

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

MARIA DE LOURDES REIS MADEIRA

O TEATRO DE ANIMAÇÃO NA CENA EXPANDIDA: o boneco em suas relações e
variantes na cena teatral e na arte contemporânea

RIO DE JANEIRO

2019

Maria de Lourdes Reis Madeira

O TEATRO DE ANIMAÇÃO NA CENA EXPANDIDA: o boneco em suas relações e variantes na cena teatral e na arte contemporânea

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes da Cena

Orientador: Prof. Dr. Gilson Moraes Motta

Rio de Janeiro

2019

Maria de Lourdes Reis Madeira

O TEATRO DE ANIMAÇÃO NA CENA EXPANDIDA: o boneco em suas relações e variantes na cena teatral e na arte contemporânea

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes da Cena

Aprovada em ____ de _____ de 2019

Professor Dr. Gilson Moraes Motta (UFRJ)

Professora Dra. Carmen Cinyra Gadelha Pereira (UFRJ)

Professora Dra. Cássia Macieira (UEMG)

Dedico este trabalho a Déa Reis Madeira (in memoriam), minha mãe amada que sempre me ajudou nas brincadeiras com os bonecos, me deixou voar para longe e torcia por mim cheia de orgulho e amor

Dedico à Professora Dra. Rozsa Vel Zoladz (in memoriam), que me apresentou a todo este mundo vasto que é o teatro de animação e fez com que eu me apaixonasse por um boneco, por todos os bonecos, por toda a vida

Agradeço ao Professor Dr. Gilson Moraes Motta, pela orientação, troca, carinho e pelo profundo respeito com que tratou meu projeto dissertativo

A todo corpo docente do PPGAC pelas aulas maravilhosas que me ajudaram a elucidar a escrita de cada capítulo deste sonho

À secretária do PPGAC, Marlene Cardoso Bonfim, por todo carinho e atenção desde o início

Aos meus colegas de curso, em especial a Maíra Barillo, Aline Vargas, Poliana Paiva, Pedro Cardoso Freitas e Lucas Valentim. Seus trabalhos e a convivência me fizeram descobrir outros mundos interessantes e coloridos

À Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em especial ao Professor Dr. Valmor Níni Beltrame, que fez parte da banca de qualificação, contribuindo muito para redação final

À Professora Dra. Cássia Macieira da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) que aceitou o convite de fazer parte da banca de defesa

Agradeço à amiga Bárbara da Paz, primeira pessoa saber do Mestrado na UFRJ, revisora dos meus trabalhos, conselheira e incentivadora

Ao fotógrafo George Magaraia pela amizade e as lindas fotos que fazem parte desta pesquisa

Ao meu companheiro Sandro Roberto por todo carinho e pelo brilho nos olhos de orgulho e alegria com minhas conquistas. É muito bom estar ao seu lado, te amo!

Ao Dan, meu cachorrinho, por estar por perto sempre feliz e por me deixar abraçá-lo e apertá-lo nas horas de cansaço, quando já não conseguia escrever nem mais uma linha

Ao grupo “Esculachado”, os mais engraçados amigxs do mundo

Aos professores do Instituto de Artes da UERJ, fundamentais na minha retomada à academia e no giro da minha vida. Em especial à Professora Dra. Isabela Frade, pelo espaço para fazer minhas propostas de pesquisas com os títeres, à Professora Dra. Ana Valéria Figueiredo Costa, pela generosidade, e à Professora Dra. Marisa Flórido César, curadora excepcional e uma querida do coração

Ao Centro Cultural (Coart) da UERJ, em especial à Mônica Bolsoni, pelo acolhimento e oportunidade de dar um curso de teatro de formas animadas, além de realizar pesquisas práticas

A meus nove irmãos (incluindo Grazihella, sobrinha irmã) por tudo que aprendi com eles. Em especial ao Marcos Alexandre Tadeu, o artista responsável por despertar em mim o gosto pelas cores, tintas, pincéis e pela fantasia, a Marcos Aurélio, o mais velho, uma espécie de pai, pelas histórias que conta e maior proximidade nos últimos anos, e a Wilson, por ser amigo querido e um exemplo/inspiração de professor universitário

A todxs os amigxs, professores, alunxs e colegas de trabalho que tive a sorte de conhecer e trocar história, saberes e afetos. Muito Obrigada!

Uma parte de mim é todo mundo
Outra parte é ninguém: fundo sem fundo

Uma parte de mim é multidão
Outra parte, estranheza e solidão

Uma parte de mim pesa, pondera
Outra parte delira

Uma parte de mim almoça e janta
Outra parte se espanta

Uma parte de mim é permanente
Outra parte se sabe de repente

Uma parte de mim é só vertigem
Outra parte, linguagem

Traduzir-se uma parte na outra parte
- que é uma questão de vida ou morte -
será arte?

(Ferreira Gullar)

RESUMO

MADEIRA, Maria de Lourdes Reis. **O Teatro de Animação na Cena Expandida**: o boneco em suas relações e variantes na cena teatral e na arte contemporânea. Rio de Janeiro, 2019. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

A presente pesquisa realizou estudos e processos artísticos através do teatro de animação. O trabalho se desenvolve no campo das poéticas cênicas contemporâneas e da performance, envolvendo questões do corpo, do espaço e da imagem, buscando aproximações fronteiriças entre as artes visuais e outras linguagens artísticas. Levou em conta a mediação entre as linguagens artísticas e as percepções estéticas que atravessam os materiais, tendo em vista o modo como os meios perpassam e afetam elementos cênicos como textualidade, corpo, atuação, espaço e temporalidade. Em seus três capítulos, a pesquisa abordou trabalhos totalmente diferentes, tanto em técnicas de manipulação como em formas estéticas. Apesar de em toda plástica material o grotesco estar presente, os bonecos são totalmente diferentes em sua concepção, estrutura e objetivo. A pesquisa se inicia com o mito de Medeia, o segundo capítulo tem bases no parangolé de Hélio Oiticica e finaliza com um boneco que em si sintetiza vida e morte. O conceito de carnavalização, de Mikhail Bakhtin, perpassa toda a pesquisa dando unidade à escrita e possibilitando que o leitor tenha uma visão imagética das performances que foram realizadas durante o processo de escrita.

Palavras-chave: Teatro de Animação. Carnavalização. Poéticas Cênicas.

RESUMEN

MADEIRA, Maria de Lourdes Reis. **O Teatro de Animação na Cena Expandida: o boneco em suas relações e variantes na cena teatral e na arte contemporânea.** Rio de Janeiro, 2019. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

La presente investigación llevó a cabo estudios y procesos artísticos a través del teatro de animación. El trabajo se desarrolla en el campo de la poesía y la performance escénica contemporánea, que involucra cuestiones del cuerpo, el espacio y la imagen, en busca de enfoques de frontera entre las artes visuales y otros lenguajes artísticos. Tomó en cuenta la mediación entre los lenguajes artísticos y las percepciones estéticas que cruzan los materiales, considerando la forma en que los medios de comunicación impregnan y afectan elementos escénicos como la textualidad, el cuerpo, la actuación, el espacio y la temporalidad. En sus tres capítulos, la investigación abordó trabajos totalmente diferentes, tanto en técnicas de manipulación como en formas estéticas. Aunque en todo el material plástico lo grotesco está presente, las muñecas son totalmente diferentes en su concepción, estructura y objetivo. La investigación comienza con el mito de Medea, el segundo capítulo tiene bases en el parangolé de Hélio Oiticica y termina con una muñeca que en sí misma sintetiza la vida y la muerte. El concepto de carnavalización de Mikhail Bakhtin impregna toda la investigación al dar unidad a la escritura y permitir que el lector tenga una visión imagista de las actuaciones que se realizaron durante el proceso de escritura.

Palabras claves: Teatro de Animación. Carnavalización. Poéticas Escénicas.

LISTA DE SIGLAS

COART – Coordenadoria de Artes e Oficinas de Criação

CTMI – Centro Etnográfico da Mulher Idosa

DVD – Digital Video Disc

ECO-UFRJ – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro

FAPERJ – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

MST – Movimento Sem Terra

PPGAC – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena

PPGARTES/UERJ – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UFF – Universidade Federal Fluminense

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNIG – Universidade Iguazú

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1 – “Medeia sobre Rodas”..... | 19 |
| Figura 2 – Folder do espetáculo do grupo teatral Ói Nóis Aqui Traveiz | 26 |
| Figura 3 – Títere Apocalipsis | 28 |
| Figura 4 – Fase de construção de “Medeia sobre Rodas” | 29 |
| Figura 5 – Capa do álbum de Tom Zé (2005) | 30 |
| Figura 6 – Desenho de “Medeia sobre Rodas” | 32 |
| Figura 7 – Primeira apresentação de “Medeia sobre Rodas” | 34 |
| Figura 8 – Obra “Caminhando” (1964) | 35 |
| Figura 9 – Cordel de Leandro Gomes de Barros | 38 |
| Figura 10 – Parangolé de Hélio Oiticica – exposição Artevida, Casa França-Brasil (RJ)..... | 44 |
| Figura 11 – Apresentação no 27º UERJ Sem Muros..... | 45 |
| Figura 12 – Wayang Gólek e títere criados por uma participante do projeto..... | 46 |
| Figura 13 – Títeres criados pelas participantes da oficina de animação | 47 |
| Figura 14 – O gato rosa | 48 |
| Figura 15 – Apresentação no 26º UERJ Sem Muros..... | 48 |
| Figura 16 – Escola Minueto do Samba – alunos e professores com seus parangotíteres..... | 56 |
| Figura 17 – Parangotíteres na UFF (2018) | 58 |
| Figura 18 – Aula teatro de animação na UNIG (2018) | 58 |
| Figura 19 – Exposição “Olha Geral” (2018) (1)..... | 59 |
| Figura 20 – II Encontro de Objetos Performáticos, UFRJ | 60 |
| Figura 21 – Oficina de teatro de bonecos – linguagens animadas (1)..... | 61 |
| Figura 22 – Oficina de teatro de bonecos – linguagens animadas (2)..... | 62 |
| Figura 23 – Oficina de teatro de bonecos – linguagens animadas (3)..... | 64 |
| Figura 24 – Exposição “Olha Geral” (2018) (2)..... | 67 |
| Figura 25 – Performance “Transfiguração” (Instituto de Artes – UERJ) (1)..... | 68 |
| Figura 26 – Ambiente cenográfico de “Transfiguração”..... | 71 |
| Figura 27 – Performance “Transfiguração” (Instituto de Artes – UERJ) (2)..... | 73 |
| Figura 28 – Performance “Transfiguração” (Instituto de Artes – UERJ) (3)..... | 74 |
| Figura 29 – Performance “Transfiguração” (“Olha Geral” – 2017)..... | 76 |
| Figura 30 – Entrada dos espectadores/atores (“Olha Geral” – 2017)..... | 79 |
| Figura 31 – Leitura dos textos sobre teatro/teatro de animação (“Olha Geral” – 2017) | 79 |
| Figura 32 – “Transfiguração” – ato poético/ato político (“Olha Geral” – 2017) | 80 |
| Figura 33 – “Transfiguração” – o convite seguro (“Olha Geral” – 2017)..... | 81 |
| Figura 34 – “Transfiguração” – instalação (“Olha Geral” – 2017) | 82 |
| Figuras 35 e 36 – Performance “Transfiguração” – Niterói (2018) | 89 |
| Figura 37 – “Preparação Transfigurativa” | 105 |
| Figura 38 – “Armário que me Constrói” | 106 |
| Figura 39 – “Menino ou menina menino? Menina? Menino? É o que?” | 108 |
| Figuras 40 e 41 – “Armário de Mona Lisa” | 112 |
| Figuras 42 e 43 – “Cinema de bolso-folioscópico: o temeroso roubo da faixa” | 114 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|--|----|
| Quadro 1 – Textos escolhidos para a segunda apresentação de “Transfiguração” | 78 |
| Quadro 2 – Nomes saudados na Performance “Transfiguração” | 91 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 12 |
| 1 MEDEIA SOBRE RODAS | 18 |
| 1.1 Abre-se o desfile | 18 |
| 1.1.1 Abre-alas..... | 20 |
| 1.2 Primeira ala: bruxa, feiticeira, imigrante e mulher | 22 |
| 1.3 O barracão entre surdos e tamborins: era pra ser samba mas fomos de rock | 27 |
| 1.4 Croqui: do traço ao traçado | 31 |
| 1.5 Ensaio de ala..... | 33 |
| 1.6 Recuo de bateria: de rodas para Möbius..... | 34 |
| 1.7 A cadência da bateria..... | 36 |
| 1.8 Samba-enredo: o coro é plateia e é personagem..... | 41 |
| 2 PARANGOTÍTERES: DE HÉLIO OITICICA À TRADIÇÃO DOS ESTANDARTES DAS PORTA-BANDEIRAS, O TÍTERE SE FAZ PRESENTE | 44 |
| 2.1 A comunidade do samba..... | 44 |
| 2.2 Samba na comunidade | 46 |
| 2.3 Fantasias e adereços..... | 50 |
| 2.4 Samba no pé | 55 |
| 2.5 Do estandarte de vestir ao boneco na sombra..... | 59 |
| 2.6 O pavilhão é bandeira, é boneco e é arte contemporânea: ó abre alas que eu quero passar | 65 |
| 3 PERFORMATIVIDADE TITERITESCA – O BONECO COMO AGENTE DA CENA PERFORMÁTICA, PLÁSTICA E VISUAL | 68 |
| 3.1 Transfiguração: o ato poético | 68 |
| 3.2 O boneco e o objeto | 69 |
| 3.3 O vivo e o inanimado | 75 |
| 3.4 A vida e a morte..... | 87 |
| 3.5 Ritual de morte e renascimento via bonecos | 89 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 94 |
| REFERÊNCIAS | 98 |
| APÊNDICE | 103 |
| ANEXO 1 | 116 |
| ANEXO 2 | 117 |

INTRODUÇÃO

Respeito muito minhas lágrimas
Mas ainda mais minha risada
Inscrevo, assim, minhas palavras
Na voz de uma mulher sagrada
Caetano Veloso

A trajetória no teatro de animação da autora desta dissertação começou aos 19 anos, quando participou como bolsista do projeto de iniciação científica promovido pelo Centro Etnográfico da Mulher Idosa (CETMI) e coordenado pela professora Rosza Vel Zoladz. O projeto, chamado “Mamulengo Reconquistado”, foi realizado no Abrigo Cristo Redentor, no município de São Gonçalo, Estado do Rio de Janeiro, e durou do final da década de 1980 até o início da década de 90, simultaneamente à graduação em História, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). A proposta do projeto era abordar questões do gênero feminino em asilos públicos com um grupo mulheres idosas deixadas na instituição por seus familiares e que vivenciavam uma situação de abandono destes elos afetivos.

Para desenvolver o trabalho, esta pesquisadora usou como referência o teatro popular de bonecos, mamulengo, como linguagem artística no tratamento das questões propostas. Em princípio, essa forma de expressão foi escolhida por acreditar-se que facilitaria o ouvir e o contar as histórias, o que, por pura intuição, mostrou-se acertado. No entanto, a linguagem teatral do boneco popular revelou-se muito mais, expandiu um campo de estudo e mudou totalmente o rumo da vida.

Em decorrência do bom desenvolvimento no projeto de iniciação científica, esta pesquisadora foi agraciada com uma bolsa de estudos para o curso “Arte Educação”, da Escolinha de Artes do Brasil. Na Escolinha, foi possível conhecer o artista Augusto Rodrigues e aprender muito sobre o teatro de títeres. Neste local, ocorreram as primeiras aulas de construção e manipulação de bonecos, com o professor Itaércio Rocha (grupo Mundaréu). Paralelamente à graduação em História, esta pesquisadora ingressou no curso técnico de formação de ator da Faculdade da Cidade, tornando-se, assim, atriz, antes mesmo de historiadora. A imersão no teatro seria providencial para a maior compreensão do boneco na cena.

Alguns anos depois, em 1997, esta autora mudar-se-ia para Olinda, Pernambuco, onde trabalhou como arte educadora do Museu do Mamulengo: Espaço Tiridá. Ali, desenvolveu oficinas para educadores, curadoria de exposições, sendo também responsável pelo registro

fotográfico do acervo de bonecos, o que resultou num valioso arquivo de fotos, tais como dos bonecos originais de Maria Mazetti, logo enviado ao Museu.

A vivência em Pernambuco duraria três anos e neste período foi possível travar contato com muitos mestres, participar das barracas de suas apresentações/espetáculos, conhecer suas casas e seu modo de fazer e “botar” bonecos. Registre-se a honrosa oportunidade de estar na primeira viagem internacional do Mestre Zé Lopes, para Évora (Portugal), “botando boneco” no teatro Garcia Resende durante a Bienal Internacional de Marionetas de Évora, de 1997. Outra experiência excepcional vivenciada no Museu do Mamulengo foi a oportunidade de realizar uma oficina de bonecos populares para o setor educacional do Movimento Sem Terra (MST-PE). Conhecer as educadoras do movimento foi um aprendizado que resultou numa outra maneira de trabalhar com os bonecos e perceber que o campo de trabalho poderia ser expandido política e educacionalmente.

Em 2001, já de volta ao Rio de Janeiro, esta pesquisadora seria aprovada para o curso de Pós-Graduação lato sensu em Teoria da Arte: Fundamentos e Práticas Artísticas, da UERJ. Terminado o curso, e sob orientação do Professor Ricardo Gomes Lima, desenvolveu o trabalho monográfico intitulado “O Brincante de um povo-Mamulengo”, cuja temática versava sobre o teatro popular de bonecos no Brasil.

Essa experiência fez com que esta autora adentrasse outros mares e pesquisas. Em 2002, nova mudança, desta vez para Barcelona (Espanha), onde foi convidada a trabalhar na Companhia de Marionetes Jordi Bertran. Na companhia, manipulava títeres e desenvolvia trabalhos de criação artística. Junto a outros artistas, participou da criação do Digital Video Disc (DVD) “Poti-Poti Tatanet”, e, em seguida, do espetáculo de mesmo nome.

Em Barcelona, além do trabalho na Companhia Jordi Bertran, foi possível também lecionar na Escola de Teatro Casona, na disciplina “O teatro popular de bonecos brasileiro”. Paralelamente às atividades laborais, esta autora ingressou no mestrado na Universidade de Barcelona na área de “Antropologia e Comunicação Audiovisual”. Como trabalho final deste mestrado, apresentou-se o vídeo/dissertação “El baile de los títeres”, projeto orientado pela professora Alessandra Caporale.

O projeto de pesquisa “El baile de los títeres” foi um processo longo em que esta pesquisadora filmou, por quase dois anos, os encontros entre poetas e titeriteiros que ocorria a cada equinócio no ateliê do marionetista Pepe Otal. Nestes encontros, cada artista podia subir no pequeno ao palco que existia no espaço e apresentar um número curto. Os primeiros artistas a subir ao palco eram previamente selecionados e depois o palco era aberto a quem quisesse se apresentar. A festa tinha hora para começar, mas não havia hora para acabar.

Inevitavelmente, aconteciam coisas surpreendentes durante esses encontros, dentro e fora do cenário.

A vida em Barcelona durou seis anos e lá foi possível a esta autora criar sua própria companhia de teatro de bonecos, “Companhia de Títeres Bonecos de Madeira”, no ano de 2005, companhia que já montou e apresentou oito espetáculos de teatro de animação e que segue se apresentando até hoje pelo Brasil e por outros países.

Ao retornar ao Brasil, era preciso dar continuidade aos estudos e pesquisas, a partir do curso de Licenciatura em Artes Visuais, onde a pesquisadora passou a abordar o teatro numa perspectiva não só educacional, regional ou política, mas do diálogo com a estética e a arte contemporânea. Esta pesquisadora não foca uma única técnica de estudo, sendo motivada a fazer um títere por questões internas e externas; sua técnica pode ser múltipla e pode ser nova, pode nem ser catalogada ainda – buscar novas formas de manipular instiga à criação.

Toda essa caminhada carnalizada levou esta pesquisadora a realizar uma nova pesquisa acadêmica dentro do Programa de Pós-Graduação Arte da Cena, da UFRJ, qual seja o presente projeto dissertativo, “O Teatro de Animação na Cena Expandida: o boneco em suas relações e variantes na cena teatral e na arte contemporânea”, cuja pretensão é de apresentar não só o processo de criação de personagens do teatro de animação com técnicas diversificadas, mas a estética e a potência do títere como obra de arte. O trabalho conversa todo tempo com a cena teatral, a arte contemporânea e a política.

Antes de comentar sobre o conteúdo desta dissertação e dos capítulos que a compõem, registre-se que ao longo deste trabalho foi utilizado o termo titeriteiro, em vez de bonequeiro, ator-manipulador, *performer*-bonequeiro ou outros termos já utilizados e reconhecidos pelos estudiosos do campo do teatro de animação no Brasil.

O termo títere é também usado na língua portuguesa, referindo-se a um boneco movido por fios ou a um boneco de luvas. No entanto, a origem da palavra títere é castelhana, referindo-se simplesmente a uma onomatopeia relativa ao som do movimento do boneco. O aprendizado do termo titeriteiro foi adquirido na vivência em Barcelona e desde então esta pesquisadora passou a utilizá-lo, pois titeriteiro(a) é compreendido como uma profissão, e não como um hobby ou um fazer artesanal sem ligações mais profundas, profissionais e de estudos e pesquisas. Diferente de bonequeira, que sempre provoca uma confusão sobre o que esta autora faz: se faz bonecos para vender ou se o que? Só o espanto de ouvir que ela é titeriteira desperta curiosidade na profissão. Desta forma, ao longo deste texto, utilizam-se ambos os termos, títere e boneco, para indicar o objeto que está sendo animado. Utiliza-se também o termo titeriteira para indicar um ofício.

A presente pesquisa se propõe à reflexão teórica e crítica acerca dos processos artísticos que esta autora vem desenvolvendo nos últimos anos com o teatro de animação. O trabalho se enuncia no campo das poéticas cênicas contemporâneas e da performance, buscando aproximações entre o teatro de animação, as artes visuais e outras linguagens artísticas. Abordando uma região fronteira entre as linguagens artísticas, as percepções estéticas que atravessam os materiais cênicos e teóricos, o modo como os meios perpassam e afetam elementos cênicos, a pesquisa lida com questões relativas à textualidade, o corpo, a atuação, o espaço e a imagem.

Destaca-se a importância da imagem nesta dissertação. Ela transcende à função ilustrativa; atua como linguagem e como parte do processo da pesquisa. As imagens aqui correspondem a registros únicos de performances e recortes de instantes vivenciados no ato da representação ou/da performance. Assim, o que a princípio pode causar estranheza ao leitor, sucessivas imagens, aos poucos promove compreensão como parte da explicação do processo. Além disso, a leitura se dinamiza e é compreendida de forma mais eloquente. Faz-se também uma sugestão, que se leia as imagens junto com o texto. Uma observação: somente a conclusão ocorre sem fotos no decorrer do texto; optamos nesta parte, por se tratar de comentários a título conclusivo, apresentar as fotos dos referentes processos em anexo ao final da dissertação.

A dissertação foi dividida em três capítulos, além da Introdução e da Conclusão. O primeiro capítulo aborda uma performance baseada no mito de Medeia, por intermédio de um títere pensado e construído para relatar e discutir a compreensão da autora sobre esta personagem clássica da tragédia. Ao assim proceder, foram criadas rusgas, desconstrução, uma proposta de releitura paródica com novas observações sobre o mito, que atravessam a cena. Acredita-se que o discurso utilizado neste capítulo leva do trágico ao cômico sem a fixação em um único gênero teatral.

O teatro de animação se coloca aqui discutindo o teatro contemporâneo e sua relação com sua origem, com o seu coro e com o grotesco. A base teórica para esta reflexão e para a escrita do texto foi dada a partir do conceito de carnavalização, de Mikhail Bakhtin. O conceito perpassa o trabalho dissertativo, referindo-se tanto a uma cosmovisão quanto a determinados procedimentos que percebeu-se estarem presentes nesta e em outras performances produzidas pela autora nos últimos anos. Procedimentos como a paródia, a inserção do grotesco, a mistura de referências da cultura erudita com a cultura popular, a mistura de gêneros, mostraram-se elementos constantes no trabalho, de tal modo que o

conceito de carnavalização parece apontar para uma certa unidade na multiplicidade de técnicas, temas e formas presentes nas performances da autora.

No segundo capítulo, faz-se a relação do boneco com arte contemporânea e com a tradição. Para tanto, trabalhou-se a partir de um desdobramento da obra “Parangolé”, criada pelo artista Hélio Oiticica, e do estandarte empunhado pelas porta-bandeiras durante sua passagem pela avenida do samba. Nesta pesquisa, subverteu-se a obra de arte e a bandeira a se tornar um títere, boneco dicotômico que apresenta grande potência quando manipulado. Sobre as estrias que ele causa é que o capítulo decorreu-se. O conceito de carnavalização aparece aqui mais uma vez, articulando as discussões sobre a arte contemporânea, o teatro de animação e a cultura carnavalesca.

O terceiro capítulo aborda a performance denominada “Transfiguração”. Embora seja um trabalho realizado por esta autora antes mesmo do início do curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), esta performance traz questões importantes acerca da relação entre *performer* e boneco, acerca da relação entre vida e morte, contendo elementos relativos ao conceito de grotesco. Mas, “Transfiguração” – assim como as demais performances – foi sendo reapresentada e reelaborada ao longo deste período, ganhando novos significados e leituras. Neste sentido, além do conceito de carnavalização, dialogou-se aqui como os textos de Jacques Rancière sobre as relações entre performance e política. “Transfiguração” aborda a questão da performance titeritesca e das imagens ao tratar da arte da performance, do ator que se coloca em cena e se transforma em títere, neste performar se anuncia que ordem é revolucionária, pois quem tem o corpo é o boneco, não mais o ser humano.

O pré-projeto de mestrado desta autora, “O teatro de Animação na Cena Expandida: outras linguagens” já assinalava que durante o primeiro ano do curso de mestrado seriam desenvolvidos processos artísticos com o teatro de animação nos quais houvesse diálogos que atravessassem diferentes linguagens artísticas.

Com o decorrer do processo criativo e teórico, foram encontradas matizes que reforçavam o ímpeto investigativo. Especialmente para esta dissertação, foram criados dois trabalhos, que são expostos em dois capítulos. Em outro, deu-se continuidade ao processo já iniciado, porém quatro outros trabalhos foram criados, desenvolvendo-se junto com a Pós, mas não especialmente para ela, embora por ela muito influenciados. Um deles é um exercício de pesquisa contínuo que existe desde o ano de 2013. Estes trabalhos são mencionados e brevemente descritos na conclusão desta dissertação. Portanto, foi a partir de sete trabalhos diferentes que esta autora refletiu sobre o teatro de animação na cena contemporânea. O título

inicial foi modificado para “O Teatro de Animação na Cena Expandida: o boneco em suas relações e variantes na cena teatral e na arte contemporânea”.

Se você, leitor, não conhece, sinta-se convidado a conhecer esta linguagem arrebatadora do teatro que é o teatro de animação!

1 MEDEIA SOBRE RODAS

1.1 Abre-se o desfile

O processo de criação artística já foi objeto de análise nos mais diversos campos do conhecimento. Se, por um lado, filósofos, psicólogos, sociólogos, entre outros, criam diversas leituras sobre esse processo, por outro, os próprios artistas também fazem o mesmo, numa busca pelo entendimento do processo que faz com que uma ideia e/ou sentimento ganhe forma ou expressão por intermédio de uma determinada materialidade.

No presente texto, esse movimento de descrição é realizado, tomando como base a performance “Medeia sobre Rodas” – entende-se como performance a livre atuação dos corpos ao manipular o objeto artístico – elaborada pela autora desta dissertação. Porém, mais do que uma descrição, aqui se propõe uma espécie de “desmontagem” da cena, refletindo sobre as diversas etapas da criação e sobre as ideias e sentimentos que atravessaram e contaminaram a criação da performance.

A criação teatral – e, em particular, o teatro de formas animadas – pode ter vários pontos de partida, como o trabalho de construção e manipulação de bonecos, uma temática, um texto (teatral ou não), o espaço cênico, entre outros. Se, no caso da performance “Medeia sobre Rodas”, o ponto de partida era o mito de Medeia, conforme o próprio nome sugere, o método de abordagem e o tratamento do mito envolveram práticas que se considera identificadas com o conceito de carnavalização proposto por Mikhail Bakhtin.

Em “Medeia sobre Rodas”, há a presença de uma cosmovisão carnavalesca que opera a aproximação ou a fusão entre os gêneros, o trágico é permeado pelo cômico; uma mistura de referências culturais; a presença da ironia e da irreverência, entre outros elementos, assim como a dança, a beleza, a interação entre público e plateia. Há aqui transfigurações e a autora da performance se transforma em boneco. O “mundo de cabeça para baixo”, como coloca Burke (1999).

Esta inspiração carnavalesca passou a ser algo presente no texto desta dissertação, em especial, neste primeiro capítulo, no qual foi adotou-se a ideia do próprio texto como um desfile de carnaval. A autora se coloca aqui como a comissão de frente¹ da escola de samba, apresentando o abre-alas do desfile: “Medeia sobre Rodas”.

¹ A comissão de frente é quesito dos desfiles em que as escolas de samba dão boas-vindas ao público bem como aos jurados, é formada por dez a quinze pessoas que demonstram o enredo da escola. Disponível em: <<https://brasilescola.uol.com.br/carnaval/comissao.htm>>. Acesso em: 13 de fev. de 2019.

A construção deste carro abre-alas, que é um títere,² para o qual foi criada uma performance, resultou dos estudos realizados na disciplina Cena e Performance, ministrada pelo professor Gilson Motta, no primeiro semestre de 2017, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC). O curso teve o ‘trágico’ como tema central, valorizando particularmente o mito de Medeia. A proposta envolvia a realização de trabalhos artísticos numa integração entre a teoria e prática estética. A performance foi apresentada em sala de aula para os estudantes da disciplina.

A continuidade da pesquisa com a personagem seguiu durante mais alguns meses durante a disciplina Arte e Cena, ministrada pela professora doutora Carmen Gadelha, quando foi feita a transmutação de “Medeia sobre Rodas” para “Möbius Medeia” (Figura 1). Quando de fato não há mudanças estéticas criadas, mas outros pontos de vistas sobre a personagem, repensados e abordados, faz-se uma ampliação dos paradigmas que primeiro foram pensados para a personagem, uma ampliação do campo teórico e reflexivo.



Figura 1 – “Medeia sobre Rodas”
Fonte: A autora (2019).

² Boneco que se move por cordéis e engonços. Segundo o dicionário Aurélio, significado de títere: substantivo masculino. Boneco que se move por cordéis, imitando gestos humanos, movido por um homem que está escondido; fantoche, marionete (figurado).

1.1.1 Abre-alas

Realiza-se aqui um relato do processo de criação da performance “Medeia sobre rodas”/“Möbius Medeia”, valorizando a construção imagética e material da personagem, como resultado do cruzamento de textos, leituras, imagens e memórias. Por envolver um tratamento irônico ao mito, assim como a mistura de várias referências, por vezes incongruentes, resultando num efeito cômico, esta performance parece conter elementos identificados ao conceito de carnavalização. Portanto, procede-se a uma espécie de desmontagem da performance, mostrando os caminhos que envolveram a criação da performance, assim como as questões que foram geradas em sua decorrência.

Apresentando a história para que se possa compreender o enredo. É de pleno conhecimento que de todo o material textual produzido ao longo da história do teatro grego, restaram apenas textos completos de três autores: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. A peça Medeia foi escrita por Eurípedes e participou do concurso trágico no ano de 431 a.C, obtendo um modesto terceiro lugar. O primeiro lugar coube a Eufórion, sobrinho de Ésquilo, enquanto que o segundo lugar foi dado a Sófocles.

O mito de Medeia, assim como a peça de Eurípedes são bastante conhecidos, o que dispensa apresentação de ambos. Igualmente conhecida é a interpretação que Friedrich Nietzsche desenvolve em “O Nascimento da Tragédia”, texto que se tornou uma referência fundamental para se entender a reflexão sobre a tragédia na Modernidade e que apresenta Eurípedes como o poeta trágico que seria responsável pela própria morte da tragédia devido à influência de Sócrates. Tal influência traz para o texto e para a cena de Eurípedes um crescente apagamento daquilo que deu origem à própria tragédia grega: o coro dionisíaco.

Em “O Nascimento da Tragédia”, Nietzsche afirma que “a tragédia surgiu do coro trágico e que originariamente ela era só coro e nada mais que coro” (NIETZSCHE, 2016, p. 49), como é apontado na introdução desta ‘ala’, ao citar a importância do carro do coro para a origem da tragédia. Sabe-se que a tese de Nietzsche é que, tendo nascido do coro, isto é, do fenômeno dionisíaco, a tragédia sucumbirá quanto mais se afastar do coro, tornando-se uma arte predominantemente apolínea.

A análise de Nietzsche mostra como, no decorrer da história do teatro grego, o coro foi perdendo espaço e importância no espetáculo trágico. Esta perda de espaço se refletiria na própria arquitetura do teatro, já que, no teatro romano, por exemplo, o espaço destinado ao coro é reduzido consideravelmente. O contrário se daria no teatro grego, em sua origem, onde o espaço do coro, isto é, a orquestra, era tão importante quanto o espaço da *skene*, onde se

desenvolvia aquela que seria a ação principal da peça. Para Nietzsche, esta ação que se passa na *skene* seria uma projeção apolínea – imagética – da embriaguez dionisíaca – e musical – do coro. Segundo Roberto Machado, “a hipótese de Nietzsche é de que, no momento em que é apenas coro, a tragédia grega imita o fenômeno da embriaguez dionisíaca. O coro trágico é a imitação artística do fenômeno natural do cortejo exaltado dos servos de Dioniso”. (MACHADO, 2006, p. 265).

Machado (2006) ressalta que, ao relacionar o coro ao elemento dionisíaco que dá origem à tragédia grega, Nietzsche sente a necessidade de rejeitar as formas estéticas correntes que veem o coro como representante do povo e como espectador ideal:

[...] as raízes puramente religiosas da tragédia excluem essa oposição do povo ao príncipe e que seria uma blasfêmia falar até mesmo de pressentimento de uma representação constitucional do povo na Grécia antiga. (MACHADO, 2006, p. 264).

Nietzsche se distancia das interpretações vigentes acerca da origem e função do coro trágico colocando o coro como o elemento que, em transe, na área da orquestra, cria as imagens apolíneas que aparecem na *skene*³. Dá-se assim uma interdependência entre orquestra e *skene*, entre o espírito dionisíaco e o espírito apolíneo, ou seja, na tragédia reina um contraste que é também uma unidade. A ruptura desta unidade implica a morte da tragédia.

Importante ressaltar que esta interpretação de Nietzsche vem romper com a própria leitura de Aristóteles sobre a arte, isto é, Nietzsche mostra que a arte trágica grega não é apenas uma imitação da realidade e sim, talvez, um complemento transcendente dessa realidade vista como natural e se põe junto a ela com o desejo de transpassá-la. (MACHADO, 2006). Em outras palavras, a visão nietzschiana do coro trágico rompe com uma tendência ao naturalismo que já vinha despontando na cena europeia de meados do século XIX. Neste sentido, ao longo da cena moderna, o coro tornou-se justamente um dos elementos de ruptura do naturalismo cênico, como ocorre em Bertolt Brecht, por exemplo.

Deste modo, se no coro está a base para a tragédia, mesmo que na contemporaneidade ele possa ser usado de outras formas e maneiras – transferido às vezes para o papel do narrador que conta, critica, analisa a história aos olhos do público ou de vozes ocultas que fazem o público ter outro plano da história apresentada – um ponto de partida para a criação

³ *Orchestra*: local onde ficava o coro, que entra pelos corredores laterais, os *eisodos*.

Théatron: local do público. Há as arquibancadas para o público comum e lugares especiais para convidados especiais.

Skene: inicialmente funcionava como camarim para os atores. Depois se tornou os primórdios do cenário teatral, com pinturas que ambientam a apresentação.

Proskénion: passarela ao longo da *skene* onde atuavam os atores.

de “Medeia sobre Rodas” foi justamente a não dissociação entre personagem e coro, isto é, na criação da personagem o coro não poderia ser outro personagem. Medeia deveria ser o coro e ela mesma, em uma fusão, e representar o individual e o coletivo, o si mesmo e os outros “eus”, as outras vozes, em suma, uma personagem dividida, uma personagem dilacerada por conflitos de valores.

Esta visão de uma divisão interna em Medeia é sustentada também por Rachel Gazolla (2001), para quem a personagem de Eurípedes revela uma interioridade conflituosa, colocando em confronto várias zonas de valores:

Devemos, então, procurar sua *hybris* e quando ela emerge. O que Eurípedes parecer querer avançar, antes de estruturar a força da *hybris* da heroína, é uma explicitação do campo de valores que estão em jogo e que não são poucos: entre gregos e não-gregos, entre masculino e feminino, entre as regras de reciprocidade entre os homens, entre os poderes dos deuses com relação aos móveis humanos, entre a medida e a desmedida, entre a determinação de um nune e os limites da deliberação humana. (GAZOLLA, 2001, p. 121).

1.2 Primeira ala: bruxa, feiticeira, imigrante e mulher

Nesta ala, outros aspectos que constituem a personagem são apresentados. A tentativa de fazer um relato sobre o processo de criação tende, de certo modo, a mascarar o processo criativo, que em sua dinâmica, opera de modo ilógico, irregular, implicando momentos de fluxo assim como momentos de bloqueios, além de saltos e a presença de fatores inconscientes, como poderá ser observado mais adiante. Contudo, tentando mostrar a metodologia de criação, considerou-se, como é de praxe, as características originais da personagem, dadas pelos relatos míticos e pelo texto de Eurípedes.

No que se refere ao mito de Medeia, Olga Rinne (2011) comenta sobre duas tradições: a tessálica e a coríntia. Na primeira, que teria tido maior influência sobre Eurípedes, Medeia apresenta-se como mortal descendente de deuses, tendo dois filhos. Já na tradição coríntia, que seria mais antiga, Medeia teria 14 filhos e seria rainha da cidade de Corinto. Nesta tradição, Medeia era vista como uma deusa e, além disso, teria sido sequestrada pelos argonautas. Dessa forma, a referência a uma Medeia mais identificada com uma divindade apresentava-se mais próxima às questões que se intencionava trabalhar na performance.

Em diversos relatos míticos, Medeia é descrita como uma feiticeira, muitas vezes ligada à deusa Hécate.

Hécate, filha do titã Perseu, o resplandecente, e de Astéria, a donzela estelar, foi a única sobrevivente da era titânica que manteve o seu poder sob o domínio de Zeus. Honrada pelos mortais e pelos imortais, era representada como deusa tríplice. Triângulo divino, não apresentava a deformidade de um corpo com três cabeças, mas a harmonia de três corpos unidos, como um grupo de três jovens de costas voltadas umas para as outras. As faces de Hécate olhavam o cosmos em três direções. Estava presente no mistério das encarnações e das desencarnações. Vivia na Terra, mas descia aos infernos e subia aos céus. Quando Deméter procurava sua filha Perséfone, raptada por Hades, o deus infernal, Hécate saiu ao seu encontro com um fecho de luz e, arrebatando-a nos seus corcéis, levou-a até o Sol. Deméter soube, então, na luz solar, o destino da filha desaparecida. Hécate, a deusa tríplice, no céu era a Lua, na Terra era Diana, no inferno, Prosérpina. O mistério da trindade, que é uma das mais antigas formas mitológicas, encontrou em Hécate a sua mais poética expressão. (PIRES, 2004, p. 8).

“Vivia na terra, mas descia aos infernos”; este ponto comparativo é aqui exaltado, quando refere-se a Medeia, por observar em sua conduta cênica o trânsito que percorre entre os mundos em que vive, seu ímpeto desbravador, sua coragem e imprudência quando se trata de sua paixão. Sua ausência de limites que a faz chegar às entranhas do seu próprio eu, onde se torna “livre”, no sentido de não estabelecer a si uma autocensura para seus atos, lhe permitindo desde o devaneio à bruxaria, da magia à paixão fora da razão, de assassinatos violentos à mais sincera e profunda dor de amor.

Como sacerdotisa de Hécate, deusa protetora dos mortos, Medeia tinha conhecimento de que havia iniciado um processo de caos ao desestruturar a família de seu pai e provocar a morte de seu irmão Absyrto, e reconhecia a necessidade de restabelecer a ordem cósmica e de aplacar a ira das potências do mundo subterrâneo [...] o rito de passagem da sacerdotisa de Hécate foi praticado com a morte de seu irmão, tornando-se de vital importância o restabelecimento da ordem devido ao miasma provocado pela morte de um parente próximo. Medeia necessitava executar um ritual de sangue como ato de purificação. [...] o escolhido foi o rei Pélias da região do Iolkos. Com a morte do velho rei a sacerdotisa acalmava as Erínias de seu irmão e, ao mesmo tempo, ajudava Jasão a reaver o trono que estava sob o poder do rei Pélias. Com a morte de Pélias, a sacerdotisa fechava o ciclo iniciado na Cólquida e, ao mesmo tempo, eximia-se da dívida de sangue para com as potências do mundo subterrâneo. (CÂNDIDO apud DOS ANJOS, 2014, p. 71).

Medeia é apontada em estudos como sendo a neta de Hélio (Deus-sol), parecendo haver um consenso entre os pesquisadores da cena trágica sobre esse parentesco. Segundo Grimal (apud BITTENCOURT, 2010), Hélio é uma divindade considerada o olho do mundo, já que é o sol quem vê tudo o que ocorre no planeta. Tal herança genética atribuída à sua personagem traz a ela um importante subtexto para a compreensão de sua personalidade. Todavia, não somente Hélio vem a somar pontos na complexa figura de Medeia; sua irmã, apresentada por alguns autores, é Circe.

Grimal (2005) explica que Circe é filha de Hélio e seria tia de Medeia; outra possibilidade levantada pelo mesmo autor é que Hécate seria mãe de Circe, e, por

consequente, irmã de Medeia. O mito de Circe está predominantemente ligado ao mito de Ulisses e tem uma passagem no mito dos Argonautas. Na Odisseia, livro de Homero, Circe aparece como a feiticeira que transforma os homens em animais (em algumas versões do mito, são porcos) através de uma poção. Como dizem Chevalier e Gheerbrant (1991), os animais são os símbolos das camadas mais profundas do inconsciente e do instinto (BITTENCOURT, 2010, p. 71).

Aceita-se esse parentesco como referência ao subtexto que se buscou para a criação do títere “Medeia sobre Rodas”, pois ele propiciou o encontro de uma tríade de mulheres que são envolvidas entre si e carregam consigo um mundo de magia, feitiços, bruxarias, mundo das ervas poderosas, mundo que passa das sombras, vai ao inferno e consegue voos celestes. A transição destas personagens mulheres perpassa lógicas estipuladas como normas; essas mulheres transgridem e compõe toda a persona de Medeia.

Esses elementos relacionados à magia são indissociáveis da personagem. Em um artigo em que analisa três encenações de Medeia, de Eurípedes, Gilson Motta (2011) analisa a presença desses elementos nas duas versões feitas por Antunes Filho: Medeia, produzida em 2001 e Medeia 2, realizada no ano seguinte, assim como na montagem de Bia Lessa, de 2004. Em todos os casos, essa referência à natureza e aos poderes ctônicos vem trazer à tona um problema contemporâneo sobre a relação desequilibrada entre o ser humano e a natureza, mas também uma problematização sobre o modelo de dominação.

A tragédia grega possibilita um questionamento do modelo de dominação cultural e política masculina, a partir mesmo de uma valorização da ótica feminina. Medeia, de Eurípedes, por exemplo, é uma peça que ainda toca amplamente em problemas fundamentais para uma sociedade marcada pela “guerra dos sexos”: a desigualdade econômica, os limites da liberdade feminina fora da esfera doméstica, a condenação social do apetite sexual feminino, as leis do divórcio, a discussão sobre os direitos dos pais sobre os filhos, entre outros. (MOTTA, 2011, p. 6).

As leituras sobre a atualidade do mito de Medeia, aliadas à tradição coríntia do mito, fizeram com que um dos aspectos mais conhecidos da personagem – Medeia ter matado os próprios filhos – fosse mudado na performance relatada (“Medeia sobre Rodas”). Assim, nesta performance, a personagem Medeia não mataria os filhos! Apresenta-se uma mulher cega de paixão que comete loucuras perversas por seu amor, mas que não mata os filhos. Não se está querendo aqui fazer a defesa das boas mães, mas se está buscando talvez a história da ‘boa conselheira’, origem do nome Medeia, a história ocultada por Eurípedes, quem sabe por ‘quinze talentos’. Segundo Olga Rinne (2011), a mudança proposta por Eurípedes teria como base uma possível história do suborno.

Tudo indica que a Medéia das tradições helênicas era uma personagem muito mais importante e poderosa e, acima de tudo muitíssimo mais positiva do que a que conhecemos pela tragédia de Eurípedes. O nome Medéia (em grego Mideia) significa “a do bom conselho”, e, em todas as tradições, ela é apresentada como conhecedora da arte de curar e dotada de inteligência superior. Dizia-se que tinha o poder de restaurar a vida e de rejuvenescer e que, com um caldeirão mágico, rejuvenescera o velho pai de Jasão e, mais tarde, o próprio Jasão [...]. Para Eurípedes, Medéia já não era mais uma deusa, mas uma mortal, que embora sábia, poderosa e extraordinária, fugira com o marido Jasão para Corinto, onde vivia exilada. O que induziu o poeta a pintá-la como assassina dos próprios filhos? Segundo observação de um escoliasta, que parece uma anedota, os coríntios teriam subornado Eurípedes, por quinze talentos de prata, para que alterasse, a história dos assassinios dos filhos de Medéia, de tal modo que não coubesse nenhuma culpa. Do ponto de vista histórico, esta afirmação, atribuída a Parmeniseos, poderia conter uma parcela de verdade, porque havia em Corinto, comprovadamente, cultos pré-helênicos consagrados a Medéia. [...] essa história do suborno leva a outras reflexões, que se relacionam também com o presente. No entender da nossa cultura, uma mãe preferiria matar-se ou deixar-se matar a permitir que acontecesse algo aos próprios filhos. O infanticídio é a mais extremada transgressão a que uma mulher chegaria, o crime mais hediondo que ela praticaria. (RINNE, 2011, p. 10).

Esta alteração do mito proposta por Eurípedes é reconhecida por Albin Lesky (2006):

Nesta peça, Eurípedes tampouco recua diante de uma ampla inovação do conteúdo, a fim de abrir caminho às forças em sua tragédia. A princesa da Cólquida, que Jasão tirou de sua pátria e abandonou em terra estranha, é, sobretudo, a mulher que opõe à ofensa e ao sofrimento o caráter desmedido de sua paixão. Por isso esquecemos a feiticeira com seus truques mágicos, ainda que possam também ser utilizados para ação, no devido lugar. Não como bruxa e sim como pessoa humana é demoníaca esta Medeia, que é transformada por Eurípedes em assassina de seus filhos. Com grande liberdade opõe-se ele aqui à tradição, que nos informa sobre um morticínio dos filhos pelos coríntios e sobre o culto que se lhes tributou (Schol. Med., 9, 264; Paus. 2; 3, 6 etc.) e que, numa variante, nos permite ainda reconhecer o ponto de partida para a inovação de Eurípedes: Medeia, na tentativa de imortalizar os filhos por meio de práticas mágicas, tê-los-ia destruído. É bem possível que o mito de Procne, que matou o filhinho para se vingar do marido Tereu, haja influído na versão que Eurípedes deu à lenda de Medeia. (LESKY, 2006, p. 201).

Em sua introdução, Olga Rinne (2011) provocou um riso nervoso e mesmo estupefação da relatora deste trabalho diante da constatação de que as proezas da atual sociedade capitalista – propinas e subornos – já marcavam a sociedade antiga, fizeram parte da história, até mesmo das tragédias gregas.

A história é estabelecida de praxe por quem tem o poder, quem manda. Se uma verdade histórica é guardada por muito tempo por um pequeno grupo, a possibilidade de ela sucumbir pela história dos vencedores, dos detentores do poder é grande. Parece que esta informação posta pela autora tem bastante coerência e sentido; como ela mesma afirma, o que aconteceu parece uma anedota, porém parece verdade, havia muito interesse em fazer de Medeia uma infanticida, vulgarizar seus dons e o significado de seu nome, já que quem mata os próprios filhos, nunca será ouvida para dar um conselho.

Tantos interesses, muito além de uns tostões, fizeram Eurípedes mudar seu texto, mas sua personagem, talvez ainda mais por isso, alcançou uma potência ainda maior, sendo Medeia estudada em diferentes campos: teatro, cinema, filosofia, literatura e psicologia. Na presente pesquisa, considera-se verdadeira esta afirmação. E não somente isso, pois pensa-se na personalidade de Medeia em “Medeia sobre Rodas” como uma mulher imigrante que é sábia, astuta, inteligente, ligada às forças do mundo mágico (céu, terra e inferno), sabe do que o homem mortal é capaz de fazer, porém isso não faz com que ela se proteja da traição, da dor.

Quando Medeia descobre a traição, é acometida de uma cólera arrebatadora, uma dor cruel, selvagem, porém é uma dor libertadora deste mundo humano que a faz voltar a ser bruxa, parece ter devaneios, febre de loucura, mas mesmo neste estado aparentemente insano ela é a vítima de uma situação política, ela não é a mãe assassina, ela é a dor, a estrangeira, a mulher traída expulsa de sua casa e do país que vive. O Estado machista e covarde ainda lhe tira os filhos e os mata, aumentado sua dor e cólera: este é o subtexto de “Medeia sobre Rodas”. Esse resgate de uma versão do mito diferente daquela dada por Eurípedes vem sendo feita por diversos autores, de modo a desconstruir a imagem da Medeia infanticida que marcou a tradição teatral do Ocidente. Um exemplo desta releitura foi feita pelo grupo teatral Ói Nós Aqui Traveiz, que criou o espetáculo Medeia Vozes, baseado no texto da escritora e crítica literária Christa Wolf, como se observa na Figura 2.



Figura 2 – Folder do espetáculo do grupo teatral Ói Nós Aqui Traveiz
Fonte: A autora (2019).

Em MEDEIA VOZES, Christa Wolf toma uma versão antiga e desconhecida do mito, e nos traz uma mulher que não cometeu nenhum dos crimes de que Eurípides a acusa. Por mais de dois mil anos, Medeia, uma das mais poderosas mulheres da mitologia grega, é acusada de várias atrocidades, tais como o fratricídio, o infanticídio e o envenenamento de Glauce, e é esta imagem que foi imposta à consciência ocidental que Wolf vem negar. O mito é questionado e reelaborado de maneira original, para analisar o fundamento das ordens de poder e como estas se mantêm ou se destroem. Medeia é uma mulher que está na fronteira entre dois sistemas de valor, corporizados respectivamente pela sua terra natal, e pela terra para a qual foge. Ambas as sociedades, Corinto e Cólquida, apresentam na sua história um sacrifício humano fundamental, que serviu para a estabilização do poder patriarcal. Medeia é uma mulher que enxerga seu tempo e sua sociedade como são. As forças que estão no poder manifestam-se contra ela, chegando mesmo à perseguição e banimento, ela é um bode expiatório numa sociedade de vítimas. (MEDEIA VOZES, 2018, s/p).

Em Des-Medeia, de 1993, a atriz e encenadora Denise Stoklos coloca Jasão como o Estado que trai seu povo; quem fazia por ele é por ele apunhalado. Em “Medeia sobre Rodas”, o subtexto para direcionar a ação performática é que a personagem é uma imigrante, submetida a regras e leis impostas somente a ela. Traída em seu pacto de união por Jasão, se revolta primeiro contra ela mesmo, exacerba sua raiva, corta sua própria orelha e extirpa seu coração do peito, fazendo-o de pingente e colocando-o no lugar da orelha. Debocha do amor em seu ato louco e cômico.

1.3 O barracão entre surdos e tamborins: era pra ser samba, mas fomos de rock

Os elementos básicos da personagem estavam assim definidos: a personagem deveria ser também o coro, expressando a divisão do seu ser; deveria fazer uma referência à tradição coríntia, assumindo um ar de feiticeira, fazendo alusão a um elemento sagrado. No entanto, conforme já mencionado, a esses elementos se somam outras camadas de informações que nem sempre se dão de modo consciente. E, além disso, existem sempre tomadas de posição do artista que, por vezes, soam como arbitrárias e inexplicáveis.

Nesse sentido, uma das posições assumidas aprioristicamente em “Medeia sobre Rodas” foi de que a personagem não teria pernas. Seu movimento aconteceria em uma espécie de carro – que foi criado sobre um suporte de madeira medindo 20cmx20cm, com quatro rodinhas acopladas, objetivando locomoção rápida, dura, e, ao mesmo tempo, imponente. Se, por um lado, essa ideia do carro remeteu a uma imagem do teatro grego muito marcante e conhecida, que é a do carro de Téspis (que tanto servia para o deslocamento do ator entre as cidades gregas como também para apresentações cênicas, numa espécie de palco sobre rodas), por outro, também associou-se a uma outra imagem cênica, pouco conhecida e que circula

mais entre os titeriteiros espanhóis, uma espécie de inspiração inconsciente para a construção da personagem “Medeia sobre Rodas”: o títere Apocalipsis (Figura 3), que era o estro escondido no inconsciente da criadora, títere concebido pelo marionetista espanhol Pepe Otal.



Figura 3 – Títere Apocalipsis
Fonte: A autora (2019).

Pepe Otal foi o melhor ou um dos melhores alunos no Instituto do Teatro de Barcelona, onde o famoso e renomado marionetista britânico Herry V. Tozer lecionava. O que aproximou os dois foi o esmero e a dedicação com que tratavam as marionetes, porém o que separava os dois foram as questões plásticas, estéticas e sociais. Pepe Otal se encontrava mais mundano, gostava de se apresentar pelas calçadas da cidade de Barcelona; em seu teatro havia improviso e muita espontaneidade, os materiais para a construção de seus títeres eram variados, ele aproveitava suportes e estruturas para criar seu teatro de bonecos. Sua maneira de trabalhar se aproximava mais do teatro de rua de Peter Schumann⁴, em contraposição ao extremo perfeccionismo e elitismo do teatro de títeres de Tozer (Ayuso).

Construída a base da personagem central de “Medeia sobre Rodas” é que se vivenciou o primeiro momento de epifania, quando foi possível perceber as influências óbvias, porém, camufladas, de Pepe Otal sobre Medeia (Figura 4). O marionetista, seu atelier e seus títeres já eram parte de um estudo científico realizado por esta pesquisadora na Universidade de

⁴ Titeriteiro, diretor teatral e fundador do Bread & Puppet Theater.

Barcelona em 2005. Por tal razão, não se deve estranhar essas influências, uma vez que elas fazem parte da formação, da vivência e da pesquisa sobre o teatro de animação desta autora.



Figura 4 – Fase de construção de “Medeia sobre Rodas”
Fonte: A autora (2017).

Ao perceber o encontro entre tempos distintos nesta pesquisa, automaticamente foi possível relacionar o personagem Apocalipsis com a ideia do coro, assim como relacionar a construção estética realizada: as semelhanças entre Apocalipsis e “Medeia Sobre Rodas” são consideráveis, desde o reaproveitamento de distintas matérias para sua construção até sua finalização grotesca.

A palavra apocalipse vem do grego *apokálypsis*, que significa exposição ou revelação, último livro canônico do Novo Testamento, atribuído a São João, o que diz sobre o fim do mundo. Apocalipsis não traz boas novas, ele anuncia o fim, a morte, a destruição, exatamente como o coro em Medeia, que abre a cena já contando a tragédia que o público vai a assistir. O coro aparece também para alertar, tal como o Apocalipsis. Não foram eles os causadores das tragédias, mas são eles os locutores delas. Percebe-se, assim, de forma antes não pensada, todos os elos e ligas que havia entre o coro, Medeia e Apocalipsis, provocando a estranha felicidade de encontrar a plástica que resumia todo um semestre da disciplina Cena e Performance.

Somando-se a isso, havia a necessidade de encontrar uma música para a cena, visto que o coro é indissociável da música, já que o coro canta. Assim, era necessário encontrar uma música para Medeia. Fazendo uma pesquisa fonográfica em acervo pessoal, encontrou-se

a música “O Amor é um Rock”, de Tom Zé, que foi gravada no álbum “Estudando o Pagode: na Opereta Segregamulher e Amor”, 2005 (Figura 5)⁵.

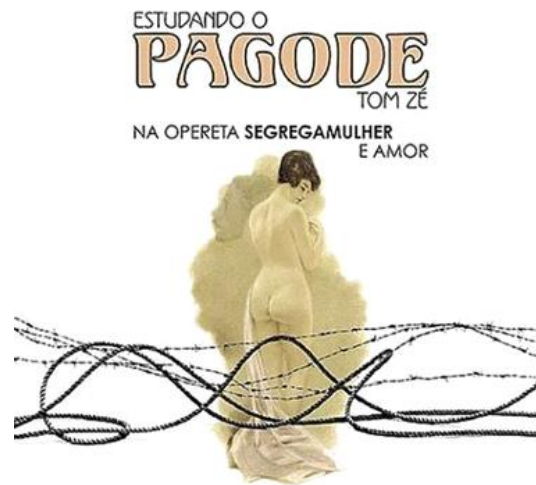


Figura 5 – Capa do álbum de Tom Zé (2005)
Fonte: A autora (2017).

A música de Tom Zé pareceu ter sido criada para a Medeia de “Medeia sobre Rodas”; o ritmo e o deboche conversavam com a personagem e se integravam à cena não como adereço sonoro, mas quase como o texto da cena. Após ouvir a melodia e ler a letra de “O Amor é um Rock”, quase que de imediato possibilitou a certeza de que deveria fazer parte da dramaturgia, da performance. Era preciso uma canção que falasse de Medeia e essa canção, pelas qualidades já enumeradas, se fez perfeita na cena. A letra sugere, de certo modo, o texto dramático da personagem. Considera-se ter sido uma escolha acertada, pois as nuances da canção, somada à letra forte e dramática, e também divertida e irreverente, se relacionam inteiramente com a Medeia que se quis construir, que tem seu lado cômico e grotesco acentuado.

MÚSICA INCIDENTAL: Meu Primeiro Amor
De Hermínio Gimenez, versão de José Fortuna Pinheirinho Jr.

Jasão chora os filhos mortos: Se você tá procurando amor
Deixe a gratidão de lado:
O que que amor tem que ver Com gratidão, menino,
Que bobagem é essa?
Dr. Burgone: O amor é egoísta,
Coro de Medéia: Sim – sim – sim, Tem que ser assim.

⁵ Ficha técnica- Programação, Teclados, Efeitos, Guitarra e Baixo: Jair Oliveira. Percussão: Da Lua. Vozes: Tom Zé, Suzana Salles e Jair Oliveira e Arranjo: Jair Oliveira e Tom Zé.

Dr. Burgone: O amor, ele só cuida
 Coro de Medéia: Si – si – si. Só cuida de si.
 Dr. Burgone: Então quer dizer que o amor é mesmo sem caráter?
 Coro de Medéia: Sim – sim – sim – sim Tem que ser assim,
 Dr. Burgone: E sem caráter, de quem é que ele cuida? Coro de Medéia: Si – si – si.
 Só cuida de si.
 Medéia, Ariadne e Electra: Sem alma, cruel, cretino, Descarado, filho da mãe,
 O amor é um rock
 E a personalidade dele é um pagode.
 Canto de Ofélia: Meu primeiro amor Tão cedo acabou
 Só a dor deixou Neste peito meu.
 Meu primeiro amor Foi como uma flor Que desabrochou E logo morreu.
 Nesta solidão, Sem ter alegria O que me alivia
 São meus tristes ais.
 São prantos de dor Que dos olhos saem Pois que eu bem sei Quem eu tanto amei
 Não verei jamais.

A música desta maneira contribui para o entendimento de quem é esta mulher em cena, quem é o títere apresentado ao público e o que ela está representando. A sintonia entre a música, personagem, cena dramática aconteceu de forma delicada, porém simples, onde não foi difícil organizar a composição cênica com os elementos que se tinha em mãos, facilitando desta maneira a direção da cena.

1.4 Croqui: do traço ao traçado

Como foi alertado no início deste capítulo, a construção da performance “Medeia Sobre Rodas” é uma desmontagem, uma desconstrução, com a finalidade de se compreender a complexidade da personagem criada o que atravessa sua criação final, apontando tanto para a teoria, quanto para a vivência desta pesquisadora dentro do teatro de animação, as referências que ela carrega. Neste processo carnavalesco, que apresenta um discurso ora complexo, ora instigante e imaginativo, foi deixada a apresentação do primeiro esboço da personagem (Figura 6) para este momento, quando, presume-se, o leitor já deva estar situado em referências sobre a personagem.



Figura 6 – Desenho de “Medeia sobre Rodas”
Fonte: A autora (2017).

Outra influência direta na criação material da personagem “Medeia sobre Rodas” foi o pintor holandês Vincent Van Gogh. A leitura das cartas escritas por ele a seu irmão Theo proporcionaram relacionar a ideia de submissão a uma força, exposta por Nietzsche. Relacionou-se à crueldade, no sentido de cru, como coloca o dramaturgo Antonin Artaud (1987). Gilson Motta (2002), em seu texto “Nietzsche e a “estética do artista”: observações sobre o trágico e a crueldade em Vincent Van Gogh” comenta sobre o tema.

A relação entre crueldade e arte se funda na compreensão da vida como criação. A noção de crueldade resgata uma disposição ativa, própria ao criador, apontando para uma ética-estética, caracterizada pela afirmação da dor como fator constitutivo da existência. A dor fundamenta a transfiguração da existência: transformar-se é sofrer. A crueldade é o princípio que afirma a necessidade de transformação: é a dureza, compreendida como uma ausência de compaixão que permite destruir o já estabelecido em prol do devir, da transfiguração da vida. Enquanto determinação implacável, a crueldade visa sempre ao transbordamento do ser, à superação de si. Este movimento de superação é a embriaguez. [...] Van Gogh é um pintor que parece estar sempre com esta predisposição para gerar. É somente por estar predisposto que ele pode ouvir a fala da natureza. [...] as vozes da natureza seriam o eco das vozes interiores do artista [...]. O que se nota em Van Gogh e em muitos outros artistas é o fato de o sofrimento ter origem no sentimento de superabundância de vida. A dor é fator constitutivo do estado criador. (MOTTA, 2002, p. 14).

A agressividade da personagem Medeia, essa submissão a uma força ou poder mais forte, é sustentada por outros autores, que destacam a ideia de ‘furor’. Zélia de Almeida Cardoso (2005), ao analisar o conceito de ‘furor’ na Medeia de Sêneca, faz referência ao texto de Florence Dupont, professora de literatura:

Conforme o parecer de Florence Dupont, a conjugação *dolor-furor-nefas* é essencial à tragédia, ao “espetáculo da tragédia”. O cumprimento do *nefas*, o crime que apresenta uma característica nitidamente desumana, é o fator da transformação do ser humano em monstro. A passagem *dolor/furor* é minuciosamente explorada por Florence Dupont. Para ela, o sofrimento que gera o *furor* é sempre causado por um ferimento doloroso, por uma perda irreparável, havendo sempre um culpado da criação dessa situação. O acometido de *dolor* se sente “lesado em sua integridade social, privado de seu prestígio, desconsiderado aos olhos dos outros e a seus próprios olhos”. A dor excessiva leva à cólera e esta evolui transformando-se no *furor*, a loucura trágica, a cegueira total, a perda de todo o discernimento. (CARDOSO, 2005, p. 130). (grifos originais).

Mais adiante, ao concluir o texto, a autora reitera o aspecto destrutivo do furor:

Medeia permite que se transforme em *furor* o ciúme que sente pelo esposo infiel, ciúme que se agrava com o ultrage do abandono e do repúdio e a faz cometer um crime hediondo e inconcebível ao matar não apenas a noiva de Jasão, mas os próprios filhos que gerara. Clitemnestra se dispõe a eliminar Agamêmnon movida por uma série de razões: a paixão por Egisto, a lembrança do sacrifício de Ifigênia, o ciúme. Atreu tardiamente se resolve a vingar-se do crime cometido por Tiestes que seduzira a esposa do irmão na esperança de conquistar o poder. Em todos esses casos os crimes são marcados pela violência, pela crueldade, por terem como objeto pessoas da mesma casa, parentes, consanguíneos. Em todos esses casos, também, existe uma possibilidade de escolha. A pessoa acometida de *furor* é alertada para o caráter do crime que está em vias de cometer. Conselheiros eventuais, como amas ou cortesãos, tentam mostrar que existem outros caminhos. Há luta interior que se processa no íntimo dos criminosos em potencial e que se reflete no seu físico e nos seus atos. Mas eles se incitam a si próprios para adquirir coragem e cometer o *nefas*. (CARDOSO, 2005, p. 140). (grifos originais).

Assim, a relação entre a personagem Medeia e a dimensão da crueldade se mostrava não apenas como um elemento casual, surgido das leituras de e sobre Nietzsche e das possíveis conexões com a figura de Van Gogh, mas como algo constitutivo da personagem, segundo as interpretações dos comentadores.

1.5 Ensaio de ala

Com todos os elementos para a criação dramaturgica prontos, música, espaço cênico, adereços e personagem materializada em um títere de manipulação direta, o processo agora seria de criar a cena dramática. O títere continha em si a dramaturgia. Faltava, portanto, aprender como manipular a personagem criada. A atmosfera de um cabaré foi a escolhida para ambientar a cena; luzes piscando, dentro de uma penumbra; a personagem de algumas apresenta características do universo *drag queen*: maquiagem forte, roupa exuberante, presença cênica e performática. O figurino do titeriteiro, negro, basicamente uma roupa negra, luvas negras e um lenço na cabeça (tudo negro).

Entre a construção do títere e os ensaios, trinta dias de trabalho. Porém uma personagem tão complexa exigiria um pouco mais de tempo. Os ensaios tiveram a supervisão de direção da cena do mamulengueiro Sandro Roberto dos Santos. A primeira apresentação da performance “Medeia sobre Rodas” (Figura 7) aconteceu no dia 27 de junho de 2017, na sala 140 do prédio da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), situado na Praia Vermelha, Urca, Rio de Janeiro.



Figura 7 – Primeira apresentação de “Medeia sobre Rodas”
Fonte: A autora (2017).

1.6 Recuo de bateria: de rodas para Möbius

O Carnaval pode ser visto como uma peça imensa, em que as principais ruas e praças se convertiam em palcos, a cidade se tornava um teatro sem paredes, e os habitantes eram os atores e espectadores, que assistiam à cena de seus balcões. (BURKE, 1999, p. 206).

Este momento do recuo de bateria, em cena agora, foi carnavalizado: o riso e a comicidade tomam conta do espaço dissertativo. Bakhtin estende sua análise sobre o fenômeno da carnavalização para além das práticas populares, ou seja, para as narrativas que se utilizam da linguagem carnavalesca. Trata-se de uma literatura “prenhe daquela concepção carnavalizada do mundo”. (MIRANDA, 1997, p 130). “Medeia sobre Rodas” se apresenta agora como Möbius, como a fita de Möbius; coloca-se dentro e fora ao mesmo tempo, é coro

e é Medeia. Explicando melhor: a personagem Medeia em sua criação foi pensada igualmente como coro, ela não é mais uma coisa e menos outra, não é por fora Medeia e por dentro coro. Ela é ao mesmo tempo as duas coisas.

O matemático alemão Augustus Ferdinand Möbius, criador da Fita de Möbius, 1858, um concurso promovido pela Academia de Ciências de Paris, foi o que o estimulou a realização da pesquisa sobre a superfície não orientável. A Academia estava encorajando os estudos da teoria geométrica dos poliedros, sólidos geométricos, cujas superfícies são compostas por um número finito de faces. A Fita de Möbius é uma superfície não orientável, isto é, o lado de dentro é também o de fora: este é o dentro. Nela, os percursos infinitos se dão em um espaço finito. (GADELHA, CAFEZEIRO, CHAITIN, 2015).

Os instigantes trabalhos do artista gráfico Maurits Cornelis Escher servem de exemplo em qualquer apostila de matemática para se compreender como funciona a Fita de Möbius. Nas artes visuais, o trabalho que pode servir de paralelo à personagem de “Medeia Sobre Rodas” é a obra “Caminhando” (Figura 8), da artista Lygia Clark.

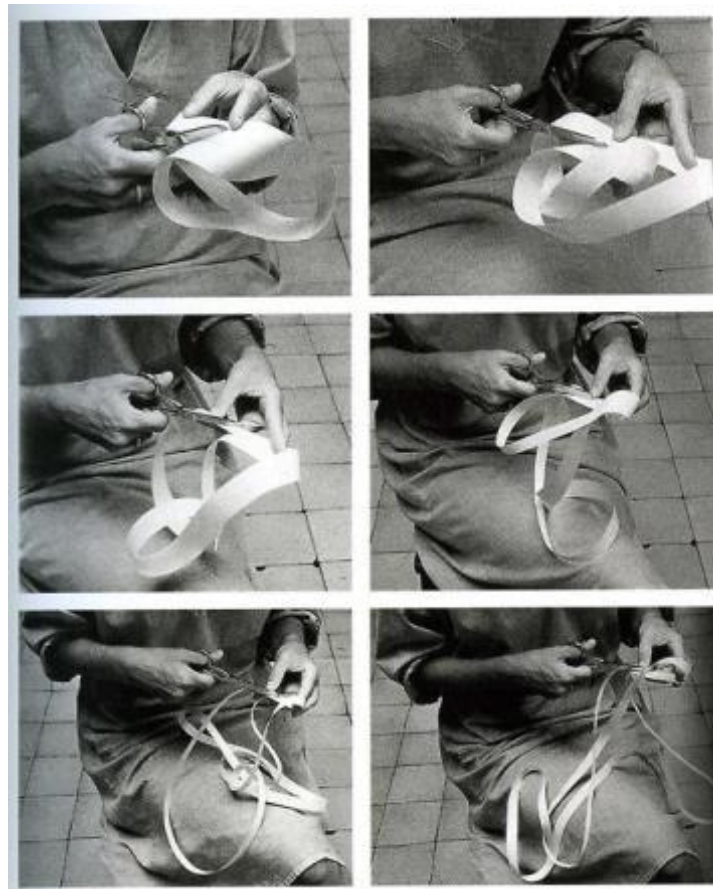


Figura 8 – Obra “Caminhando” (1964)
Fonte: A autora (2017).

“Caminhando” foi criado em 1963. Consiste em que o participante pegue uma fita de papel com cerca de 20 cm de comprimento e 2 cm de largura, torça 180° e cole ponta com ponta. Depois, o participante deverá pegar uma tesoura e com ela fazer o seu caminho, caminhando. Os caminhos são muitos e não há mais retorno ao início depois que se começa a trajetória. O antes espectador passivo é agora o participante ativo, ele faz a obra, a obra é o ato. Com esta obra, Lygia Clark encerra a chamada fase dos bichos e dá prosseguimento à sua trajetória na busca da desmaterialização da obra de arte.

Através de Caminhando perco a autoria, incorporo o ato como conceito de existência. Dissolvo-me no coletivo, perco minha imagem, meu pai e todos passam a ser o mesmo para mim. Escrevo sem parar, acho a ligação da poética transferente da arte com a religião, escrevo textos negando o nome como identidade pessoal da pessoa. Tomo consciência que o Caminhando é a primeira passagem do meu eu para o mundo, percebendo a totalidade do ritmo desde o futebol de praia até Mozart. Tomo também consciência da crise geral da expressão na literatura, dos gêneros que caem, do teatro. Perplexa, sinto a multidão nos metrô, nas cadências dos passos somados, no cruzamento de corpos que quase se tocam e se afastam, cada um tomando rumos secretos de existência privada (CLARK, 2014, p. 352).

A personagem “Medeia Sobre Rodas” quase encontra com o coro que habita em si, mas ela tem nortes distintos e isso se percebe em seu ato dilacerante, quando corta a orelha, e a joga ao público, que por vezes parece observá-la como se mirasse um touro dentro de uma arena.

Medeia contribui para o espetáculo que se espera ver, atira às ‘feras’ um pedaço de si e coloca seu coração como pingente, na ausência de sua orelha, já não quer ouvir razões ou medidas, quer apenas ouvir o pulsar de sua raiva que segue, que envenena seu sangue e a deixa com uma dramaticidade cômica, é *over*. O coro se enfurece e também e murmura justiça, o coro não é um espectador ‘ideal’ assistindo uma cena, tampouco o pode ser, pois ele está em cena. Ele é a cena e ele é também é Medeia. Medeia se encontra neste paradoxo de ser ela mesma e um duo contínuo e ao mesmo tempo separado, não convergem, parecem se aproximar, mas não se esbarram. Seus caminhos são diferentes embora sua trajetória seja única e diga respeito a uma única personagem: “Medeia sobre Rodas”!

1.7 A cadência da bateria

Quando a bateria da escola de samba faz o recuo, ela não para, muito pelo contrário, ela é o coração da escola, faz manter regular seu corpo, faz pulsar e vibrar na cadência do samba. O corpo múltiplo de “Medeia sobre Rodas” leva a outras leituras, mas todas em

consonância com o samba enredo; sua figura atrai, ao mesmo tempo, que é cômica e bruta, é trágica e divertida, é estranha, é um corpo estranho. Fascina, não se sabe dizer no primeiro olhar quem é de fato a personagem, se uma cantora de *rock*, uma *drag*, um carro alegórico, quem é essa personagem? O que é? Só se conhece a ela em cena, a escultura apresenta alguns indícios, mas é em sua trajetória cênica que ela vai se apresentar como Medeia Möbius – coro e Medeia – um só sendo dois por dentro e por fora. Não havendo limites no vai e vem, não se fixa no trágico nem no cômico.

Para Foucault, o corpo não é “sexuado” em nenhum sentido significativo antes de sua determinação num discurso pelo qual ele é investido de uma “ideia” de sexo natural ou essencial. O corpo só ganha significado no discurso no contexto das relações de poder. A sexualidade é uma organização historicamente específica do poder, do discurso, dos corpos e da afetividade. Como tal, Foucault compreende que a sexualidade produz o “sexo” como um conceito artificial que efetivamente amplia e mascara as relações de poder responsáveis por sua gênese. (BUTLER, 2017, p. 162). (grifos originais).

A personagem concebida, ao escancarar seus peitos e se mutilar em cena, se deixa transbordar de tal maneira que o susto faz riso e assim ela joga também com o grotesco; é ‘tosca’ ao mesmo tempo em que se percebe algo de cômico em suas atitudes, é ‘além’ e isso faz graça ao público.

É a protagonista até neste intervalo, que poderia pensar ser o seu oposto, não dá lugar a nenhum Sacatrapo, como a Medeia satirizada por António José da Silva Coutinho em seu clássico “Os Encantos de Medeia” (2013), uma ópera apresentada pela primeira vez no Teatro do Bairro Alto, de Lisboa, em maio de 1735. Na ópera criada por pelo “judeu”⁶, Medeia adquire personalidade de feiticeira má e rancorosa, quando desde o primeiro momento é enganada por Jasão, que se apresenta desde o início da trama como dissimulado, cínico e um galante sedutor. Promete outros mares a Medeia, quando o que desejava era conseguir seu velocino de ouro⁷ e elaborar uma forma de fugir com Creúsa, prima de Medeia, por quem sentia desejo.

Nesta divertida trama quem ganha ares de protagonista é o atrapalhado Sacatrapo, aquele que faz tudo ao mesmo tempo, é atrapalhado e explorado por seus patrões; mesmo distante do personagem da Commedia dell'arte, do Arlequim que tinha a função de divertir o público, o Sacatrapo da peça do judeu adquire o ar irreverente e cômico e seus atos fazem

⁶ António José da Silva Coutinho (São João de Meriti, 8 de maio de 1705- Lisboa, 19 de outubro de 1739) foi um escritor e dramaturgo “português” nascido no Brasil Colônia. Formado na universidade de Coimbra, escreveu o conjunto da sua obra em Portugal entre 1725 e 1739. Recebeu o epíteto de “O Judeu”. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=11300&locale=pt_BR>. Acesso em: 12 de mar. de 2019.

⁷ Velocino de Ouro (ou velo dourado), um carneiro cujo pelo era feito de ouro. Nadava, corria e voava.

recordar o Arlequim de Carlo Goldoni,⁸ que se utiliza de todas as artimanhas possíveis para resolver os problemas amorosos de seu patrão, numa movimentação frenética de recados e declarações que fazem dele um leva e trás das juras de seu amo Jasão.

Jason. Tu, Sacatrapo, se tiveres ocasião, hás-de explorar o peito de Creúsa; e, se a vires inclinada ao meu amor, dize-lhe o quanto lhe quero; porém com muito segredo; que Medeia o não presuma, pois a todos nos importa isso; e, levando nós o Velocino, havemos ter muito ouro.

Sacatrapo. Eu de todo esse carneiro não quero mais do que o rabo; porque, tendo eu esse, escaparei de ficar com o meu na ratoeira; e vós, Senhor, ao que entendo, ficareis com as orelhas. (COUTINHO, 2013, p. 25).

A personagem Sacatrapo (em suas desventuras com Arpia e em toda a trama escrita por Coutinho) recorda algumas outras figuras fictícias populares da literatura brasileira, como João Grilo e Chicó de “Auto da Compadecida”, de Ariano Suassuna (1955). A leitura desta obra oferece claros indícios das fontes nas quais bebeu Suassuna, que podem ir dos cordéis de Leandro Gomes de Barros⁹ (Figura 9) até “Os Encantos de Medeia”, de António José da Silva Coutinho. Parece que o grande autor brasileiro inspirou-se nos contos populares portugueses da peça do “judeu” para criar seu texto e a antológica cena de “O gato que descome dinheiro”.



Figura 9 – Cordel de Leandro Gomes de Barros
Fonte: A autora (2017).

⁸ Arlequim da peça “O Servidor de Dois Amos”, de Carlo Goldoni (1745).

⁹ Leandro Gomes de Barros (1865-1918), chamado ‘o príncipe dos poetas e considerado o criador da Literatura de Cordel. Disponível em: <<http://culturaspopulares.cultura.gov.br/leandro-gomes-de-barros-o-principe-dos-poetas/>>. Acesso em: 13 de mar. de 2019.

Considera-se que a construção de um diálogo dinâmico, divertido e zombeteiro, como na peça “Os encantos de Medeia”, de António José da Silva Coutinho (2013), remete diretamente ao teatro popular de bonecos do Brasil, mais conhecido como Mamulengo, nome que ganhou nacionalmente e internacionalmente maior prestígio e divulgação, embora haja outras denominações para designar a brincadeira com bonecos nas diferentes regiões brasileiras, entre elas, Babau, na Paraíba; Cassimiro Coco, no Maranhão e Ceará; João Redondo e Calunga, no Rio Grande do Norte.

Retomando ao diálogo cênico, o teatro popular de bonecos traz irreverência, ritmo e sarcasmo em sua estrutura poética da cena, assim como ocorre na peça do judeu.

Arpia. Pois eu to sacarei de outra sorte (À parte). Deixemos isso. Sabe que, se tu me pagares, te darei uma empresa melhor que a do Velocino de ouro.
 Sacatrapo. Se isso fora cousa boa, não estivera guardada para mim e já meu amo a tivera na algibeira.
 Arpia. Não, que isto é um segredo que só eu o sei; e é uma tal cousa, que ficarás rico para sempre.
 Sacatrapo. Pois olha: eis aqui este anel que me deu El-Rei esta tarde; e val muito bem trezentos e vinte réis. É um diamante bruto engastado em ouro boçal; e, se me disseres isso, to darei.
 Arpia. Pois sabe que na quinta de Creúsa, debaixo da terra, está uma estrebaria, na qual está um burro que caga dinheiro.
 Sacatrapo. Eu já ouvi falar nisso do burro caga dinheiro, que minha mãe o contava quando eu era pequeno; porém eu sempre tive isto por história.
 Arpia. Não te digo eu que todos têm notícia desse burro? Pois sei que ninguém o viu e cuidam que é fábula, o qual está encantado, assim como o Velocino.
 Sacatrapo. Se também tiver algum dragão que o defenda, já renuncio à empresa.
 Arpia. Não tem dragão, e só tem por guarda uma formiga.
 Sacatrapo. Se é uma formiga, não tenho medo, porque eu me vestirei de armas brancas, com espada e rodela, e logo a matarei.
 Arpia. Levarás duas pistolas também.
 Sacatrapo. Só reparo que, sendo esta empresa do burro caga-dinheiro tão fácil, não te tenhas tu aproveitado desse dinheiro, para comprares mais de dous centos de anéis, e não andares olhando para as mãos e dedos dos Sacatrapos.
 Arpia. Essa é a desgraça e a minha ventura, ou desventura, que a choro com lágrimas de sangue; porque hás-de saber que o mágico que encantou esse burro proibiu que as mulheres o pudessem desencantar, pela fragilidade do sexo.
 Sacatrapo. E que antipatia tem o sexo das mulheres com o sesso* do burro?
 Arpia. Isso saberá o mágico. Sacatrapo. Olha tu que mais depressa me parece que isso será alguma burra; porque essas são as que cagam dinheiro.
 Arpia. É um burro tão macho como tu és.
 Sacatrapo. Pois, Arpia, tu me seguras ser isso verdade?
 Arpia. Não o duvides, que eu o tenho visto muitas vezes; e, quando me vou chegando para ele, desaparece, e foge o burro de mim, porque sou mulher.
 Sacatrapo. Em fugir de ti não parece ele ser burro: quase que estou inclinado a dar-te o anel. (COUTINHO, 2013, p. 65-66).

Voltando a “Medeia Sobre Rodas”, considera-se possível que a aparência grotesca da personagem possa remeter o espectador ao teatro popular de bonecos brasileiro. Afinal, a escultura da personagem, com todas as características já citadas ao longo deste capítulo, diz

de uma presença cênica forte e nada delicada, o que vem de encontro aos bonecos populares – esculturas criadas em madeira (geralmente talhados na madeira de mulungu), cuja aparência é mais bruta e com traços exagerados e que, geralmente, são pintados em tintas brilhantes. O que se espera do desempenho de sua escultura em cena também aproxima Medeia Möbius dos mamulengos.

No escultor popular brincante, artesão e animador, identificam-se em um único homem, que maneja a figura acrescentando-lhe som e movimento. Informada pela intenção de criar o personagem, a escultura, aí, é instrumento de atuação. Os bonecos do mamulengo, as figuras do Bumba-meu-boi são, nesse sentido, peças utilitárias para seus autores - esculturas animadas que só correspondem ao seu projeto no desempenho de seu papel, no espetáculo. Esse tipo de espetáculo supõe uma participação total na brincadeira. Não se vai ao Bumba-meu-boi ou no mamulengo apenas para assistir, mas também para brincar. Fundem-se em uma só entidade o artista, o boneco e o personagem; e o público também se funde com os bonecos-atores. (COIMBRA, MARTINS e DUARTE, 1980, p. 77).

Nesta cadência do samba, buscou-se apresentar ao leitor neste escrito carnavalizado a personagem Möbius Medeia ou “Medeia sobre Rodas”. Figura grotesca,¹⁰ que além de desfigurar as imagens que por ela são representadas, reúne no mesmo paradigmático o trágico e o cômico (SANTOS, 2008), o dentro e fora, o coro e Medeia, o clássico e o popular, convencionado a um aspecto aparentemente contraditório, assim como ocorre nas características destinadas ao carnaval medieval, como coloca Bakhtin em “A Cultura Popular no Renascimento e na Idade Média”:

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolavelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo. No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significados, destacada e independente da terra e do corpo. (BAKHTIN, 1999, p. 17).

¹⁰ Grotesco. Iniciado em solo italiano no século XVI, o grotesco se difunde por toda a Europa a partir de então. O trajeto da noção de grotesco no tempo retira dela o sentido técnico específico de um tipo de decoração romana tardia (e de um estilo renascentista nela inspirado), transformando-a frequentemente em adjetivo, para designar o que é bizarro, fantástico, extravagante e caprichoso. Tomando o grotesco em sua acepção mais ampla, é possível pensar em um recurso para a deformação de figuras humanas, com sentido dramático. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4981/grotesco>.

1.8 Samba-enredo: o coro é plateia e é personagem

Pensando no samba-enredo como um subgênero musical de linguagem específica, o autor Raymundo (2011) historiciza o samba enredo como gênero épico brasileiro. Assim, ele nos relata que o samba enredo constitui-se “em um determinado contexto político e cultural – o regime nacionalista do Estado Novo, intensificado com a Segunda Guerra Mundial, e o nacionalismo artístico do Brasil em busca de identidade(s) unificadora(s)”. Segundo o autor, com a obrigatoriedade de trabalhar temas nacionais, “os compositores das escolas de samba tiveram de criar um gênero literário-musical onde a relação com a História fosse central” (RAYMUNDO, 2011, p. 37). Esse gênero criado segue uma característica da narrativa épica, mostrando os elementos principais dessa narrativa: o propósito, que apresenta o tema e a dimensão histórica assumida pelo enredo, além da afirmação do propósito e de elementos simbólicos relacionados à Escola; a invocação do tema histórico; o *In medias res* (que significa “no meio das coisas”), que é um recurso literário no qual a narrativa começa no meio da história, e segundo Raymundo (2011), é quando o autor do samba enredo vai ao passado e retorna ao presente; e a enumeração, que apresenta, recorrentemente no samba, símbolos referentes à própria Escola, como as cores, o nome da bateria ou alguma palavra que referencie a própria Escola. (VIEIRA, 2016, p. 78).

Focar o coro dentro da construção de Medeia Möbius, este elemento singular e plural que evoca a plateia, a cena e que também liga o espectador à compreensão do enredo, antes mesmo do acontecimento *in loco*, é do interesse desta pesquisa. O coro trágico e o samba-enredo possuem um aspecto apolíneo, pois contêm um elemento narrativo, épico ao mesmo tempo. Por serem cantados e dançados, eles são também uma experiência dionisíaca. Eles são apolíneo-dionisíaco, daí o fato de serem origem.

Ao longo deste capítulo Möbius Medeia foi apresentada, onde a trágica e clássica personagem de Eurípides se apresenta como a fita de Möbius, o dentro e o fora simultaneamente, o vai e vem ininterruptos, sendo assim, coro e “Medeia Sobre Rodas” na mesma escultura, na mesma personagem. A personagem é o coro e é ela, Medeia, em uma fusão em que representa a si própria e há um inconsciente, uma espécie de oráculo interno, um eco, a arquibancada, o coro!

A cena dá ao coro a credibilidade de sua presença, mesmo em sua ausência. Como o coro está em Medeia, não precisa necessariamente materializar-se em um objeto para estar presente; ele, o coro, é presença constante em Medeia. Assim se apresenta em sua trajetória trágica, aqui transcrita, onde o texto é posto em gestos, em tomadas do espaço cênico; também pelo corpo do animador/manipulador que está em cena despertando a personagem ao espectador.

A potência da narrativa cênica se encontra na consciência do ator/animador em deixar fluir o gesto em ficção verdade, comovendo a arquibancada que canta junto; é o desempenho do ator/animador/manipulador que provoca em cena a troca constante entre o trágico e o

cômico e o vai e vem da fita Möbius para que a personagem se torne realmente Möbius Medeia/“Medeia sobre Rodas”, levando o público a fazer parte deste coro-Medeia. É evidente que não se está falando de um coro uníssono, mas sim da grandeza e da multiplicidade, onde não há corpo nem objeto. (DELEUZE e GUATTARI, 2012).

As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudo-multiplicidades arborescentes. Inexistência, pois, de unidade que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito. Inexistência de unidade ainda que fosse para abortar no objeto e para “voltar” no sujeito [...]. Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade não remetem à vontade suposta de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 23-24).

Em Möbius Medeia foi utilizada a técnica de manipulação mista, unindo a técnica de balcão e de varas. Os braços da personagem são de vara e as pernas são quatro pequenas rodas de rolimã. A intenção de colocar essas rodas foi fazer de seu caminhar em cena algo não uniforme, que tivesse um rangido, que de alguma maneira lembrasse a chegada de uma multidão, anunciar que ela é coro.

A escultura da personagem, que é seu corpo, dança em cena um *rock metal* estilizado ‘desterritorializado’. O coro se apresenta com sua dança rizomática e sua múltipla corporeidade, desalojadas das dicotomias homem ou mulher, onde o animador se deixa ser a boneca e está em cena para dar vida ao ser inanimado. Corpo multidimensional e volumoso, percorrendo o espaço e transmutando-se, transfigurando-se. (GADELHA, 2015). Neste coro rizomático, que pode dar processo a um novo coro, transita e se dobra infinitamente, como as dúvidas, como a representação, o corpo do nosso coro é soma, é túmulo é tragédia e comédia, é um encontro que quase se dá, mas não acontece nunca.

Esse processo do coro trágico é o profenômeno *dramático*: ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo, em outra personagem [...]. O coro ditirâmico é um coro de transformados, para quem o passado civil, a posição estão inteiramente esquecidos; tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais [...] devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionísíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo apolíneo [...] não a redenção apolínea na aparência, porém, ao contrário, o quebrantamento do indivíduo e sua unificação com o Ser primordial. (NIETZSCHE, 1999, p. 60-61). (grifos originais).

Só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível, em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece os símbolos realizados. (ARTAUD, 1987). Möbius Medeia/“Medeia sobre Rodas” é um convite a se alimentar do teatro, é se

deixar embriagar-se da poesia, deixar-se crer no impossível, crer numa boneca, crer nos símbolos e se deixar ser outros. O coro busca seu devir em um processo de desapego às imitações, às limitações, às aparências; vai ‘caminhando’ sobre as linhas não paralelas, descobre outros caminhos na Fita Möbius, arrebatada a plateia e transforma o espaço cênico em sagrado.

2 PARANGOTÍTERES: DE HÉLIO OITICICA À TRADIÇÃO DOS ESTANDARTES DAS PORTA-BANDEIRAS, O TÍTERE SE FAZ PRESENTE

2.1 A comunidade do samba

Aqui é apresentada a comunidade que, de fato, cria o espetáculo carnavalesco na avenida do samba. Utiliza-se ainda o conceito de carnavalização de Bakhtin que ilustra teoricamente o projeto desenvolvido.

O que são os Parangotíteres? São bonecos que podemos animar com as mãos, uma mescla de duas técnicas, luva e varas, pois ao colocar a mão dentro dos bonecos segura-se um pequeno suporte de madeira que está dentro da estrutura. A forma foi inspirada em três manifestações: nos parangolés do artista carioca Hélio Oiticica (Figura 10); nos estandartes/bandeiras que as porta-bandeiras carregam em sua passagem pela avenida do samba; e nos títeres de luva e/ou vara.



Figura 10 – Parangolé de Hélio Oiticica – exposição Artevida, Casa França-Brasil (RJ)
Fonte: A autora (2014).

Para a criação desta forma estética, foi realizado inicialmente um trabalho de campo que entrevistou seis porta-bandeiras de diferentes escolas. Algumas das perguntas foram: o que é ser uma porta-bandeira? Qual a importância dessa função na escola de samba? Qual a importância da porta-bandeira para a comunidade? Checando as respostas, no entanto,

verificou-se a existência de algumas falas repetidas e um tanto clichês, como “A porta-bandeira leva o pavilhão na Avenida”, resposta dada por uma das entrevistadas ao se referir à bandeira que maneja durante o desfile.

O bordão dito por quase todas as entrevistadas não foi descartado, ao contrário, foi incorporado ao trabalho de investigação e na criação do referido títere. Pode-se dizer resumidamente então que este objeto artístico sensorial é a ideia de união do estandarte que a porta-bandeira segura ao desfilar pela avenida do samba com os parangolés criados por Oiticica, com os quais se subverte a obra de arte e a bandeira/estandarte ao se tornar um títere e sua dança e desempenho se tornar teatro de animação.

A performance parangotíteres foi proposta, aceita e aberta à participação pública pela primeira vez no dia 27 de abril de 2017, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), durante o “27º UERJ Sem Muros”¹¹. (Figura 11).



Figura 11 – Apresentação no 27º UERJ Sem Muros
Fonte: A autora (2014).

Em outubro do mesmo ano, a autora desta dissertação apresentou a propositura na Escola Minueto do Samba, que tem como objetivo formar novas porta-bandeiras e mestres-salas. Alunos(as) e professores da Escola interagiram com os parangotíteres. Finalizando as apresentações de 2017, em novembro realizou-se comunicação oral e performance no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. Houve um longo percurso de pesquisa até chegar ao formato “parangotíteres”.

¹¹Evento que ocorre anualmente na UERJ. Representa o compromisso dos professores, alunos e funcionários técnico-administrativos em produzir resultados e socializar o patrimônio cultural, científico e tecnológico da universidade com aqueles a quem de fato o saber acadêmico se destina: escolas de todos os níveis, instituições públicas e privadas e indivíduos de todas as classes.

2.2 Samba na comunidade

Em 2015, a autora desta dissertação era estudante do curso de graduação em Artes Visuais da UERJ e participou como estagiária de pesquisadora¹² do projeto “Terra, Arte, Vida: ações ambientais e saberes comunais”, coordenado pela professora Isabela Frade¹³. Referido projeto desenvolveu-se na comunidade da Mangueira, mais precisamente no centro social comunitário “Candelária Waldemar Caetano”.

Havia na equipe quatro estudantes/estagiários, cabendo a esta autora a criação de bonecos e a realização de oficina de teatro de animação para moradores da comunidade uma vez na semana, encontro de duas horas diárias (das 15h às 17h). Todos os participantes foram do sexo feminino, abrangendo de crianças a senhoras. Foram dadas aulas teóricas e práticas, quando eram apresentadas diversas técnicas de manipulação de bonecos, a partir de vários materiais didáticos. Dentre estas técnicas, as participantes tiveram predileção pelos títeres de luva e os de vara, estes últimos inspirados nos títeres de Wayang Gólek¹⁴. Para a confecção dos bonecos, foram utilizados jornais como matéria base, cola, cordões e hastes de madeira para a manipulação dos braços. Foram criadas três bonecas diretamente ligadas à estrutura estética visual dos Wayang Gólek. (Figura 12).



Figura 12 – Wayang Gólek e títere criados por uma participante do projeto
Fonte: A autora (2015).

¹²Bolsa fomentada pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq).

¹³ Isabela Frade é artista e educadora, doutora em Comunicação. Docente do PPGARTES/UERJ, Procientista FAPERJ; coordenadora do projeto de extensão Cerâmica viva UERJ/SR3. Lidera o Grupo de Pesquisa - CNPq Observatório de Comunicação Estética. Integra o coletivo de arte “O Círculo”.

¹⁴Wayang Gólek - figuras em três dimensões de madeira (pintada) na totalidade ou apenas na cabeça. Títeres muito comuns na Indonésia; ilhas de Java e Bali onde a manipulação ocorre através da movimentação das varetas que estão presas nas mãos dos bonecos.

A criação das roupas dos personagens foi feita com o refugo das fantasias do desfile de carnaval da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira (Figura 13). O ressignificar foi posto em prática em vários sentidos e metáforas; algo despertou o interesse para a criação daqueles seres não vivos, os títeres, e houve por parte das participantes uma grande entrega.



Figura 13 – Títeres criados pelas participantes da oficina de animação
Fonte: A autora (2015).

Durante a construção dos títeres, pensava-se na dramaturgia para conceber um roteiro até foi concebida a história “O Cordão do Gato Rosa” (Figura 14), um gato que entra no samba, que envolve a todos e que opera, enquanto vínculo afetivo local, um ponto de encontro de várias narrativas sobre a vida mangueirense.

A metáfora lúdica do gato abarca discussões profundas sobre o cotidiano dos moradores da Mangueira, sua condição vida, sua saúde em meio à falta de saneamento básico, onde ter um gato é quase sinônimo de ter cuidado com a casa na vigília dos intrusos ratos. O gato perspicaz da história adentra a casa de senhoras que desfilam na escola de samba e convoca toda a comunidade para participar do carnaval. E quando o gato faz isso também, tem ele uma atitude promotora de uma comunidade mais laica, onde há o respeito a todas as crenças e todas podem estar dentro da festa do carnaval.

São muitos os simbolismos dessa personagem, porém é de se destacar o fato integrador e comunicador por ele exercido no cenário, quase como um espelho da sua comunidade.



Figura 14 – O gato rosa
Fonte: A autora (2015).

Ao longo do teatro de animação, foram criados nove títeres: seis de luva e três no melhor estilo Wayang Gólek. A apresentação do espetáculo aconteceu no mês de setembro de 2015 durante o 26º UERJ Sem Muros, no campus Maracanã da universidade. (Figura 15).



Figura 15 – Apresentação no 26º UERJ Sem Muros
Fonte: A autora (2015).

Depois dessa experiência exitosa, e ainda sob a orientação da professora Isabela Frade, buscou-se mais inserções com o teatro de animação dentro da comunidade da Mangueira,

focando um novo projeto em que os títeres fossem uma vez mais o ponto de cume para a troca de saberes, experiências, histórias e novas fabulações. A substancial diferença seria que, desta vez, o ponto de partida seria algo de dentro da comunidade.

Ao iniciar a procura por um tema, acedeu a questão gênero feminino como norte, frente à constante e extremada violência que as mulheres vivenciam dentro e fora da comunidade, porém não necessariamente a violência doméstica ou de gênero seria tratada. Analisando personalidades públicas que foram moradoras da Mangueira, e à procura de uma figura feminina respeitada, admirada, atravessada pelo samba e de forte iconografia social, não se chegou a uma mulher exatamente, mas a um conjunto de mulheres: as porta-bandeiras.

A presença desta mulher que simbolicamente carrega seu pavilhão sobre um mastro em forma de bandeira tem uma significância iconográfica grandiosa para se compreender a luta do povo do samba, a luta dos negros oprimidos, dos discriminados que no carnaval invertem a ordem social e são os reis e rainhas da festa; considera-se que esta figura com a bandeira simboliza muito mais que a beleza do alinhô na passarela do samba, simboliza a história de toda uma comunidade.

Dançar com o pavilhão com galhardia e orgulho, pois nele estão as lutas da comunidade do samba, não somente de escola que representa, mas a luta do povo do samba, enquanto descendentes dos primeiros negros na diáspora brasileira, e que fizeram do samba o espaço aglutinador de fortalecimento para sobreviver. Batucando, cantando e dançando para curar o banzo e celebrar a vida. (SOUZA, 2016).¹⁵

Com a definição do grupo social e cultural objeto da pesquisa, voltou-se às leituras específicas sobre o tema e às investigações de campo, e contando com a contribuição de Eliane Santos de Souza,¹⁶ ex-porta-bandeira e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ (PPGARTES/UERJ), que facilitou o contato com algumas mulheres que portavam as bandeiras em escolas de samba, foi preparado um questionário com perguntas dirigidas a essas mulheres (Anexo 1). Em seguida, seis mulheres foram entrevistadas pela autora desta dissertação: a própria Eliane Santos de Souza, Michelle Lima, Janaína Miranda, Simone Ribeiro, Érica e Cintia Ribeiro.

¹⁵ Citação retirada do questionário realizado para o projeto: Dama do Samba – o imaginário do feminino na figura da porta-bandeira na comunidade da Mangueira. Respondido por Eliane Santos de Souza, doutoranda do PPGARTES/UERJ e ex-porta-bandeira carioca.

¹⁶ Especialista em Educação Infantil, graduada em Pedagogia com Mestrado em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense. Foi porta-bandeira entre 1989 e 2005, em escolas de samba do Estado do Rio de Janeiro. Participa desde 2013 do Grupo de Estudos e da Comissão Julgadora do Quesito Mestre-sala e Porta-bandeira da LIGA-São Paulo e desde 2014 da cidade de Uruguaiana-RS.

Com esse copioso material, preparou-se o projeto intitulado “Dama do Samba – o imaginário do feminino na figura da porta-bandeira na comunidade da Mangueira”. No dia 11 de agosto de 2016, soube-se que o projeto havia sido contemplado para receber a Bolsa de Iniciação Científica – 2016/1 da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Desta maneira surgiu o projeto coordenado pela professora Isabela Frade, em que a autora desta dissertação atuou como única estagiária/pesquisadora.

2.3 Fantasias e adereços

O ano de 2016 foi marcado pelo *impeachment* da presidente Dilma Rousseff. Paralelo a isso, no Rio de Janeiro se iniciava uma forte campanha visando ao desmonte da UERJ, levando a muitas paralisações e a uma greve na contramare do caos político e social instaurado no país e acirrado no Rio de Janeiro. No final de 2016, a autora desta dissertação foi aprovada para o PPGAC/UFRJ, resolvendo seguir com a graduação em artes visuais, até mesmo como ato de resistência política pela preservação da universidade pública, gratuita e de qualidade, e começar o mestrado.

Esta vida paralela entre duas grandes e respeitáveis universidades públicas, além da participação política em constantes reivindicações e passeatas, teve como resultado o sentimento de uma espécie de vértice que unia pontos diferentes, situações, discussões, fazendo com que esta autora refletisse sobre todo o conjunto de saberes aprendidos e assim, um grande encontro se deu internamente: o sentimento de estar atravessada por todas estas questões processo de criação na pós-graduação foi o resultado destes atravessamentos políticos, artísticos e afetivos. A obra de Hélio Oiticica começou a atravessar a pesquisa nas aulas da disciplina contracultura no PPGAC, ministradas pelo professor Frederico Coelho.¹⁷ A obra de Oiticica fez unir os vértices entre as pesquisas.

¹⁷ Professor Assistente do Departamento de Letras da PUC-Rio. É graduado em história (UFRJ), Mestre em História Social (UFRJ) e Doutor em Literatura Brasileira (PUC-Rio) com Bolsa-Sanduíche da Capes por um ano na New York University. Em 2009 tornou-se curador-assistente de artes visuais do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), onde ficou até julho de 2011 trabalhando com Luiz Camillo Osório. Desde agosto de 2014, é Professor Assistente dos cursos de Literatura e Artes Cênicas e da Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC) do Departamento de Letras da PUC-Rio é o atual coordenador da pós-graduação lato-sensu Formação do Escritor (Departamento de Letras PUC-Rio/CCE) e Co-coordenador do PPGLCC. Atualmente desenvolve o projeto de pesquisa “Contracultura e experimentalismo no Brasil – rupturas, releituras e permanências”, que tem como premissa fundamental propor uma releitura crítica do tema que historicamente se configurou chamar de contracultura brasileira.

Em 1987, Hélio Oiticica desenvolveu o conceito de suprasensorial,¹⁸ em que a improvisação e a expressão corporal têm um papel decisivo. A compreensão deste conceito levou a autora desta dissertação a refletir sobre outras e novas possibilidades de construção de títeres para a pesquisa das damas do samba. O resultado estético do títere começou a importar menos, isto é, houve um afastamento da visão representativa do boneco.

Reverendo a ideia de que ele deveria representar as porta-bandeiras, deu-se maior importância aos aspectos sensoriais que esse títere deveria carregar em si, a música e dança, o corpo do animador ao estar em contato com o objeto. Neste momento de erupção interna, a pesquisadora relê a obra “Aspiro ao Grande Labirinto”, coletânea de textos de Hélio Oiticica (selecionados e organizados por Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Wally Salomão) e, neste livro, o texto “Anotações sobre Parangolé”, que vinha de encontro ao trabalho teatral desenvolvido, oferecendo-lhe a base teórica e estética necessária, e lançando esta pesquisadora a novas descobertas.

Desde o primeiro “estandarte”, que funciona como ato de carregar (pelo espectador) ou dançar, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras da “manifestação da cor no espaço ambiental”. Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na estrutura-ação que é aqui fundamental: o “ato” do espectador ao carregar a obra, ou dançar, ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do “ato expressivo”. A ação é a pura manifestação expressiva da obra. (OITICICA, 1986, p. 70). (grifos originais).

Era perceptível em Oiticica uma total conversa com a investigação em desenvolvimento no projeto “As Damas do Samba”, sobre o qual o diálogo se dava em vários aspectos: desde os geográficos, UERJ (antiga Favela do Esqueleto) e Comunidade da Mangueira, até os aspectos visuais, estéticos, sociais, culturais e sensoriais: estandartes, samba, o corpo que samba, cores, comunidade e arte.¹⁹

¹⁸O objeto surge das modificações das noções tradicionais de pintura e de escultura. Hélio Oiticica define essa proposição estética a partir de um novo comportamento perceptivo, ou seja, a ação do participante. O suprasensorial prescinde do objeto: são exercícios criativos dirigidos aos sentidos do indivíduo para desaliená-lo do condicionamento do cotidiano. A improvisação e a expressão corporal têm um papel decisivo. Dilatar a consciência do indivíduo não mais através do intelecto, mas da vivência da liberdade. H.O. menciona o uso de drogas alucinógenas, sugestão que sabe ser de natureza polêmica. A passagem do sensorial para o suprasensorial se dá na transposição de barreiras da inibição puramente sensorial. H.O. invoca a música rítmica, o mito, a dança, o efeito de tóxicos. Enfatiza os tóxicos por sua possibilidade de libertar de modo violento, os antagonismos. O suprasensorial (arte ou antiarte) é uma manifestação de caráter coletivo (assim como ritmo ou o tóxico). O suprasensorial desencadeia a possibilidade de um sentido ambiental - donde veio sua descoberta do samba como fenômeno de comunhão social. Programa Hélio Oiticica. Disponível em: <<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=133&tipo=2>>. Acesso em: 22 de mar. de 2019.

¹⁹ A UERJ foi construída onde antes havia a chamada Favela do Esqueleto, surgida na década de 30 e formada principalmente por pessoas que perderam suas casas quando da abertura da Avenida Presidente Vargas. Na

Em sentido irrestrito estes aspectos se tornaram caros no desenvolvimento desta pesquisa científica/artística e se entrelaçaram no percurso, em que a obra parangolé de Hélio Oiticica atravessou todo o processo: o de criação artística, passou por uma ressignificação visual e estética saindo do campo restrito das artes visuais contemporânea e entrando nas artes cênicas, fazendo parte do campo expandido onde as duas áreas se encontram e dialogam. Assim o objeto artístico do artista se ressignificou, tornando-se também teatro de animação.

O processo pelo qual a pesquisa passou foi construído a partir da percepção, da prática (no sentido de manuseio de materiais) e da intuição para depois surgir a conceituação. Assim, o encontro não programado com Hélio Oiticica e a sua obra parangolé fez surgir a descoberta da forma parangolíteres; o trabalho foi do sensível para o inteligível.

Surge aqui algo que se aproxima do conceito de bricolagem,²⁰ utilizado pelo antropólogo francês Claude Lévi-Strauss na obra “O Pensamento Selvagem” (2008), em que o termo designava um modo específico de pensar, chamado pelo autor de pensamento mágico. Muito resumidamente, pode-se dizer que, no campo das artes, bricolagem é a operação de ressignificação de uma obra artística; o *bricoleur*²¹ opera através dos signos, semelhanças, ‘pontes’ que são criadas entre uma obra e outra, uma nova obra surge e depois que ela existe materialmente é que se conceitua o que foi realizado, como foi colocado acima parte do sensível para o inteligível.

No caso particular do trabalho desenvolvido por esta autora, foi o que ocorreu nesta pesquisa depois da obra pronta, com novos e outros materiais, distintos da obra original, porém, com a referência clara à obra parangolé. Aí é que se iniciou a conceitualização sobre o que foi criado.

Ocorre nesta raia um novo encontro com Hélio Oiticica: ele acreditava na transvaloração das coisas, que tudo já estava posto no mundo e que os artistas têm por ordem mudar essas coisas de lugares, ressignificar a arte e o que está apresentado como acabado.

década de 60, quando o Esqueleto contava com milhares de habitantes, o governador do então Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, passou a defender a remoção das favelas como forma de lidar com o problema da moradia. Em 1964, o golpe de Estado e a instalação da ditadura agravaram o processo de remoções, dando início à erradicação definitiva das favelas. Em menos de dez anos após o golpe, teve início o processo de remoção da Favela do Esqueleto. Disponível em: <<https://marceloauler.com.br/uerj-monumento-de-cultura-monumento-de-barbarie/>>. Acesso em: 22 de mar. de 2019.

²⁰ O termo bricolagem no âmbito da antropologia aparece nos estudos do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss que adotou o termo para se referir a culturas ou aspectos de distintas culturas que se misturam e dão origem a um novo padrão cultural. Na obra “O Pensamento Selvagem” o autor apura a definição do *bricoleur*.

²¹ O *bricoleur* é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, ao contrário, por exemplo, do engenheiro que, para dar execução ao seu trabalho, necessita da matéria-prima. (Nota de Almir de Oliveira Aguiar e M. Celeste da Costa e Souza, tradutores da 1.a edição pela Ed. Nacional.) Nota de rodapé em “O pensamento Selvagem”, p. 32, Edt Papirus, 8ª edição, 2008, São Paulo.

Ao parafrasear Yoko Ono²² em 1972, Oiticica diz: “Nada se cria tudo já está aqui, o papel do artista é mudar o valor das coisas. Transvaloração de todos os valores”. (OITICICA, 2010, p. 28). Em parangolés, Hélio Oiticica se apresenta transvalorando conceitos, valores, sujeitos e posições hierárquicas da arte, a criação existe de fato quando manuseada pelo espectador e não somente pelo artista criador, a obra é de todos! É nos parangolés que, segundo Paula Braga (2010), o artista empreende uma obra que quer transvalorar a arte, expandir, esticar, testar os limites da arte.

O parangolé não é uma capa a ser vestida, mas uma extensão do corpo de quem a veste, como um órgão novo, capaz de captar para o corpo, e em conjunto com o corpo, algo que ele sozinho não captaria. Da mesma forma como precisamos de um aparelho de rádio para captar um tipo de onda eletromagnética que está presente em qualquer recinto, mas que não percebemos só com nossos cinco sentidos, há uma onda estética que o parangolé sintoniza no corpo do participante. Assim ele atinge, pela dança e com a capa, um estado que Oiticica chama de “embriaguez dionisiaca”, em referência a Nietzsche: cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de dançando, sair voando pelos ares [...]. O homem não é mais artista, tornou-se a obra de arte [...]. (BRAGA, 2010, p. 110).

Neste processo *bricoleur* vivenciado o ‘pensamento mágico’ ocorre em epifania, onde tudo pareceu cristalino e em comunhão: parangolés + estandartes + representação do pavilhão + Damas do Samba + títeres. Ficou claro que esses elementos poderiam ser representados em uma única forma, que em si reuniria todos os pontos. Transvalorando seus significados anteriores e sendo uma nova coisa repleta de significado e significações, surge o que se chama de parangotíteres!

Nesta forma heteróclita, bricolar que se compreende serem os parangotíteres, ressalta-se ao leitor que nela não está contida unicamente um processo de transvaloração da obra parangolés de Hélio Oiticica, nela também está a bandeira da Dama do Samba que tem a representatividade do pavilhão, da comunidade e está o títere, que é o foco máximo desta dissertação; sua relação com a arte contemporânea é parte fundamental no processo de estudo que foi desenvolvido nesta pesquisa.

O títere, ao ser ressignificado como personagem, surge sem rosto, uma cabeça de jornal em um corpo parangolé, uma nova forma, uma invenção de técnica ou se pode dizer uma técnica mista, que está entre a luva, a vara e o marote, a qual exige do seu animador todo

²²Yoko Ono nasceu em 1933 em Tóquio e viveu em Nova Iorque desde 1954. É uma das principais artistas experimentais e de vanguarda, associada à arte conceitual, performance, happenings dos anos 60. Foi integrante do Grupo Fluxus sendo uma das poucas mulheres que participaram desses movimentos. Foi uma das pioneiras a incluir o espectador no processo criativo, convidando-o a desempenhar um papel ativo em sua obra. Ono ainda hoje continua questionando de forma decisiva o conceito de arte e do objeto de arte, derrubando esses limites.

seu corpo, sendo este animador não necessariamente o seu criador. Também pode ser, mas a evolução dos parangotíteres não acontece só, um de cada vez, é o conjunto que dá a forma de espetáculo, apesar de cada pessoa ao animar a formar ser e ter sensações individuais, como um espetáculo onde cada personagem tem uma função na trama e a peça só acontece com desempenho de cada um em sintonia com o todo.

Em cena, os parangotíteres ocorrem em conjunto, apesar de ser uma experiência individual. Melhor explicando, é como uma ala de uma escola de samba que não foi ensaiada, onde cada participante é fundamental e suas sensações únicas e internas, mas fazem parte de um todo, que juntos criam uma espécie de balé, que, vista de pontos diferenciados, oferece ao observador a sensação de completa harmonia do todo. Os parangotíteres são também um convite ao não animador, estar em cena com títere se deixando levar pela ação corporal que o boneco lhe impõe, pela forma e os significados que ela carrega.

No decorrer da pesquisa, o processo de transvalorização de seus significados não foi simples; a obtenção de uma forma heteróclita demandou busca investigativa sobre cada signo que ela, obra/títere, viria portar em si.

Ora, existe um intermediário entre a imagem e o conceito: é o signo, desde que sempre se pode defini-lo da forma inaugurada por Saussure a respeito dessa categoria particular que formam os signos linguísticos, como um elo entre uma imagem e um conceito, que, na união assim estabelecida, desempenham respectivamente os papéis de significante e significado. Assim como a imagem, o signo é um ser concreto, mas assemelha-se ao conceito por seu poder referencial: um e outro não se referem exclusivamente a si mesmos; além de próprios, podem substituir outra coisa. Todavia, nesse sentido, o conceito possui uma capacidade ilimitada, enquanto que a do signo é limitada. A diferença e a semelhança ficam bem ressaltadas com o exemplo do *bricoleur*. Observemo-lo no trabalho: mesmo estimulado por seu projeto, seu primeiro passo prático é retrospectivo, ele deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim, e, sobretudo, entabular uma espécie de diálogo com ele, para listar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado. Ele interroga todos esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro a fim de compreender o que cada um deles poderia “significar”, contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado [...]. (STRAUSS, 2008, p. 33-34). (grifos originais).

A citação acima, retirada do Capítulo 1, A ciência do Concreto, do livro “O Pensamento Selvagem”, de Lévi Strauss, é bem ilustrativa sobre o processo passado nesta criação da forma material do títere; o texto representa bem a vivência e a experiência passadas por esta autora, e que procura passar ao leitor ao descrever sua construção conceitual e material. No próximo item aborda-se o som, o samba, o ritmo, sugeridos ao participante convidado para que evolua com os parangotíteres.

2.4 Samba no pé

Para se sambar precisa de música? O samba no pé tem que ser no pé? O corpo samba? A forma heteróclita dos parangotíteres rompe com a quase certeza de que para se sambar é necessário o som. Para se estar com esta matéria não se precisa de som externo, para estar no ato de manipular/animar estes bonecos é preciso ao menos um pouco de silêncio, a fim de que se possa ouvir os sons internos do corpo, e deixar que esses sons se transformem em música e que essa consciência de escuta e sintonia dos corpos internamente possam se tornar o ritmo com a qual se vai sambar com os parangotíteres. Não importa se se começará dos pés ou da cabeça o gingado, o importante é que no ato da performance o ator esteja em cena inteiro em sua relação com o títere, sambando ao som do silêncio.

Os parangotíteres também remetem à ideia de que, ao carregar/manipular/animar o boneco, o espectador/ator/manipulador/convidado se encontre embreado das histórias dessas personagens reais, as damas do samba, as porta-bandeiras, e compreenda os significados que a forma material porta na performance. Por essa questão, ao convidar os participantes a interagir com os parangotíteres, sambando ao som do silêncio, explica-se o processo de pesquisa e a significação da forma, pondo a observação técnica sobre a animação: que tal qual o estandarte da porta-bandeira, o títere não poderia cair no chão, pois representa toda uma comunidade. Assim, é desejo que seus corpos e alma entrem em comunhão com os rituais, com a música. Som este que é para ser sentido, pois não é executado, a música do silêncio o samba sem som. “O silêncio não é acústico [...] é uma mudança da mente, uma reviravolta.” (CAGE, 2013, p. 164).

O som é presença e ausência, e esta, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncio quanto sons no som, e por isso se pode dizer, como John Cage, *que nenhum som teme o silêncio que o extingue*. Mas também de maneira reversa, há sempre som dentro do silêncio: mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa cabine à prova de som, ouvimos o barulho do nosso próprio corpo produtor/receptor de ruídos (refiro-me à experiência de John Cage, que se tornou a seu modo um marco na música contemporânea, e que diz que, isolados experimentalmente de todo ruído externo, escutamos no mínimo o som grave da nossa pulsação sanguínea e o agudo do nosso sistema nervoso). (WISNIK, 2014, p. 18-19).

A mudança de chaves é importante no processo de entrega ao atuar com os parangotíteres. Este boneco, essa forma animada pelo participante anônimo, já vem carregada de música, de tradição, de ritmo e de história. Seu significado é baseado na arte contemporânea, uma vez que ele é também uma transvalorização do parangolé de Hélio

Oiticica, sendo também cultura popular, o carnaval da qual faz uma insurgência em um de seus signos mais importantes, o estandarte da porta-bandeira.

Fechando seus significados, é um títere, um boneco, e com o boneco se joga, se brinca, se move, se cria e se dança! O participante agora feito ator/manipulador atuante na cena tem no seu corpo som, além da ideia pré-concebida do samba; as marcas sonoras deste ritmo já pulsam em suas veias, mesmo que ele não faça parte de uma comunidade, mesmo que diga que não goste de samba. O ritmo já foi marcado na história carioca, está no solo estriado em que os cariocas pisam e está em seus agudos e graves internos. O parangotíteres é também para estar a ouvir o som interno, é para bailar no improviso do baile dos títeres. (Figura 16).



Figura 16 – Escola Minueto do Samba – alunos e professores com seus parangotíteres
Fonte: A autora (2017).

É importante observar que a forma heteróclita dos parangotíteres também faz o corpo do ator/convidado experimentar uma extensão dos seus limites corporais; o faz perceber que ao estar com o títere em mãos seu corpo se altera, se torna outro, ele experimenta outras ações, dos seus braços, de suas pernas, dorso, enfim, de todo seu corpo. Essa percepção corpórea que é pedida a esse não-ator é um diálogo relevante que o parangotíteres trava dentro do teatro de animação.

Quase sempre, ao pesquisar sobre o corpo do animador/manipulador em cena dentro do teatro, formas animadas, se aponta o rigor sobre o qual essa pessoa deve ter sobre seu corpo para estar com o títere. A proposta deste trabalho específico conscientiza o ator/convidado sobre os significados dos títeres em questão, convida-o a ouvir a música tocada dentro de si, para dançar em silêncio, interagindo integralmente com a forma. Portanto,

é uma outra modalidade de manipulação/performance que se representa, não roteiros ou narrativas da qual estreita a ligação entre os títeres e a dança; o balé contemporâneo que se forma é orquestrado pelo silêncio externo, a dança grupal só é vista atribuindo aos atores/convidados a ideia de ala ou conjunto à cena por quem observa de fora do espaço performático. Quem está dentro participa de uma experiência individual onde o imaginário de cada um com o títere que porta lhe proporcionar ações e gestos outros, não comandados pela razão, mas pelo sensorial; são as trocas entre o corpo e a matéria que vão criar a dança, o samba dos parangotíteres.

Começamos por reafirmar a necessidade de escutar a matéria. A manipulação é um diálogo com a matéria, e, como em qualquer processo de comunicação, são necessários um destinador e um destinatário [...]. Nos processos comunicacionais entre humanos e não humanos inanimados [...] estará na incógnita sobre a capacidade de os inanimados se escutarem a si próprios, sobre isto poderemos (e deveremos!) apenas imaginar – talvez uma parte importante do trabalho de um criador que faça da manipulação a sua ferramenta de comunicação principal seja este: preencher estes espaços em que não sabemos se a matéria se escuta a si própria – já que jamais poderemos saber o que ela entende quando se escuta a si mesma. As coisas, no seu habitual silêncio (sabemos que nem todas são silenciosas), falam-nos ainda antes do toque. Uma parte desta comunicação acontece à distância e ocorre por analogias, numa lógica de impressões e associações tão rápidas que percorrem a nossa mente antes ainda que nos apercebamos de que este processo está a ocorrer (GANDRA, 2017, p. 140-141).

A proposta com os parangotíteres não requer profissionais da área do teatro de animação, muitas vezes o contrário, pode ser mais potente e impactante na performance, mas o diálogo com a matéria e o próprio corpo é necessário para que a cena, de fato, ocorra em sua potência.

Ao longo da preparação desta dissertação a autora apresentou a performance parangotíteres em diferentes espaços:²³ de exposições de arte à Escola Minueto do Samba, escola para aprendizes de porta-bandeiras e mestres-salas; em universidades públicas e particulares, em cursos abertos de teatro de animação, a titeriteiros e a crianças da educação infantil. (Figuras 17 e 18). Com todos os públicos foi diferente não só pelas idades e meio em que estavam, mas, sobretudo, pela relação de escuta travada entre o ator/convidado e o títere, a movimentação que o animador se deixar sentir, estar, ir, e a escuta da música interna, aliada

²³ A performance parangotíteres foi apresentada: em 2017, no 27º UERJ Sem Muros (Rio de Janeiro/RJ UERJ-campus Maracanã); na Escola Minueto do Samba; no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. Em 2018, na Universidade Federal Fluminense (UFF) para o curso Pedagogia; no curso de pós-graduação em Educação Artística da Universidade Iguacú (UNIG); na Exposição “Olha Geral 2018”, da UERJ; no II Encontro de Objetos Performáticos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (campus Praia Vermelha). Em 2019, no colóquio “Parangolés da Cultura na Universidade”, na UFRJ (campus Praia Vermelha) e Escola de Educação Infantil da UFRJ (campus Ilha do Fundão).

à capacidade imaginativa de cada pessoa ao estar em cena. É uma ala sem ensaio! Pede concentração, silêncio para que possa acontecer o diálogo entre os humanos e os inanimados e assim se sambar com maestria.



Figura 17 – Parangotíteres na UFF (2018)
Fonte: A autora (2018).



Figura 18 – Aula teatro de animação na UNIG (2018)
Fonte: A autora (2018).

Uma observação a ser feita. O leitor atento deve ter percebido que em nenhum momento o ator/convidado foi designado como amador, pois não se trata disso. A relação com

os parangóteres não exige a técnica de um profissional, é uma relação normalmente efêmera: a relação entre o humano e não humano acontece de forma intensa, porém rápida, sem tempos para ensaios ou coreografias, quando acontece um jogo entre as pessoas que estão com os títeres simularem uma dança conjunta ou uma cena de boneco popular, acontece na efervescência do momento de improviso, não acontece por ensaio ou planejamentos prévios, a concepção da performance é viral, é a integração do corpo do ator/convidado com a matéria em cena.

É possível reparar na imagem abaixo (Figura 19) que uma simulação de dança, da maneira mais tradicional pela qual se entende uma dança, ocorreu, por exemplo, na exposição “Olha Geral”, na Galeria Gustavo Schnoor, na Coordenadoria de Artes e Oficinas de Criação (Coart) da UERJ, em 2018. Visitantes da exposição se sentiram convidados a atuar como atores da cena e espontaneamente simularam uma espécie de ciranda com os parangóteres. Não obstante não se tenha cantado qualquer música na ocasião, eles seguiram ao um mesmo ritmo ditado pelo jogo.



Figura 19 – Exposição “Olha Geral” (2018) (1)
Fonte: A autora (2018).

2.5 Do estandarte de vestir ao boneco na sombra

Ao longo da construção desta dissertação, os parangóteres foi a obra que esteve mais em contato com outras pessoas e espaços, a obra que foi mais apresentada, mais replicada e aquela que redundou em maiores observações e no desenrolar de outros pontos perceptivos

sobre ela. A percepção do parangotíteres contra a luz tardou a acontecer, talvez porque em todas as aulas, apresentações e eventos em que a performance foi apresentada a luz estava tão presente que não foi possível pensar na sua ausência para observar como seria estar com os títeres contra luz. A primeira vez que se pôde perceber foi sutil; aconteceu durante o II Encontro de Objetos Performáticos, em agosto de 2018, na UFRJ (Figura 20).



Figura 20 – II Encontro de Objetos Performáticos, UFRJ
Fonte: A autora (2018).

A potência desta imagem só foi revelada através da fotografia de André Telles, quando foi possível perceber outra maneira de estar com a obra. O modo como o titeriteiro e pesquisador Luiz André Cherubini segurou o títere fazia revelar o óbvio: a forma é um boneco! E esta forma projetada junto com um títere de sombra fazia uma conversa inesperada, onde o teatro de animação apresentava seu potencial nada oculto, mas pouco observado.

Naquele momento a bandeira de vestir se revela boneco, plenamente um boneco de luva popular que na cena criada na parede se revelava teatro de sombra. Acredita-se que o primeiro ao se observar neste títere é sua forma bandeira, seu ritmo próprio, seu jogo junto com o corpo de quem o anima/manipula, mas ao se revelar na sombra, ele, o títere, deixa essas características de estandarte de vestir ou bandeira habitável em outro plano, em outra escala. O títere em contraluz surge em cena perspicaz, popular no sentido de zombeteiro, pois seu corpo traz uma graça de gestos onde que se emprega uma estética simples e potente neste momento em que é ‘apenas’ boneco!

Em 2018, a autora desta dissertação deu aulas de teatro de animação no Coart. A sala de aula transformou-se em um grande laboratório de pesquisa e a contribuição dos alunos participantes foi valiosíssima; era com os parangotíteres que, quase sempre, as atividades de

pesquisa do dia tinham início. Durante quatro meses intensos houve muitas descobertas e experiências; por um tempo não houve grandes novidades na relação animador e parangotíteres, um certo costume na atividade levou por um tempo a uma prática não exploratória de estar com o títere/parango, porém no último mês de trabalho, quando a técnica de sombra foi abordada, o parangotíteres uma vez mais se revelou. Como uma radiografia, ele se mostrou boneco ‘simples’ atrás da pantalha (Figura 21). O efeito era fenomenal, uma das mãos do manipulador era agora a mão do boneco, ele antes bailava como bandeira/estandarte sendo uma obra sensorial e um boneco ao mesmo tempo e ao ficar em contraluz diante da tela crua se apresentava um boneco e jogava como um boneco.



Figura 21 – Oficina de teatro de bonecos – linguagens animadas (1)
Fonte: A autora (2018).

Que fique claro: não é preciso receber a comparação obra-organismo de modo literal, mas perceber nesta fórmula um fio que se desdobra rizomaticamente de Lygia Clark em diante, estabelecendo a compreensão do objeto de arte enquanto sistema dinâmico deslizando por um circuito, portando efeitos sobre o outro e suscetível de modificações em resposta às mudanças do ambiente [...]. É inegável que a condição da obra de arte como propositora de “vivências” se consagra com as experiências de Lygia Clark e Hélio Oiticica, no período que se sucede ao neoconcretismo: talvez exemplos típicos sejam as roupas e máscaras sensoriais de Clark ou os Parangolés de Oiticica. Em ambas as situações o espectador é convidado a fugir de uma fruição estética passiva para se envolver corporalmente em um processo sensível - porém, a “experiência primeira” desta vez não poderá ignorar a memória do corpo, os condicionamentos culturais e sexuais trazidos pelo participante enquanto registros - a partir dos quais estabelece a hibridização com a obra. O espaço vivencial que aí se abre é resultado de uma operação de ampliação e dilatação dos sentidos, que invade tanto o espectador como o espaço circundante - a partir de então, “vivenciar” a obra de arte passa a ser sinônimo de deixar-se envolver

por sua proposta, que inevitavelmente se agarra ao corpo multiplicando a dimensão sensorial, arrancando-a da interioridade do sujeito e lançando-a para o entorno, desenvolvendo um sentido de ambientalidade. Certamente o que compreendemos hoje como “experiência vivencial” decorre da riqueza investigativa e experimental de HO e LC: ambos ultrapassam a arquitetura formal-abstrata do neoconcretismo para conquistar um espaço de contato direto com o espectador-participante, que se vê acolhido por um sofisticado aparelho de captura - a "vivência" nunca deixará de ser um processo em tempo real, onde o campo sensorial evidencia-se como estrutura constitutiva do presente. (BASBAUM, 2008, p. 31-32). (grifos originais).

Dentro da “experiência vivencial” de estar animando o parangotíteres foi/é apresentado um sem número de imagens, personagens e ‘coisas’ que, se pinçadas separadamente, podem destrinchar análises vigorosas para o boneco, a arte e o teatro. No entanto, quando o processo de vivência com a obra é realizado na técnica de sombras é possível obter a radiografia da forma artística parangotíteres. E o que ela nos revela? Que a obra é essencialmente boneco! O que é óbvio, mas quando comprovado transforma. A partir desta comprovação, novas propostas com o títere foram vivenciadas dentro do teatro de sombras, junto com experimentos outros, como intensidades de luz e maneiras de animar. (Figura 22).



Figura 22 – Oficina de teatro de bonecos – linguagens animadas (2)
Fonte: A autora (2018).

Ao revelar o ‘boneco’, a obra parangotíteres se aproxima ainda mais da obra Parangolé de Hélio Oiticica.

[...] é fundamental que o campo da arte resguarde sua não-linearidade e indeterminação, parâmetros básicos de um horizonte em aberto. A operação de “vivenciar vivências” indica o reconhecimento de cadeias de mediação, não somente entre as coisas e as sensações, mas, sobretudo, entre as próprias sensações: constrói-se um caminho em que o "processo" de sentir é sensorializado - sensação de sensação, sensação de conceito. Há uma consciente manipulação dos objetos que os encaminha para um horizonte de risco a posteriori - a obra de arte não mais responde com convicção a um intelecto especulativo mas reúne certezas e as desmonta a partir da extração de linhas de fuga. Assim, os efeitos sobre o outro se tornam figuras de linguagem na construção da obra, que mais do que nunca irá se erguer como movimento objetivo de engenharia sensorial-discursiva. (BASBAUM, 2008, p. 37). (grifos originais).

Ser radiografado como boneco não significa de maneira alguma que o parangotíteres tenha apenas uma única identidade, aspecto ou gênero. Sendo boneco, ele é híbrido e multiforme. Continua sendo obra de arte: é bandeira e é parangolé! No processo de pesquisa, percebemos²⁴ a aparição destas múltiplas personalidades, havendo uma explosão do óbvio: o boneco-parangotíteres é uma única coisa.

Com essa forma se criam múltiplos diferentes que advêm de um tronco trio: bandeira-parangolé-boneco. O jogo corpo-obra-animação-fruição-recepção foi criado, a ação criadora dos participantes transforma a obra em diferentes personagens: princesa montada em um cavalo, homem do povo, cavalo alado (Figura 23). Tudo acontece a partir da participação do animador-espectador que acrescenta novos significados e formas de estar com o objeto artístico a cada encontro em que se dá o contato.

²⁴Coloco na terceira pessoa porque este processo ocorreu não apenas na minha investigação pessoal, mas sim durante as aulas com meus alunos dentro da Oficina de teatro de bonecos - Linguagens animadas, na Coart - UERJ (campus Maracanã).



Figura 23 – Oficina de teatro de bonecos – linguagens animadas (3)
Fonte: A autora (2018).

Com a ação que se iniciou nos happenings , nos anos 60, e evoluiu para as performances, nos anos 70, a separação ainda existente entre tempo e espaço da obra e, tempo e espaço do espectador começou a ser borrada, a ponto de o espectador passar a fazer parte da obra, e a obra dele. Ao se deixar atravessar por heterogeneidades de linguagens e ao dar espaço à polifonia discursiva, foi o ambiente que se tornou o grande equalizador das ambiguidades presentes entre espectador e artista; e o objetivo principal deixou de ser a amarração estética do todo, deslocando-se para a vivência de experiências. (PEREIRA, 2010, p. 19).

No processo de trabalho e pesquisa com os parangotíferes acontece exatamente aquilo a que Ipojucan Pereira se refere na citação acima: a vivência da experiência de se estar com forma heteróclita do títere é muito mais importante; uma amarração estética, estar com a matéria que é diferente dos padrões estéticos e jogar com ela, é, pois, o mais importante neste processo vivenciado dentro desta pesquisa de teatro de animação no campo expandido.

2.6 O pavilhão é bandeira, é boneco e é arte contemporânea: ó abre alas que eu quero passar²⁵

[...] mas os parangolés também aludem ao par desestabilização-reestabilização porque vesti-los impõe balançar com eles dançar, mover-se em coreografias inusitadas. Inusitadas porque a forma parangolés é inusitada, como que a exigir incessantes deslocamentos no espaço para ajustar seu feitio assimétrico ao corpo. O parangolé é um manto ou uma capa em cores com divisões e faixas transversais, mas contínuas, lembrando a fita de moebius ou uma peça justaposta a outra, ambas inacabadas, e sempre disformes e desequilibradas em relação ao corpo humano ereto. A incompletude sugere vazios a serem preenchidos pelo corpo que requer movimento. Um convite à dança. O que me parece mais interessante na incompletude e na mobilidade é a remissão inevitável e permanente a sobras e restos (SOARES, 2016, p. 59).

Nesta citação, Soares se refere à ‘desestabilização-reestabilização’. Pensando na porta-bandeira, retoma-se o início da pesquisa, antes do momento de epifania que fez esta autora encontrar a forma estética parangotíferes que uniu polos distintos: arte contemporânea, cultura popular, teatro de animação e o gênero feminino dentro da tradição do samba. E logo vem a indagação: é possível ter um olhar sobre as damas do samba como titeriteiras? Ter a leitura das porta-bandeiras como titeriteiras é peculiar, mas não absurda.

Segundo Albin (2006), a porta-bandeira tem como função conduzir e apresentar o pavilhão da escola (bandeira), sempre desfraldado e sem enrolá-lo em seu próprio corpo ou deixá-lo sob a responsabilidade do mestre-sala. A porta-bandeira não samba, e sim apresenta um bailado no ritmo do samba, com passos e características próprias, com meneios, mesuras, giros, meias-voltas e torneados, sendo obrigatória a sua exibição diante das cabines de jurados.

A bandeira é bem diferente de um títere, tem sua autonomia expressiva reduzida, não se mantém sempre na mesma posição, sua “manipulação” deve ser extremamente cuidadosa; o foco da porta-bandeira é sempre seu pavilhão que não pode cair ou enrolar no seu corpo e a bandeira é a extensão do corpo da dama do samba. Por estes aspectos, acredita-se que se pode relacionar o estar com a bandeira na passarela do samba a estar com um títere em cena.

O desfile na passarela do samba é um espetáculo que dura cerca de quarenta minutos. Para quem desfila, esse tempo equivale ao de uma apresentação de teatro de animação; a responsabilidade de estar em cena com a bandeira, seus signos e significados é tão grande quanto para um marionetista quando se apresenta para a sua plateia. Responsabilidade e compromisso são os mesmos, de grau diferentes, de emoções similares.

²⁵ “Ó Abre Alas” é o nome da marcha-rancho carnavalesca composta em 1899 pela musicista brasileira Chiquinha Gonzaga.

A imagem de um títere de vara vem à cabeça ao imaginar esta cena e é possível pensar numa avenida com um deles sem poder cair, parar de bailar ou perder o sorriso, mas a cena é isso, é preparo do corpo e do número. No entanto, a desestabilização-reestabilização só ocorre na hora da cena, quando se está pronto, trajado para fazer a performance, o que pode acontecer não é previsto, por mais previsto que tudo seja, porque se estar em cena só se dá uma vez, uma vez de cada vez e cada vez é sempre única. No compromisso, responsabilidade, ação, beleza, uma dama do samba pode ser pensada como uma titeriteira, apesar de haver um ponto crucial que difere as duas: a destreza da animadora de bonecos não vem antes do boneco, o títere é seu centro, seu protagonista, ela só está para ele em cena, às vezes de forma tão veemente que se transfigura em títere também, sua importância só é muitas vezes percebida no final da ação cênica quando se percebe que o boneco não está só no cenário.

Uma porta-bandeira, ao contrário, faz conjuntamente com a bandeira parte do espetáculo e tem que ser vista o tempo todo tanto quanto sua bandeira, é um equilíbrio que tem que ser ajustado durante o baile na avenida. Ao pensar nas duas, porta-bandeiras e titeriteira, é possível refletir sobre a Fita Möbius ou uma peça justaposta a outra, ambas inacabadas, e sempre disformes e desequilibradas em relação ao corpo humano ereto. Encontra-se nestes pontos as duas como uma única figura, não havendo diferença; o equilíbrio e a atenção que ocorre com ambas durante o espetáculo é muito semelhante.

Este processo artístico foi desconstruído e reconstruído, o projeto implica profundas e intensas possibilidades que estarão por tempo indeterminado em processo, o qual não precisa mais da pessoa desta autora. O parangotíteres é obra que pode seguir sem sua criadora, é uma experiência de sensorial-corporal-artística-teatral que pode acontecer sempre que acionada pelo visitante/espectador/animador/ator/convidado.

Os parangotíteres trazem àqueles que os manipula um tanto da carga da sua história como a tradição dos mamulegos, pois é boneco, adota a irreverência e a beleza bruta da matéria. É provocador, quer provocar o outro, quer existir e só existe se é animado com maestria, se seu(sua) animador(a) conhece os signos e significados que envolvem a história de sua criação no processo *bricoleur* que passou ao ser criado.

E um dos pontos fundamentais é a relação estabelecida entre um pavilhão e sua representante maior, aquela que carrega a escola na avenida do samba, a “Dama do Samba”! Tudo começou com elas; o boneco-obra-estandarte existe hoje porque ele sintetiza toda uma pesquisa. (Figura 24).



Figura 24 – Exposição “Olha Geral” (2018) (2)
Fonte: A autora (2018).

3 PERFORMATIVIDADE TITERITESCA – O BONECO COMO AGENTE DA CENA PERFORMÁTICA, PLÁSTICA E VISUAL

3.1 Transfiguração: o ato poético

A matéria do homem junta-se à matéria do boneco para uma transfiguração. A alma do homem dá ao boneco também uma alma e, nesta pureza, realizam o ato poético.
Hermilo Borba Filho

“Transfiguração” (Figura 25) foi o primeiro projeto que a autora desta dissertação concebeu na linguagem da performance não como uma cena ou esquete teatral.



Figura 25 – Performance “Transfiguração” (Instituto de Artes – UERJ) (1)
Fonte: A autora (2016).

Nesta ação, a autora insurge em cena com um dorso e se transforma em outro, deixando-se ser boneco plenamente. Diante do público, o corpo se torna um boneco, o duo é um, não há mais manipulação, pois se é o outro que se ocultava quando o manipulava, se é plena em uma forma da qual se é integralmente boneco. Disto se trata este ato poético, a essência crua de ser boneco.

Assim como defendem certos estudiosos da arte da performance, como Renato Cohen (2007) e Jorge Glusberg (2011), a ação aqui trabalhada encontra-se dentro da linha tênue que une artes visuais e teatro. Como será possível observar ao longo deste texto, do ponto de vista cronológico, a performance acima precedeu as demais ações analisadas no primeiro e no segundo capítulos. No entanto, devido às questões que ela envolve – e devido ao fato de esta performance ter sido fundamental para a decisão de realizar esta pesquisa de Mestrado – considerou-se razoável situá-la ao final do texto, concluindo a dissertação.

O boneco cristaliza o desejo do homem de encontrar um substituto artificial para o ator, talvez um substituto para o homem. A humanidade se contentou durante séculos em criar golems, andróides, autômatos, robôs e todo tipo de bonecos. Mas hoje, e é isto que faz a originalidade de nossa época, descobrimos que elementos da realidade, objeto e mesmo corpos humanos reificados podem nos servir de intermediários, significantes ou não, para descrever, apreender e refletir o mundo. (JURKOWSKI, 2000, p. 117-118).

Ir além da forma ou da figura está na base do teatro. Isto é, o ator esquece de si mesmo e se entrega ao personagem, como ato de transformar-se em outro. No caso de “Transfiguração”, este transformar-se em outro é tornar-se um objeto (ou um boneco). Surgem, portanto, questões como a relação entre o boneco e o objeto, o vivo e o inanimado, a vida e a morte, o corpo se tornando objeto, entre outras. Transfiguração é a mudança de uma figura em outra, ponto crucial, pressuposto das questões ora abordadas. Como o desenvolvimento da performance “Transfiguração” vai levantar tais questões e que de maneira? Pretende-se responder teoricamente, a partir do desempenho performático referido, processo que revelou a necessidade de aprofundamentos sobre o tema, sobretudo no que se refere ao teatro de animação e à relação do animador com a forma, onde cria em matéria plástica outro que é ele, se tornando o duo de si mesmo.

[...]. Seja transfiguração como “contra-efetuação” ou “máscara”, respectivamente como o “ator comediante dos próprios acontecimentos”. (Deleuze 2003, p. 153) ou “poetas de nossas vidas” (Nietzsche GC §299 KSA 1980 538), tanto em Deleuze quanto em Nietzsche a transfiguração é a via pela qual o homem foge das codificações, cria a si próprio, podendo então se falar de mais uma forma de dimensão estética da vida. (VIESENTEINER, 2011, p. 187-204). (grifos originais).

3.2 O boneco e o objeto

O objeto pode ser o boneco em cena e o boneco é em si um objeto, formas inanimadas que ganham vida no jogo da animação, na transferência de energias que é feita entre a matéria

com alma e a matéria bruta. O teatro de animação se amplia em nomes, técnicas e designações: sombras, marionetes, marrotes, mamulengos, luva, vara, teatro de objeto, teatro de papel, mesa, balcão, habitável e outras tantas que são híbridas e que unem em si duas ou três técnicas numa mesma forma.

A maneira de manipular pode ter escolas, mestres, tradição ou ser desenvolvida individualmente por cada criador manipulador/animador. Em suma, conforme já pontuado neste estudo, o campo é vasto e pode se apresentar de “n” maneiras. No caso da pesquisa performática apresentada neste capítulo, relacionou-se a técnica ao teatro de imagens, onde a poesia é feita com objetos, objetos-personagem que tomam a alma emprestada da atriz e se tornando uma outra coisa, que não é a atriz, nem o objeto antes da metamorfose. O artigo “Reflexões sobre o ator no teatro de imagens”, de Teotônio Sobrinho (2005), aponta para elementos que estão em acordo com a subjetividade da cena performática aqui abordada.

No teatro de imagens, os materiais, objetos, atores, luz, sons e textos são tomados como componentes do todo espetacular, são arranjados (relações entre eles) e, esses arranjos, são ordenados no tempo. Dessa elaboração material é que depende a construção [...] tomando-se o teatro de imagens como uma “modalidade” do teatro contemporâneo – ou pós-moderno, como preferem alguns, torna-se possível ver nele parentescos com a arte da performance que, tanto quanto o teatro de imagens, deve sua origem, ao menos em parte, às artes plásticas. [...]. Em relação à origem da performance nas artes plásticas, é interessante ressaltar que os artistas plásticos, ao realizarem suas experiências com novos materiais e suportes, buscavam uma espécie de “diálogo” como os materiais. [...]. O que queremos ressaltar desse procedimento é que ele coincide com a postura de *performers* quando estão em situação cênica. Ou seja, o que fazem não está sob o controle total do racional, o ator do teatro de imagens. Ele funde todos os materiais de cena, luzes, espaço cênico que com ele dividem a concretude da cena – que à sua consciência chega via relação sensorial – com suas imagens mentais, em parte provocadas pela própria concretude da cena, instaurando-se o que chamamos de “espaço mental”, onde transitam indiferenciada e livremente “imagens mentais” e objetos concretos da cena. E assim, inserido materialmente no universo espetacular, o ator interfere nele “como se” esse universo fosse seu universo mental, participando do espetáculo como um “imaginador” que materializa sua imaginação. Ele é o poeta que poetiza os objetos, e ao mesmo tempo também é objeto poetizado. (SOBRINHO, 2005, p. 87). (grifos originais).

“Transfiguração” é uma performance relacional com boneco (um dorso), onde os participantes atuam construindo a performance. No entanto, é importante dizer que a ação dos participantes é bastante diferente da que é realizada pela atriz/animadora/*performer*, haja vista que esta é a única que, de fato, faz a operação de se metamorfosear em um títere, enquanto que a participação do público é colaborativa na estética da cena e é fundamental para que a performance como um todo obtenha o sentido desejado em sua concepção, embora os meandros traçados não fossem precisos em sua concepção original. Para esclarecer melhor o

que se quer dizer, é necessário dar alguns passos atrás e explicar como aconteceu a performance.

“Transfiguração” foi realizada pela primeira vez em 2016, no corredor do Instituto de Artes da UERJ, num final de tarde. Havia público, porém poucos espectadores com participação reduzida. O ambiente cenográfico preparado era composto por seis cadeiras e dois manequins de vitrine (Figura 26). Sobre quatro das seis cadeiras havia panos leves, lisos e de cores fortes. Outras duas cadeiras foram usadas para desenvolver a performance, em uma delas estava o dorso sem cabeça e na outra, virada de costas para o público, uma camiseta amassada de cor bege.



Figura 26 – Ambiente cenográfico de “Transfiguração”
Fonte: A autora (2016).

No momento da ação dramática, a *performer* se encontra com figurino de cor preta, sem sapatos; ela entra em cena – isto é, no espaço de atuação e de encontro entre os participantes – e senta-se na cadeira na qual está o dorso, coloca-o no colo, veste uma mão de papel (objeto) que estava oculta do público, escondida dentro do dorso, e aquilo que era uma camiseta bege amassada se torna uma cabeça. O objeto, a coisa, muda sua função habitual e na ação performática, o conjunto é crível. Diante de todos, a atriz é transformada em títere ou a alma da atriz é dada ao dorso, anulando a atriz e só ficando o objeto animado como ‘coisa’ animada em cena = Atriz transfigurada em objeto-personagem-animado.

Podemos enumerar como propriedade primeira no teatro de animação o fato de o personagem teatral ser representado por um corpo inanimado impregnado com

energia interpretativa do ator [...]. É a utilização magistral dessas propriedades pelo encenador (ator-manipulador ou diretor) que lhe conferirá o valor necessário para justificação de sua utilização, quer dizer, a utilização da linguagem teatral de animação pressupõe seja explorada sua propriedade comunicativa. A força do teatro de animação está naquilo que o objeto-personagem, desprovido de vida, mas com valor convencionado de um ser vivo, pode realizar de forma única, ou seja, aquilo que somente as suas propriedades físicas, respaldadas pela convenção cênica, permitem-lhe realizar. [...]. A qualidade de ser e não-ser ao mesmo tempo. Pois o personagem-objeto por convenção, possui vida e, por sua natureza material, de tal é desprovido. O valor simbólico do objeto-personagem mostra, simultaneamente, que: o personagem está presente no momento da manipulação (imbuído da energia interpretativa que o ator lhe direciona) o objeto está presente (corpo inanimado, matéria inerente); o manipulador está presente (servidor de intermediador entre o personagem-objeto e o público, conferindo importância ao objeto) o público (assistente) está presente [...]. As imagens dinâmicas desencadeadas no imaginário do espectador estarão sempre relacionadas com as propriedades que o objeto possui intrinsecamente [...]. É no movimento, na relação que o ator estabelece com o objeto que as especialidades estarão contidas. Não é suficiente a presença do objeto, é fundamental que a energia manifestada pelo deslocamento físico do ator, com todo seu corpo, afirme que o objeto quer e pode comunicar algo por sua própria vontade. (BALARDIM, 2004, p. 69).

Este ato de transformar-se em boneco, em coisificar-se, possui uma relação com a ideia de carnavalização proposta por Bakhtin (1999), na medida em que remete ao elemento grotesco, quer dizer, a passagem para um corpo disforme, aberto, inacabado, ambivalente. “[...] O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto, nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação e ele mesmo constrói outro corpo, além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele”. (BAKHTIN, 1999, p. 26). O conceito de grotesco será tratado mais ao final deste capítulo. Por ora, é importante notar que é a partir desse corpo e com esse corpo que os demais participantes constroem sua relação, sua interação.

O objeto apresentado ao público, a princípio como dorso sem vida e oco, se torna outra coisa pela ação da atriz-manipuladora; a artista/autora, se torna um personagem-objeto e nessa metamorfose ocorre um gozo do qual o público participa primeiramente como *voyeur* para logo em seguida fazer parte da obra e estar deliberadamente fazendo parte do processo de fruição junto com tudo que envolve a performance, como o objeto-personagem, a atriz-manipuladora e os outros elementos da cena. No entanto, o convite à participação do público ocorre depois da transfiguração atriz/boneco.

A proposta inicial desta performance era que, através dos panos (tecidos) coloridos, o público se envolvesse com eles, criasse formas e que essas formas fossem bonecos; assim os espectadores experimentaríamos a sensação de estar com o objeto em cena, a sensação de serem os animadores da ‘coisa’ imaterial e, de uma certa maneira, ao contracenar com a forma,

estariam em uma posição de serem bonecos também, pois ao dar vida ao inanimado, eles participariam do jogo tanto quanto o objeto que é animado.

O convite a desvendar bonecos ocultos supostamente escondidos em tecidos coloridos, que só poderiam ser desvendados através de manipulação sensorial e imaginativa na ‘coisa imaterial’ realizada pelo espectador/manipulador/ator/*performer* é uma clara alusão aos parangolés poéticos de Hélio Oiticica, “exercício experimental da liberdade”, o “jogo de bilhar” (Anexo 2), a capa da liberdade. O títere que nasce do tecido solto, a transfiguração do tecido em matéria animada. A ação transfigurativa dos espectadores/bonequeiros/performam se daria nesta relação imaginativa, onde a entrega de cada um no processo de metamorfosear o tecido ocorresse de forma fluida, não deixando escapar dele sua ação e de entrega do outro ao entrar como convidado da cena (Figura 27). Neste sentido, “Transfiguração” já anunciava, de certo modo, a performance “Parangotíteres”.



Figura 27 – Performance “Transfiguração” (Instituto de Artes – UERJ) (2)
Fonte: A autora (2016).

“Transfiguração” foi criada anteriormente a “Parangotíteres” (abordado no segundo capítulo), projeto artístico em que a ideia central passa pelo boneco que já é um personagem e pré-determina a ação, boneco/obra de arte/estandarte, boneco que une o teatro de animação, as artes visuais e a cultura popular, boneco cujo manuseio exige entrega do espectador/participante e que o transforma em ator/animador/fruidor. Aqui nesta performance, se tem objeto/personagem que se transforma em algo e também outros objetos-personagens,

no caso os panos, tecidos que se transformam em outras tantas formas que podem ser coisas, Coisas/bonecos/objetos que complementam a cena performática ou não!

A atual retomada de interesse em relação à marionete, que caracteriza o cenário artístico atual, acontece sob o signo de uma tendência à hibridez e à mestiçagem de linguagens: o teatro olha para o cinema, torna-se lugar de projeções e imagens; as artes plásticas saem da bidimensionalidade do quadro através de instalações de materiais e objetos tridimensionais ou por meio de performances que integram as ações de corpos vivos, humanos ou animais, a um espaço definido pela variável temporal; a linguagem corpórea da dança engloba as sonoridades verbais. O denominador comum que une esses fenômenos é uma presença nova e diferente do ator na cena; o corpo humano, cada vez mais desmaterializado, misturado com imagens projetadas na cena ou captado por instrumentos das novas tecnologias, é assimilado numa forma plástica em movimento, de vocalidade deformada ou distorcida, definição que caracteriza perfeitamente a marionete. (ERULI, 2008, p. 14).

No espaço livre para a cena performática, a participação do público ganhou outros sentidos imprevistos no programa inicial da ação, de tal modo que não foi possível para os participantes explorar mais a descoberta dos personagens que eles mesmos criavam no trajeto. Desta forma, ao final do percurso percorrido, os participantes passavam a interagir com os textos que lhes foram apresentados no início da ação performática e que estavam presos no assento das cadeiras. Esses textos eram constituídos por pequenas passagens textos de autores que relacionam suas obras com o teatro de animação, pequenos parágrafos ou frases. (Figura 28).



Figura 28 – Performance “Transfiguração” (Instituto de Artes – UERJ) (3)
Fonte: A autora (2016).

Nesse momento, a performance se expande e torna-se conceitual-reflexiva-expositiva, pois as participantes construíam-na atuavam de forma atuante e reflexiva, contracenando com a atriz já transfigurada em objeto-personagem, coisa, boneco. Segundo Bakhtin (apud FRITZEN, 2012, p. 162), “a carnavalização é um espetáculo sem palco e sem separação entre o público e atores, um novo modo de relações humanas”. Ainda de acordo com Bakhtin (apud FRITZEN, 2012, p. 162):

Na literatura carnalizada, a praça pública, como lugar da ação do enredo, torna-se biplanar e ambivalente: é como se através da praça pública real transparecesse a praça pública carnavalesca do livre contato familiar e das cenas de coroações e destronamentos públicos.

3.3 O vivo e o inanimado

Além desta apresentação de “Transfiguração”, a performance foi realizada duas vezes em lugares distintos e situações bem diferentes. A segunda vez que esta ação performativa foi apresentada ao público foi em 2017, quando de sua seleção para participar exposição “Olha Geral” (dos estudantes do instituto de Artes da UERJ).

A performance aconteceu apenas no dia da abertura da exposição, no espaço de fora da galeria Gustavo Schnoor. Nos demais dias, o espaço físico destinado à performance ficaria com a cenografia utilizada para sua composição, como uma espécie de instalação.²⁶(Figura 29). Desta forma, algumas mudanças em sua composição cenográfica, estrutural e estética foram necessárias. Outra mudança importante a mencionar é que os panos coloridos não mais fariam parte da ação, somente os textos. Portanto, as passagens dos diferentes textos produzidos por distintos pensadores do teatro e teatro de animação foram o convite para a participação do público com a obra.

²⁶O termo instalação foi incorporado ao vocabulário das artes visuais na década de 1960, designando *assemblage* ou ambiente construído em espaços de galerias e museus. As dificuldades de definir os contornos específicos de uma instalação datam de seu início e talvez permaneçam até hoje. Quais os limites que permitem distinguir com clareza a arte ambiental, a *assemblage*, certos trabalhos minimalistas e a instalações? As ambiguidades que apresentam desde a origem não podem ser esquecidas, tampouco devem afastar o esforço de pensar as particularidades dessa modalidade de produção artística que lança a obra no espaço, com o auxílio de materiais muito variados, na tentativa de construir um certo ambiente ou cena, cujo movimento é dado pela relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói por meio da disposição das peças, cores e objetos. In: Instalação. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/instalacao>>. Acesso em: 22 de abr. 2019.



Figura 29 – Performance “Transfiguração” (“Olha Geral”- 2017)
Fonte: A autora (2017).

O número de cadeiras passou de seis para doze e em cada uma delas foi colocado em seu encosto um trecho de um livro ou artigo de autores que refletem sobre o teatro, espectadores e/ou o teatro de animação. Nos manequins e no chão também havia textos presos. A intenção de os textos serem lidos em voz alta pelos convidados-atores era criar um ambiente reflexivo, pensar de forma coletiva os espaços, as cercas que são postas e que separam artes afins, artes híbridas, ampliar a reflexão em relação ao teatro de animação dentro do campo expandido, em especial, e naquela ocasião, sinalizar o encontro que ocorria entre o teatro de formas animadas e artes visuais dentro da dita exposição.

Era, portanto, importante ressaltar o momento de encontro para o diálogo entre áreas ser mais estreito, profundo e de fácil compreensão para o espectador que quisesse interagir com a obra participando da performance. Assim, os textos escolhidos para fazerem parte da performance/instalação tinham também um sentido de ser ao mesmo tempo um chamariz, uma provocação ou como uma reflexão. Mas, em qualquer hipótese que se possa levantar sobre a função dos textos, um ponto acredita-se estar claro: eles nunca são indiferentes ao teatro/teatro de animação; direta ou indiretamente, o que está escrito se relaciona com o tema. Houve uma escolha precisa e minuciosa de cada trecho posto em cena: eles entraram por diferentes razões e motivos.

O Quadro 1 abaixo lista os textos utilizados nessa segunda apresentação de “Transfiguração”, bem como oferece breve justificativa da escolha de cada um deles.

| |
|--|
| <p>1- O boneco é anterior ao homem. (MESTRE SOLON) Justificativa: Uma provocação com a ideia bíblica do surgimento do homem e da mulher. Ao longo deste capítulo esta afirmação de mestre Solon será melhor definida</p> |
| <p>2 - A matéria do homem junta-se à matéria do boneco para uma transfiguração. A alma do homem dá ao boneco também uma alma. Nesta pureza, realizam um ato poético. HERMILO BORBA FILHO Justificativa: O próprio ato da performance</p> |
| <p>3 - Essas histórias de fronteiras por transpor e da distribuição de papéis por subverter confluem para a atualidade da arte contemporânea, na qual todas as competências artísticas específicas tendem a sair de seu domínio próprio e a trocar seus lugares e poderes. (RANCIÈRE, 2016) Justificativa: A linguagem híbrida das artes, os espaços e as fronteiras a serem borradas</p> |
| <p>4- Com os objetos é possível estabelecer metáforas, podem apresentar situações de modo direto e quando apropriadamente escolhidos, são um discurso em si mesmo. Por si já apresentam conteúdos. (AMARAL, 2002) Justificativa: A força dramática do objeto-personagem em cena</p> |
| <p>5- A função do teatro não é mostrar como são as coisas verdadeiras, mas sim como verdadeiramente as coisas são. (BRECHT) Justificativa: A verdade se expande em cena</p> |
| <p>6 - A técnica de exposição do manipulador criou uma nova narrativa essencialmente pós-moderna que redefiniu a dramaturgia para o teatro de bonecos. A ênfase transferiu-se do drama narrativo para a história-dentro-da-história. (OPHRAT, 2002) Justificativa: O manipulador é o ator, o objeto-personagem, quem manipula quem? Provocações</p> |
| <p>7 - E qual a vantagem que tal boneco teria diante de bailarinos vivos? A vantagem? Antes de mais nada, uma negativa, meu caro amigo, ou seja, que ele nunca será um bailarino afetado. Pois a afetação aparece, como o senhor sabe, quando a alma (o vis motrix) encontra-se em qualquer outro ponto que não seja o centro de gravidade do movimento. (KLEIST, 1997) Justificativa: A alma é de quem anima, o boneco está salvo, não tem alma! (Outra provocação)</p> |
| <p>8- O ator-animador que não se propõe a escutar o objeto na criação de personagens arrisca interpretar mais em seu próprio corpo do que no objeto, uma vez que pouco ou nada se disponibiliza a realizar essa exteriorização da interpretação, que seguramente atravessa a escuta das possibilidades e disponibilidades dadas pelo material. A escuta tem um caráter de disponibilidade, percepção, apreensão e conscientização de informações. (CAVALCANTE, 2008) Justificativa: A escuta dos objetos-personagens para o bom desempenho da dramaticidade cênica do teatro de animação</p> |
| <p>9- Dos futuristas aos experimentos da Bauhaus e ao palco de Piscator, o teatro também é máquina que desfigura o corpo, cerca-o de efeitos, deforma-o para fazer dele “escultura cinética” para nele descobrir possibilidades escondidas (OSKAR SCHLEMMER) Justificativa: O corpo do ator em cena, em performance</p> |
| <p>10- A morte para mim é um ready-made. É o inimaginável absoluto. Experiência pela qual ninguém poderá dizer que já passou. Eu não imito a morte, eu manipulo seus signos. (KANTOR, 1977) Justificativa: vida e morte, só na arte dramática se pode fazer isso em potência máxima e com os bonecos, mais!</p> |

| |
|---|
| <p>11- A relação que se estabelece entre o artista que se expressa com boneco e objetos ou formas animadas é mais complexa do que a palavra “manipulador” confere. (NINE BELTRAME, 2004)</p> <p>Justificativa: O campo mais que ampliado do teatro de formas animadas e a relação com quem anima os seres inanimados</p> |
| <p>12- Los títeres, el arte de la marioneta o el guiñol, son artesanía, lenguaje universal, metáfora, simbolismo, misterio e imaginación. Entrañan libertinaje. Constituyen una herramienta pedagógica, pero también un arma satírica. (RODARI)</p> <p>Justificativa: O boneco visto de três diferentes maneiras: parte da tradição, material pedagógico e no popular, no cômico no grotesco.</p> |
| <p>13- O boneco, ser imitado, representa diretamente um personagem vivo humano ou animal. O ator, ser vivo, é capaz de encarnar múltiplos personagens, um de cada vez. Mas para fazê-lo, o ator necessita-se apoiar-se em um mundo de ficção, enquanto o boneco pode contentar-se em copiar a vida (JURKOWSKI, 2000)</p> <p>Justificativa: O boneco pode ser imortal [...] o homem, não! (Provocações)</p> |

Quadro 1 – Textos escolhidos para a segunda apresentação de “Transfiguração”

Fonte: A autora (2017).

DA TRANSGIFURAÇÃO. O Acontecimento possui uma dupla estrutura: a corporificação, ou seja, quando o “acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa...” (Deleuze, 2003, p. 154); é preciso querê-lo, como vimos, a ponto de não ser inferior ao acontecimento e, portanto, dignos daquilo que nos acontece. Porém, o momento mais intenso do acontecimento se revela no instante da sua duplicação, quando se opera com um segundo movimento em relação à efetuação do acontecimento: a transfiguração ou “contra-efetuação”: “mas cada vez devemos duplicar esta efetuação dolorosa por uma contra-efetuação que a limita, a representa, a transfigura” (Id. 164). Tomamos aqui transfiguração e contra-efetuação como sinônimas, na medida em que não é possível compreender o acontecimento sem a arte de transfigurá-lo. Isso significa que mais do que acessar o acontecimento como um estado de coisas que se efetua no espaço e no tempo, trata-se de acessá-lo através da contra-efetuação, ou seja, da transfiguração do próprio acontecimento. (VIESENTEINER, 2011, p. 187-204). (grifos originais).

O acontecimento transfigurativo da atriz viva em ser inanimado, que imediatamente a transfiguração muda de *status* passa ser coisa animada, viva. O instante do encontro, do duo e do outro ser que é formado por partes antagônicas, por matéria animada e inanimada, o público que contempla e depois é ação, é participação. A entrada dos atores/espectadores na performance não foi totalmente espontânea, houve antes do início da ação artística performática o convite direto a quatro pessoas que estavam no local para participar e foi pedido que elas, se quisessem, chamassem outras (haveria espaço se alguém quisesse participar espontaneamente).

Foi marcado com os convidados o momento certo de entrar na ação poética. E este momento seria logo após a transfiguração; assim o público solicitado entrou, cada um leu seu trecho quase como uma oração, individualmente e em seu ritmo e modos próprios, sem qualquer intervenção do objeto-personagem. Naquele momento, a atriz/titeriteira não estava

mais em cena, só a forma grotesca. Enquanto uma pessoa lia, as outras estavam em silêncio. Este movimento se deu espontaneamente, sem ensaio. Não havia só os textos referentes ao teatro para serem lidos; nos assentos de cada cadeira, virado para baixo de modo a não ser vistas, havia mais duas folhas e, ao final da leitura, todos juntos desviraram essas folhas e leram em coro uníssono, momento que também não foi ensaiado, mas que aconteceu, como se um coro estivesse presente ao local. (Figuras 30 e 31).



Figura 30 – Entrada dos espectadores/atores (“Olha Geral”- 2017)
Fonte: A autora (2017).



Figura 31 – Leitura dos textos sobre teatro/teatro de animação (“Olha Geral”- 2017)
Fonte: A autora (2017).

O ato poético se tornou comunhão, um ato político, revelando em cena um comum partilhado por diferentes, mas que faziam parte de um mesmo momento, de uma mesma ação, e, naquele momento, de mesmo querer. (Figura 32).



Figura 32 – “Transfiguração” – ato poético/ato político (“Olha Geral”- 2017)
Fonte: A autora (2017).

A arte se coloca como ação modificadora de estruturas políticas, se liberta da estética do belo, se revela crítica e atuante. Jacques Rancière (2016), no livro “A Partilha do Sensível”, explica que esta partilha acontece no campo estético e político; no referido ato artístico foi evocado um comum que atravessava muitos que participaram da performance e/ou dos que apenas assistiram ao desempenho performático. Um todo estava reunido para algo singular, cuja experiência se torna única, unitária e particular de cada pessoa envolvida.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares divisões e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2016, p. 15). (grifos originais).

Lygia Clark e seus objetos relacionais,²⁷ cuja investigação convoca a experiência corporal como condição de realização da obra, pode ajudar a compreender o que esta autora quer apresentar neste discurso: que o princípio da arte relacional reside na relação do artista com o público e com o seu entorno, priorizando as relações humanas e os encontros. Em “Transfiguração”, o boneco sai da lógica das empanadas de entretenimento, se apresenta de forma outra, diferente daquela talvez esperada pelo público. (Figura 33). O diálogo entre artista+boneco+público+performance para ter como resultado público=performance acontece através da empatia do artista e o convite ‘seguro’ deste aos espectadores – adota-se o termo seguro no sentido de garantia e proteção, estar no centro da ação performática não significaria uma exposição ‘nua’ no espaço, pois o espaço era comum e o que se percebia de fato era o conjunto homogêneo, onde cada participante tinha sua experiência particular.



Figura 33 – “Transfiguração” – o convite seguro (“Olha Geral”- 2017)
Fonte: A autora (2017).

²⁷A partir da análise dos “Objetos Relacionais” e da “Estruturação do Self” (1976-1988), de Lygia Clark, são realizadas conexões entre arte relacional, o trabalho híbrido da artista e a psicanálise. A Estética Relacional consiste em uma teoria elaborada na década de 90, por Nicolas Bourriaud, que posiciona a arte relacional como uma inversão de elementos e valores instituídos pela arte moderna, na esfera cultural, estética e política, definindo-a como uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado. O princípio da arte relacional reside na relação do artista com o público e com o seu entorno, priorizando as relações humanas e os encontros. A participação do espectador é elemento primordial, variando conforme experiências e repertórios pessoais, ressignificando e transformando coletiva ou individualmente as proposições artísticas. O aspecto relacional do trabalho de Clark reside na procura e preocupação pelo outro, exercitando alteridade ao convidar o espectador para ser participante e parte essencial da obra de arte. Os seus objetos intitulados relacionais, antes mesmo do conceito criado por Bourriaud, já indicam esse aspecto relativo baseado nas relações interpessoais. HION, Camila; VALENTE, Agnus. Arte relacional e transacional nas proposições artísticas de Lygia Clark. São Paulo: UNESP 2006.

A participação do público junto com ao artista torna o ato/experiência algo onde se pode dizer que o sensível foi partilhado. Onde ocorre um encontro ao mesmo tempo conjunto e único. A performance “Transfiguração” cumpre nesta segunda apresentação seu papel de arte política, arte teatral, arte dos títeres, de ARTE! Ela dialoga com o urgente, o social e o agora, dá seu recado nas reivindicações de um espaço para as formas animadas dentro dos centros acadêmicos e se transfigura em ato político e artístico, uma performance- ato poético e político torna-se uma instalação artística.

A instalação “Transfiguração” (Figura 34) se tornou assim o abre-alas da exposição “Olha Geral 2017” porque o ambiente performático foi preservado e os textos lidos pelos convidados resguardados. No espaço são expostos todos os textos entre os encostos e assentos das cadeiras, os manequins, o chão, todo lugar agora se torna pulsante e provocador, o dorso performático, sem sua alma, está ali presente, podendo ser manipulado por outros que queiram se transfigurar.



Figura 34 – “Transfiguração” – instalação (“Olha Geral”- 2017)

Fonte: A autora (2017).

[...] às vezes o que parece participação é apenas um detalhe dela, porque na verdade o artista não pode medir essa participação, já que cada pessoa a vivência de um modo. (OITICICA apud DONADEL, 2010, p. 57).²⁸

A verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador. (CLARK apud DONADEL, 2010, p. 57).²⁹

O espectador/observador/visitante tem em suas mãos um convite à experiência transfiguração e muitos convites à reflexão; o local está cheio de afirmações, textos, frases, de mestres, pensadores, animadores e pessoas que pensam ou pensaram o boneco dentro do campo expandido.

O que fica, o que é dado, o que atravessa a cada participante ativo, iterativo ou mesmo aos passivos que não têm seus corpos envolvidos diretamente na obra, aparentemente só seus olhares, não se pode mensurar, o artista realizador da obra de real não tem como dizer em cifras matemáticas estas proporções. O artista é tocado pela participação, pela fruição dos espectadores-autores sobre sua concepção artística, porém as sensações nem sempre são postas em palavras na mesma intensidade do acontecimento sensorial, assim que a dificuldade dos relatos aguçados dos próprios artistas realizadores e dos participantes/realizadores pode contribuir erroneamente para uma compreensão simplificada e rasa de um determinado experimento artístico.

Há duas maneiras bem definidas de participação do espectador: uma é a que envolve “manipulação” ou “participação sensorial-corporal”, a outra que envolve uma participação “semântica”. Esses dois modos de participação buscam uma participação fundamental, total, não fracionada, significativa, envolvendo os dois processos, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. (OITICICA apud DONADEL, 2010, p. 60). (grifos originais).

Quando a instalação é instaurada em destaque, o público é confrontado com a afirmação de Mestre Solon: o boneco é anterior ao homem. O mamulengueiro e estudioso do teatro de formas animadas, Chico Simões (2005), explica esta afirmação de Solon em seu artigo: mamulengueiro é ator.

Quando perguntei ao mestre mamulengueiro Sólon de Carpina (1920-1987) como e quando é que tinha começado essa história de teatro de bonecos, ele sorriu e disse: “Chico, o boneco é anterior ao homem”. Como assim? Perguntei, e ele explicou que antes de Deus fazer o homem, já havia feito os bonecos de vegetal, por exemplo, a boneca de milho... Depois é que esses vegetais se transformaram em gente como nós. “Segundo a bíblia, no princípio era a ação (e da ação fez-se o drama...)”, depois

²⁸Carta de Hélio Oiticica para Lygia. Rio de Janeiro, 08/11/1968. Apud DONADEL (2010).

²⁹Carta de Lygia para Hélio. Paris, 14/11/1968. Apud DONADEL (2010).

o primeiro ser humano foi feito de barro e animado com o sopro do espírito. Da divisão (costela) desse ser, surgiram o homem e a mulher. (SIMÕES, 2005, p. 123-124).

Quando a frase do Mestre Solon é posta de forma central e ao lado do dorso, é, sem dúvida, uma provocação ao visitante a participar da obra de maneira espontânea, porém reflexiva porque a frase requer análise crítica, traz em seu imo a própria história do homem e da mulher, o início da criação. Diante do espectador no espaço, esperançoso em contemplar uma forma estética, está o dorso disponível para ser animado, provocando-o a um embate, a uma ‘ação’ a figurar-se, o que ocorre foge aos olhos do artista criador, pois a obra se refaz em si mesma quando está com outro/outros, está posta para quem queira transfigurar-se.

Ao se deixar passar pela experiência da transfiguração, o visitante/animador se faz autor da obra que, agora, ganha *status* outra vez de performance. Só que sem seu *performam* criador, a obra é de todos e a criação passa a ser coletiva. Aqui é possível notar um novo encontro da “Transfiguração” com o artista Hélio Oiticica tal como os parangotíferes: a “Transfiguração” abre um diálogo direto com seu animador. Sem a interferência do artista inventor, a obra se reinventa na ação do outro, do ‘novo’ inventor da obra.

Invenção é invenção. Invenção é o que não pode ser diluído e o que não será fatalmente diluído, aliás, isso é muito importante dizer, é a primeira vez que eu estou formulando isso desse jeito: antigamente a invenção, depois dos inventores viriam os mestres e os diluidores, quer dizer a invenção, ela é a condição do que o Nietzsche chamava de “o artista trágico”. A invenção, ela gera invenção. O “artista trágico” de uma consequência que ele chega, ele gera outra consequência, acima daquela e diferentes daquela; ele nunca volta atrás para repensar uma consequência. Quer dizer, a invenção é a condição do “artista trágico” nietzschiano, isso é muito importante [...] eu não me transformei num artista plástico, eu me transformei num declanchador de estados de invenções. (OITICICA apud PELBERT, 2016, p. 245). (grifos originais).

Encontros ocorrem na ação performática “Transfiguração”. O primeiro trabalho realizado para o programa de pós-graduação é o que fecha os estudos e isso ocorre por ele suscitar novas formas, e por promover o diálogo direto com as outras pesquisas relatadas nesta dissertação.

A relação com parangotíferes foi levantada algumas vezes ao longo deste texto final, porém a relação com “Medeia Sobre Rodas”/“Möbius Medeia” não foi clara nem indireta, mas aproveitando a citação acima do artista Hélio Oiticica que direta ou indiretamente permeia todo trabalho dissertativo, lhe ‘roubo’ o pensamento: “Quer dizer, a invenção é a condição do “artista trágico” [...] eu não me transformei num artista plástico, eu me transformei num declanchador de estados de invenções”.

A partir de “Transfiguração”, enquanto artista titeriteira, a autora desta dissertação transformou-se numa inventora de outras formas dentro do teatro animação que dialogassem em um campo aberto: da filosofia à arte contemporânea, da literatura ao samba. Em que a figura heteróclita de “Medéia Sobre Rodas”/“Möbius Medeia” dialoga com transfiguração se sobre ela não há interferências do ‘animador outro’ como acontece em “Transfiguração” e Parangófiteres? Se ela é forma aparentemente acabada e não é obra aberta, tampouco o público é convidado a participar da experiência de animar a personagem, entretanto ao apresentar em cena a grotesca personagem, é exposto claramente a ressignificação do mito Medeia transvalorada em outra coisa, embora ainda Medeia. A invenção possibilita, então, que se deslanche sobre a personagem de Eurípides novas invenções. Pois Medeia é duo e é outra coisa, é uma invenção de Medeia. Assim como o dorso em transfiguração se torna um objeto-personagem que não é atriz/animadora nem mais o dorso inanimado.

Os três trabalhos com o teatro de animação apresentados nesta dissertação até o presente momento, embora muito distintos em técnica e concepção plástica, carregam pontos comuns e uma conversa direta com as artes visuais. Por tal razão, buscou-se um polimento das arestas que os distinguem, a fim de sobressaltar as diferenças e se pudesse perceber a linha tênue com as quais são separadas. A relação entre boneco-objeto e o expositivo-participação é a parte nevrálgica deste estudo, onde o que foi produzido se configura, sobretudo, como um ato político. No caso deste trabalho, ao realçar as linhas tênues que separam as artes contemporâneas do teatro animação, busca-se apresentar o quão híbrida é essa arte e realçar o apagamento das fronteiras, pois ambas propõem uma transformação dos corpos dos espectadores a partir da participação.

A importância do lugar ocupado no espaço do museu serve para provar a realidade de um efeito de subversão na ordem social, assim como a monumentalidade dos quadros históricos provava outrora a grandeza dos príncipes cujos palácios ornavam. Acumulam-se assim os efeitos da ocupação escultural do espaço, da performance viva e da demonstração retórica. Ao encher as salas dos museus de reproduções de objetos e imagens do mundo cotidiano ou de relatos monumentalizados de suas próprias performances, a arte ativista imita e antecipa seu próprio efeito, com o risco de tornar-se a paródia da eficácia que reivindica. (RANCIÈRE, 2014, p. 72).

A relação híbrida estabelecida entre o teatro de formas animadas e outras artes acontece sob cuidado investigativo ou não. No entanto, é preciso uma reflexão profunda destas novas absorções de espaços para que não se dilua o teatro de animação. Ou melhor dizendo, que ao se ganhar espaços para o teatro de animação, deve se pensar em que espaço

é, como naquele espaço a linguagem animada pode reverberar, ampliar seus campos, porém não sucumbir e se apresentar apenas como outra coisa, essa metamorfose não interessa.

Aqui se realça a potência deste teatro no encontro híbrido com outras linguagens artísticas. Não se almeja que o teatro de formas animadas alimente um discurso vazio ou pueril. Portanto, aqui a paródia tem um sentido quase oposto ao conceito de carnavalização expresso nesta pesquisa. Ao aproximar e evidenciar as tênues fronteiras entre as artes contemporâneas e o teatro-formas animadas se pretende de fato borrá-las, mistura-las, criar um campo híbrido, grotesco, no sentido de ligar as passagens do ser humano para outros ‘estados’, como o ser bicho, ser-planta, ser-objeto. O ser humano transfigurado.

O conceito de grotesco é localizado em vários momentos da história da arte. Verifica-se em Kayser (apud HOFFIMANN, 1986), no livro “O Grotesco”, que sua definição pode ser diferente em cada período histórico. No entanto, neste livro há uma nota de rodapé que parece conversar diretamente com a performance “Transfiguração”:

O fato de serem as peças de marionetes desempenhadas por figuras esculpidas, movidas mecanicamente, enquanto que a *commedia dell'arte* e o drama *strurm und Drang*, por ela influenciado, eram representados por atores, traça justamente uma linha divisória para o grotesco. O teatro de títeres é um mundo por si, daí não ser grotesco, a despeito da opinião de Möser (grotesco, talvez, para os dois extremos: para a ilusão completamente ingênua, que consiga inserir-se inteiramente no jogo deste mundo, e para o conhecedor e titeriteiro mesmo, para quem os bonecos e seu mundo, por assim dizer, visto de trás, voltaram a ter vida). De outro lado, é grotesco quando as personagens da *commedia dell'arte* e de toda arte dramática dela derivada se converte em bonecos articulados, movido de forma mecânica: quando no organicamente animado penetra o mecanicamente inanimado tornando estranho o nosso mundo. Os bonecos do teatro de marionetes só chegariam a ser grotescos se adquirissem vida própria e, saindo do seu mundo, entrassem dentro do nosso. (HOFFIMANN, 1986, p. 49-50). (grifos originais).

Ao se destacar na citação a última frase, “os bonecos do teatro de marionetes só chegariam a ser grotescos se adquirissem vida própria e, saindo do seu mundo, entrassem dentro do nosso”, está-se relacionando diretamente com o objetivo estético da performance “Transfiguração”, pois nela a atriz transfere sua alma ao objeto-personagem que passa a pulsar; é este objeto grotesco que abre as portas da cena e convida os participantes a interagir junto com ele da cena, não é mais a atriz, é o boneco dentro do mundo do homem. Mundo dos vivos onde o inanimado, agora com alma, faz parte, o grotesco é parte efetiva da performance “Transfiguração”, pois ela se refere diretamente ao mundo dos inanimados, ao mundo a ser animado, da relação da atriz animadora com estes objetos, estes seres outros, onde ela se transforma em ‘coisa’ e essa coisa é um boneco que se relaciona com pessoas, mulheres e homens.

O híbrido, ou encontro de dois meios, constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova. Isto porque o paralelo de dois meios nos mantém nas fronteiras entre formas que nos despertam da narcose narcísica. O momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos (MCLUHAN apud LEAL, p. 71).

3.4 A vida e a morte

Na terceira vez que a performance “Transfiguração” foi apresentada, estava implícita a ideia de vida e morte, não pela performance em si, mas pela carga de significados que o dia em que foi apresentada trazia em si. Era dia sete de abril de 2018, dia da prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

A performance é orgânica e o estado de espírito do público influencia diretamente no desempenho da ação artística (refere-se aqui abertamente à cena expandida, a outros espaços que esta cena pode estar, ser vista, compartilhada). O espaço urbano é lugar ávido à participação corpográfica e o teatro de formas animadas faz parte desta linguagem expandida, urbana, que não se pode atrelar a espaços específicos, únicos, limitados. Como linguagem artística, ele se expande nos centros urbanos ou não urbanos.

Oportuno ressaltar nesse sentido parte do texto de Ana Maria Amaral (2005, p. 17) “a magia do teatro de animação se deve ao fato de ele suscitar outros significados que não os do cotidiano, não o usual”. Em um espaço inusitado, por exemplo, a casa de um professor universitário numa festa para intelectuais, onde alguns convidados fariam apresentações variadas de poemas a canções, a performance “Transfiguração” poderia parecer algo fora do contexto, e seria algo não usual. Portanto, e, paradoxalmente, estava completamente ligada à ação teatral, à cena expandida. Suscitando novos significados à cena performática, e incorporando os ‘sentimentos’ da cidade no desempenho artístico performático.

Os novos espaços públicos contemporâneos, cada vez mais privatizados ou não apropriados, nos levam a repensar as relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão. A cidade não só deixa de ser cenário, mas, mais do que isso, ela ganha corpo a partir do momento em que ela é praticada, se torna “outro” corpo. Dessa relação entre o corpo do cidadão e esse “outro corpo urbano” pode surgir uma outra forma de apreensão urbana e, conseqüentemente, de reflexão e de intervenção na cidade contemporânea. A cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade, o que passamos a chamar de corpografia urbana. A corpografia é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí corpografia), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente. (JACQUES, 2008, p. 82). (grifos originais).

O dia sete de abril de 2018 ‘navalhava’ nos corpos dos participantes novas cicatrizes, o país passava por um dos dias mais tristes desde que o golpe político que acarretou o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff. Os corpos que estavam presentes na festa traziam as marcas destes ocorridos para o espaço, a experiência dos últimos acontecimentos políticos marcava aqueles corpos.³⁰ A realização do ato poético performático, repleto de significados e significações por seu dia singular se tornou para esta pesquisadora a mais intensa, tensa e emotiva atuação pela qual ela se transfigurou.

Richard Schechner³¹ pensa o espaço performático de forma expandida; não se limitando a um palco ou espaço de ‘teatro’, a performance deve acontecer no envolvimento do espectador na performance. Outra vez percebe-se um encontro com Hélio Oiticica neste texto e aqui é possível unir outros pontos que já foram levantados porém não amarrados. Considera-se que a diferença entre a performance e o teatro de formas animadas passa para além das sensações produzidas no espectador.

A obra performática aqui abordada necessita da participação do espectador para que de fato a ação artística aconteça; e para que isso ocorra não há necessidade de um público ‘ideal’, o público ‘ideal’ é aquele que está presente, assistindo ou participando fisicamente/corporalmente da obra. Aqui, Oiticica e Richard Schechner se encontram. Sobre este ‘encontro’ e esta ideia de obra inacabada e espaço outro para a cena teatral e a arte contemporânea, o artigo “Tropicália: as manifestações ambientais de Hélio Oiticica e o Environmental Theatre de Richard Schechner”, de Mostaço e Gorski (2009), é bastante eloquente.

[...] dentre todos os aspectos até agora estudados, cabe ressaltar aquele que tira a teatralidade do objeto e a coloca como uma estrutura que possibilita a relação do espectador com a obra, melhor dizendo, que conforma essa relação e lhe confere sentido. Recorde-se ainda a noção de espetacularização que está implicada no termo. [...] em ambas as obras, de Schechner e Oiticica, existe uma preocupação com tais aspectos. E, em especial, na relação que se cria entre a obra e a participação do espectador. A maneira como lidam com isso diz respeito a uma mudança de perspectiva na arte contemporânea, que recusa o conceito de obra como produto acabado. (MOSTAÇO e GORSKI, 2009, p. 172).

³⁰Afirma-se aqui que marcaram por conhecer boa parte das pessoas que estavam no espaço. Era uma festa de bodas de prata, onde havia um número restrito de convidados, em sua maioria professores universitários e familiares do casal. Havia sem dúvida uma comunidade unida por certa ideologia, não há como dizer que nenhum ali havia apoiado o golpe, bem possível que sim, porém isso não descarta as marcas, mesmo que para uma pequena minoria, essas marcas fossem positivas e satisfatórias, mas foram marcas, estrias!

³¹Professor em Estudos da Performance na Universidade de Nova Iorque (NYU) e Editor-Chefe da revista *The Drama Review* (TDR).

3.5 Ritual de morte e renascimento via bonecos

Nas três apresentações da performance “Transfiguração”, o que ocorreu como elemento de interesse foi a variação espacial e a do público-alvo. Esta variação é ‘cena expandida’. Teatro fora do teatro. A performance que é também exposição. Exposição que é também convite para atuação/performance. Nos três casos, os níveis de recepção se diferenciam. Na terceira apresentação, ocorrida em Niterói, havia uma comunidade unida por um vínculo afetivo e por um acontecimento específico do ponto de vista histórico e social. (Figuras 35 e 36).



Figuras 35 e 36 – Performance “Transfiguração” – Niterói (2018)
Fonte: A autora (2018).

O ato de metamorfosear na festa de bodas de prata (do irmão da autora desta dissertação) era só por isso: o impactante, somado ao dia singular, acabou se tornando algo realmente difícil e aconteceu de forma bastante emotiva para a artista, que conseguiu a participação do público durante todo ato poético performático, porém os olhares a princípio eram curiosos; ninguém ali havia visto ainda a artista em cena tão dramática, estavam acostumados a estar com a pessoa Maria, não a artista, a *performer*.

Matéria animada, como a própria palavra diz, é todo e qualquer corpo físico que, no contato com energias sutis do espírito, adquire outros significados. Alma é o não-material, o que “não tem peso” e se manifesta através de elementos físicos, e a sua manifestação mais sutil é o movimento. Quando a matéria se move por energia própria ou acionada por impulso humano, imediatamente, provoca novos fenômenos. A matéria em si possui energia e, quando essa energia se aglomera ou se distende, detona um movimento que, por sua vez, cria outras realidades, diferentes das que existiam antes. A energia que se desprende da matéria cria uma força que a

transcende. A tudo isto chamamos: Vida. Quando a energia cessa, “aparentemente”, acontece a imobilidade. E, o corpo assim “imóvel” suscita outra realidade. Ao cessar total da energia, chamamos: Morte. Os seres vivos, mesmo quando “aparentemente imóveis”, continuam vivos porque os seus elementos físicos não estão realmente imóveis, o fluxo de energia é contínuo, internamente não cessa. Já, os elementos usados no teatro de animação, bonecos, objetos, máscaras, não são vivos em si, mas transmitem vida ao serem animados. Está implícito aí o mistério: Vida e Morte. Por isso, se diz que no teatro de animação existe magia, pois magia surge quando acontece a ligação entre duas realidades opostas. A magia do teatro de animação se deve ao fato de ele suscitar outros significados que não os do quotidiano, não o usual (AMARAL, 2005, p. 16). (grifos originais).

Conseguir que houvesse essa reflexão ia além do querer da artista, porém, é possível dizer que boa parte se deixou estar na performance, sem resistências quais fossem. Metamorfosear-se é a base do teatro. É a base do jogo. Houve neste sentido o jogo teatral. Alguns convidados/espectadores ficaram emocionados, muitos no final vieram me abraçar, outros, foi perceptível, ficaram deslocados e tocados, no entanto preferiram não chegar próximo e ficaram calados. Outros, ainda, disseram belas palavras, sendo, a mais tocante, da professora Ana Maria Motta Ribeiro, que disse ao microfone um par de vezes que gostaria muito que a *performer* fosse irmã dela. Gestos delicados e afetuosos fizeram acreditar que o local não-teatro não limitou a performance, a cena se expandiu.

No final do ato performático, o boneco é o que evoca a ausência das vidas ceifadas/relava a morte, morte do Estado de direito! Na transfiguração realizada, a coisa grotesca que se torna a atriz ecoa o grito de uma cidade sufocada e que também sufoca e não quer ver o abismo em que cairia... e que caiu! Cada convidado/ator no final gritou o nome de uma dessas pessoas e reivindicou sua presença. No Quadro 2, os nomes que foram saudados na ocasião são apresentados.

| |
|---|
| Marielle PRESENTE!! |
| Cláudia Silva Ferreira PRESENTE!! |
| Amarildo PRESENTE!! |
| Matheus Bittencourt, Marco Jonathan, Sávio Oliveira, Matheus Baraúna e |

| |
|--|
| Patrick da Silva (Jovens de Maricá-RJ) PRESENTE!! |
| Fabiana Aparecida de Souza Alda Rafael Castilho (Policiais mortas - Citadas na dissertação de mestrado de Marielle Franco) PRESENTE!! |
| ANDERSON PRESENTE! |

Quadro 2 – Nomes saudados na Performance “Transfiguração” – Niterói (2018)
Fonte: A autora (2017).

Denomino performances os eventos em que os *performers* são “transformações” modificadas e àqueles em que os *performers* são levados de volta aos seus lugares de origem, “transportes”-“transporte” – porque durante a performance os *performers* são “levados a algum lugar”, mas ao final, geralmente ajudados por outros, eles são “desaquecidos” e reentram na vida cotidiana no mesmo ponto em que saíram . O *performer* vai do “mundo habitual” ao “mundo performativo”, de uma referência de tempo/espço à outra, de uma personalidade à outra ou às outras. Ele interpreta um personagem, luta com demônios, entra em transe, viaja pelo céu, ou pelo oceano, ou pela terra: ele é transformado, capaz de fazer coisas “em performance” que ele não é capaz de fazer normalmente. Mas quando a performance acaba, ou ainda em sua parte final, ele retorna ao ponto em que começou. [...]. O que quero dizer é que, se uma mudança ocorre dentro do *performer*, ou no seu status, isto só acontece depois de uma longa série de performances, e cada uma delas provoca uma pequena mudança no *performer* [...]. Portanto, cada performance separadamente é um transporte, acabando mais ou menos onde começou, enquanto que [...] performances de transformação são evidentes em ritos de iniciação, cujo propósito é exatamente transformar pessoas de um status ou identidade social para outro. (SCHECHNER, 2011, p. 163). (grifos originais).

A transformação de outros por uma obra artística, como já abordado neste capítulo, inclusive citando Lygia Clark e Hélio Oiticica, é algo praticamente impossível de mensurar, a não ser que se tenha um retorno direto por palavras, escritos ou obras artísticas referentes, indicadas a fonte de inspiração e/ou criação, o transvalorização.

Não é possível saber se “Transfiguração” transformou outras pessoas, além de sua criadora. Acredita-se, contudo, que a performance pode suscitar reflexões importantes em diferentes campos: social, político, filosófico, e nas diferentes linguagens artísticas, sobretudo, a arte da cena e as artes visuais. O boneco é, nesta ação artística performática, totalmente retirado do nicho, que quase sempre é depositado dentro da cena dramática, e se apresenta como outro da atriz, que desvela a morte à plateia e aos atores/participantes.

Quando a alma lhe é dada, o objeto-personagem provoca, implica, de uma certa maneira desestabiliza, pois nada nele é leve. “Transfiguração” é o ato desta dissertação mais dramático, é quase gente, mas para sorte de todos não é totalmente gente; lhe sobra a

esquisitice de ser algo outro e este, outro grotesco. Não é apavorante, tem algo de graça, talvez até de cômico em sua figura, sua figura híbrida pode causar muita estranheza, mas evidente que pode causar o riso, mesmo que seja de nervoso. “Transfiguração” não foi uma performance criada para ser o anjo mau ou anjo da morte, mas sem dúvida foi uma performance criada para ser um grito no silêncio, no doloroso silêncio de quem não quer ouvir nem ver outras formas de existências, outras formas de artes. Quando a performance foi criada, esta autora escreveu este quase poema sobre a sua criação:

O artista transfigurante não pôde transfigurar-se... teve de seguir a norma normativa não declarada em edital.
 Defesa teórica, defesa teórica, defesa teórica!
 Em processos artísticos, defesas teóricas ... só teórica!
 O que importa seu processo?
 O que importa se fez um resumo artístico prático para argumentar?
 Não importa! Só teoria, por favor!
 Então, pergunta?
 - Como chegou neste trabalho?
 Eu, conto, falo da minha vida
 - Mas não é o que querem saber...
 Transfigurar-se é a minha vida. Dar vida aos atores não-vivos....
 Não sei o que querem ouvir....
 Tudo confuso!
 O que quer que eu diga é incompreendido ou compreendido dentro de estereótipos cheios de pré-conceitos...
 Bocas e olhos arregalados, cara de sono, indiferença ao folhear minha história...
 Sem chão, busco me equilibrar diante da derrota inevitável!
 Ainda tento argumentar com Hermilo Borba Filho
 “A matéria do homem junta-se à matéria do boneco para uma transfiguração. A alma do homem dá ao boneco também uma alma e, nesta pureza, realizam um ato poético”.
 Nada adianta... não há espaço!
 Não há vagas para transfiguradores e/ou titeriteiros, não há vagas!
 Ainda não há!
 Me transfigurei.... transfigure (-se) você também,
 Seja boneco!

Seja boneco! Apesar do tempo em que a performance “Transfiguração” foi realizada, ainda há muitas questões que fazem a sua criadora ainda ter ganas de experimentar novas vivências com ela, por exemplo, o quadro político que se modificou bastante nos últimos seis meses (sendo provável que ambientes antes abertos tenham se tornado mais fechados) e o que poderia acontecer quando o objeto-personagem evoca seus mortos? Sem ideia, e um frio na espinha que faz a gana crescer! Então, a obra não está acabada e nem o que sua criadora possa ainda pensar e refletir sobre ela está concluído; ela é um processo que segue sua trajetória e como realizadora, não há ideia qual poderá ser.

É preciso registrar, finalmente, que, sobretudo, “Transfiguração” é teatro de animação no campo expandido! É o último carro do desfile de escolas de samba, da última escola a

desfile na avenida do samba. Com “Transfiguração”, fecha-se o carnaval de personagens e histórias, criados e contados por uma titeriteira que está na academia porque sua vivência na arte a faz ter histórias para contar, trocar, e nesta troca aprender coisas novas e criar novos personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Relatados todos os processos práticos desenvolvidos ao longo dos dois anos na Pós-Graduação em Artes da Cena, fecha-se o ciclo desta dissertação cujo norte foi o teatro de animação na cena expandida com o qual se procurou relacionar com as diferentes linguagens artísticas. Os três trabalhos apresentados nos capítulos da dissertação, assim como os quatro outros que serão vistos no Apêndice, o títere ou o objeto-personagem esteve presente como o protagonista da ação, no desenvolvimento de cada obra a base era o boneco. De que forma e de que maneira aconteceria, seria um processo que envolveria a parte teórica com que a proposta dialogava.

O conceito de Mikhail Bakhtin de carnavalização, quando aqui se aborda carnavalização é, num sentido amplo, uma referência ao grotesco, à paródia, à mistura de gêneros: trágico-cômico e a diversidade de linguagem. Neste sentido amplo, a carnavalização permeia todo discurso dissertativo que se inicia com **MEDEIA SOBRE RODAS**, primeiro capítulo, onde o processo de criação da performance “Medeia sobre Rodas”/“Möbius Medeia, minuciosamente é posto ao leitor valorizando a construção imagética e material da personagem, como resultado do cruzamento de textos, leituras, imagens e memórias.

Na primeira parte deste capítulo, a filosofia, sociologia, psicologia, história, o teatro e o carnaval dão as bases e o suporte teórico para apresentar o processo performativo realizado, mostrando como a teoria influenciou a criação material da personagem do teatro de animação “Medeia sobre Rodas”. Por envolver um tratamento irônico ao mito Medeia, assim como a mistura de várias referências, por vezes incongruentes, resultando num efeito cômico, esta performance pareceu-nos conter elementos que identificamos ao conceito de “carnavalização” e a peculiaridade risível do grotesco, que é a primeira a existir, está presente na figura da personagem dentre outras característica do conceito de grotesco. Dentro do processo de criação surgiram várias camadas, algumas envolviam uma ironia a Medeia, como foi o caso da música de Tom Zé, que de certa maneira reafirmava a ideia de carnavalização ao ridicularizar o trágico.

No segundo momento do primeiro capítulo, **MÖBIUS MEDEIA**, a dissertação procura abordar o dentro e o fora e os entremeios da personagem, “coralidade” de Medeia, ela pretende ser o coro. O texto apresenta uma personalidade/personagem da tradição teatral que passou por várias leituras, inclusive cômica, como a paródia tragicômica de “O Judeu” (Antônio José da Silva Coutinho) em “Os Encantos de Medeia”. Seu dentro e seu fora se misturam e se integram, como uma espécie de “desmontagem” da performance, mostrando os

caminhos que envolveram a criação da performance, assim como as questões que foram geradas em sua decorrência. Entre todos os pontos deste trabalho é preciso realçar que o boneco foi/é necessário para que as camadas dadas à personagem fossem visíveis e possíveis, só o boneco poderia ter a destreza e simultaneidades de “eus” em sua figura plástica. O trabalho fundamenta a importância da investigação científica dentro do teatro de formas animadas.

O segundo capítulo, **PARANGOTÍTERES**, apresenta a pesquisa que tem o estandarte das porta-bandeiras e os “Parangolés” do artista Hélio Oiticica como suporte para desenvolvimento de títeres, que foi batizado de “Parangotíteres”. Foram apresentando ao leitor os aspectos que permeiam a tradição e a contemporaneidade através do boneco que explicita a união de símbolos múltiplos em sua configuração, os quais revelam desde questões de gênero ao emprego de rígidos costumes e hábitos no mundo do samba; o trabalho também é norteado pela inserção artística da obra de arte fora dos eixos habituais, ampliando deste modo outras vertentes da arte contemporânea. Assim, o títere faz essa linha imaginária e apresenta seu processo investigativo e seus descobrimentos e desdobramentos entre a tradição e o novo.

Os **PARANGOTÍTERES** não se trata de uma narrativa fechada, não é um personagem clássico, nem se situa em nenhum gênero teatral, mas está em cena e seu corpo degenerado provoca um carnaval, conceito de carnavalização aqui também aparece e propõe aos participantes a dançar, dança sem música onde o ritmo é singular e único de cada participante, mas que pode ocorrer em conjunto. É um boneco múltiplo, para se manipular um parangotíteres não precisa ser ator, bonequeiro ou artista; basta interagir com o grotesco boneco de forma inusitada. Como os parangolés de Hélio Oiticica, o objeto-boneco pede a interação-participação do espectador e esta participação não é uma estética contemplativa.

Não há uma técnica de manipulação, a obra é aberta ao diálogo corporal do seu interlocutor performer. Sendo um títere múltiplo, ele transita pelas diferentes técnicas de manipulação: das sombras ao boneco de luva, do habitável a vara. É híbrido em sua constituição e isso o permite criar uma linha imaginária entre arte contemporânea, teatro, tradição e o novo. O personagem boneco forma e gera imagens e ele é, também, um meio para criar relações entre as pessoas. Todas as suas características demonstram que o parangotíteres possui relações diretas com o campo da performance.

Para Mikhail Bakhtin, o carnaval é o tempo e espaço da troca da ordem, da inversão é momento que quem está à margem passa ter/ser o centro, que é excluído vira “Rei”, a periferia toma a cidade e a irreverência os corpos, os parangotíteres é, também um potencializador do estado de

carnavalização, sua forma convida e não exclui a participação ativa do boneco; pode acontecer com que queira, transformando-os em centros da cena teatral-performática assim que começarem a carnavalizar se em danças únicas e/ou coletivas com o boneco. Uma vez se realça a importância da pesquisa no campo do teatro de animação que faz ampliar as fronteiras de diferentes linguagens artísticas, neste trabalho se constitui uma síntese em forma plástica que como em Medeia abrange muitas camadas em sua composição enquanto forma/personagem/boneco.

No último capítulo da dissertação, **PERFORMATIVIDADE TITERITESCA – O BONECO COMO AGENTE DA CENA PERFORMÁTICA, PLÁSTICA E VISUAL**, o conceito de carnavalização de Mikhail Bakhtin continua a ser usado. A carnavalização é utilizada para dar unidade à escrita e possibilitar que o leitor possa ter uma visão imagética das performances que foram realizadas durante o processo de escrita deste trabalho. A carnavalização é um espetáculo sem palco e sem separação entre público e atores, uma outra maneira de relacionar-se, há uma interação constante entre os agentes participantes.

O terceiro capítulo aborda a performance chamada “Transfiguração”. Nesta performance, a pesquisadora entrega seu corpo a um dorso de papel-cartão e faz parte integral de um habitável, onde deixa de se retrair e exerce sua excentricidade, se permitindo ser integralmente um boneco. Nesta performance, o momento político e social do país influenciou e transformou cada apresentação, não havendo duas iguais. É o trabalho onde a estética do inacabado se revela mais potente e o grotesco se apresenta com novas característica que não somente a do humor; a forma do boneco-objeto traz ao espectador-participante novas/outras sensações, pois o boneco aqui tanto fala de vida e morte, questões referentes ao homem, como aborda o animado e o inanimado, entrando no imo da relação entre a coisa-boneco e o ser-manipulador: ao dar vida a algo, se perde ou se deixa sua vida.

“Transfiguração” é o capítulo mais visceral desta escrita dissertativa, onde o afastamento entre artista e pesquisadora se tornou mais tênue. A performance-instalação também se apresentou como ato político, mas mesmo neste ato não deixou de estar presente a questão de vida e morte. Principalmente na última vez que a performance foi apresentada ao final do ato performático, o boneco evoca a ausência de vidas ceifada, revela a morte, morte do Estado de direito! Na transfiguração realizada, a “coisa grotesca” ecoa o grito da cidadã, dos marginalizados, dos periféricos, exilados, que não foram chamados para o baile e os coloca em cena junto com ela; o boneco evoca os mortos, rompe o silêncio de quem não quer “ouvir”, saber ou ver outras formas de existências. Grita por Marielles, Matheusas e também grita a sua própria existência, a existência de outras formas de artes. Por fim, deixa ao

espectador a confusão, a dúvida e o incômodo ao revelar que ocorreu ali teatro de animação, teatro de formas animadas e que este teatro é vida e morte em sua essência.

A importância de haver esta dissertação dentro do curso de arte da cena é uma expansão teórica e prática da proposta do próprio curso de mestrado da UFRJ, pois a pesquisa revela a cena teatral muito além da caixa cênica, entrega personagens aos bonecos e coloca a linguagem do teatro de formas animadas como teatro e ponto, expandindo o campo do teatro a outras vertentes.

Em todos os processos investigativos, a parte teórica, as aulas assistidas no curso de mestrado, contribuíram de forma substancial para a criação prática, portanto a prática, a realização material não ocorreria sem os fundamentos teóricos. O desenvolvimento artístico no universo do teatro de animação apresentado nesta dissertação passa fundamentalmente por este aprimoramento conceitual que é desenvolvido com maestria e alta qualidade nos campus universitários, principalmente das universidades públicas, cujo ensino é reconhecido como de excelência, e que contam em seu corpo docente com os mais qualificados profissionais.

O mesmo processo criativo não poderia ter ocorrido em outros espaços, pois só a troca que foi realizada entre o corpo docente e o discente foi o que fez o presente trabalho apresentar suas características ímpares e originais. Um trabalho construído dentro de uma relação de troca de saberes e afetos entre todos que faziam parte do programa, que se expande dos profissionais docentes aos técnicos administrativos; a rede de afetos foi/é de suma importância na qualidade dos trabalhos apresentados no PPGAC da UFRJ.

Fecha-se aqui o trabalho dissertativo com o qual tentou-se traduzir uma parte em outra parte, ser boneco, estar total para o boneco que é questão de vida e de morte desta pesquisadora....será Arte?

REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. **Guia das Escolas de Samba do Rio de Janeiro 2006**. Rio de Janeiro: Faperj, 2006.

AMARAL, Ana Maria Teatro de Animação: boneco, figura ou formas animadas? **Móin-Móin Revista de Estudos sobre M712 Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 1, v. 1, 2005.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São paulo: Max Limonad, 1987.

BACHMANN, Pauline. Poesia que toca – tocar poesia: os objetos poéticos neoconcretos. XV Abralic. Anais... Rio de Janeiro, 19 a 23 de setembro de 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo/Brasília: Hucitec/UNB, 1999.

BALARDIM, Paulo. **Relações de vida e Morte no Teatro de Animação**. Porto Alegre: Fumprarte, 2004.

BASBAUM, Ricardo. V.C.P. – Vivência crítica participante. **ARS**, v.6, n. 11, p. 26-38, São Paulo, 2011.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Revista Concinnitas**, n. 8. Rio de Janeiro, 2005.

BITTENCOURT, Amanda Rosa de. **Borges e o Outro: uma análise psicológica do duplo**. Porto Alegre, PUC-RS, 2010.

BRAGA, Paula. **Museu é o Mundo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 2017.

CAGE, John. **De Segunda a Um Ano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

CARDOSO, Zelia de Almeida. **Estudos sobre as tragédias de Sêneca**. São Paulo: Alameda, 2005.

CLARK, Lygia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs). **Escrito de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COIMBRA, Sílvia; MARTINS, Flávia; DUARTE, Maria Letícia. **O Reinado da Lua: escultores populares do Nordeste**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

COUTINHO, António José da Silva. **Os Encantos de Medeia**. São Paulo: EDUSP, 2013.

CUNHA, Thaís. **Brasil lidera ranking mundial de assassinatos de transexuais**. Correio Brasiliense. Disponível em: <<http://especiais.correiobraziliense.com.br/brasil-lidera-ranking-mundial-de-assassinatos-de-transexuais>>. Acesso em: 22 abri. de 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **Mil Platôs**. Volume 1. São Paulo: 34, 2012.

DONADEL, Beatriz D'Agostin. **Hélio Oiticica e o Sentido da Participação do Público na Arte Brasileira dos anos 60: da "Obra Aberta" ao "Exercício Experimental da Liberdade"**. 2010. 129 f. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, UFSC, 2010.

DOS ANJOS, Sônia Aparecida. **Medeia em seus Espelhos: figurações do *phármakon* em Eurípedes, Nelson Rodrigues e José Triana**. 2014. 279 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

ERULI, Brunella. O ator desencarnado. Marionete e vanguarda. **Móin-Móin Revista de Estudos sobre M712 Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 4, v. 5, 2008

FRITZEN, Vanessa Carnaval e Literatura: elementos da literatura carnalizada em anais da Província-boi, de Assis Brasil. **Revista Trama**, v. 8, n. 15, 1º Semestre de 2012.

GADELHA, Carmen. **A Morte de Sócrates: tragicidade e entrelaçamentos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

GADELHA, Carmen; CAFEZEIRO, Isabel; CHAITIN, Virgínia. O trágico e a cena contemporânea: por um encontro artístico-matemático. **Revista Coletânea**, v. 14, n. 28, 2015.

GANDRA, Igor Rovisco. O manipulador é um poeta da matéria. **Móin-Móin Revista de Estudos sobre M712 Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 13, v. 17, 2017.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HOFFMANN, Jean Paul. In: KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. In: IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. **Anais...** Salvador, 28 a 30 de maio de 2008.

JURKOWSKI, Henryk. **Métamorphoses: la marionnette au XXe siècle**. Paris: Entretiens, 2000.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LEAL, André. **Espaço-corpo, Ambiente-experiência: Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark – genealogias do ‘contemporâneo’**. 2015. 205 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, UFRJ, 2015.

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Papyrus, 2008.

LIMA, Valéria de Cassia Pisauro. **Cindy Sherman (1954): melodrama em fotografias**. 12/08/2012. Disponível em: <<http://valiteratura.blogspot.com/2012/08/cindy-sherman-1954-melodrama-em.html>>. Acesso em: 21 abri. De 2019.

MACHADO, Roberto. **O Nascimento do Trágico: se Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural antropofagia e tropicalismo. **Revista Tempo Social**, v. 9, n. 2, São Paulo, outubro de 1997.

MOSTAÇO, Edélcio; GORSKI, Frederico Teixeira. Tropicália: as manifestações ambientais de Hélio Oiticica e o *Environmental Theatre* de Richard Schechner. **Revista DAPesquisa**, v. 4, n. 6, Florianópolis, 2009.

MOTTA, Gilson. Nietzsche e a “estética do artista”: observações sobre o trágico e a crueldade em Vincent Van Gogh. **Revista Arte Comunicação**, Recife, UFPE, 2002.

_____. **O Espaço da Tragédia**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. **Museu é o Mundo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

PARENTE, André. Alô, É a Letícia? **Revista Performatus**, ano 2, n. 8, janeiro de 2014. Disponível em: <<https://performatus.net/estudos/leticia-parente/>>. Acesso em: 13 mar. de 2019.

PELBART, Peter Pál. Mudar o valor das coisas. In: SZANIECKI, Barbara; COCCO, Giuseppe; PUCU, Izabela (orgs). **Hélio Oiticica para Além dos Mitos**. Rio de Janeiro, Prefeitura do Rio de Janeiro, 2016.

PEREIRA, Ipujucan. Corpo-objeto: o “mascaramento” na cena contemporânea brasileira. **Móin-Móin Revista de Estudos sobre M712 Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 6, v. 7, 2010.

PIRES, J. Herculano. **Os Caminhos de Hécate**. São Paulo: Paidéia, 2004.

PRECIADO, Beatriz. Quem defende a criança queer? **Revista Geni**, n. 16, 2002. Disponível em: <<http://revistageni.org/10/quem-defende-a-crianca-queer/>>. Acesso em 22 abr. de 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: 34, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RINNE, Olga. **Medeia. O direito à ira e ao ciúme**. São Paulo: Cultrix, 2011.

SANTOS, Fernando Simplício. A desfiguração da “realidade”. A carnavalização e o grotesco em El Buscón. **Revista Estudos Linguísticos**, v. 37, n. 3, p. 179-188, São Paulo, set./dez. 2008.

SCHECHNER, Richard. Performers e espectadores: transportados e transformados. **Revista Moringa**, v. 12, n. 1, p. 155-185, João Pessoa, jan./jun. de 2011.

SOARES, Luiz Eduardo. Hélio Oiticica e a intervenção tropicalista como contraponto à memória recalçada da dualidade ontológica. In: SZANIECKI, Barbara; COCCO, Giuseppe; PUCU, Izabela (orgs). **Hélio Oiticica para Além dos Mitos**. Rio de Janeiro, Prefeitura do Rio de Janeiro, 2016.

SOBRINHO, Teôtonio. Reflexões sobre o ator no teatro de imagens. **Móin-Móin Revista de Estudos sobre M712 Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 1, v. 1, 2005.

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. **Medeia Vozes vem aí!** Disponível em: <<https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/2018/01/medeia-vozes-vem-ai.html>>. Acesso em: 2 de mar. de 2019.

VIEIRA, Fabiolla Falconi. O Samba Pede Passagem: o uso dos sambas-enredo no ensino de história. 2016. 124 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, UFSC, 2016.

VIESENTEINER, Jorge Luiz. **Discusiones Filosóficas**, Año 12, n 18, p. 187-204, enero/junio, 2011.

WISNIK, José Miguel. **O som e o Sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

APÊNDICE

O relato do processo artístico e teórico vivenciado durante o percurso de estudos e pesquisas realizados na Pós-Graduação em Arte da Cena da UFRJ foi bastante intenso nesta dissertação. Foram desenvolvidos sete trabalhos práticos dos quais quatro foram excluídos do texto por não haver tempo hábil para formalizar uma escrita que desse conta da complexidade de cada um deles. Entretanto, eles foram desenvolvidos ou continuados durante o programa de mestrado.

Todas as performances discutidas no corpo do trabalho foram realizadas várias vezes e aperfeiçoadas durante a repetição. Isto é, tratava-se de um elemento processual que ia se clareando com as discussões e estudos teóricos e que, como toda atividade artística, também ia anunciando e antecipando esses conceitos.

Portanto, mesmo não tendo tido tempo suficiente para o aprofundamento teórico dos quatro outros trabalhos artísticos, realizados neste processo de estudos do mestrado, torna-se importante mencioná-los na conclusão desta dissertação para que o leitor se aproprie da amplitude da pesquisa, que em seu processo carnavalizado dialoga com as artes contemporânea, o teatro e a performance, para apontar as relações híbridas que fazem com teatro de animação.

Os quatro trabalhos recônditos são: (i) “Parente”; (ii) “Menino ou menina Menino? Menina? É o que?”; (iii) “Armário de Mona Lisa”; e (iv) “Cinema de bolso-folioscópico: o temeroso roubo da faixa”. Cada um deles foi realizado com a intenção de dialogar com disciplinas cursadas durante a pós-graduação; de técnicas diferentes, com estéticas diferenciadas, os títeres ou objetos criados tiveram a intenção de acirrar as diferenças entre as linguagens artísticas, buscando evidenciar o oposto, os encontros entre elas, os pontos que se mesclam e se fundem e se tornam híbridas, quase impossível de separação.

Aqui apresenta-se resumidamente e de maneira quase bruta o que é cada uma destas investigações artísticas e com que ou quais linguagens artísticas cada trabalho está conversando, se misturando, se encontrando. Posto desta maneira, torna-se claro que o fechamento desta pesquisa é constituído de encontros, encontros ocultados nos capítulos, porém descobertos e livres no final.

“Parente”

Trata-se de duas pequenas paródias com títeres sobre dois trabalhos em videoarte da artista Letícia Parente: “Preparação 1” (1975) e “Eu armário de mim” (1974)³². A intenção foi recriar as obras, adequando-as para linguagem do teatro de animação usando o vídeo. Não houve intenção de serem iguais aos trabalhos da artista, e, sim, de se captar a essência de suas obras e transformá-las em “ação titerilesca”.³³ “Preparação transfigurativa” e “Armário que me constrói” são as obras que foram transvaloradas, releituras cômicas, paródias, fazem rir. E o que é esse riso? Algo que faz subverter a ordem, que transforma. Nesta paródia da recriação, o teatro de animação chamou a videoarte para uma conversa e neste “papo” foi dado o hífen onde se mesclaram, se transformaram.

A performance “Preparação 1” foi criada nas dependências da casa da *performer* Letícia Parente, especificamente dentro do banheiro. A artista lançou mão do que lhe era cotidiano: o armário do banheiro, o espelho, tesoura de unha, esparadrapo, batom, uma bolsa. Com estes objetos corriqueiros, comuns, uma ação performativa cheia de significados acontece.

Em **Preparação 1** de Letícia Parente – a artista se prepara para sair, mas, ao se maquiar, ela cola esparadrapo em seus olhos e em sua boca, como para revelar que seus olhos e sua boca são pura máscara de convenções...elementos do trabalho de Letícia: o corpo, o rosto, a transformação da ação física, da presença, em ação cognitiva e, sobretudo, a problematização dos modelos de produção de subjetividade. Esses vídeos guardam muitas características comuns: todos eles são realizados no espaço doméstico; a artista é quem realiza as ações que, quase todas elas, remetem às ocupações femininas (guardar roupa, passar roupa, costurar, se maquiar etc.); nenhum deles contém falas; todos são realizados em plano-sequência. Isso me fez pensar na possibilidade de fazer uma instalação, em que eles fossem projetados lado a lado, em uma grande parede de vinte metros, de forma que os aspectos comuns – a coisificação da pessoa, a condição feminina, a opressão das tarefas e preparações cotidianas – fossem potencializados. (PARENTE, 2014, s/p).

A paródia “Preparação transfigurativa” é registrada em vídeo em plano sequência; não há palavras, só ação dramática. Assim como nos Parangotíteres, a autora desta dissertação utilizou aqui objetos comuns para criar o objeto-boneco que, no caso, é apenas uma pequena cabeça de 6 cm. Entretanto, as semelhanças entre os trabalhos cessam neste ponto; a relação

32 Armário de mim é também compreendido como uma instalação artística em “Armário de mim”, esta conjunção entre o textual e o visual (com o corporal ao mesmo tempo ausente, mas implícito em elementos como os sapatos abandonados e vazio. In: DOMENECK, Ricardo. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2012/08/leticia-parente-1930-1991.html>>. Acesso em: 3 de mai. de 2019.

33 Denomina-se aqui ação titerilesca os movimentos, gestos e atitudes que só podem ser representadas em determinados contextos por bonecos.

entre o corpo vivente e o corpo matéria a ser animada é bem distinta: a obra propõem que o corpo da animadora esteja na performance apenas para dar vida ao boneco, portanto o corpo da atriz animadora está em cena de maneira a não ser percebido enquanto parte do corpo da atriz, apenas como parte do corpo da objeto-personagem.

A paródia acontece sobre uma mesa branca quadrada onde há uma pequena cadeira com um espelho que reflete uma imagem dourada, intencionalmente, para incutir a dúvida da leitura de ser ou não um espelho de verdade. O espelho é algo que reflete uma imagem real ou não? Que real? O real da ilusão criada por um títere? Sim, o real no campo imagético é que refere, onde cada indivíduo pode interpretar de sua maneira (Figura 37).



Figura 37 – “Preparação Transfigurativa”
Fonte: A autora (2018).

O espelho é filmado por uma câmera que não se deixa perceber, é um objeto que produz subjetividade junto ao espectador. A personagem é vigiada por todos os lados: o espelho, a câmera e sua manipuladora (oculta a cena). Objeto-personagem concentra para si os olhares, se transforma, se transfigura na presença dos espectadores ocultos. Quando a personagem entra em cena, ela se relaciona com dois objetos espelho e câmera (oculta) que produz imagens, ela, a boneca, se torna outro foco etéreo. Diante dos espectadores, ocultos ou não, a boneca constrói seu rosto, ganha olhos, boca e cabelos, se arruma diante da vigilância. Depois de pronta, sai tomando o protagonismo total para si. Estrutura material do títere: uma cabeça criada com jornais e pintada com tinta branca. Técnica: luva. Modo de manipulação: a

manipuladora calça uma luva negra, que se torna o corpo da personagem; a cabeça é colocada no dedo indicador da luva.

“Eu armário de mim”, de Letícia Parente, ação artística com vídeo, pode ser compreendida como uma instalação, segundo alguns críticos de arte. O que compõe basicamente a cena são os objetos postos dentro de um armário. Tal como em “Preparação 1”, a ação artística se dá no domicílio da *performer*. São separados por categorias todos os objetos ou coisas que havia em sua casa (armário com roupas brancas, com roupas pretas, com os jornais e papéis amassados, com as cadeiras, com os objetos de culto, com os remédios, com os temperos e condimentos, com sapatos), objetos que compõem uma hermética classificação de tudo que continha na casa da artista. Os elementos que compõem a estrutura dramática da performance “Eu armário de mim” são híbridos, pois é videoarte e é instalação, é performance. Por que não dizer é também teatro de animação? A interrogação torna-se aqui uma reflexão para a observação dos encontros que são realizados no campo expandido das linguagens artísticas.

A paródia “Armário que me constrói” (Figura 38) é realizada em plano sequência de vídeo, com a mesmo objeto-personagem da paródia “Preparação transfigurativa” e a mesma técnica de manipulação; não palavras, só ação dramática. Não são usadas fotografias; não é *stop motion*, a personagem animada com a técnica de luva coloca em um armário todos os itens que são necessários para criá-la, uma boneca do teatro de animação.



Figura 38 – “Armário que me Constrói”
Fonte: A autora (2018).

Coloca-se neste armário: as diferentes colas, tintas, a fita crepe, a tinta base, os jornais, a tesoura, o vestido de boneco de luva, o pacote com os olhos. Tudo que a compõe, que a faz ter uma forma, é guardado, tudo que a constitui como matéria inanimada. A matéria animada guarda o que compõe como ser inanimado, tudo é posto dentro de um armário e suas portas são fechadas. Aqui pode-se sublinhar uma paródia entre a vida e a morte. Aqui também se destaca o encontro entre a videoarte contemporânea com teatro de animação. Encontros híbridos que fazem parte de todo o corpo desta pesquisa, a qual posiciona o teatro de animação como um setor importante do teatro e da arte contemporânea.

“Menino ou menina menino? Menino? Menina? É o que?”

Obra criada em 2018, com a qual esta autora se distancia um pouco da cena teatral, pensada de forma convencional, em um palco, na rua, ou ainda um local fechado; subverte-se nesta criação algumas amarras da cena dramática. O trabalho é diretamente como teatro de animação inserido nas artes visuais contemporânea, a fim de mais uma vez afirmar a hipótese defendida ao longo desta dissertação: teatro de animação é TEATRO! Neste trabalho, os bonecos construídos atuam com intenção de fazer uso da linguagem plástica-visual, contribuindo para ampliar o campo cênico do teatro de formas animadas, ao mesmo tempo em que aborda algumas discussões urgentes, precisas e que atravessam o momento atual do país: a obra em si levanta reflexões sobre as questões de gênero - infância - equidade racial – feminismo.

A inspiração foi dada através de uma boneca muito comum nos anos 80 para contar histórias. Uma espécie de boneca duas em uma ou três em uma, que geralmente representava personagens famosos, por exemplo, a Chapeuzinho Vermelho, que quando virada de ponta-cabeça se tornava a vovó ou lobo mau, ou ainda os dois.

A ideia de uma personagem ser mais de um, possuir personalidades diferentes, ter outros “EUS”, ter cores diferentes, ter corpos diferentes, ser “diferente” partindo de uma única base. O objeto criado torna-se também um “objeto-personagem” do teatro de animação, está em cena sem seu manipulador, está em cena para ser manipulado por outros, pois a obra só é de fato entendida se manipulada por seu espectador/observador/animador tal como os parangófitos a obra pede aos “visitantes” sua ação corporal sobre ela, seu toque, pede a interação do público para sua existência enquanto objeto artístico sensorial. Porém, quando a peça é tocada, ela conta ao espectador/manipulador algo sobre ele, surpreende seu “novo”

manipulador e assim se dá um ato teatral dentro das artes visuais. Algo que acontece porque o títere está nesta linha tênue entre as mais amplas e diferentes linguagens artísticas.

Outra inspiração para o trabalho, sobretudo para a sua titulação, vem da memória; as lâmpadas rosa e azul das maternidades cariocas que geralmente se localizavam em cima das portas das salas de cirurgias obstétricas onde aconteciam os partos, ficando na área externa onde parentes e amigos tinham acesso. Nos anos 80, quando ainda não havia ultrassonografia de alta resolução que revelasse o sexo da criança, o “mistério” só era revelado na hora do nascimento da criança (Figura 39).



Figura 39 – “Menino ou menina menino? Menino? Menina? É o que?”
Fonte: A autora (2018).

Ao nascer um bebê, uma das luzes do lado de fora era acesa e se fosse azul ou rosa os parentes comemoravam “É MENINO!” “É MENINA!”, respectivamente. As cores azul e rosa foram inspiradas nestas lâmpadas e, evidentemente, também em toda a simbologia que a sociedade brasileira dá a essas cores para designar a sexualidade de uma criatura que acabou de chegar ao mundo, já chegando carregada estigmas, sem tempo ser criança e se permitir ser o que queira ser. “A polícia do gênero vigia o berço dos seres vivos que estão por nascer para transformá-los em crianças heterossexuais”. (PRECIADO, 2002, s/p.).

A vigilância dos corpos é algo corrente em sociedades conservadoras e na sociedade brasileira atual. Considera-se que está ganhando um grau que chega ao absurdo. Quando criou

“Menino ou Menina? Menino? Menina? É o que?”, a autora desta dissertação não poderia imaginar que, meses depois, haveria uma Ministra de governo que, em vídeo público, que circulou amplamente em redes sociais, anunciaria uma “nova era”, em que meninos vestem azul e meninas vestem rosa. “É uma nova era no Brasil: menino veste azul e menina veste rosa”, proclamou a Ministra Damares Alves.

Considera-se que subtexto ou o texto oculto inerente aos desvarios promulgados pela Sra. Damares Alves é de uma crueldade sem precedentes, pois, ao declarar isso, automaticamente estariam excluídas da vida todas as pessoas LGBTQ+, ou seja, as que não se identificam com as normatividades deferidas como regras sobre as questões de gênero que “ELA” estabelece como certo. Deixa em ainda maior vulnerabilidade essas pessoas que já sofrem constantemente ataques ou são mortas apenas porque querem manter suas identidades da maneira que se reconhecem como pessoa.

Segundo o relatório da **Transgender Europe** (TGEu), o país registra, em números absolutos, mais que o triplo de assassinatos do segundo colocado, o México, onde foram contabilizadas 256 mortes entre janeiro de 2008 e julho de 2016. Em números relativos, quando se olha o total de assassinatos de trans para cada milhão de habitantes, o Brasil fica em quarto lugar, atrás apenas de Honduras, Guiana e El Salvador. (CUNHA, 2016, p.). (grifos originais).

O Brasil é o país que mais mata transexuais no mundo e é no mínimo espantoso que a Ministra que ocupa a pasta do Ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos possa desconhecer esse fato, ou pior, fingir que desconhece; quando o que parece ser é que desconsidera os fatos, as pesquisas, os estudos, os boletins policiais. Ao pronunciar a infeliz declaração ela está simbolicamente fazendo um fechar de olhos para o extermínio de seres humanos LGBTQ+.

A política do rosa e azul parece extremamente fascista e violenta. “Menino ou Menina? Menino? Menina? É o que?” foi criada para propor uma reflexão em outro nível; ainda não se vivia sob o comando de um presidente fascista que coloca em uma pasta que ele desdenha uma mulher que em subtexto “abre portas” ao extermínio de toda uma população; desta maneira o presidente ainda zomba das mulheres, pois a todo instante a senhora ministra é chamada de louca, desequilibrada e outros atributos pejorativos; a mulher é chamada assim! Virando um eco fascista que generaliza o gênero feminino como pessoas desequilibradas, tal atitude é de uma perversidade brutal, assustadora. A obra não foi pensada para provocar um governo de psicopatas, porém se revela ainda mais potente em sua crítica aos padrões

vigentes. Quando criada, a obra estava à frente do seu tempo, constituindo-se assim em total obra de arte.

Para a confecção plástica foram utilizados 12 bonecos de plástico. A proposta visual foi criar pares unidos pelos pés, portanto os pés de nenhum dos personagens aparecem; da panturrilha para baixo são cobertos por uma saia azul ou rosa. Seis pares foram formados, sendo utilizada a mesma quantidade de bonecos negros e bonecos brancos, seis unidades de cada um em diferentes combinações para formar os pares: um par de menina trans e menino cis; um par de menina cis e menino cis; um par de menino trans e menino Cis; um par de: menina trans e menino trans; um par de não binário e não binário e um par de menina trans e menina cis.

“Armário de Mona Lisa”

“Armário de Mona Lisa” é uma pesquisa em constante desenvolvimento, seu processo foi iniciado no ano 2013. Tal como “Transfiguração”, sua criação foi anterior à entrada desta pesquisadora no Programa de Pós-Graduação, porém seu desenvolvimento prático e teórico obteve substanciais avanços durante a investigação científica promovida dentro do curso de mestrado.

A proposta surgiu da apropriação de uma boneca/escultura, criada pelo mamulengueiro/bonequeiro, escultor e artista visual Sandro Roberto dos Santos, que criou uma escultura em madeira de mulungu, bem como o figurino da personagem. A escultura demorou quatro meses de trabalhos diários de seis horas por dia, cinco dias na semana; o resultado foi uma peça com 54 cm de altura, 23 cm de largura e 19 cm de profundidade que é colocada sobre um pedestal de 80 centímetros de altura, alcançando um tamanho de 1,34 m.

Esta boneca foi batizada por seu criador com nome “Mona Lisa do Brasil”. Sandro Roberto preparou uma performance com a obra, apresentou-a em duas ocasiões na capital paulista. A performance (que pode ser vista no sítio <https://www.youtube.com/watch?v=REizL9SjsJ0&t=2s>) consistia em a boneca ficar exposta por um determinado tempo, 1 hora. Durante esse tempo de exposição, o público presente na galeria de artes poderia interagir com a personagem, fazer o que quisesse com a escultura; não havia nenhum tipo de objeto para ser usado com a personagem, mas era livre a utilização de objetos pessoais. As cenas/ações realizadas seriam fotografadas. Todos os participantes estavam cientes das condições.

“Mona Lisa do Brasil” é uma escultura/personagem, é uma manifestação artística e cultural que se dá no coletivo e cujo formato permite compartilhamento e, por consequência, o faz transpor barreiras geográficas, levando aspectos culturais renovados e a interação imediata ocorrida entre público participante e o objeto-provocador (boneco) a outros espectadores, além do público presente no local da atividade – ampliação da rede via sítio na internet, que experimentam e interagem com a performance em diferentes níveis de percepção e compreensão. O material que se produziu a partir desta performance foi um vídeo sobre a performance e uma série de fotos onde a imagem da boneca parece ter vida e interagir com o público.

Como nos quadros vivos *tableau vivant*,³⁴ todos fazem da cena uma espécie de jogo, incluindo a boneca. “Mona Lisa do Brasil” apresenta ao público a possibilidade de interação com as tradições da manufatura de bonecos popular e as suas relações com a contemporaneidade no Brasil. Ao contrário da Mona Lisa de Leonardo Da Vinci, e sua intocabilidade no Museu do Louvre, a “Mona Lisa do Brasil” se expõe sem fronteiras e territórios e abre espaço para a proximidade e relações, estabelecendo com isso redes de afetos entre público e boneco. Pode-se neste ponto fazer uma reflexão entre tradição e contemporaneidade.

“Armário de Mona Lisa” é uma apropriação da obra “Mona Lisa do Brasil”. Consiste em preparar/criar figurinos, vestir e fotografar a escultura/personagem, buscando outras personalidades para ela, como se a personagem, criada em madeira, pudesse interpretar, ter outros “EUS”. Assim, ela aparece em algumas fotos sorrindo, em outras sisuda, outras sensual etc. Através dos diferentes ângulos de expressões do ponto de vista do clique da lente fotográfica aliado à maneira como é posto o figurino e arrumado os cabelos, cria-se essa impressão. Em cada foto uma personalidade parece tomar o corpo de madeira da personagem, seu rosto e seus cabelos, fazendo crer que a personagem tem uma vida própria e que dialoga com o que lhe é posto. Uma ilusão que é dada pela fotografia e pela potência expressiva da escultura.

A presença icônica do morto, todavia, admite, e até mesmo encena intencionalmente, a finalidade desta ausência – que é a morte. Logo, a medialidade de imagens é originada da analogia ao corpo físico e, incidentalmente, do sentido em

34 *Tableau vivant* significa imagem viva. O termo, emprestado da língua francesa, descreve um grupo de atores ou modelos de artistas adequadamente mascarados em um teatro para representar uma cena como em uma imagem viva. Ao longo da visão, as pessoas não conversam e não se movem. A abordagem é assim combinada com as formas de arte do palco com as de pintura ou fotografia. O período mais recente do esplendor máximo do *tableau vivant* foi o século XIX. Disponível em: <<https://educalingo.com/pt/dic-it/tableau-vivant>>. Acesso em: 20 de mar. de 2019.

que nossos corpos físicos também funcionam como meios – meios vivos contra meios fabricados. As imagens acontecem entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Elas se fiam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior. (BELTING, 2005, p. 69).

Em “Armário de Mona Lisa” (Figuras 40 e 41) salta aos olhos a fabricação da atuação viva da presença não viva da escultura/boneca; o ser inanimado em sua presença apresenta vida, apesar de não ser um ser vivente, mas o fitar acontece, as fotografias de “Mona Lisa do Brasil” em seu armário dá a quem mira as fotos esta expressão. A personagem adquire outras personalidades em cena criada ao melhor estilo do *tableau vivant* só que ao invés de atores vivos, em “Armário de Mona Lisa” só há boneca/escultura que encarna outras personalidades.



Figuras 40 e 41 – “Armário de Mona Lisa”
Fonte: A autora (2018).

É possível encontrar convergências da obra com o trabalho desenvolvido pela fotógrafa norte-americana Cindy Sherman (apud LIMA, 2012), que cria autorretratos de personagens onde ela se transforma em cada uma das *selfies* que faz. Sherman diz: tento sempre distanciar-me o mais que posso nas fotografias. Embora, quem sabe, seja precisamente fazendo isso que eu crio um autorretrato, fazendo essas coisas totalmente loucas com esses personagens, mas seria possível? (LIMA, 2012, s/p.).

Ela não está fazendo um jogo mostrando as várias faces dela, está encenando para as fotos personagens e/ou personalidades. O trabalho com a “Mona Lisa do Brasil” segue algo similar, a boneca/escultura está encenando para a câmera outra personagem que não é ela

mais, tampouco tem a ver com ela. Se a performance está “entre”, como dizia Schechner, a performance com “Mona Lisa do Brasil”, se dá neste jogo ritualístico e neste processo ainda não terminado, pois ele é renovado constantemente quando aparecem novos personagens para ela encenar. Neste jogo de criar novas personalidades para uma boneca/escultura é que surgiu o armário Mona Lisa, para ele guardar o registro fotográfico das várias personagens da personagem.

A obra “Armário de Mona Lisa” também se relaciona com a obra “Transfiguração”, pois ambas sozinhas, sem a presença de sua animadora podem ser pensadas ou vistas como instalações artísticas; a boneca Mona Lisa Brasil sozinha é uma escultura performática, porém ao unir as roupas criadas para seu armário e/ou as fotos das personagens outras que ela se transforma, o espaço artístico é substituído de intenção e a obra se torna instalação. Outro fator que une as duas pesquisas é a mutação, a transformação, a transfiguração; em ambas há a transformação em outro/outras.

O “Armário de Mona Lisa” realiza uma infinidade de mutações, de experimentações de outras personagens; “Transfiguração” apresenta apenas uma mutação a da atriz/animadora em boneco, mas ambas têm como mote de sua pesquisa “um” que pode ser “outro” que deixa de ser o um original, ambos transfiguram-se, porém um é o objeto-boneco que é o agente a se transfigurar e na outra pesquisa é o ser humano que se transfigura.

Aqui, mais uma vez, a pesquisa estreita as fronteiras entre as linguagens artísticas se entrelaçando tanto sobre seus temas como sobre seu desenvolvimento, porém com resultados e possibilidades distintas, dada as particularidades ímpares que cada uma traz. O teatro de animação na atualidade é pensado de forma expandida, borrando as fronteiras entre as referidas linguagens artísticas. Há, portanto, a existência de uma cena híbrida, como se pode perceber em todos os trabalhos descritos nesta dissertação, sobretudo, nas pesquisas “Transfiguração”, “Parangotíteres”, “Medeia”, “Menino ou Menina? Menino? Menina? É o que?” e “Armário de Mona Lisa”. Nelas diferentes linguagens se uniram para uma composição cênica performática, híbrida, carnavalizada.

“Cinema de bolso-folioscópico: o temeroso roubo da faixa”

A proposta deste trabalho foi realizar um livro com fotos (folioscópico-cinema de bolso) onde os títeres seriam os protagonistas, os “atores” principais; um livro em que o leitor/espectador fosse parte e que sem essa interação não haveria obra; um livro em que a história fosse comum a um grande número de pessoas e que a narrativa acontecesse pela

leitura das imagens, não havendo texto escrito. A história a ser contada se referia a uma passagem do momento da política brasileira, por isso o nome: O TEMEROSO ROUBO DA FAIXA, título dado ao folioscópio. (Figuras 42 e 43).



Figuras 42 e 43 – “Cinema de bolso-folioscópio: o temeroso roubo da faixa”
Fonte: A autora (2018).

Foi buscado nesta narrativa imagética o jogo cênico semelhante ao que ocorre no teatro popular de bonecos do Brasil. A obra precisaria ter a irreverência dos mamulengos ao ser manuseada pelo leitor, trazendo-lhe outras sensações e atitudes ao estar com folioscópio nas mãos. Pedindo aos leitores/participantes outras atitudes corporais, mudanças de posturas como que há quase um século são reivindicadas por poetas e artistas desde Mallarmé, dos construtivistas russos, ao movimento neoconcreto no Brasil.

Artistas e poetas como Lygia Pape e Ferreira Gullar vão além do verbal, vocal e visual ao integrarem o tato em suas obras, concentrando-se no processo da sua criação. O material nas suas obras converte-se num “corpo linguístico tridimensional” ao focar o lugar onde *le signifié* (o significado) encontra *le signifiant* (o significante): a folha de papel, que também é uma superfície, e o livro como contendor tridimensional [...]. Os livros de Lygia Pape consistem de páginas avulsas e manipuláveis feitos de papel cartão e, no caso do livro da criação e do livro da arquitetura, guardados numa caixa. O livro do tempo consiste de 365 placas quadradas de madeira, repartidas e expostas numa parede [...]. Eles são manipuláveis com as mãos e não contêm palavras. (BACHMANN, 2016, p. 15). (grifos originais).

“Corpo linguístico tridimensional”, o processo artístico de construção do folioscópio-cinema de bolso teve essa intenção além de inserir o boneco como protagonista neste processo; como na obra “Parente”, a cena não revelaria seus manipuladores/animadores, em foco, na foto, no *tableau vivant*, apenas os bonecos. Até chegar à sua forma final, o projeto passou por muitas etapas e todos os pontos foram importantes na criação do folioscópio-

cinema de bolso, que se tornou uma obra-sensorial-interativa, e que, para existir, precisa da participação do espectador, neste caso, do leitor/animador.

As etapas para a criação do livro-cinema de bolso são: (i) criação do roteiro; (ii) *storyboard* - desenhos das cenas; (iii) personagens – criar novas personalidades e novos figurinos para antigos títeres criados por diferentes titeriteiros e artistas (Pepe Otal, Luciana de Oliveira, mestre Zé Lopes e Maria Madeira); (iv) cenografia das cenas; (v) fotografia das cenas de acordo com *storyboard*; (vi) trabalho no computador – criar as páginas do folioscópio/cinema de bolso; (vii) impressão em papel couché (trabalho realizado em gráfica); (viii) recorte das páginas – 9 cm de largura por 4 cm de altura (trabalho manual); (ix) encadernação do folioscópio-trabalho (trabalho realizado em gráfica); e (x) apresentação.

O folioscópio-cinema de bolso criou um diálogo direto com a fotografia, o livro (matéria), o cinema, o “corpo linguístico tridimensional”, a participação do espectador na obra, o livro-jogo a relação de todos este ponto diretamente ao vértice desta dissertação que é o teatro de animação no campo expandido.

O trabalho conversa com outros trabalhos da dissertação, a fotografia diretamente com o “Armário de Mona Lisa”, a estrutura do boneco que remete ao teatro de boneco popular do Brasil faz a proximidade com o material mais rústico e bruto suporte em quase todas as obras desenvolvidas na pesquisa. A participação do espectador para que a obra de fato aconteça se encontra com “Parangotíteres” e “Menino ou Menina? Menino? Menina? É o que?” O cinema se relaciona diretamente com “Parente”.

Como se percebe, volta-se ao ponto de partida desta pesquisa, que é a relação do teatro de animação com as diferentes linguagens artísticas, o encontro que ocorre onde cada uma das partes perde elementos e ganha outros ao se mesclarem, se tornando algo que se situa em uma fronteira tênue em que sobre análise de cada olhar pode ser pertencente a qualquer dos eixos que constituem a obra.

Neste trabalho dissertativo afirma-se que ocorre um encontro múltiplo de linguagens artísticas: artes visuais contemporânea, teatro, cinema, fotografia, performance, poesia, literatura etc. As obras são múltiplas, não pertencentes a apenas uma linguagem, mas foi a partir da concepção clara que o teatro de animação se encontra justo inserido nesta cena expandida que se relaciona e mistura com outras linguagens artísticas que os trabalhos foram desenvolvidos, portanto o cerne de todos encontros híbridos aqui relatado é o teatro de formas animadas!

ANEXO 1

Perguntas para as Damas do Samba:

1. Qual é o sentimento de carregar a bandeira da sua Escola de samba?
2. Você começou com que idade?
3. Quem te inspirou ser porta-bandeira? Conte das suas inspirações, suas divas do samba
4. O que é preciso para chegar a ser uma porta-bandeira?
5. Quais as funções da porta-bandeira dentro da escola de samba?
6. Existem escolas de samba sem porta-bandeira?
7. Há mandingas na desenvoltura da porta-bandeira?
8. Você faz algum ritual antes de portar a bandeira?
9. Que sentimento tem depois do desfile?
10. E durante o desfile? Passa alguma coisa em sua cabeça? Você sente seu corpo?

ANEXO 2

Texto de Hélio Oiticica – projeto Parangolé Social e Parangolé Poético

Local: Rio de Janeiro. Data de início: 21/08/1966. Data de término: 22/08/1966

21 de agosto de 1966

PARANGOLÉ SOCIAL E PARANGOLÉ POÉTICO

O Parangolé social e o poético decorrem da iniciativa de dar às capas criadas em 1965 um sentido de protesto. Pelo sentido poético e decorativo, com a participação de outros artistas, essas capas tomam então um novo caráter : ora são poemas subjetivos, ora frases de protesto encerrando uma "mensagem" social ou política. As primeiras foram elaboradas com Lygia Garchman e lançadas a 18 de agosto passado na Galeria Atrium em São Paulo. Uma, por exemplo, é de plástico preto, azul e vermelho por dentro ; ao ser levantada a parte dianteira lê-se : capa de liberdade. Outra possui na parte de fora fotografia de multidões e dentro uma listrada azul e branco inscrito as palavras : cuidado com o tigre e na outra parte de dentro um tigre pintado por Antônio Dias, que dessa modo também colabora aqui com o Parangolé. Para mim é de máxima importância essa colaboração de duas ou mais pessoas nestas obras, visto ser desde o início essa a tendência do Parangolé. Também sendo planejadas novas capas com Garchman, e pretendo para o fim do ano fazer, quem sabe, um desfile Parangolé nas ruas do Rio (se a polícia não acabar com ele), e, é claro, com participação de passistas de Mangueira. Além a capa que também despertou grande curiosidade em S. Paulo foi a em homenagem ao mascote do Parangolé, o extraordinário passista Mosquito de Mangueira, de 10 anos. Quis eu com essa capa homenagear a Mangueira na figura do seu grande passista mineiro, verdadeiro gênio da dança. Sempre digo que no norte não tem as crianças oportunidades de cursos de pintura ou outras coisas desse tipo, mas na dança, no samba, nasce a oportunidade de uma iniciação criativa mais importante talvez do que a que possui o burguês com seus cursinhos : no samba a criança está mais próxima daquilo que Mário Pedrosa chama de exercício experimental da liberdade (essa definição de Pedrosa foi a que inspirou Garchman a dar o nome, ou idêntico, à capa da Liberdade). Mosquito representa o que há de realmente genial no samba, o puro e grande samba. A presença do passista em S. Paulo causou grande reboliço no "vernisage" onde se espreguiçava mil pessoas laucas por "happening". Não havendo possibilidade de levar outros passistas, o samba foi à base de disco e contando com o pandeiro do próprio Mosquito. Além do Parangolé houve o "apeningue" organizado por Nicolas Vlavianos com bailarinas e participação do público em geral. Essas novas capas estarão em Março na minha individual na Signal Gallery (esté lá terá um batalhão delas!). Outra capa que causou surpresa foi a que contém a frase poética : não, violência, não é o que me agrada - essa de minha autoria, é claro. Têm-se aí a diversidade de meios de expressão no Parangolé : desde o diagrama de Garchman por liberdade e sua advertência de cuidado aos que julgam continuar eternamente a explorar as massas, à homenagem aos nossos valores populares e às frases poéticas de origem puramente subjetiva, que encerra por vezes sentido ético.

Na Opinião 66, este semana no MAN, lembrarei o Parangolé lúdico : o jogo de bilhar (quem joga bilhar vem com uma camisa bem luminosa !!) e outra capa com Garchman : a bandeira brasileira.

HELIO OITICICA

Entregue a 25 de agosto de 1966 a Harry Leus para o Jornal do Brasil