com bonecos, possibilitando ao/à performer atuar numa perspectiva que invoca o “nós”, promovendo um arranjo energético composto por manipuladores, bonecos e espectadores. Tal fatura possibilita um estado energético grupal que tece relação com o animativo.

Recorrendo a Jean-Luc Nancy, a pesquisadora observa que o filósofo francês “insiste en la formulación de un ‘nosotros’, la primera persona del plural, que comprende el significado de ser como un ser con otro: ‘El ser no puede ser otra cosa que un ser-con-outro’. Todo, añade Nancy, ‘pasa entre nosotros [...] todo ser está en contacto con todo otro ser,

---

<sup>3</sup> Os animativos, como os defino, são baseados mais em corpos do que em linguagem. Sua eficácia reside na transmissão afetiva de corpo a corpo, ao invés dos pronunciamentos orais. [...] O animado é parcialmente movimento, como na animação. Identidade parcial, ser, espírito ou alma, como no caso das almas ou como na própria vida. O termo capta o movimento fundamental que é a vida, o sopro que dá vida, o espírito que inspira as práticas corporais. (Tradução livre).

<sup>4</sup> “ao contrário das emoções que são nomeáveis e identificáveis, são as intensidades pegajosas encontradas dentro e entre os seres vivos”. (Tradução livre)

*pero la ley del tocarse es la separación*” (2017, p. 18)<sup>5</sup>. Dessa forma, a poética do Teatro com Bonecos seria compreendida como um *ser-com-o-outro*, no qual o diálogo é jogo que pode se dar com o próprio atuante, bem como na sua relação com o boneco. Tocar a matéria-boneco no ato da animação constitui-se pela aproximação-distância que perfaz o diálogo. Lembramos que o aspecto filosófico que envolve o *ser-com-outro* atua como sinalizador para o que nos interessa: os estados lúdicos que envolvem o brincar estético. Há um diálogo que opera em camadas na relação aproximação/distância, o qual está na etimologia da palavra diálogo. A ação funciona como uma espécie de diafragma, um processo de respiração que endereça ao movimento-vida advindo da relação expiração e inspiração. Ao perfazermos um exercício ancorado no delírio e concentrarmos nossa mirada no termo “piração”, presente nessas duas palavras, o nosso intuito distancia-se de uma conotação negativa que a palavra pode evocar, ao sinalizar o aspecto informal que “piração”, enquanto ruptura de um dizer formal, possibilita: adentrar a loucura necessária ao brinquedo. Cada inflexão entre um e outro mover da respiração abre um espaço que é conectado pela conjunção aditiva “e”. A fricção entre separação-ligação, morte-vida, possibilita os moveres característicos da vida e animação, bem como o entrar e sair da norma. A abertura é sempre bem-vinda, pois fechar em si afasta o imprevisto.

Conforme observado, eu com o outro, sob a ótica do Teatro com Bonecos, refere-se tanto ao diálogo estabelecido com o boneco, bem como com o espectador. É nesse intrincado que emerge um consentir que busca a vida por meio de afetos. Poderíamos, nessa trilha que remonta à vida, recorrer à perspectiva de povos originários do território brasileiro, vocalizada por Ailton Krenak: “Nosso corpo, assim como o de uma formiga ou de uma borboleta, é a materialidade da vida. A vida passa na gente e vai para outro lugar. Ela não fica parada em lugar algum” (2020a, s/p).

É através, no sentido de atravessar a vida, que podemos tecer pontos de contato entre o Teatro com Bonecos e o olhar que busca, nas dramaturgias amazônicas, o vínculo com uma vida “que não tem fim” (Idem, 2022, s/p), que é sempre movência. O atravessamento que constitui o cerne dessa concepção apresenta a possibilidade

---

<sup>5</sup> Jean-Luc Nancy insiste na formulação de um “nós”, primeira pessoa do plural, que entende o significado do ser como ser com o outro. “O ser não pode ser outra coisa senão ser-com-o-outro”. Tudo, acrescenta Nancy, “acontece entre nós [...] todo ser está em contato com todo outro ser, mas a lei do tocar é a separação”. (Tradução livre).

de uma poética na qual a visão antropocêntrica possa ser redimensionada quanto ao jogo com o boneco. Ao nos referirmos ao contágio, visto não como a transmissão de uma doença de uma pessoa a outra, mas contágio pela vida, que pode se dar por contato mediato (indireto) ou imediato (direto), o boneco pode ser tocado (manipulado) pelas mãos, pela aproximação dos corpos, pelo olhar, pela boca, por aparatos tecnológicos, por estados corporais, enfim ações, entes e dispositivos diversos. Porém, é importante observar que “a tecnologia não é antropologicamente universal; seu funcionamento é assegurado e limitado por cosmologias particulares que vão além da mera funcionalidade e da utilidade. Assim, não há uma tecnologia única, mas uma multiplicidade de cosmotécnicas” (HUI, 220, p. 16). Nesse sentido, a nossa proposição distancia-se de um olhar universal, busca-se antes habitar o território da nossa existência em diálogo com outros espaços. A dramaturgia que opera nessa terra-mundo abraça o real-imaginário de forma porosa, dado que a preposição “com” sinaliza compartilhamento. Na partilha da sensível, a dramaturgia pode se expandir e não se lastrear somente na linguagem, dado que esta, no teatro com bonecos, “não é apenas meio de expressão e comunicação – ela é ação. Assim, um objeto não significa o que representa, mas o que ele sugere, o que ele cria. (LOPES; SIMAS, 2020, p. 42). O partilhado que almejamos ocorre nessa esfera do teatro com bonecos, atuantes e espectadores. Como observa Rancière, a partilha da sensível “revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (2005, p.15). Além disso:

Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

A partilha do comum, operada pela dramaturgia, como criação real de uma realidade imaginada, conjuga mundos possíveis, promove rupturas nos acontecimentos cotidianos que transformam os seus sentidos, coloca em xeque sua temporalidade/espacialidade, o agora em fricção com o antes e o depois, o aqui com o para além. No intrincado do tempo, o corpo é impregnado pela memória, que se assenta no campo e na cidade e nos saberes de corpos ancestrais em diálogo com o agora. Conforme nos diz Krenak,

Os povos que ainda têm memória, que guardam alguma tradição, que sabem como tocar a terra, eventualmente como falar com um pássaro ou com uma árvore, eles podem ter muito para ensinar às novas gerações, especialmente as grandes concentrações de populações que vivem em regiões urbanas e que não têm mais esse contato com a natureza e que percebem a natureza como alguma coisa governável. (2018, s/p).

*Saber tocar a terra* oferece-nos uma imagem potente, pois o boneco, assim como a terra, constitui uma espécie de húmus do qual a vida brota. Na tessitura desse encantamento, *falar com um pássaro* ou *com uma árvore* possibilita instaurar uma conversa que envolve *anima* e materialidade, contemporaneidade e ancestralidade. Recorrendo ainda a Krenak, observamos que o “modo de estar na Terra tem a ver com a cosmovisão constituída pela vida das pessoas e de todos os outros seres que compartilham o ar com a gente, que bebem água com a gente e que pisam nessa terra junto” (2020b, p. 6). Tocar a pele das coisas advém não somente do contato com as mãos, mas também da conexão com o olhar, o som, a escuta, o silêncio e a palavra. Quanto a esta última, observamos que:

Da mesma forma que, no ato da Criação, a palavra divina do Ser Supremo veio animar as forças cósmicas que se achavam estáticas, em repouso, a palavra humana *anima*, põe em movimento e desperta as forças que se encontram estáticas nas coisas. (LOPES; SIMAS, 2020, p.42).

A dramaturgia, ao buscar os moveres por intermédio das palavras, o faz como corpos-palavras que interagem com outras corporalidades. No espaço-entre característico da atuação com bonecos, a ação da *anima* que compõe moveres não somente desperta as forças que se encontram estáticas nas coisas, mas também joga com elas.

### ***Territórios dramatúrgicos***

Conforme observa Krenak, “o ser humano não é um evento, não é uma coisa que pipoca ali, pipoca aqui. [...] a pessoa humana é uma construção” (2020b, p. 20). Essa perspectiva lança também a possibilidade de pensar o corpo-cidade e a natureza não como territórios em conflito, mas corpos consonantes. Conforme nos diz Krenak,

“a Terra respira” (2020b, p. 20). Dessa forma, há que se fazer com que a cidade respire e, nela, o Teatro com Bonecos, numa espécie de dança circular. Essas observações, que podem soar diversas, encontram uma possível articulação: a manifestação de vida necessária à sua plena existência. No que concerne ao Teatro com Bonecos, os moveres no espaço citadino aportam complexidades que sinalizam tessituras de corpos buscando exercer ações políticas que envolvem o viver de um coletivo artístico.

Há, no território do Teatro de Grupo, um movimento relevante que apresenta como uma de suas ações características a elaboração de dramaturgias que dialogam com a cidade, seja como temática seja como lócus para a realização de trabalhos artísticos e sociais. Uma parcela significativa dos coletivos busca na fatura do processo dramaturgico perfurar o *status quo*, numa perspectiva não necessariamente partidária. Percebe-se, no território brasileiro, um movimento ativo de grupos, no qual ressaltamos a contribuição dos cursos e programas de pós-graduação em artes cênicas nesse processo a partir da segunda metade da década de 1980 do século XX. Em Belém do Pará, o *In Bust* – Teatro com Bonecos surgiu nessa ambiência criativa a partir de 1996. Há, na dramaturgia que vem sendo produzida na cidade, a perspectiva contemporânea no sentido de uma ruptura com proposições que buscam subverter processos de escritura consolidados vigorantes no presente. Há também o contemporâneo, no sentido de ser partilhado no presente momento, o que poderíamos aventar como teatro da tradição, seja popular ou erudito. Essas dramaturgias que habitam a cidade, juntamente com os processos expandidos que escapam da noção estrita do termo, congregam distintos fazeres e tempos no agora. Nesse sentido, gostaríamos de citar três possibilidades de dramaturgias antes de adentrarmos, mais especificamente, no trabalho realizado pelo coletivo *In Bust* de Teatro com Bonecos.

Em maio de 1992, o grupo Usina Contemporânea de Teatro “mergulhava nas águas do teatro de animação. “À Deriva”, livre adaptação da peça “A Tempestade”, de Shakespeare, misturava música, teatro de bonecos, teatro negro e de máscaras, levando os integrantes a assumirem a ideia de ópera” (ANDRADE, 2012, p. 107). Na experiência anterior, “Virando ao Inverso”, ao utilizar a manipulação direta, o grupo buscava revelar a ação performativa da animação, “aparecendo tanto o manipulador como o boneco manipulado, dando ao espectador a opção de assistir à fábula do enredo e a técnica de manipulação. Além de experimentações de teatro negro” (*apud* ANDRADE, 2012, p. 107), conforme observa o diretor Beto Paiva. A dramaturgia

visual que também poderíamos considerar como do corpo-boneco, durante o ato da animação, coloca no jogo camadas espaço-temporais que possibilitam ao espectador transitar o olhar entre esses estratos. Já no espetáculo “À Deriva”, o coletivo retrabalha a narrativa shakespeariana sobre Próspero, um duque estudioso da magia que manipula as forças da natureza e trava uma luta pelo poder. Num plano arquitetado pelo irmão, é expulso da cidade de Milão juntamente com sua filha Miranda, perfazendo um périplo até chegarem a uma ilha encantada, habitada por seres sobrenaturais:

Diferentemente do “Virando ao Inverso”, no qual os efeitos utilizados na caixa cênica criavam uma atmosfera de magia, dessa vez bonecos e atores estavam ao ar livre, mas nem por isso a magia deixava de predominar. Os vários cantos da área externa da Casa da Linguagem se transformavam na floresta, na ilha, no mar aberto e nos muitos outros lugares que ambientavam a saga de Próspero. (ANDRADE, 2012, p. 107).

A dramaturgia do espaço, em “À Deriva”, já sinalizada por Shakespeare em “A Tempestade”, convida o espectador a empreender uma viagem, deslocando-se num casarão transformado em espaço cultural. De uma ilha pouco habitada e em que a magia a atravessa, a dramaturgia abandona um espaço unitário de um palco e permite que o espectador faça uma “viagem” ao percorrer os espaços da atuação situados em ambientes de tal lugar. A poética da animação, configurada na dramaturgia da cena, joga com a materialidade dos corpos, conforme podemos observar:

A poesia visual, já uma marca do grupo, se fazia presente por meio da seguinte metáfora: as entidades mágicas conduzem os destinos dos homens, manipulando-os. Na inversão de papéis, os personagens humanos eram encarnados por bonecos, e as entidades mágicas – duendes, silfos e o espírito dos ventos –, pelos atores. (ANDRADE, 2012, p. 108).

Ao passo que a Usina Contemporânea de Teatro articula uma proposta dramática redimensionando um clássico do século XVII, os pássaros juninos, “tradição popular que existe há mais de cem anos” (MAUÉS, 2010, p. 37), ocupam teatros e outros espaços da cidade de Belém, cujos coletivos nominados, Tem Tem do Guamá, Tucano, Tangará, Colibri do Outeiro entre outros, performam uma espécie de ritornelo, por intermédio de uma dramaturgia que mistura tradição e atualidade, ao congregarem melodrama e “piração” cômica. Enquanto o tipo mais rural dos pássaros, conhecido como Cordão de Pássaro ou Pássaro Meia Lua, apresenta-se em espaços abertos,

o da capital, denominado Pássaro Melodrama Fantasia, “absorveu elementos das óperas e operetas” (MAUÉS, 2010, p. 37). O enredo geralmente gira em torno de situações dramáticas vivenciadas por um grupo de personagens integrantes de estatuto elevado, que se entremeia com outro composto por personagens populares conhecidos como matutagem, responsáveis pelo caráter cômico do pássaro junino:

A matutagem [...] ora participa diretamente do enredo, ora não tem nenhuma ligação com este. Em ambos os casos, porém, é com sua irreverência, seus jogos verbais e corporais explícitos ou de duplo sentido, sua sagacidade, ironia, zombaria e também sua ingenuidade, que o matuto instaura o riso que, tal qual o cômico medieval e renascentista, **transgride as normas, as hierarquias, a trajetória linear do enredo.** (Grifo nosso) (MAUÉS, 2010, p. 39).

Ao romper as normas e a trajetória linear do enredo, a matutagem contemporiza as situações, endereçando a dramaturgia para o presente histórico, bem como ao instante da representação, situação essa que explode de forma mais significativa quando o jogo cênico ocorre num espaço semicircular. A ruptura das normas e da linearidade aponta àquela da ordem de um determinado segmento social que se pretende universal. Nessas “formas artísticas [dramáticas] tão bem elaboradas pelas mãos das gentes do povo” (MAUÉS, 2010, p. 41), o riso incorpora o momento e constitui o espaço derrisório dos pássaros.

Ao performar em ruas e praças de Manaus, bem como em galerias de arte e em outras metrópoles brasileiras, Uýra Sodoma instaura uma dramaturgia visual, figurada em fotoperformances, filmes, eventos *on-line* e em situações presenciais. Por intermédio desses dispositivos, Sodoma perfaz uma conexão sensorial que envolve corpo, silêncio e voz, dramaturgias transmutantes/transumantes operadas num corpo-em-trânsito. Emerson Munduruku/Uýra Sodoma, artista-biólogo e *drag-queen*, tece uma ponte entremundos envolvendo selva e cidade, corpo e gênero, humano e não humano. Emerson, ao figurar-se Uýra, não vira gente, mas uma “árvore que anda”, como vem afirmando, em diversas ocasiões. As ramagens, sementes, folhas e flores que compõem a figura não são colhidas aleatoriamente, mas sim no instante em que pisa em determinado chão. A terra, na qual estende o pé, oferece-lhe a materialidade que trama imagens. Essa política, componente da dramaturgia articulada no corpo, ao mesmo tempo que invoca a natureza, denuncia a opressão naturalizada que urge

ser rompida. Assim como os pássaros juninos, a sintonia com o presente é inerente ao seu *modus operandi*, possibilitando que a dramaturgia esteja sempre em fluxo:

Eu não me entendo hoje como uma *drag queen*, principalmente, a partir desse termo norte-americano, que é o *queen*. Aqui na Amazônia, e mais concentradamente no Pará, alguns movimentos fogem da rota norte-americana do que é ser uma *drag*. Então, hoje, estão ocupando essas cidades outros movimentos autodenominados. Por exemplo, no Pará, tem as *drags* demônias, no Sul e Sudeste, as *drag* monstras. (SODOMA, 2021, s/p).

Inserida num contexto em que a universidade tornou-se espaço de inovação e pesquisa em artes cênicas e visuais no território brasileiro, o trabalho dramaturgicamente de Uýra Sodoma engendra ações corporais friccionadas pelo trânsito entre a cidade e a floresta; corpo-Emerson e corpo-Uýra (o bicho que voa); ancestralidade e ciência; experiência artística e relação com a academia; centro urbano e periferia. No filme-performance “Manaus, uma cidade na aldeia”, o embate entre um corpo mascarado em fluxo e a estase de um edifício neoclássico amazonense revela o apagamento de corpos indígenas pelas camadas do tempo. Nesse sentido, poderíamos pensar também num corpo-quilombo como tecnologia de existência, um diálogo entre as diásporas indígenas e africanas no Brasil, bem como o mascaramento corporal como ato político.

## Segundo ato

Escrita realizada em duo, o processo que se instaura a partir deste momento leva-nos a mudar a ação performada, pois a premissa que se segue considera a escritura de uma dramaturgia que traz no corpo rastros de um processo singular de construção. Dessa forma, organizamos o tópico que se inicia, do seguinte modo: ao passo que o autor Felisberto Costa perfaz a escuta; a autora Adriana Cruz dá voz à escrita-dramaturgia, revelando um processo – um lugar - que ela própria experimentou no seio do *In Bust*, ou seja, o percurso de uma prática dramaturgicamente para Teatro com Bonecos realizada no grupo.

## *Labores para uma dramaturgia ou viagens para nenhum lugar*

O ato de conceber uma escritura para o Teatro com Bonecos tem sido uma prática de constante construção e aprendizagem, um devir, como um movimento elíptico, formado por ciclos que constituem uma trajetória com rastros do exercício de criação. Eles vão forjando a habilidade de conceber não só os produtos da criação – as dramaturgias, mas também metodologias (caminhos) para a criação de modos de produzir para o Teatro com Bonecos. Desse modo, o processo de tecer dramaturgias torna-se, a cada escritura, uma prática que germina procedimentos.

**Figura 1 – Fio de Pão**



Foto: André Mardock

O processo de produzir dramaturgias em consonância com as práticas artísticas é um caminho seguido por vários criadores. Nessa trajetória do grupo *In Bust*, Teatro com Bonecos tem sido a construção de um jogo estético, artesanaria de construção de textos de modo amplo, quando se pensa as ações poéticas que circundam a concepção de texto na criação para a cena.

Os procedimentos não têm relação com refazer o que foi feito, nem reconstruir um espetáculo a partir do anterior, significam uma busca, converter modos de pensar

a criação em novas escrituras, com influências das experiências anteriores disparadoras de devaneios da criação. A experiência constituída neste jogo brota de uma prática de atuação e encenação no Teatro com Bonecos. A criação de espetáculos do grupo abrange um trânsito pelo imaginário poético que fecunda o olhar para tipos de bonecos diferentes sobre os materiais, que nutre a concepção de um jogo, em que atores e bonecos compartilham intrinsecamente a cena, um jogo no qual as regras são fluidas constantemente, a ponto de reiniciações.

**Figura 2 – Fio de Pão**



Foto: André Mardock

O *In Bust*, formado atualmente por um núcleo de quatro pessoas e, por vezes aberto a convidados em alguns processos de criação, segue o desejo de experimentar a relação ator e boneco, por meio do brincar como procedimento para conversões destas experimentações em cenas. Nesta trajetória, o grupo assume diversas tarefas para a produção do espetáculo, tais como a construção de bonecos, a direção e a dramaturgia, a partilha que ocorre conforme as necessidades geradas no labor da atividade artística. O trabalho da dramaturgia está nesse movimento, enquanto um exercício/delírio de aprender a olhar o que olha, como quem tenta enxergar algo

que está mais adiante, em visões turvas do porvir e tatear o delicado jogo em que o ator é afetado pelo boneco e o afeta transformando-o, ao interferir sensivelmente no caráter inanimado que envolve o boneco.

No desejo de conceber uma escrita para este jogo, ocorre um retorno ao início. Um processo a cada escrita de um texto, porém, com o propósito de tensionar e desestabilizar os modelos. Ao longo de anos de trabalho com este teatro, constrói-se uma trajetória em torno do pensar a construção da cena teatral articulada à ideia de um ser dramático, da vida delicadamente efêmera que tem o boneco, da vida ficcional que se estabelece por conexões singelas e combinações entre corpo e boneco que produzem existências poéticas por multiplicidades.

Uma das experiências de escritura de cena foi o texto *"E Aí, Macaco?"* (2008), que nasceu de um convite do Parque Zoobotânico Emílio Goeldi (Belém-Pará) para que o grupo produzisse um espetáculo para as comemorações de aniversário do Parque naquele ano. Ao ser discutida a proposta para o espetáculo, chegou-se a um mote fabular: um acontecimento no parque, no qual os bichos mostrariam suas perspectivas sobre os humanos visitantes do Goeldi. Desse mote, surgiu a ideia de um Macaco acordar no domingo de visitas e descobrir algo que o surpreendesse, com a ajuda da Arara, da Cotia e de três Tracajás: não havia humanos no parque naquele dia. Assustados com o fato, os bichos provocariam uma mobilização dos animais que se organizariam, apoiados pela Garça e pelo Jacaré, para descobrirem o que houve de tão grave que fizera os humanos desaparecerem. A Garça voaria com a missão de ultrapassar os muros para descobrir o paradeiro dos humanos e não retornaria para dar as notícias esperadas.

Volta-se a condição de aprender fazendo, estabelecer diálogos entre os corpos que atuam e as ideias indutoras da cena como procedimentos da metodologia de escrita. O primeiro passo foi discutir o mote com o grupo e, após uma prévia concepção dos bonecos, realizou-se a escrita do texto. Quando a composição inicial foi apresentada para a sala de ensaio, surgiu o primeiro problema: os longos diálogos entre as personagens tornaram o texto difícil de ser encenado com bonecos, principalmente, porque não foram construídos com articulação de boca. Este foi um aprendizado junto com companheiros de trabalho, todos foram tratando o texto para que ficasse adequado à força expressiva dos bonecos. Tornou-se necessário repensar a síntese de movimentos dos bonecos como essencial para a embocadura do texto.

Ao compreender que longos diálogos não cabiam nas possibilidades dos movimentos do boneco, entendeu-se também que o texto deveria ser um indutor flexível da criação das cenas no Teatro com Bonecos, e que a real proposta textual de cada personagem se consolidaria na sala de ensaio. O texto estaria sempre aberto ao jogo do ator com o boneco e se transformaria ao longo do trabalho de criação da cena até que surgisse entre eles o sujeito ficcional: um corpo-substância<sup>6</sup> gerado por essa relação. Portanto, a dramaturgia extrapola o texto a cada etapa do processo, dado que ele é parte de um todo em construção.

Em 2009, outro texto é produzido para o grupo *In Bust Teatro com Bonecos* – “O Conto Que Eu Vim Contar”. Neste momento, estávamos há 11 anos trabalhando no projeto de Teatro com Bonecos para a TV Cultura do Pará, chamado *Catalendas*. Constantemente, imaginávamos adaptar os roteiros dos episódios do programa, para trazê-los à cena teatral, e foi assim que o roteiro do episódio “Um Conto de Natal”, de David Matos, inspirou a escrita desse texto destinado ao Teatro com Bonecos. O mote é o nascimento de um boto advindo de uma mulher, como conta uma das mais conhecidas lendas na região amazônica. A história narra a aventura de uma jovem chamada Hosana, cujo maior sonho é ser mãe. O seu pai, Bastião, esconde um segredo que o impede de deixar a filha sair de casa. A fazenda onde a história acontece fica em uma fictícia Ilha do Marajó, na qual a realidade cotidiana e as encantarias se entrelaçam. O contexto da narrativa é concebido com influências do modo como lidamos com o cotidiano, ou seja, como estabelecemos as transfigurações do cotidiano amazônico, uma conversão semiótica aprendida com João de Jesus Paes Loureiro<sup>7</sup>, que nos convoca a uma passagem do banal para o poético:

As encantarias amazônicas são uma zona transcendente que existe no fundo dos rios, espécie de Olimpo, habitada pelas divindades encantadas no íntimo de todas as coisas, que compõem a teogonia amazônica. É dessa e de outra realidade que emergem, para a superfície dos rios e do devaneio, os botos, as iaras, a boiuna, a mãe-do-rio, as entidades do fundo das águas e do tempo. (LOUREIRO, 2000, p. 268).

---

<sup>6</sup> Termo cunhado na tese de doutoramento “Invenções de um corpo na prática teatral de atores com bonecos”, defendida na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (CRUZ, 2019).

<sup>7</sup> João de Jesus Paes Loureiro é poeta e professor de Estética na Universidade Federal do Pará (UFPA).

Lidamos com essas encantarias em diversas incursões ao circular por comunidades amazônicas no Pará, Acre, Amapá, Amazonas e Rondônia. Nelas, mulheres e homens ribeirinhos, diferentes pelo sotaque e pelo modo de conviver, narram como verdades cotidianas, que uma moça engravidou de um boto; que um homem tem muita vergonha de falar sobre o dia em que foi humilhado por uma cobra dentro da sua canoa, sobre as águas de um rio; que um grupo de caçadores se perdeu na mata pelas artimanhas de um curupira, mas, com a astúcia de um deles, conseguiram sair de lá. Aprendi a não apartar estes acontecimentos da “realidade”, a não dividir as histórias entre verdades e mentiras, pois não é assim que funciona: encantamento e “realidade”, magia e cotidiano, são parte de uma mesma dimensão em várias comunidades amazônicas. No texto, Hosana é filha de um fazendeiro e engravida de um boto. Ela descobre que é filha da mãe d’água e, por este motivo, poderá ser mãe e criar seu filho como sonhou, mas somente até um certo tempo, pois quando ele for adulto, terá que ser trazido para o fundo do rio, onde se tornará um boto definitivamente, conforme manda seu destino. A tessitura do texto mostrou que o ato de escrever está atravessado pelas experiências que vivemos quando enveredamos pelas comunidades, afetados pelos encontros. Aprendemos que a força com que somos atravessados pelo que vemos, move a escrita e alimenta a invenção de mundos/espetáculos.

O “Conto Que Eu Vim Contar” marca a experiência de um mergulho na concepção de dimensões que podem compor o espetáculo. Montamos as cenas com a ideia de mundos que se interconectam. Há a dimensão das águas, de onde está a fazenda e a do espectador que está entrelaçada às outras. Os bonecos, construídos com raízes de *patchouli*<sup>8</sup>, são também uma perspectiva entre-realidades, ao observarmos a estética de criação e construção deles. Destarte, é importante compreender que a dramaturgia dos espetáculos se articula também à concepção dos materiais e visualidade do espetáculo como camadas de uma escritura que transborda o texto escrito.

É relevante observar que os percursos traçados no desenvolvimento deste modo de produzir as escrituras estão em reflexão nas dissertações de mestrado

---

<sup>8</sup> De origem indiana, planta muito encontrada na região. Sua raiz é vendida em feiras da cidade como produto aromatizante para gavetas, malas etc. O *patchouli*, como materialidade que estrutura os bonecos, convida artistas e espectadores a experimentar a visão, o olfato, a sonoridade e a sensação háptica que emana do boneco.

e teses de doutoramento produzidas por artistas do grupo, as quais abordam isso por perspectivas diferentes e estão interconectadas à cena que o grupo cria. Trabalhar a cena artística com o boneco desse modo levou o grupo a rever a sua denominação, passando de Teatro de Bonecos para Teatro com Bonecos.

“Catolé e Caraminguás” foi produzido em 2009, com o desafio de adaptar o texto de Martins Pena – “Os Ciúmes de Um Pedestre” ou “O terrível Capitão do Mato” – para o Teatro com Bonecos. Discutimos a ideia e produzimos o mote do texto. Seria trazida a construção de um espetáculo com bonecos como questão central. Queríamos apresentar o espetáculo como uma grande brincadeira entre atores que desejam estabelecer conexões com bonecos. Nesse sentido, a proposta de encenação ocorreu em torno do ensaio de uma trupe teatral. Ao expormos tais processos, tornamos relevante que os personagens atores revelassem em cena emoções e sentimentos, como medo, raiva e vaidade, e que estes fossem perceptivelmente refletidos nas ações dos personagens bonecos. As relações estabelecidas durante as cenas de ensaio, vistas pelo espectador, mostraram uma transferência do modo de agir, que parte dos manipuladores para os bonecos, como gênese da criação da cena de cada boneco.

**Figura 3 – Soca-Soca**



Foto: André Mardock.

Em Catolé e Caraminguás, havia uma espécie de metalinguagem, de modo que se encontrasse uma interconexão entre os personagens-atores e os bonecos imbuída de subjetividades, que o corpo do personagem-ator entrecruzasse como parte dos personagens-bonecos, transbordando as emoções dos atores para os bonecos, misturando as características de um e de outro, de maneira que um afetasse explicitamente o outro, uma fusão entre o ator e o boneco a acontecer sob o olhar do espectador.

Sob essa perspectiva, apontamos que o modo de escritura dramaturgica tratado diz respeito a uma especificidade de criação e se debruça não somente a induzir a criação das cenas de um espetáculo, mas também a desenvolver modos de compreendê-la. É uma dramaturgia que não se estabelece pela escritura do texto, mas pela experiência criativa do Teatro com Bonecos.

A escritura de um texto move reflexões, tomando como ponto de partida a elaboração de ações cênicas cujo sujeito ficcional é um emaranhado de articulações entre dois: ator e boneco. Podemos pensar uma variedade de cenas em torno destas articulações, as quais só se configuram plenamente diante do espectador, ou melhor, durante o ato de afeto e diálogo.

Neste trabalho de criação, o jogo não se funda no momento que o texto é escrito, a piração se articula plenamente quando o ator se encontra com um boneco no espaço, e ali, provocado pela escritura, a loucura de inventar mundos se manifesta durante o labor da construção da obra artística. Ao constituir o grupo em 1996, não tínhamos a noção exata do que era esta linguagem, estávamos apostando em um aprendizado e, com o passar dos anos, fomos cada vez mais investindo nessa busca. A curiosidade acerca dessa forma teatral foi se tornando gradativamente uma investigação, um modo de criar cena, uma proposição de jogo que estabelece um corpo-substância pela fusão da presença cênica entre o ator e o boneco. Essa condição investigativa se estende para o processo de elaboração da dramaturgia; destarte, o processo da escritura do texto é entrelaçado pela criação de bonecos, experimentação de cenas, na proposta de figurino, no cenário, naquilo que vamos cantar e no lugar onde vamos apresentar – teatro, escola, rua etc.

Os procedimentos de produção, em sua totalidade, são atravessados por linhas indutoras desta investigação. Seguimos estes indutores como modos de fazer pulsar o processo de investigação. São dispositivos que movem a invenção de cada cena

e a investigação desse modo de fazer teatro: o jogo do ator com o boneco, a presença do ator na cena e a concepção do verbo brincar como energia propulsora do jogo. O brincar é um princípio que liberta, o qual acionamos a cada vez que pensamos nas enormes diferenças físicas entre o boneco e o ator. Brincar virou uma estratégia que possibilita imaginar as dimensões possíveis entre os corpos ator e boneco, capazes de subverter uma condição restrita de realidade que estimula a atividade imaginária e poética, enquanto uma proposição relevante na prática da linguagem do teatro de animação de modo amplo. O brincar é indutor da escrita do texto.

Estabeleço com o texto um estado de presença, no qual o faz de conta encontra espaço fértil, uma criança interior não esquecida, um prazer que se mistura à sensação de estar vulnerável ao que pode acontecer no processo imaginário. Tudo está por um fio a todo momento quando entendemos que “brincar é ter o espírito livre para explorar” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 50).

Propomos o brincar-indutor, enquanto estímulo, para construir procedimentos e, observando a condição de liberdade que emerge da palavra, procuramos algo que não conhecemos. Brincar é conceber uma realidade desconhecida, que envolve deixar aflorar emoções diversas e reinventá-las. Está atrelado às proposições de criação do espetáculo, desde um mote, uma ideia sobre que história vamos contar, quantas serão contadas, quais elementos usar para contá-la do ponto de partida que o protagonista é um boneco com um ator ou um ator com um boneco.

O primeiro texto de “Catolés e Caraminguás” foi produzido depois de conversarmos coletivamente no grupo com os atores convidados sobre como poderíamos reler “Os ciúmes de um pedestre” ou “O terrível capitão do mato”, de Martins Pena (1890). Rimos bastante ao imaginar esses textos adaptados para o teatro de animação, devaneamos sobre quais ações expressivas poderíamos propor para as personagens, refletimos sobre a quantidade de texto das cenas e de movimentos entre os espaços que o texto de Martins Pena aponta e precisaria ser redimensionado para os bonecos.

**Figura 4 – Catolés e Caraminguás**



Foto: André Mardock

As etapas de construção do espetáculo seguiram do trabalho de mesa para escritura e leitura coletiva do texto escrito posteriormente. Na sequência vieram os ensaios, a construção dos objetos de cena e a reconstruções dos textos. Essas etapas se entrelaçaram, pois, na experimentação de criação das ações de atores com bonecos, os procedimentos vão sendo alterados conforme aparece um problema, um acontecimento inesperado ou algo inventivo, podendo resultar em rearranjos no texto ou na artesanaria do boneco, por exemplo.

Tornou-se cada vez mais evidente, na concepção do processo dramaturgico, que a escritura dos textos seria forjada pela experiência do corpo que atua nos espetáculos com bonecos. Ao longo do processo investigativo, compreendemos como condição relevante que a prática da escrita se desenvolve durante todo o processo de criação.

O caminho aqui construído na “viagem” pelas experiências que delimitam e ao mesmo tempo expandem o território poético da criação teatral do grupo *In Bust* expõe experimentações, as quais forjam os procedimentos e nos convocam a olhar o que fazemos, no exercício de observadores atentos do trabalho.

O território é instaurado no percurso que circunda a relação entre ator e boneco, na constituição de um corpo-substância concebido durante e na cena (CRUZ, 2019). Neste processo de construção poética, a escrita dramaturgica se constitui, de maneira fluida, de anteriores e novos sentidos.

**Figura 5 – Sirênios**



Foto: André Mardock

## Epílogo

### *Haver-o-peso*

Às margens do rio Guamá, estende-se uma feira livre que impacta a nossa poética do olhar como uma dramaturgia expandida. Nos trejeitos dos corpos que ali habitam ou transitam, os moveres performam ações nas quais mãos, braços, dedos, cabeças, bocas, olhos e *animas* revelam estados psicológicos e a intenção de realizar algo, corpos desejanter em práticas afetivas e efetivas. Trocas que envolvem as artes do convencimento, num brincar sedutor no comércio variegado. Na profusão de cheiros, cores e sons, em Ver-o-Peso, o contágio dos corpos os endereça a um animativo que transita no tempo, em arranjos corporais permeados por um intenso jogo que se articula pelo fazer-desfazer, um brincar buliçoso seguido do silêncio. Se Ver-o-Peso remonta a um entreposto fiscal, em que outrora se media o peso das mercadorias para a cobrança dos impostos devidos à Coroa Portuguesa; na nossa perspectiva, sinaliza a poética do olhar de um “formigueiro” humano, preche de vida e morte,

animado e não animado. Haja vista que o mercado e a feira há muito são habitados pelos bonecos, Vsevolod Meyerhold recorre ao boneco de feira para a formulação da sua dramaturgia do ator. Numa feira, uma trupe de ambulantes encontra o seu sustento, mediante truques estéticos que maravilham, entradas para a venda de remédios tidos como miraculosos. O transitar entre feiras configura uma espécie de comunidade transumante, que dá voz a histórias reais e imaginárias. Correm nesse fluxo dramaturgias intempestivas, nas quais um ser humano e um outro imaginado são corpos que povoam o mundo.

Ao performar essas imagens, a título de conclusão, cremos que elas sintetizam a nossa discussão sobre a dramaturgia com bonecos: uma feira livre às margens de um rio que deságua numa baía que se lança a outros mundos. Nela, liberdade, fluxo, corpo, objeto, real e imaginário são palavras-chave de uma possível escritura dramaturgica para Teatro com Bonecos.

## Referências bibliográficas

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 de Mestrado – UFPA/ICA/PPGArtes, Belém, 2012.

CRUZ, Adriana. **Invenções de um corpo na prática teatral de atores com bonecos.** Tese de Doutorado disponível no repositório do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: UFMG/PPGARTES, 2016.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade.** Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu, 2020.

KRENAK, Ailton. *A Terra pode nos deixar para trás e seguir o seu caminho.* Entrevista concedida a Anna Ortega. **Jornal da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,** nov. 2020a. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/jornal/ailton-krenak-a-terra-pode-nos-deixar-para-tras-e-seguir-o-seu-caminho/?print=print>>. Acesso em: 19 dez. 2022.

\_\_\_\_\_. **Caminhos para a cultura do bem viver.** São Paulo, Cultura do Bem Viver, 2020b. Disponível em: <[www.culturadobemviver.org](http://www.culturadobemviver.org)>. Acesso em: 20 dez. 2022.

\_\_\_\_\_. **Ailton Krenak no CineEco 2018:** discurso na íntegra. Disponível em: <<https://www.amazonialatitude.com/ailton-krenak-no-cineco-2018-discurso-integral/>>. Acesso em: 23 dez. 2022.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Filosofias africanas**: uma introdução. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

LOUREIRO, João de Jesus. **Obras Reunidas**: Volume 3. São Paulo: Escrituras, 2000.

MAUÉS, Marton. *Pássaros juninos do Pará: a matutagem e suas relações com o cômico popular medieval e renascentista*. 2010. **Repositório Institucional da UFBA**. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/2034>>. Acesso em: 23 dez. 2022.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo**: O poder da improvisação na vida e na arte. São Paulo: Summus Editorial, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2 ed. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org., 2005.

SODOMA, Uýra. **Uýra Sodoma**: uma revolta organizada. (Entrevista a Sofia Hermoso, 2021). Disponível em: <<https://elastica.abril.com.br/especiais/uyra-sodoma-drag-amazonia-meio-ambiente/>>. Acesso em: 23 dez. 2022.

TAYLOR, Diana. **¡Presente! La política de la presencia. Investigación Teatral**. Revista de Artes Escênicas e Performatividade, vol. 8, n. 12, 2017. Disponível em:<<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2550>>. Acesso em: 12 dez. 2022.