



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Adriana Maria Cruz dos Santos

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

BELÉM – PARÁ  
2015

ADRIANA MARIA CRUZ DOS SANTOS

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

Dissertação de mestrado ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Benedita Afonso  
Martins (Bene Martins)

Co-orientador: Prof. Dr. Miguel de Santa  
Brígida Júnior

BELÉM – PARÁ  
2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFPA

---

Santos, Adriana Maria Cruz dos, 1971-  
Sobrevços e pousos sobre a dramaturgia do in bust  
teatro com bonecos / Adriana Maria Cruz dos Santos. -  
2015.

Orientadora: Benedita Afonso Martins;  
Coorientador: Miguel De Santa Brígida  
Junior.

Dissertação (Mestrado) - Universidade  
Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte,  
Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2015.

1. Teatro de fantoches Pará. 2.  
Representação teatral. 3. Dramaturgia. 4.  
Dramaturgos Pará. I. Título.

CDD 23. ed. 791.53098115

---



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e nove (29) dias do mês de Maio do ano de dois mil e quinze (2015), as dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora **Benedita Afonso Martins** ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **ADRIANA MARIA CRUZ DOS SANTOS**, Intitulada: **SOBREVOOS E POUSOS SOBRE A DRAMATURGIA DO IN BUST TEATRO COM BONECOS**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Bendita Afonso Martins, Miguel de Santa Brígida Júnior, co-orientador e Cesário Augusto Pimentel de Alencar, da Universidade Federal do Pará e Felisberto Sabino Costa da Universidade de São Paulo. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Benedita Afonso Martins, passou à palavra a mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Benedita Afonso Martins, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda

Belém-Pa, 29 de Maio de 2015.

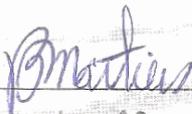
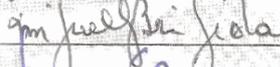
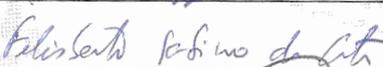
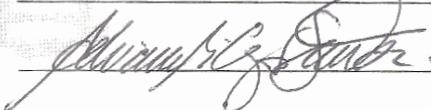
Profa. Dra. Benedita Afonso Martins

Prof. Dr. Miguel Santa Brígida

Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar

Prof. Dr. Felisberto Sabino Costa

Adriana Maria Cruz dos Santos

  
\_\_\_\_\_  
  
\_\_\_\_\_  
  
\_\_\_\_\_  
  
\_\_\_\_\_  
  
\_\_\_\_\_

## RESUMO

Esta dissertação analisa o processo criativo do grupo *In Bust Teatro Com Bonecos*, formado em 1996, em Belém, no Pará, e que até os dias atuais tem sido uma das referências na cena teatral paraense, principalmente no que se refere à linguagem do teatro com bonecos. A pesquisa se debruça sobre a construção de uma cartografia acerca da dramaturgia do grupo; explora os procedimentos que induzem a criação do espetáculo com bonecos, assim como procura apontar elementos indutores que se apresentam como componentes da criação da encenação. A perspectiva metodológica rizomática, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), dá suporte à compreensão da poética desta obra artística em continuidade. No intuito de dirigir o estudo para um pensamento cartográfico rizomático, este trabalho sugere o sobrevoo sobre a experiência desta dramaturgia e utiliza como instrumento de navegação um movimento em direção à conexão dos seus signos de processualidade ou codificações artísticas. Uma ação sobre um campo de concepções estéticas e éticas, um panorama deste platô delineado por criações de espetáculos. Pensar esta dramaturgia tem como propósito observar, através dos espetáculos FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO, OS 12 TRABALHOS DE HÉRCULES, HUMANOS e CATOLÉS E CARAMINGUÁS, os elementos componentes deste platô, a multiplicidade de linhas que ramificam esta criação artística, seus aspectos preponderantes, como o jogo entre o boneco e o ator, a desconstrução da neutralidade do ator-manipulador, o boneco enquanto personagem e a atuação híbrida do ator e do boneco na cena de animação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro Com Bonecos. Dramaturgia. Grupo *In Bust*.

## ABSTRACT

This text focuses on the creative process of *In Bust Teatro com Bonecos*, puppet theatre group formed in 1996, in Belém, Pará, active until these days and a reference in Pará's theatre, mostly when it comes to puppet theatre. The research approaches the construction of a cartography on the group's dramaturgy, explores the procedures that induce the creation of the show, as well as points out inductor elements, which work as components in the creation of acting. The rhizomatic perspective, by Gilles Deleuze and Félix Guattari (2011), gives us support as a method to understand the group's poetics. Aiming to let the cartographic and rhizomatic thinking conduct this work, we suggest an *overview flight* upon the experience of the group's dramaturgy and we use as *instrument of navigation* a movement towards the connection point of its signs of processuality or artistic codifications. An action that steers the fields of aesthetic and ethics, an overview of this landscape of spectacles. To think about this dramaturgy has the purpose to observe, through the shows FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO, OS 12 TRABALHOS DE HÉRCULES, HUMANOS and CATOLÉ e CARAMINGUÁS, the component elements of the landscape, the multiple lines that root the artistic creation of the group, its preponderant aspects – such as the game between the puppet and the actor, the deconstruction of the actor-manipulator's neutrality, the puppet itself as a character and the hybrid acting of both puppet and actor in the play's scenery.

**Keywords:** Puppet Theatre. Dramaturgy. *In Bust* Group.

## **AGRADECIMENTOS**

À Universidade Federal do Pará (UFPA) e Instituto de Ciências da Arte (ICA).

Ao programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES), nas pessoas de Sônia Chada e Wânia Contente.

Aos meus professores do mestrado: Lia Braga, Miguel Santa Brígida, Afonso Medeiros, Gisele Guilhon e Cesário Augusto Pimentel.

Aos meus colegas de mestrado (turma 2013/05), pelo companheirismo, em especial Marluce Oliveira, Paulo Santana, Sandra Perlin e Thays Reis.

Aos professores Felisberto Costa, Cesário Augusto Pimentel, Bene Martins e Miguel Santa Brígida, pelas imprescindíveis considerações no momento da qualificação.

Aos meus companheiros de teatro, de projetos, de descobertas, de angústias, que se tornaram também minha família, Paulo Ricardo Nascimento, Anibal Pacha, Cristina Costa e aqueles que passaram pelo grupo deixando valiosas contribuições, David Matos, Aline Chaves, André Mardock, Ester Sá, Milton Aires, Marilea Aguiar, Bruno Miranda, Charles Wesley, Michel Amorim, Vandilea Foro, Inaê Nascimento, Dandara Nobre e Iris Nascimento.

À Evileny Gonçalves, pela amizade e parceria na normalização do trabalho.

A minha querida orientadora, Bene Martins.

Ao meu querido co-orientador, Miguel Santa Brígida.

Aos meus amigos, pela presença, paciência e carinho, Kecya Matos, Ricardo Bezerra, Augusto Sarmiento-Pantoja - meu amigo e orientador na graduação.

Agradecimentos muito especiais ao Cincinato Jr. e à Valéria Andrade.

Aos meus pais, pela inesgotável força - Jonilda Cruz e Hely Santos, e aos meus irmãos - Cândido e Hely Jr., pelo apoio em qualquer hora.

A minha filha, Iris Cruz Nascimento que, por existir, ilumina minha vida.

A todos muito obrigada.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Imagem 1</b> - Cena do espetáculo OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES .....	24
<b>Imagem 2</b> - Cenas do espetáculo OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES.....	25
<b>Imagem 3</b> - Cena de FIO DE PÃO - A LENDA DA COBRA NORATO .....	27
<b>Imagem 4</b> - Apresentação no Bosque Rodrigues Alves, em Belém, onde o grupo propõe uma estrutura de barraca para a composição do espetáculo MINIMINUTOS DE FAMA.....	28
<b>Imagem 5</b> - Close de cena em que se pode observar o exercício de neutralidade dos atores-manipuladores, no espetáculo MINIMINUTOS DE FAMA .....	28
<b>Imagem 6</b> - Apresentação do espetáculo FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO, em Porto Velho - RO e em Rio do Sul - SC, respectivamente .....	32
<b>Imagem 7</b> - Apresentação do espetáculo FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO, no centro da cidade do Rio de Janeiro e no Rio do Sul - SC, respectivamente .....	33
<b>Imagem 8</b> - Apresentação do espetáculo OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES, em Belém - Pará .....	33
<b>Imagem 9</b> - Cenas do espetáculo FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO .....	34
<b>Imagem 10</b> - Cena de riso no espetáculo HUMANOS, FIO DE PÃO e OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES, respectivamente. Presença do humor, do cômico enquanto parte da dramaturgia inbusteira .....	36
<b>Imagem 11</b> - Páginas de um caderno que teve a função de diário de trabalho para registro da investigação sobre o CORPO QUE BRINCA, do ator inbusteiro, proposto no ano de 2005, nas salas de ensaio da atual sede do grupo - Casarão do Boneco.....	38
<b>Imagem 12</b> - Registro de imagem dos ensaios de CATOLÉ E CARAMINGUÁS .....	42
<b>Imagem 13</b> - Cena do espetáculo CATOLÉ E CARAMINGUÁS.....	43
<b>Imagem 14</b> - Apresentação do espetáculo FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO, em Belém - Pará .....	46
<b>Imagem 15</b> - Apresentação do espetáculo CURUPIRA, em Bujaru e em Ipixuna (no estado do Pará), respectivamente .....	47
<b>Imagem 16</b> - Apresentação do espetáculo CURUPIRA, na comunidade Santa Rita, em Belém - Pará .....	48
<b>Imagem 17</b> - Apresentação do espetáculo CURUPIRA, no Hospital Barros Barreto, em Belém - Pará .....	49
<b>Imagem 18</b> - Espetáculo CURUPIRA, na Comunidade Nossa Senhora de Fátima, no Pará. ....	50
<b>Imagem 19</b> - Apresentação do espetáculo CURUPIRA, .....	50
<b>Imagem 20</b> - Organização do espaço e apresentação de espetáculo CURUPIRA, .....	51
<b>Imagem 21</b> - Apresentação do espetáculo CURUPIRA, em Pitimandeuá, no Pará .....	52
<b>Imagem 22</b> - Apresentação do espetáculo CURUPIRA, em Mosqueiro, no Pará .....	52
<b>Imagem 23</b> - Apresentação do espetáculo CURUPIRA, na comunidade São Judas, no Pará .....	53
<b>Imagem 24</b> - Apresentação do espetáculo CURUPIRA, na comunidade Santa Rita, no Pará .....	53

<b>Imagem 25</b> - Apresentação do espetáculo PINÓQUIO, na XVI Feira Pan-Amazônica do Livro, em Belém - Pará.....	54
<b>Imagem 26</b> - Apresentação do espetáculo CURUPIRA, no Mangal das Garças, em Belém - Pará ...	55
<b>Imagem 27</b> - Apresentação do espetáculo CURUPIRA, no evento Casa Cor, em Belém - Pará .....	55
<b>Imagem 28</b> - Apresentação do espetáculo CURUPIRA, no CENTUR, em Belém - Pará.....	56
<b>Imagem 29</b> - Cena do espetáculo CATOLÉ E CARAMINGUÁS.....	59
<b>Imagem 30</b> - Cenas do espetáculo HUMANOS, com Anibal Pacha, David Matos e Adriana Cruz.....	66
<b>Imagem 31</b> - Figurino dos atores no espetáculo HUMANOS.....	67
<b>Imagem 32</b> - Ensaio da cena onde os atores abrem os zíperes para deixar sair os tecidos coloridos que são idênticos aos dos bonecos que manipularão na cena sequente .....	68
<b>Imagem 33</b> - Apresentação de CATOLÉ E CARAMINGUÁS .....	71
<b>Imagem 34</b> - Cena de CATOLÉ E CARAMINGUÁS, em que o público assiste a Família ensaiando.	76
<b>Imagem 35</b> - A diferença entre dois irmãos, na relação entre os personagens, Girino e Jumentino, no espetáculo FIO DE PÃO - A LENDA DA COBRA NORATO .....	78
<b>Imagem 36</b> - Cena de FIO DE PÃO - A LENDA DA COBRA NORATO .....	79
<b>Imagem 37</b> - Roteiro do espetáculo HUMANOS.....	81
<b>Imagem 38</b> - Boneco <i>In Bust</i> .....	86
<b>Imagem 39</b> - Estrutura dos bonecos .....	87
<b>Imagem 40</b> - Cena do espetáculo FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO.....	92
<b>Imagem 41</b> - Bonecos <i>In Bust</i> .....	93
<b>Imagem 42</b> - Bonecos <i>In Bust</i> .....	95
<b>Imagem 43</b> - Boneco <i>In Bust</i> .....	96
<b>Imagem 44</b> - Boneco <i>In Bust</i> .....	98
<b>Imagem 45</b> - Cena do espetáculo CATOLÉ E CARAMINGUÁS e FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO, respectivamente.....	100
<b>Imagem 46</b> - Registro de Trabalho .....	102
<b>Imagem 47</b> - Cena do espetáculo FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO.....	105
<b>Imagem 48</b> - Cenas do espetáculo FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO .....	106
<b>Imagem 49</b> - O ator inbusteiro Paulo Nascimento, no espetáculo FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO .....	109
<b>Imagem 50</b> - O ator Milton de Jesus, no espetáculo O CONTO QUE EU VIM CONTAR .....	112
<b>Imagem 51</b> - O ator inbusteiro Anibal Pacha, no espetáculo CATOLÉ E CARAMINGUÁS .....	114
<b>Imagem 52</b> - O ator Charles Monteiro, no espetáculo CATOLÉ E CARAMINGUÁS.....	117

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO – PONTO DE PARTIDA.....</b>	<b>11</b>
<b>1 SOBREVOS SOBRE A DRAMATURGIA DO <i>IN BUST</i> TEATRO COM BONECOS .....</b>	<b>22</b>
1.1 DAS FRONTEIRAS PARA O MEIO DO TERRITÓRIO DRAMATÚRGICO .....	22
1.2 O BRINCAR E O RISÍVEL - MULTIPLICIDADES DA DRAMATURGIA INBUSTEIRA..	31
1.3 PISTAS SOBRE OS ESPAÇOS - CARTOGRAFIA DE LUGARES E DESEJOS.....	43
<b>2 RASTREIO SOBRE A DRAMATURGIA INBUSTEIRA.....</b>	<b>57</b>
2.1 A DIREÇÃO DOS VENTOS – IDEIAS NORTEADORAS PARA A CRIAÇÃO INBUSTEIRA.....	57
2.2 IMERSÃO SOBRE TESSITURA DOS ESPETÁCULOS INBUSTEIRO.....	64
<b>3 POUSO SOBRE A CRIAÇÃO DO PERSONAGEM INBUSTEIRO - INDUTORES DA DRAMATURGIA.....</b>	<b>83</b>
3.1 O PERSONAGEM BONECO - IMAGENS E SENTIDOS .....	83
3.2 O JOGO INDUTOR DA CENA INBUSTEIRA .....	99
3.3 DIÁLOGOS COM OS INBUSTEIRO.....	107
<b>CONCLUSÃO – PONTO DE CHEGADA .....</b>	<b>119</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>126</b>

## O NOME IN BUST

**U**m dia, nós (um grupo de pessoas que tinha vivido experiências diferentes em teatro) nos encontramos com o desejo em comum de querer experimentar arte juntos. Constituir o percurso com a criação de processos de cena na linguagem de teatro com bonecos; traçar como meta o mergulho nos mistérios a desvendar sobre este fazer, mesmo sabendo que esta é uma trajetória sem fim, uma descoberta que nunca se completará.

Juntas, estas pessoas decidiram o nome principal do grupo: In Bust.

**I**n Bust foi, na época, o nome de um espetáculo, resultado de uma disciplina da Escola de Teatro e Dança da UFPA, mas os alunos discordaram da proposta, acreditando que o título era pejorativo, e escolheram o nome Escombros; e foi David Matos, professor da turma e integrante do grupo naquele momento, quem propôs a expressão In Bust para ser o nome do grupo. Por achar a expressão divertida e descompromissada, aceitamos a proposta, embora alguns reclamassem o fato dele ser estrangeirado para um grupo de Belém do Pará.

**H**oje, o grupo entende que o nome revela, assim como a cena, um jogo que tenta brincar com a admiração pelo mágico, pelo ilusionismo - como arte de criar ilusões -, surpreender pela ruptura da lógica real, dar vazão à necessidade que têm os olhos humanos de verem o inesperado, o irreal, o fantástico, a poesia, porque há muito já se compreendeu que a vida no percurso denominado real não basta.

**I**n Bust é uma brincadeira com a palavra embuste, como o truque do mágico. Esta aura fabular e ao mesmo tempo de enganação que envolve este tipo de cena espetacular gerou ao nome uma justeza ao nominado. Assim, diante do público, queremos propor ao espectador um deixar-se acreditar, para que ele conceda a possibilidade de o boneco estar vivo, ainda que este seja claramente um objeto, porque, no “truque” da cena, o In Bust diz que o boneco sente e fala, atribuindo a ele uma vida efêmera, poética e mágica.

TEATRO COM BONECOS

## INTRODUÇÃO – PONTO DE PARTIDA

A minha prática, enquanto artista, se entrecruza com a prática do Grupo *In Bust* Teatro Com Bonecos, em Belém, no Pará. Ela aborda a relação entre atores e bonecos, construindo processos artísticos dentro da linguagem teatral proveniente desta relação, desde 1996. Com este Grupo, desenvolvo experiências de encenação, criando, experimentando e desenhando um trajeto coletivo há pelo menos 18 anos, trajeto este que se desencadeia no interior de um imensurável território de práticas teatrais onde se entrelaçam diversos grupos teatrais, linguagens, modos de fazer e propósitos artísticos distintos nesse lugar – circunscrevendo uma geografia de complexidades.

Compreendo a fundamental importância de estudos traçados no âmbito histórico, lugar onde os registros sobre a produção artística podem ser considerados mínimos diante das diversidades disseminadas na região durante anos, e que são necessários para a compreensão de aspectos relevantes no contexto contemporâneo. Para diversos trabalhos, este ponto de vista é essencial, mas o trabalho aqui realizado apresenta o propósito de interiorização na experiência sensível, mergulho no campo do processo criativo do Grupo *In Bust*, sem enveredar para a linearidade cronológica. Portanto, peço licença à Sônia Rangel para, por meio de suas palavras, expor a condição na qual me proponho realizar esta tessitura:

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

Certo dia, surgiu a necessidade-vontade de tecer um texto que fosse um olhar sobre este processo de criação, como uma das tantas ideias inventivas e inquietantes a que nos propomos, enquanto artistas. Um olhar para além do ver, que permite sentir, perceber, desconstruir, refazer, experimentar, como mais um processo de criação entre outros, mas completamente novo quanto à forma de tecer: um texto dissertação, sem perder de vista o que afirma Deleuze e Guattari (2011, p. 19), “escrever nada tem

a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir”. É esta escrita que me proponho, agora, como artista-pesquisadora.

No Grupo, que hoje funciona com quatro integrantes (Anibal Pacha, Cristina Costa, Paulo Nascimento e eu) e outros partícipes, transitórios ou convidados, assumimos várias funções diferentes, conforme a necessidade das atividades realizadas, tais como circulações, mostras e projetos internos no espaço do Grupo, o Casarão do Boneco. Já fui operadora de sonoplastia, operadora e criadora de iluminação, fiz produção, assumo a responsabilidade da limpeza do Casarão, dentre outras funções que a prática de teatro de grupo, e aos pretendentes à artista teatral, com mínimas condições socioeconômicas e políticas, exige na cidade de Belém. A feitura desta dissertação acontece inter-relacionada a estas ações. Sou deste grupo e sinto-me autorizada por esta prática a pensar e dissertar sobre uma de minhas atividades como artista a qual muito me instiga e apaixona, a de dramaturga.

Deleuze e Guattari (2011), com o método da cartografia, são inspirações fundantes deste tecer-invenção do texto dissertação, por compreender a impossibilidade de representar, quantificar igualdades, uniformidades, identificações de singularidades no trajeto em devir. Não há a procura de uma forma, mas a procura por entender a repetição da diferença instaurada no modo de pensar artístico, que se prolifera em multiplicidades ou incapacidades de subordinação a um Modelo, ou a uma universalização.

Escolho iniciar meu trajeto pesquisa por um sobrevoo, ação de olhar em deslocamento por sobre, com e entre o campo a cartografar. Sobrevoar não faz referência a um afastamento, não há possibilidade de alienar-me da relação intrínseca sobre o campo em que me debruço nesta pesquisa. Destarte, deve-se entender este voo como uma experiência de (re)conhecimento sobre um fazer reinventado a cada passo: espaço, movimento, formas etc., tomando a posição de uma pesquisadora aspirante à cartógrafa.

Para conceber o platô criação desta dissertação, encontrei grande afinidade em Virgínia Kastrup (2009) na pista de sua análise sobre a função da atenção na ação de cartografar, em que ela sugere quatro gestos da atenção do cartógrafo: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento. Estas são intercessões significativas na construção de sentidos possíveis, propostos como direções nesta pesquisa, ao mesmo tempo em que esta pista tornou-se referência das atitudes aspiradas enquanto artista-pesquisadora. Assumo, como tangências, as noções apresentadas por Kastrup

(2009), assim como a seguinte ponderação: “De saída, a ideia de desenvolver o método cartográfico para utilização em pesquisa de campo de estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas” (2009, p. 32). Por estas tangências, sobrevoar, rastrear e pousar compõem nomeações de etapas desta pesquisa, assim como fazem parte das possibilidades de foco do cartógrafo apresentadas pela autora.

O propósito de investigação e intervenção em um campo a cartografar traz a característica fundamental de uma relação entre os componentes do processo, onde já não se separam sujeito e objeto, pois eles “se conectam lado a lado, se localizando num plano igualmente próximo” (KASTRUP, 2009, p. 41). A distinção do lugar do sujeito pesquisador do lugar do objeto não tem sentido neste método de acompanhar percursos, caminhar com ou no processo. Para tanto, torna-se imprescindível ao cartógrafo estar conectado a uma percepção háptica, mais eficaz para a pesquisa em comparação à percepção ótica, pois na háptica o olho tateia, explora e rastreia.

Em seu livro *Olho Desarmado* (2009), Rangel mergulha na gênese do processo criativo e conecta dois personagens internos: o que faz e o que olha. Dois conjuntos de iniciativas que, na maior parte do tempo, apresentam pulsões contraditórias, mas que também representam a necessidade de tornar um obra visível.

Por não se bastar à coisa vista  
 É que um olho de poeta se forja:  
 Visões de olhos abertos  
 Nos olhos cerrados figuras  
 Tatos cheios de texturas  
 Também seda cetim carmim  
 Paisagens de encontro: os secretos  
 Pelo espanto do não saber  
 Pelagem de hera e líquens  
 Olho poro em todo lugar  
 Pois bem sabido da gente é  
 Que o engano da vista é ver  
 (RANGEL, 2009, p. 86).

O olhar que mergulha para além da aparência, que fomenta a interconexão com a vivência, com o pensamento fundado na experiência, não distingue corpo e mente, pois ambos são parte desta mesma experiência, assim como na arte teatral o corpo sabe que pensa e a mente sabe que é corpo. Esta é uma perspectiva relevante para propor este trajeto de artista-pesquisadora. Eis o desafio a que entrego meu desejo de olhar.

É como dramaturga do Grupo *In Bust* que faço o meu plano de voo para a relação com meu objeto de pesquisa, no intuito de evocar este olhar atento e tatear aspectos preponderantes desta metodologia criativa a partir: dos textos que os integrantes do grupo escrevem; das maneiras de utilização do boneco no jogo com o ator; na desconstrução da neutralidade do ator-manipulador, em participação híbrida com o boneco em cena e da proposição de linhas de ações no palco, definidoras de espaços possíveis para o boneco e para o ator - procedimentos dramaturgicos observados a cada espetáculo como objetos significativos da matéria desta poética.

Ressalto, ainda que seja evidente, que o processo de criação artística, como do Grupo *In Bust*, pertence a um heterogêneo território desta linguagem desenvolvida no mundo inteiro, em que se utiliza o boneco enquanto elemento interposto entre o ator e o espectador.

O Teatro de bonecos, nas mais diversas culturas, é composto de aspectos que estão para além do universal, que rompem conceitos fechados e estabelecem formas de atuação no bojo desta arte, interposta na denominação teatro de animação. A heterogeneidade do território também se revela pela transitoriedade e aparentes mudanças de pensamento a cada geração artística. Ana Maria Amaral e Ninne Beltrame apresentam importante afirmação neste sentido:

Vale ressaltar que tais facetas que caracterizam esses processos de criação de espetáculos são cambiantes, estão em permanente movimento e, não raro, se interpenetram, podendo estar às vezes menos visíveis. Por isso, seria mais adequado afirmar que, hoje, os espetáculos de teatro de animação representam diversas tendências, existindo grupos com trajetórias distintas no seu modo de criação, podendo ser identificados ora como teatro de bonecos mais tradicionais, aquele do final do século XVIII, ora com trabalhos que se aproximam bastante das ideias de heterogeneidade e hibridismo que caracterizam encenações mais contemporâneas. Enquanto alguns trabalhos se inspiram em técnicas e princípios centenários, outros buscam a comunicação com o público utilizando recursos mais atuais. De todo o modo, um objeto animado é presença indissociável dessa arte (AMARAL; BELTRAME, 2013, p. 416).

As articulações motivadoras da criação deste Grupo alinham a sua identidade, perpassam por características interativas dos corpos atuantes enquanto matéria e signo do fazer teatral, pelas pulsões dos indivíduos, misturas de experiências de vida, de formação familiar, e das práticas artísticas de cada partícipe. No *In Bust*, um dos significantes mais relevantes desta constituição é o desejo de uma relação com o objeto boneco, a partir da energia propulsora daquele que brinca: o ator. Dizem os

integrantes do grupo, de forma uníssona, em acordo com suas perspectivas coletivas, que é preciso brincar, adotar o ridículo como matéria importante, referendando o humor enquanto elemento recorrente da dramaturgia do grupo.

Os aspectos que vão agregando multiplicidades no modo de fazer deste grupo não podem ser desvinculados de uma ideia de rede de combinações, como pondera Marco Souza, sobre as variações entre os coletivos artísticos nesta linguagem:

É indispensável que o ator-manipulador realize uma complexa combinação de processos mentais, motores e culturais, que interagem para atingir um desempenho. Por mais óbvio que seja, é necessário ressaltar que tudo isso permite perceber como os métodos manipulatórios [sic] do teatro de animação também são, em grande parte, resultado dos conceitos e das características das culturas e das civilizações que produziram e praticaram as variações dessa atividade cênica específica (SOUZA, 2005, p. 43).

No Grupo, o modo de produzir teatro decorre também pela forma de configuração das atividades, pelas tarefas e responsabilidades a serem assumidas pelos integrantes, respeitando o desejo e habilidades de cada um. Assim, há alguns anos, assumi, apaixonadamente, a função de dramaturga como um desafio de encenadora. Construí, internamente no trabalho de grupo, a noção de dramaturgia no processo de estudo do trabalho, na prática diária, assumindo leituras e experimentações da linguagem que relaciona, na visão do espectador, ações do boneco e ações do ator-manipulador. A dramaturgia do espetáculo é pensada a partir das interações que envolvem a construção da cena, na ideia de ações.

Esta proposta de pensar acerca da dramaturgia se mistura com o pensar este trabalho, como concatena Barba e Savarese (2012), “ações só começam a trabalhar quando se entrelaçam: quando se tornam tecido, textura = texto” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 66). Deste modo, a tessitura da dramaturgia é tramada em multiplicidades de linhas, assim como a tessitura desta dissertação.

Na metáfora da realização deste voo, começo o plano na trilha de uma subida para um ponto mais alto que meus estudos possam me levar, a cada passo, recolho os materiais necessários para criar as asas do voo. Deste modo, fui buscando relações deste plano com os conhecimentos de Deleuze e Guattari e estudiosos da linguagem do teatro de bonecos, como Ana Maria Amaral, Felisberto Sabino Costa, Ninni Beltrame e Caroline Holanda Cavalcante, assim como as iluminuras recolhidas

em livro de Sônia Rangel, Patrice Pavis, Virgínia Kastrup, Eugênio Barba, Cecília Salles, Cleise Mendes e outros de extrema importância, para tecer esta dissertação.

Penso que o aporte teórico tem o papel de balizar o voo, revelar perspectivas, elaborar possibilidades de ver os diversos focos da atenção do campo a ser cartografado. Ao alcançar um ponto possível para que me lance ao campo deste estudo subjetivo, anuncio as etapas da construção desta tessitura: o sobrevoo, como uma visualização e compreensão do campo; o rastreio, como um mergulho no platô criativo do Grupo; e a parada no voo, o pouso, na concepção de uma simbiose como um procedimento de contato, uma constatação de possíveis indiscernibilidades entre estes elementos que interagem neste processo criativo, contato direto, vida em comum, ligação que alimenta a existência de criadores, objetos, criações, espaços, motes, ideias etc.

Do alto, com as asas tramadas, atirar-se requer coragem forjada na vertigem da solidão do voo, ainda que acompanhada pela ideia de um grupo, de pensadores, de orientadores etc. Lançar-me é uma decisão solitária, intransferível. Ao sobrevoar o campo a ser explorado, tenho a visão de um circuito de materiais, formas, cores, processos, espectadores, aplausos, viagens, fracassos, sucessos, registros palpáveis, como fotos, vídeos, e registros subjetivos, arquivados na memória, e outras visões. O ensejo deste movimento, objeto deste voo-estudo, é também relacionar estas visões para a elaboração do entendimento desta dramaturgia inbusteira, crendo que o processo criativo deste grupo gerou um modo de conceber teatro, que brinca com as fronteiras da relação entre o ser humano e o ser boneco, entre atuar como ator e atuar através de um objeto, com limitações, com possibilidades que na ação teatral do *In Bust* se torna um modo de fazer, assim como apontam Ana Maria Amaral e Ninni Beltrame:

As mudanças efetuadas nos últimos anos no teatro de animação o aproximam cada vez mais do teatro dramático (teatro de atores) ou das artes performáticas. As fronteiras artísticas entre essas artes são cada vez mais tênues e se percebe o fascínio que a forma animada produz em distintas linguagens. Por isso, no atual contexto do teatro de animação no Brasil, talvez o importante seja observar as relações entre o teatro de atores e o teatro de animação. [...] são outros os conceitos de personagem, diálogo, ação; explora-se uma linguagem híbrida (AMARAL; BELTRAME, 2013, p. 414).

Tais mudanças estão aparentes na prática teatral do *In Bust*. O processo criativo do Grupo não estabelece cortes evidentes das referências constituídas no

teatro de ator, muito menos no teatro de animação, mas se interpõe como uma ramificação. Deflagram conexões de campos, linhas de articulação e linhas de fuga no campo da arte teatral. Há sempre possibilidade, em algum momento, de um processo de criação, neste caso, da tessitura de um texto, estarmos criando uma paráfrase ou uma paródia de outras obras. Não saberia aqui discorrer sobre o que é original de forma geral, menos ainda na obra artística do gênero que me proponho estudar.

Vejo a criação como uma sobreposição de imagem, em constante tecer e destecer, refazendo aquilo que crio, alterando a cada reconstrução a forma de tramar, tecer a invenção de novos caminhos, como o mito de Penélope. “A paródia subverte o sentido original da obra a que se refere, ao passo que a paráfrase reafirma-a, reelaborando-a em conformidade com o original”, assim afirma Affonso Romano de Sant’anna sobre as noções de paráfrases e paródias, no capítulo VI da tese de doutoramento do professor Felisberto Costa (2000). Minha perspectiva sobre os procedimentos da dramaturgia contemporânea tange as noções de paráfrase e paródia, de invenção e reinvenção do espetáculo inbusteiro e interligações com outros saberes.

Ao observar as imagens dos espetáculos, que são registros fotográficos ou imagens audiovisuais, é possível perceber que há conexões que estabelecem ligações entre as imagens, assim como as linhas de fuga, como as propostas gestuais dos atores inbusteiros ou a maneira de contato entre eles e o boneco. Este é um aspecto considerado aqui indício de que a criação da dramaturgia desencadeia multiplicidades neste processo de criação.

Traçando um pensamento sobre a noção do Criar, penso na associação com a ideia de Combinação. Brincando com o ditado popular “isso é receita de bolo”, olho para a criação como combinação de ingredientes, assim como a ação de fazer um bolo. Cada ingrediente guarda os segredos de sua propriedade, de ser aquilo que é. A farinha de trigo está contida em um conjunto de possibilidades de ser farinha de trigo, mas sabe-se que, em uma prateleira de supermercado, há possibilidades de se diferenciar a farinha por produtores, indústrias, texturas etc., e no momento de compor a receita do bolo, estes segredos, guardados pelas diferenças inevitáveis em cada ingrediente, assim como a farinha, os ovos e o leite, farão do bolo um resultado final que é um bolo, mas que os sentidos, por suas capacidades de contato, entendimento

ou vontade de definir aquilo que lhe é externo, no caso o bolo, trarão à tona uma experiência única e que contém a grande possibilidade de ser irreprodutível.

A concepção de uma dramaturgia, nesta dissertação, assim como a ação de fazer um bolo, é realizada com a proposição de um dramaturgo como o cozinheiro. Sempre haverá a manifestação das propriedades específicas de cada ingrediente, suas características intrínsecas e por vezes subjetivas, e isto inclui a perspectiva do dramaturgo como mais um ingrediente. Não há receita que possa determinar um bolo igual ao outro, nem mesmo a apresentação de um espetáculo será igual à outra. No caso da dramaturgia teatral, de modo geral, não há sequer o desejo do igual, mas o desejo e a possibilidade da repetição da diferença, e assim brotam os rizomas-espetáculos. Logo, não se quer um mesmo resultado ao final de cada espetáculo. O que se deseja é a realização de um espetáculo à altura das expectativas e condições dos integrantes do grupo.

Os ingredientes são tão diversos quanto são improváveis as possibilidades de mensurar: texto, bonecos, atores, espaços, humores, personalidades, pulsões. As multiplicidades de resultados que a prática teatral do *In Bust* gera forma uma cadeia de conexões, aglomera atos diversos, linhas subsequentes que se conectam pelo jogo investigativo, as noções em processo e em andamento e frequentes reformulações.

Para estudar o irreprodutível e as condições que fazem os elementos desta dramaturgia enquanto ingredientes, elejo quatro dos dezoito espetáculos que o Grupo criou. Cada um destes espetáculos foi escolhido por apresentar possibilidades de combinação de ingredientes e ao mesmo tempo constituir resultados diferentes de espetáculo; e cada resultado diferente, como um rizoma, pode ser indutor da criação do próximo, mas não se tem como definir com precisão de que parte, no meio do objeto, constituirá a dramaturgia seguinte. É possível entender, por exemplo, que da brincadeira de um ator-manipulador apareça um comportamento que se apresente como possibilidade de constituição de uma variação dentro da linguagem do teatro de bonecos, como o espetáculo em que os atores, ao brincarem com o boneco, descobriram as relações de olhar que se tornaram relevantes na ação cênica do grupo.

No início de sua formação, o grupo recebeu o nome *IN BUST CIA DE ANIMAÇÃO*. A terminação *DE ANIMAÇÃO* apareceu pela influência que alguns

integrantes trouxeram da participação no Grupo Contemporânea de Teatro<sup>1</sup>, que começaram a experimentar o teatro de bonecos como animação. Algum tempo depois resolve tirar o termo ANIMAÇÃO, a princípio porque as pessoas da cidade procuravam o grupo pra animar festas, e não era esta a proposta que queria oferecer. Então, o grupo passa a denominação *IN BUST* TEATRO DE BONECOS. Por volta do ano de 2001, o grupo passou por um planejamento estratégico, sob a condução de Bruno Miranda<sup>2</sup>, e durante meses de intensas discussões, o Grupo entendeu que a experimentação na linguagem teatral tinha enveredado por um trajeto em que a diferença se fazia presente na forma de atuar COM o boneco. A partir de deste momento, o Grupo passa a denominação *IN BUST* TEATRO COM BONECOS. A entrada da preposição COM revela uma diferença na participação deste ator-manipulador que divide, não no sentido de separação, mas de coparticipação, a cena com o objeto boneco.

É possível afirmar que o *In Bust* Teatro Com Bonecos propõe um jogo em cena, em que o ator manipulador desvela e revela os suportes da manipulação ao contracenar com bonecos. Observando do ponto de vista estético, ou da poética que o constitui, este jogo é preponderante na maior parte dos espetáculos montados pelo grupo, e o que proporcionou esta forma de fazer foi a germinação das sementes-experiências de cada um dos “inbusteiros”, do entrelaçamento de experiências de cada integrante, que são considerados, entre si, condutores do processo de criação.

No primeiro capítulo, intitulado Sobrevoos Sobre a Dramaturgia do *In Bust* Teatro Com Bonecos, procuro introduzir uma concepção de dramaturgia, observando alguns de elementos relevantes e aspectos desta linguagem teatral, como as influências materiais (como a matéria plástica) e imateriais (como as influências artísticas), para a criação artística da prática do grupo; a eleição do brincar e o risível, como gerador e matéria da cena Com boneco. Assim, divido o capítulo em: 1.1 Das Fronteiras para o Meio do Território Dramatúrgico, momento em que traço a perspectiva sobre que concepção de dramaturgia desejo posicionar este voo; 1.2 O Brincar e o Risível – Multiplicidades da Dramaturgia Inbusteira, abrangendo a importância destes elementos para a concepção dramatúrgica; 1.3 Pistas Sobre os

---

<sup>1</sup> Grupo Paraense conhecido, principalmente, pela montagem dos espetáculos: *A Deriva*, *Fausto* e *Virando ao Inverso*, na linguagem do Teatro de Bonecos, por volta do início da década de noventa.

<sup>2</sup> Bruno Miranda é amigo das pessoas do grupo. No ano de 2001, Bruno participou de uma especialização MBA sobre gestão e se disponibilizou a criar um trabalho de planejamento para o grupo.

Espaços-Cartografia de Lugares e Desejos, que abrange noções de espaço para além do plano da cena e o jogo da cena nestes espaços como relevantes para a criação no *In Bust*.

No segundo capítulo, Rastrear Sobre a Dramaturgia Inbusteira, o rastrear é a ação principal, como um mergulho na ação e no pensamento acerca da dramaturgia inbusteira, atenta aos indutores e sua relação com o texto, escrito ou não, e as características que se ramificam na produção dos espetáculos do grupo. Desta forma, o capítulo recebe as seguintes divisões: 2.1 A Direção dos ventos-Ideias Norteadoras Para a Criação Inbusteira, onde os aspectos desta linguagem que envolve o ator e o boneco são observadas; 2.2 Imersão Sobre a Tessitura dos Espetáculos Inbusteiros, um mergulho na constituição dos processos criativos do grupo.

No terceiro capítulo, intitulado Pousar Sobre A Criação do Personagem Inbusteiro – Indutores , proponho um mapa desenhado pelo pousar sobre as relações dos sujeitos: possibilidades de caminhos para a criação do boneco, atores inbusteiros com bonecos, aspectos relevantes para a criação dramaturgica e a presença do ator inbusteiro - através de seus depoimentos enquanto fazedores. O capítulo foi dividido em três partes: 3.1 O Personagem Boneco – Imagem e Sentidos; 3.2 O Jogo Indutor da Cena Inbusteira e 3.3 Diálogos com os Inbusteiros. Vale ressaltar que, neste capítulo, o espaço destinado aos diálogos com os inbusteiros é importante porque, na dramaturgia inbusteira, o papel criado a partir de uma perspectiva de ator se funde ao papel de um indutor, conforme afirma Paulo Nascimento, um dos integrantes do grupo:

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

Este é um mapa em construção, mas que se pretende, em constante exercício de mergulho, em que a compreensão sobre o objeto se torna cada vez mais uma busca de esforços maiores pela precisão do olhar atento na escolha das palavras, suscitar imagens significativas de territorialidades e linhas de articulação. Assim, como afirmam Deleuze e Guattari (2011, p. 18) “Não há diferença entre aquilo que um livro fala e a maneira como ele é feito [...]. Perguntar-se-á com o que ele funciona,

em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades.” Assim pode-se pensar a trama deste texto dissertação, pois ele expressa, como a matéria com a qual este fazer se elabora, em uma híbrida relação entre o fazer do artista e o pensar acadêmico sobre ele.

Nas conexões de intensidade que se estabelecem nesta tessitura, observar, cartografar, desenhar ou inventar dará perspectivas sobre uma experiência de criação teatral que não para de bifurcar novas linhas de fundo neste corpo-pensamento, que se põe a sobrevoar para compartilhar esta experiência de voo a quem interessar. Esse voo é feito por mim, mas, principalmente, para o outro, para a alteridade e, talvez, para novas germinações criativas.

## 1 SOBREVOS SOBRE A DRAMATURGIA DO *IN BUST* TEATRO COM BONECOS

### 1.1 DAS FRONTEIRAS PARA O MEIO DO TERRITÓRIO DRAMATÚRGICO

O ato de fazer espetáculos, como ofício poético de criação, está em constante transformação. É influenciado pela mudança de gerações; pelas suas relações com o âmbito das sensibilidades, pelas suas perspectivas e interesses em provocar a percepção e consciência no espectador. Pode-se afirmar a presença de constantes atitudes de repensar referências que, por vezes, tornaram-se leis ou códigos na trilha de construção de dramaturgias. Para compreender e propor a cena atual, faz-se necessário entender o contexto contemporâneo, os elementos indutores que orientam a construção de um espetáculo e quais são os elementos fundamentais, dentre as diversas formas de teatro, que se proliferam no mundo inteiro. Cleise Mendes<sup>3</sup> aponta para uma expansão do campo da dramaturgia e um redimensionamento, desafiados por uma diversidade de possibilidades experimentais.

A pluralidade de olhares possíveis para a concepção de dramaturgia se estende, conseqüentemente, pela pluralidade de caminhos que a arte teatral enveredou. Grupos teatrais, nas mais diversas culturas, formaram e organizaram-se em torno de estéticas diversificadas e modos de criação diferentes. A multiplicidade de associações que se produz na contemporaneidade torna a aventura de explorar o conhecimento desse tema uma busca infundável de rastreios. Alguns destes diversos caminhos apontam na direção do gênero que opta pelo objeto, pela máscara e pelo boneco como foco, assim como observa Ana Maria Amaral:

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

Ana Maria Amaral apresenta a linguagem do teatro de animação e a capacidade expressiva de bonecos, objetos e máscaras como constituintes de uma condição

---

<sup>3</sup> Cleise Furtado Mendes é Professora da Escola de Teatro da UFBA e Pesquisadora do CNPQ. Dramaturga e ensaísta, possui mais de trinta textos teatrais encenados e parte deles publicados.

especial enquanto teatro contemporâneo. Felisberto Costa (2000) diz que há especificidade dramática nesta forma de teatro. Na perspectiva rizomática de Deleuze e Guattari (2011), pensemos em um imenso platô desta linguagem, em que brotam fazedores de cena em várias direções, cadeias semióticas, aglomerados de atos diversos, linguísticos e também perceptivos mímicos e gestuais. Seguindo por este pensamento, uma ramificação desta multiplicidade de sistemas acentrados que se propaga é o grupo *In Bust Teatro Com Bonecos*, observado como mais um rizoma neste campo e que germina, também, perspectivas dramáticas neste platô teatro de bonecos, ou no aspecto mais amplo, teatro de animação.

As práticas teatrais que trazem o boneco como o personagem principal da cena apresentam variadas nomeações, como teatro de marionetes, teatro de bonecos, teatro de animação etc. Uma ação cênica que faz atuar o inanimado, que cria a ânima sob o olhar do espectador e brinca com a força divina de dar a luz à alma do boneco, ação de criação e reinvenção há muito tempo brincada pelo homem. O que sabemos é que este movimento, no contexto amazônico contemporâneo, tem influência dos nordestinos que vieram à Amazônia para o trabalho nos seringais e trouxeram junto suas culturas, como mamulengo, a literatura de cordel e os repentes. Vicente Salles fez referência às marionetes como atração no Pavilhão da Flora, no arraial das festividades do Círio de Nazaré, em Belém do Pará, em 1854, e aos Bonecos Chorões, em 1907, e também comentou sobre a atividade em 1877:

Entre as muitas diversões, havia um teatro de marionetes, que representava comédias espirituosas, que despertam a hilaridade das crianças, a quem são essencialmente destinadas, agradando infinitamente às *crianças grandes*, apesar de terem caprichos mais caros (SALLES, 1994, p. 394, grifo da autora).

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

Criar um espetáculo no Grupo significa, indubitavelmente, pensar em plano espacial em movimento, pronto para sair de um lugar para outro, composto de cenários facilmente removíveis, como característica da dramaturgia inbusteira. Um exemplo disso é o cenário de OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES:

**Imagem 1** – Cena do espetáculo OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2004

A combinação de materiais plásticos e tecidos em OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES estão contidas no fluxo de ideias que dão forma ao cenário e aos bonecos criados a partir de sucatas plásticas, e são parte do plano que torna visível este espetáculo. A construção dos elementos segue um percurso de criação do Grupo de fortes conexões com a operação cognitiva desta dramaturgia, propõe a forma como interação de ideias e de expressividade do espetáculo, parte do modo de fazer do *In Bust*, um exemplo disso são os atores manipuladores de OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES, que usam figurinos que trazem referências de grafismos gregos, assim como detalhes das vestimentas dos bonecos, como mostram as figuras a seguir:

**Imagem 2** - Cenas do espetáculo OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2004

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

Os artistas do *In Bust* seguem o processo itinerante de criação, no sentido de caminhos a percorrer, como os espaços públicos diversos, com espetáculos conectados aos propósitos, como a “formação de plateias”, principalmente nesta região amazônica, onde seguir significa navegar sobre rios, através de barquinhos, de diversos tamanhos; caminhar onde não há estrada; picadas a pé até encontrar a comunidade distante. A criação no Grupo se articula com a palavra, jogando com ela, no itinerário de propósitos diversos que compõem os indutores criativos. Uma

combinação de ingredientes que geram sempre resultados inesperados, novas repetições da diferença. A dramaturgia e o papel do dramaturgo, neste caso, entrelaçam a condição de artista apresentada por Tim Ingold:

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

Um dos motivadores de criação dramática envolve a simplicidade como um item fundamental na criação dos elementos de cena, determinante para a escolha de apresentar regularmente o repertório, conforme será dito posteriormente. Para tanto, o grupo não poderia pensar em espetáculos difíceis de transportar e que necessitassem de espaço específico para a sua realização. Na atuação de FIO DE PÃO - A LENDA DA COBRA NORATO, a itinerância está presente também como ideia de ação cênica. Os personagens começam arrumando o espaço para apresentar. Os atores inbusteiros, que compõem a família, chegam cumprimentando o público afirmando que chegaram ali pra apresentar um espetáculo, carregando objetos que serão usados em cena.

A cenografia é composta por três bancos de madeira, uma vara feita de cabo de vassoura, que serve de suporte para a panada<sup>4</sup> e para a manipulação de bonecos. Os bonecos chegam todos dentro de uma mala, e o cachorro da família, um boneco, vem sobre uma estrutura de rodinhas, pois, como afirmam os personagens, o cachorrinho fraco não suportaria caminhar. Logo, ele fica amarrado no banco do personagem Cego Jurandir, que vai cantar e narrar durante o espetáculo, conforme figura abaixo:

---

<sup>4</sup> Estrutura frequentemente feita de tecido para ocultar o manipulador e dar destaque somente ao boneco na cena. No nordeste brasileiro é denominada empanada.

**Imagem 3** - Cena de FIO DE PÃO - A LENDA DA COBRA NORATO

**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2004

As primeiríssimas proposições espetaculares do grupo apresentavam cenas com bonecos feitos basicamente de espuma e tecido, que cantavam e dançavam, como um exercício com o objeto, experimentações obstinadas em descobrir os segredos da animação, de causar a sensação de vida, de descobrir as possibilidades do espectador de se relacionar com o boneco atribuindo-lhe sentidos. Estes esquetes parodiavam as referências de manipulação de bonecos que conhecíamos, e com a técnica da manipulação direta, o manipulador coreografava os movimentos do boneco, seguindo uma proposta musical.

Os bonecos eram apresentados em bares, balcões improvisados com panos pretos que constituíam uma base simples de suporte, pequenas estruturas de iluminação com operação técnica pouco sofisticada, sonoplastia mecânica, pronta para qualquer espaço. Aos poucos, a ligação entre as cenas fez emergir os primeiros espetáculos. A partir deste momento, o grupo passou a propor mote, sequência de

ações, sugerir imagens e formas que induzissem o espectador à criar sentidos para aquilo que via:

**Imagem 4** - Apresentação no Bosque Rodrigues Alves, em Belém, onde o grupo propõe uma estrutura de barraca para a composição do espetáculo MINIMINUTOS DE FAMA



**Imagem 5** – Close de cena em que se pode observar o exercício de neutralidade dos atores-manipuladores, no espetáculo MINIMINUTOS DE FAMA



Fonte: Acervo *In Bust*, 1996

Estes esquetes foram as primeiras germinações desta dramaturgia em itinerância ao longo do tempo. Assim surgiu o primeiro espetáculo MINIMINUTOS DE FAMA (1996), em que os bonecos apareciam em cena, encontravam uma garrafa deixada pela misteriosa mão de um manipulador, não resistiam ao líquido contido na garrafa, bebiam, sofriam uma estranha transformação e passavam por um momento espetacular, cantando e dançando em estado alterado. Não havia texto falado nestes primeiros espetáculos, as personagens eram os bonecos, o manipulador vestido de preto como uma sombra, com luvas, óculos escuros e boné. Sem a função de personagem, ele aparecia como uma espécie de escada do personagem boneco.

A força expressiva, associada à forma do boneco, na linguagem do *In Bust*, tem uma relação intrínseca com a perspectiva de uma ação cênica que também tem forte afinidade com as artes plásticas, com a imagem, observando o boneco como objeto plástico significante, porta aberta para significados estéticos. Afirma Patrice Pavis a linguagem teatral como uma linguagem autônoma, e não como uma sucursal da literatura. O autor afirma, também, que:

Desde Saussure e Barthes, já deveria estar claro que estas outras práticas, mesmo se elas se apoiam na oposição significante/significado, não se reduzem a uma tabela na qual os significantes não linguísticos seriam automaticamente traduzidos em significados linguísticos. Nada obriga, e, aliás, nada permite, traduzir em palavras a impressão obtida pela contemplação de uma luz, de um gestual ou de uma música para que tal impressão obtida para que tal impressão se integre à significação global da cena (PAVIS, 2005, p. 9).

O texto escrito dificilmente consegue abarcar as ações no teatro que envolvem o objeto como personagem. No que diz à forma, o gesto, à cor, à textura, improvavelmente dirá a palavra. O teatro de bonecos é uma linguagem teatral milenar, mas não é comum encontrar uma literatura dramática produzida para esta maneira de atuação. Os textos do gênero dramático – pensados enquanto o princípio de uma encenação – apresentam, na grande maioria, a estrutura pensada para a ação do ator e suas inúmeras possibilidades gestuais ao longo da história do teatro ocidental.

A constituição da dramaturgia inbusteira foi gradativamente sendo composta por dois grupos de personagens: bonecos e atores inbusteiros. Na maior parte dos processos criativos do grupo, o texto que faz referência à trama principal do espetáculo propõe indicações da cena para o personagem boneco. O ator do *In Bust* se revela como personagem no espetáculo, ainda que seja um contraparte ou, ainda,

na linguagem circense, escada do personagem boneco. No texto escrito, a indicação dos personagens que são representados pelos atores somente uma vez foi pré-definido<sup>5</sup> no texto, nos demais, esta divisão é determinada no momento do trabalho de ensaio da encenação.

De uma maneira geral, pensar o espetáculo se inicia por um profícuo trabalho de mesa, seguido de um processo de ensaios com estreia marcada para um espaço onde o público será convidado a sentar-se (se tiver condições de sentar neste espaço, se não for uma feira, uma praça sem cadeiras, como outros espaços em que o grupo se apresenta) e assistir. Reunir, discutir, planejar o que será feito é recorrente para o que se quer fazer artisticamente no *In Bust*. O que quero assinalar são os encadeamentos que geram o estilo do teatro com bonecos que o grupo perquire.

No processo de criação do espetáculo, se experimenta e gradativamente se define o material componente dos bonecos e demais objetos de cena e o tipo de manipulação, pois esta escolha tem relação direta com a ideia inspiradora do espetáculo. O boneco pode ser feito de papel, de sucata, de paneiros de feira, desde que isso tenha para o Grupo uma relação com a concepção dramática. O ator-manipulador vai fazer desta proposição material um indutor de sua investigação corporal para dar vida ao boneco. Para tanto, ele precisa brincar, jogar com as possibilidades daquela forma.

Neste jogo de experimentação, um boneco leve, feito de paneiros de feira, com uma rigidez de movimento e ao mesmo tempo uma fragilidade de matéria, só ganha vida na cena após este exercício que o grupo denomina “brincar com o boneco”. A maneira como o manipulador vai segurar esta forma em cena definirá, inclusive, os acabamentos que o bonequeiro (o artista do grupo que vai construir o boneco) fará. Essas etapas do processo criativo de elaboração de uma ideia, de trabalho de atelier, de experimentação e criação de cena com os bonecos são movidas por essa energia que o grupo denomina como “brincar”.

---

<sup>5</sup> Espetáculo CATOLÉ E CARAMINGUÁS, em 2007.

## 1.2 O BRINCAR E O RISÍVEL - MULTIPLICIDADES DA DRAMATURGIA INBUSTEIRA

A forma do boneco causa aos olhos do ator, à primeira vista, a sensação de estar diante de um brinquedo, e este, por sua vez, estabelece uma relação com o objetivo de divertimento. Talvez, esta seja a primeira motivação do brincar enquanto indutor da cena inbusteira. No trabalho do grupo, brincar tem uma forte relação com o processo de liberação de energia, disposição para experimentar combinações, explorar a criatividade com ênfase no processo. O corpo que brinca está aberto às descobertas e atento a elas no ato de criação. Stephen Nachmanovitch, no capítulo A Mente que Brinca, de seu livro Ser Criativo, sugere uma atenção especial para o espírito que está livre para brincar, como propício para a ação de expressar pela arte:

Aquele que deseja ser artista precisa ter visões, sentimentos e insights profundos, mas sem técnica não existe arte. A variedade de meios capazes de expressão nasce da prática, do divertimento, do exercício da exploração, da experimentação. [...] a criatura que brinca está mais apta a se adaptar à mudança do contexto e de condições. A brincadeira, na forma de livre improvisação, desenvolve nossa capacidade de lidar com um mundo em constante mutação. Brincando com uma enorme variedade de adaptações culturais, a humanidade se espalhou por todo globo terrestre, sobreviveu a várias idades do gelo e criou artefatos surpreendentes (NACHMANOVITCH, 1993, p. 51).

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

Viola Spolin (2008, p. 31) atribui à intuição a qualidade de ser “sentida no momento da espontaneidade, no momento em que somos libertos para nos relacionarmos e agirmos, envolvendo-nos com o mundo em constante movimento”. Para a dramaturgia, enquanto modo de apresentar, de elaborar os princípios de combinação de elementos para o espetáculo, o brincar é ingrediente indutor e propulsor em tangência com a intuição e imaginação, nas linhas da trama da obra do Grupo.

O espaço para brincar se estabelece no ensaio e vai para a cena. A dramaturgia propõe cenas de múltiplas possibilidades em que a brincadeira é que provoca e mantém a ação. Em FIO DE PÃO - A LENDA DA COBRA NORATO, algumas cenas mantêm as portas abertas para que o inbusteiro brinque durante a cena e o espectador seja convidado a entrar na brincadeira, como na seguinte cena: Jurandir narra os acontecimentos que envolvem a história da Cobra Honorato, dentre eles a morte da irmã de Honorato: Canina. Durante a narrativa, Jurandir pede à esposa Jandira que sirva ao público as bolachas que sobraram do velório da Cobra Canina para provar que ele, a mulher e o filho Girino Washington estiveram no tal velório. Girino parte para a plateia depois de tentar, escondido, comer as bolachas. Começa uma brincadeira em que o filho finge entregar as bolachas aos espectadores, e estes tentam comê-las. Nessa cena, as crianças costumam correr atrás de Girino ou provocam a intervenção da mãe dele, a Jandira. O quiproquó se estabelecer como uma grande brincadeira:

**Imagem 6** – Apresentação do espetáculo FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO, em Porto Velho-RO e no Rio do Sul-SC, respectivamente



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2013

A situação acima ganha desdobramentos quando Jandira se dirige à plateia no intuito de “solucionar” a bagunça que Girino provoca:

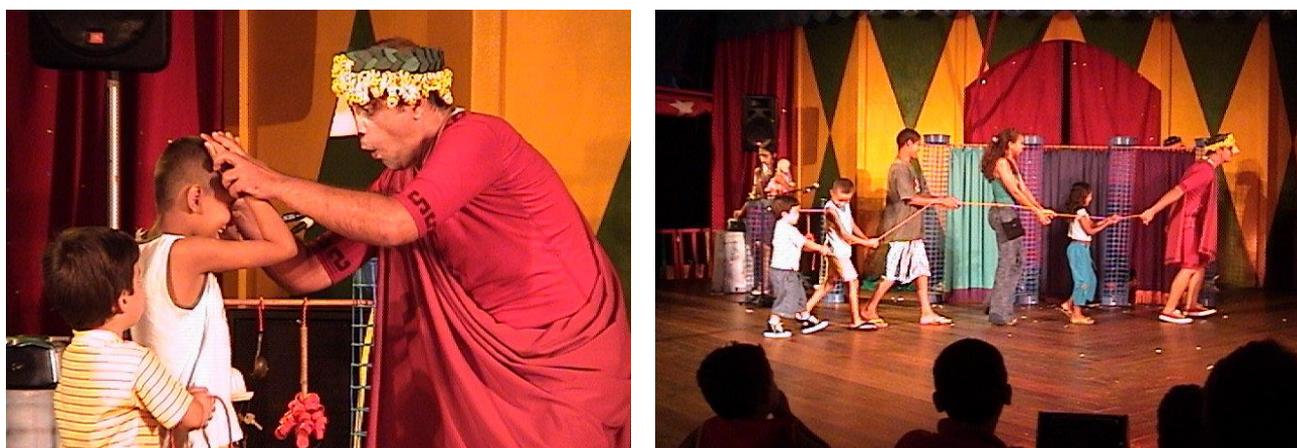
**Imagem 7** - Apresentação do espetáculo FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO, No centro da cidade do Rio de Janeiro e no Rio do Sul-SC, respectivamente



Fonte: Acervo In Bust, 2013

Em OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES, uma das cenas mais divertidas consiste na captura dos bois de Gerião, um dos seus doze trabalhos. Os bois são pessoas da plateia trazidas por Hércules ao palco, para serem apresentadas ao Rei Euristeu. Durante a cena, o ator inbusteiro brinca com o público, propondo que as pessoas caminhem e façam gestos que lembrem bois. Muitas vezes é preciso conter a ansiedade das diversas crianças que desejam participar da cena, que se configura como uma brincadeira estabelecida no momento presente e acaba gerando situações inusitadas que levam ao divertimento tanto dos atores inbusteiros quanto do público presente.

**Imagem 8** - Apresentação do espetáculo OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES, em Belém - Pará



Fonte: Acervo In Bust, 2003

Henri Bergson (1983, p. 35) declara que “a comédia é um brinquedo, brinquedo imita a vida”. Ao relacionar a comédia ao brinquedo, o autor conecta o risível e o brincar como elementos pares e de representação, e para esta pesquisa, eles são grandezas que compõem o platô da dramaturgia inbusteira.

É possível afirmar que, ao se por em cena como escada, o ator do *In Bust*, no ato de brincar, trouxe consigo uma característica constituinte desta dramaturgia - a presença do risível, parte importante da dramaturgia, que se elabora com o ator inbusteiro e diante do espectador. O riso e o brincar são substâncias da cena, conforme afirmam Deleuze e Guattari (2011, p. 23): “o princípio da multiplicidade é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo. [...] As multiplicidades são rizomáticas.” Deste ponto de vista, estas substâncias promovem o acontecimento imprevisto, proliferando diversidades e o novo na cena.

Na cena inbusteira, é relevante a presença do espectador, pois ele faz parte da cena. Um espectador atuante é um dos elementos *sine qua non* da composição dramaturgicamente inbusteira. Como parte do espetáculo, este espectador brinca e, ao brincar, sabe que o ator inbusteiro está presente na ação do boneco, e é convidado como parceiro a atribuir verdade à ação do boneco como personagem.

**Imagem 9** – Cenas do espetáculo FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO





Fonte: Acervo In Bust, 2013

Através do riso, este espectador também se faz presente, atuante como na proposição de Bergson (1983, p. 84): “O riso tem por função precisamente reprimir as tendências separatistas. O seu papel é corrigir a rigidez convertendo-a em maleabilidade, reajustar cada um a todos, enfim, abrandar as angulosidades”. Ao riso, neste caso, atribui-se a função de congregar, fazer o espectador ser um parceiro da cena.

O humor é visto como eixo fundamental para o jogo de cena. Segundo Pavis (2008b, p. 59) “é verdadeiramente cômico somente o que for reinvestido pela invenção humana e responder a uma intenção estética”. Esta estética cômica se propaga como princípios, conexão entre os espetáculos do grupo e prolifera de maneira rizomática. De acordo com a professora Cleise Furtado (2008, p. 35), há “uma catarse cômica como um processo em que a participação afetiva do fruidor é inseparável do movimento crítico cognitivo”. Sob a iluminura da autora, posso crer que esta catarse cômica, como participação afetiva do espectador, se torna presente na cena inbusteira, pois o risível se conecta à dramaturgia e aponta para um caminho onde o lúdico e o ridículo constituem elementos primordiais desta encenação com bonecos.

Trazendo de volta as admiráveis referências dos brincantes Mamulengueiros e das companhias de comédia europeias do passado, é possível estabelecer novas perspectivas de ligação com este plano de composição da cena - cadeias rizomáticas que não cessam de proliferar formas e acontecimentos em artes, como a cena teatral, e que geram a diversidade deste platô - multiplicidades envolvendo o cômico, o risível e o brincar, na prática artística do *In Bust*.

Mais uma vez, sob a luz de Deleuze e Guattari (2011), penso que, sob a perspectiva rizomática, o risível apresenta-se como uma hecceidade, um sujeito-essência, que surge nos espetáculos, faz disseminar e emergir outros. O risível é ponto de interseção entre os espetáculos do *In Bust*, assim como em HUMANOS, FIO DE PÃO, OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES e CATOLÉ E CARAMINGUÁS.

**Imagem 10** - Cena de riso no espetáculo HUMANOS, FIO DE PÃO e OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES, respectivamente. Presença do humor, do cômico enquanto parte da dramaturgia inbusteira



Fonte: Acervo *In Bust*, 1997, 2004 e 2009, respectivamente

Para o Mestre do Mamulengo, o que ele faz é uma brincadeira: ele brinca, com seus bonecos, com os músicos, com sua tenda e com o público. No *In Bust*, o brincar também é parte da preparação para o ator na cena, ele está explicitamente proposto em exercícios indutores, como propõe Eugenio Barba (2012, p. 122): “exercícios são como amuletos que o ator carrega consigo, não para exibi-los, mas para extrair deles determinadas qualidades de energia [...] um exercício é feito de memória, memória do corpo”. Esta memória corporal experimentada a cada espetáculo do *In Bust* estimula-se com a prática de exercícios inventados para a finalidade lúdica da ação ator e boneco.

Propus, para o grupo, como exercícios, brincadeiras que trouxessem esta memória à tona, uma memória do corpo que brinca. Para Nachmanovitch (1993, p. 54) “a plena criatividade artística ocorre quando, por meio do talento e da técnica, o adulto é capaz de entrar em contato com a clara e inesgotável fonte de prazer da criança que existe dentro dele. Esse contato traz um sentimento que reconhecemos instintivamente”. Durante os anos de trabalho foram várias experimentações, sempre buscando possibilidades de um corpo despertado por esta memória. Nem todos permaneceram; na verdade, eles mudam, se ramificam e se recodificam a cada novo processo de criação.

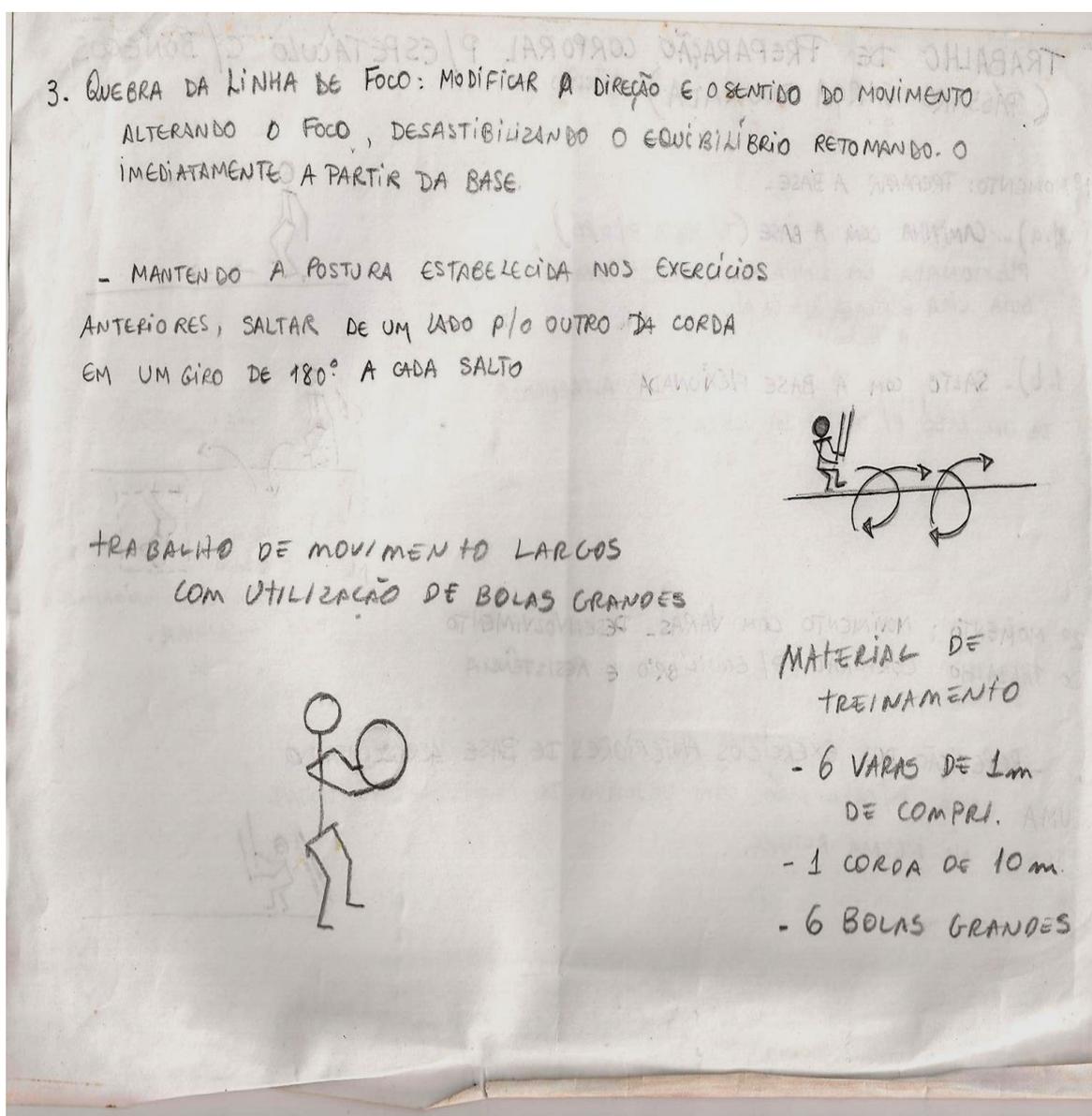
Usei como matrizes as brincadeiras de nossas infâncias: brincar de balão, pular corda e cantar cantigas de roda, por exemplo. O plano é elaborado a partir da concepção da brincadeira como meio de despertar uma presença do atador, com a mesma disposição física para um brincar, atento às regras do jogo. Creio que, de acordo com esta proposta, aproximamo-nos do que afirma Sônia Rangel:

Nos domínios do próprio jogo, que é uma função da vida e que não é passível de uma definição satisfatória em termos lógicos, biológicos ou estéticos, que o homem se cria, sendo o jogo anterior à própria cultura. Um componente de irracionalidade, de ilogicidade ou de gratuidade faz com que, por mais que se traduza em noções, o jogo escape pela natureza e pelo seu complexo significado (RANGEL, 2009, p. 111).

Propusemos, ao longo do tempo, o brincar como energia da cena, para pensar o ator manipulador do *In Bust* e os requisitos que sustentam a construção de uma dramaturgia para este sujeito na encenação. O propósito faz relação com o pensamento de dramaturgia do espetáculo como um todo, “dramaturgia não diz respeito somente à literatura dramática, às palavras, ou à trama narrativa. Também

existe uma dramaturgia orgânica ou dinâmica que orchestra a composição dos ritmos e dos dinamismos que envolvem o espectador” (BARBA, 2012, p. 130). O objetivo almejado era fazer uma espécie de transfiguração do estado atento e disponível do corpo em brincadeira para o jogo da cena extracotidiana com os bonecos. A intuição foi força motriz neste processo de descoberta registrada não somente na memória do corpo do ator que brinca, mas em algumas tentativas de diário, conforme meus registros abaixo:

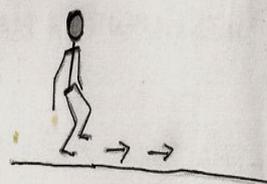
**Imagem 11-** Páginas de um caderno que teve a função de diário de trabalho para registro da investigação sobre o CORPO QUE BRINCA, do ator inbusteiro, proposto no ano de 2005, nas salas de ensaio da atual sede do grupo - Casarão do Boneco



## TRABALHO DE PREPARAÇÃO CORPORAL P/ESPETÁCULO C/BONECOS (PÁSSARO GARÇA DOURADA)

1º MOMENTO: PREPARAR A BASE.

1.a) - CAMINHA COM A BASE (DA BACIA P/O PÉ)  
FLEXIONADA EM LINHA RETA, TENDO COMO  
GUIA UMA ESTICADA NO CHÃO.

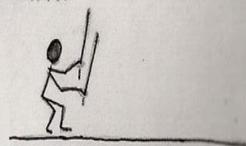


1.b) - SALTO COM A BASE FLEXIONADA, ALTERNANDO  
DE UM LADO P/ OUTRO DA CORDA.



2º MOMENTO: MOVIMENTO COM VARAS - DESENVOLVIMENTO  
DO TRABALHO CORPORAL P/ EQUILÍBRIO E RESISTÊNCIA.

- REPETIÇÃO DOS EXERCÍCIOS ANTERIORES DE BASE ACRESCENTANDO  
UMA VARA P/ CADA MÃO COM OBJETIVO DE MANTÊ-LAS EQUIDISTAN-  
TES E NA MESMA ALTURA.



- Os joelhos, induzindo todo o corpo a conduzir o ritmo.

3º exercício: Bastões no chão p/ música em círculo.

Recursos: 4 Bastões.

Execução: Colocando os bastões na seguinte forma:

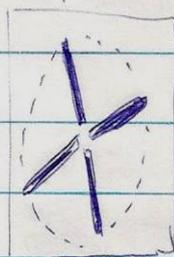


Figura 1

Cada participante deve cantar a música O CRAVO E A ROSA, sendo que o Anibal <sup>ritmo</sup> lentíssimo, o Mardock <sup>ritmo</sup> lento, o Paulo <sup>ritmo</sup> acelerado e a Ester <sup>ritmo</sup> aceleradíssimo.

Repetindo o comando de um dos exercícios já aplicados (Tempo p/ Música) a cada um que determina, os outros, um de cada vez, entram na roda p/ não perder o ritmo pela ampliação do espaço, o parceiro não entra ao lado, mas atrás daquele que determina o ritmo:

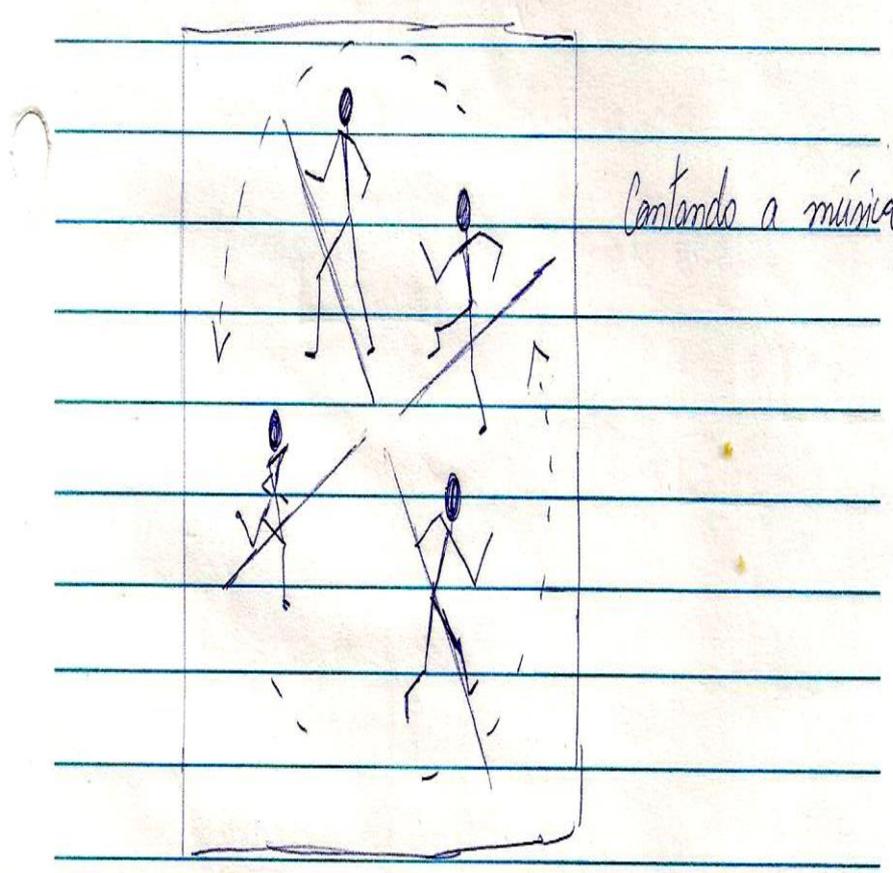
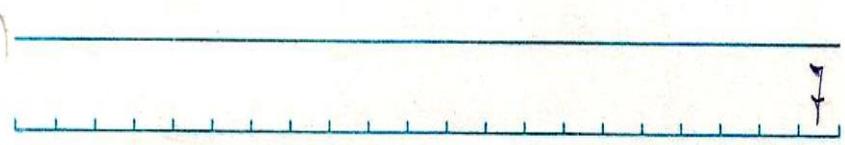


figura 2



Salame

Salame

Cada exercício elaborado após a aplicação foi discutido com o grupo, no intuito de observar as possibilidades indutoras geradas nas experimentações, para a motivação do estado das personagens. Em CATOLÉ E CARAMINGUÁS as proposições pensadas a partir das primeiras discussões no trabalho de mesa levaram em consideração a importância das variações de atenção do ator inbusteiro. A concepção de movimento de cena gerou dois planos de ação: acima da cabeça, as cenas da trama dos bonecos, abaixo, as cenas de ação dos atores. Tal combinação levou à elaboração de jogos em que a brincadeira impulsionou a atenção dividida, a proposta de trabalho corporal que estabeleceu a criação do gestual de cada ator manipulador para cena no espetáculo. As etapas do trabalho envolveram a recriação de exercício, assim como a proposição de novos jogos. A minha atenção enquanto proponente esteve totalmente voltada para perceber quais informações, gestos e/ou dificuldades poderiam alimentar a criação do espetáculo.

**Imagem 12-** Registro de imagem dos ensaios de CATOLÉ E CARAMINGUÁS



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2009

### 1.3 PISTAS SOBRE OS ESPAÇOS - CARTOGRAFIA DE LUGARES E DESEJOS

O desejo de cartografar esta dramaturgia se desenha em linhas de significações, as quais posso compreender o espaço de três formas: elemento, ingrediente e indutor. O espaço estaria como *elemento* ligado à proposição de posição onde a cena se desenvolve, tal como o palco em arena ou italiano, estabelecendo o ponto onde a recepção do espetáculo será posta para dar significações ao espetáculo e designar o ponto de vista do espectador.

Jean-Jaques Roubine (1998, p.119) apresenta a concepção de animação do espaço em dois caminhos: para a cena fechada e a para a cena aberta. Na cena fechada, “qualquer instrumento de produção da ilusão teatral devia ser camuflado, tornado invisível ao espectador”. Já a cena aberta “oferece perspectiva mais ampla, possibilidades teatrais de extrema variedade, sem se preocupar especialmente em camuflar os instrumentos do espetáculo” (ROUBINE, 1998, p. 120). Acredito que, na concepção de espaço como elemento na dramaturgia inbusteira, a cena transita entre fechada e aberta, com maior influência desta por deixar livre aos olhos do espectador os mecanismos de manipulação do boneco na maior parte dos espetáculos, conforme a imagem abaixo:

**Imagem 13 – Cena do espetáculo CATOLÉ E CARAMINGUÁS**



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2010

O espaço, como Ingrediente, é visto como significativo no interior da ação cênica e constitui as características de ambiente para materializar o espetáculo, tal como a dramaturgia apresenta a cena, seja na Grécia ou na beira do rio Guamá, por exemplo. Assim, a cenografia no espetáculo OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES utiliza objetos de plástico (bacias e cercas de segurança utilizadas em obras da construção civil) para simular as colunas encontradas na Grécia, criando, com isso, o ambiente para o jogo de cena; ou apenas propõe a panada com pano de rede e banquinhos de madeira para fazer referência à realidade daquela família que está na cena em FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO. De um ponto de vista estético, a cenografia inbusteira propõe a pontuação simbólica do espaço, onde se desenvolve a fábula narrada, deixando a cargo do espectador a atribuição de significações ao ambiente da cena.

O espaço, como Indutor, move a cena para uma perspectiva de campo que vai além da representação: o contexto onde ela poderá acontecer. Ou seja, poderemos nos dirigir para uma praça em uma comunidade quilombola, um salão paroquial em um pequeno município ribeirinho, um centro urbano, como a Cinelândia, no Rio de Janeiro etc.

Entre o perceptível sensorial, o narrativo memorial, o corpo cênico, as emoções, os materiais e as invenções em devir é que me lanço em rastreio às possíveis pistas que estabelecem relevâncias do espaço sobre a dramaturgia inbusteira. Cecília Salles (2008) “abre meus os olhos” para compreender que o processo artístico não se constitui por linearidades, mas por uma rede de tendências que são inter-relacionadas. Nesta rede, percebo que o espaço se constitui como linha significativa e, na composição desta pesquisa em artes, observo-o como fios que entremeiam subjetividades e realidades.

Roubine (1998, p. 28) orienta para a observação do espaço enquanto “fala da peça”, assim como “a peça fala do espaço que não é exatamente o que é visto”. Instigadora de sentidos, a visão de espaço na dramaturgia inbusteira pode ser conjecturada como alusão a um espaço físico visível sobre um plano real; logo, é importante ter este delineamento no texto e durante a criação cenográfica do espetáculo, ao mesmo tempo, como um espaço subjetivo que nasce de uma perspectiva de ação do artista sobre o seu lugar enquanto relações sociais e afetivas. Para esta última, faz-se necessária a concepção de enfrentamento, a qual um artista pode se colocar para buscar seu espaço como sujeito em um contexto sociopolítico.

Tramar o desenho deste mapa pelo espaço subjetivo faz referência ao acontecimento teatral no território que chamamos de nosso município, nossa cidade ou nosso estado. Para falar desta questão, faz-se necessária uma contextualização a partir da pequena quantidade de casas destinadas à cena neste território. Outro fator, que acredito ter relação com o anterior, aponta-nos, atualmente, para 2015, onde sentimos que o público que se dirige aos locais de apresentações cênicas é pequeno se comparado empiricamente à quantidade de pessoas que frequentam os shoppings, shows populares, cinemas etc. Em 1998, este sentimento no grupo não era diferente.

Em um determinado momento, alguns anos após a fundação do grupo, por volta de 2001, nós, integrantes do *In Bust*, tomamos a decisão de tornar a atividade teatral a principal atividade de nossas vidas. Para tanto, era preciso que o fazer teatral fosse frequente, o desejo é que fosse diário. Com esta ideia disparadora, o grupo passou a pensar trabalhos de cena que pudessem ser apresentados em quase qualquer lugar, e que o material de cena caberia, de início, no automóvel do Anibal Pacha. Relato este processo porque este foi, também, determinante para definir quais tipos de espetáculos queríamos conceber a partir da convergência de intenções que congrega a proposta de cumprir uma missão, como me revela tão claramente Luigi Pareyson:

A arte é alimentada, invadida, robustecida pela vida e pela consciência de nela poder exercitar uma missão. Nisto consiste aquilo que se costuma chamar a humanidade da arte, e que foi utilmente reivindicada contra as afirmações exclusivas da gratuidade da arte [...] Poesia de evasão e arte militante, de fato, só se incluem na arte se participam desta natureza dupla, pela qual o puro jogo e voo da fantasia não são nunca tão destacados de forma a não arrastar consigo todo um mundo espiritual e um posicionamento concreto em face a vida, e o propósito militante não é bem-sucedido seu intento a menos que seja seguido por uma via puramente artística (PAREYSON, 1984, p.43).

Este propósito segue por esta via artística desde os primeiros espetáculos. FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO, em 1998, já teve sua estrutura cenográfica construída levando em consideração este prisma, dentre outras singularidades do processo de criação. Evidentemente, com o passar dos anos, passamos a transportar nosso material em kombis e vans, assim como em barcos, barquinhos, carroças etc. Esta aparente digressão sobre a importância do veículo de transporte do material é a ponta de uma intenção, que reflete a trajetória dos processos de ação do *In Bust* e o desejo de se manter apresentando em lugares possíveis, para plateias possíveis, que

estivessem, inclusive, assistindo a um espetáculo teatral pela primeira vez. Elegemos, como uma força indutora, o desejo de formar plateias.

A proposta de formação de plateia integrou a missão do trabalho. A maioria dos projetos de circulação elaborados seguiu esta proposta como meta. Com esta indução, a experimentação funcionou sem que a dramaturgia exigisse rebuscamentos do ambiente cenográfico no sentido técnico. O artista do *In Bust* deve manter a atenção cuidadosa em direção ao olhar do público, que pode estar em diversas posições, às vezes assistindo por trás da panada, e ainda sim ter uma leitura do espetáculo.

**Imagem 14** – Apresentação do espetáculo FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO, em Belém - Pará



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2012

As ideias sobre o espaço geram significações que se articulam na presença do espetáculo no encontro com o público. Torna relevante para a concepção dramaturgica a visibilidade desta presença e as possibilidades de camadas de significações que se sobrepõem, induzidas pela necessidade de estar onde puder apresentar. Como diz a antiga canção que ecoou da voz de Milton Nascimento para nossas almas desde muito jovens “*Com a roupa encharcada e a alma repleta de chão, todo artista tem de ir aonde o povo está, se for assim, assim será*”.

A cada lugar, há experimentações feitas na hora do jogo do espetáculo que nem sempre obtém o sucesso da proposta. Entre sucessos e insucessos, levamos na bagagem o desejo de fazer do tempo de ação cênica em cada espaço, mesmo que já tenhamos passado por lá diversas vezes, um momento de trocas singulares. Nosso teatro, enquanto espaço, pode acontecer em:

## PRAÇAS

**Imagem 15** – Apresentação do espetáculo CURUPIRA, em Bujaru e em Ipixuna (no estado do Pará), respectivamente



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2009

Quando o grupo resolve ir para o espaço das ruas, como as praças, torna-se clara a necessidade de estar atento aos acontecimentos imprevisíveis que podem ocorrer. O jogo se torna mais expansivo, no sentido de que a atenção deve estar indo para fora, para além da plateia. Como a compreensão de que o volume alto do som de carro que passa atrás da cena deve ser considerado, se não quisermos perder a atenção no jogo. Ou ainda, estar atentos para transformar a ação a qualquer momento, a exemplo do dia que estávamos apresentando FIO DE PÃO - A LENDA DA COBRA NORATO, há um momento em que Jandira deve dar uma chinelada em seu filho Girino, porque ele muito danado derruba o cenário. Abruptamente, uma menina magrinha, de roupas bem sujas, aparentando seus 11 anos de idade, interrompe e se abraça a Girino, enfrentando Jandira, dizendo que chamará a polícia. Naquele momento, nos olhamos (devo dizer emocionadamente), pedimos licença a plateia para parar o espetáculo e mostrar a menina como era o faz-de-conta da cena e que a chinelada nem tocaria no ator. Depois de presenciar esta explicação, a menina deixou seguir o espetáculo, mas ainda aborrecida com Jandira.

## IGREJAS

**Imagem 16** – Apresentação do espetáculo CURUPIRA, na comunidade Santa Rita, em Belém - Pará



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2009

É comum as igrejas, em pequenas comunidades, cederem espaço para apresentação, visto que muitas vezes é o lugar que melhor acomoda adultos e crianças sentados para assistir.

## HOSPITAIS

**Imagem 17** – Apresentação do espetáculo CURUPIRA, no Hospital Barros Barreto, em Belém - Pará



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2010

Apresentar em hospitais não é uma rotina no trabalho do grupo, aconteceu algumas vezes. As apresentações ocorreram, geralmente, em unidades públicas de tratamentos de crianças, em momentos como Dia das Crianças ou Natal. Na foto acima, foi disponibilizado um auditório para onde foram deslocadas as crianças que poderiam sair de seus quartos, mas houve momentos em que fizemos na ala infantil, como no Hospital Ofir Loyola<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Principal referência em tratamento oncológico da rede de saúde pública no Estado do Pará.

## SALAS DE AULA

**Imagem 18** - Espetáculo CURUPIRA, na Comunidade Nossa Senhora de Fátima, no Pará.



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2009

A apresentação acima só foi possível com o auxílio de gerador, pois não havia fornecimento de energia elétrica pública eficaz na comunidade.

## GINÁSIO DE ESCOLA

**Imagem 19** – Apresentação do espetáculo CURUPIRA,



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2009

Ginásios de escolas são opções que aceitamos se não houver nenhuma outra, pois, segundo a experiência do grupo, é mais difícil de fazer, já que dilata em excesso a atenção do ator inbusteiro e do espectador. São apresentações em que, geralmente, saímos exauridos.

## ESPAÇOS COMUNITÁRIOS

**Imagem 20** - Organização do espaço e apresentação de espetáculo CURUPIRA, no Acará, Pará.  
O espaço abaixo é um barracão para eventos na comunidade



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2009

**Imagem 21** – Apresentação do espetáculo CURUPIRA, em Pitimandeuá, no Pará



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2006

**Imagem 22** - Apresentação do espetáculo CURUPIRA, em Mosqueiro, no Pará



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2011

**Imagem 23** - Apresentação do espetáculo CURUPIRA, na comunidade São Judas, no Pará



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2006

**Imagem 24** - Apresentação do espetáculo CURUPIRA, na comunidade Santa Rita, no Pará



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2009

Para as apresentações em comunidades, para as quais nos dirigimos sabendo que estas nunca receberam um espetáculo teatral antes, propomos uma conversa antes de começar o espetáculo. Nesta conversa, contamos para a plateia, de maneira sintética, como o espetáculo foi criado: desde o que é a dramaturgia, qual a ideia dos bonecos e dos cenários e quem somos (atores inbusteiros) na trama.

## FEIRAS DE LIVRO E PASSEIOS PÚBLICOS

**Imagem 25** – Apresentação do espetáculo PINÓQUIO, na XVI Feira Pan-Amazônica do Livro, em Belém - Pará



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2012

7

**Imagem 26** - Apresentação do espetáculo CURUPIRA, no Mangal das Garças, em Belém - Pará



Fonte: Acervo *In Bust*, 2011

8

**Imagem 27** - Apresentação do espetáculo CURUPIRA, no evento Casa Cor, em Belém - Pará



Fonte: Acervo *In Bust*, 2011

---

<sup>7</sup> Parque Naturalístico Mangal das Garças, localizado às margens do Rio Guamá.

<sup>8</sup> Casa Cor Pará é uma mostra de decoração do Pará.

**Imagem 28** - Apresentação do espetáculo CURUPIRA, no CENTUR, em Belém - Pará



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2010

Posso dizer, enquanto dramaturga deste grupo, que as viagens que fazemos às cidades, pequenos municípios ou circulações em regiões, caracterizam-se, também, na busca de alimentos para os processos de criação, através dos diálogos que estabelecemos com as pessoas de cada lugar. Alimentamo-nos com a sabedoria dos artesões, com os saberes de outras culturas, modos de viver de cada lugar, as histórias contadas, entre outros. A ida aos espaços fomenta a criação dramática de novas perspectivas sobre o nosso modo de fazer espetáculos e nutre o jogo da cena de novos saberes adquiridos na relação entre os múltiplos olhares.

---

<sup>9</sup> Apresentação realizada no hall do Centro de Eventos Ismael Nery, na Fundação Cultural do Estado do Pará, vulgo CENTUR.

## 2 RASTREIO SOBRE A DRAMATURGIA INBUSTEIRA

### 2.1 A DIREÇÃO DOS VENTOS – IDEIAS NORTEADORAS PARA A CRIAÇÃO INBUSTEIRA

O sobrevoo sobre a experiência desta dramaturgia utiliza como instrumento de navegação um movimento em direção à compreensão dos seus signos de processualidade ou codificações artísticas. Uma ação sobre um campo de concepções estéticas e éticas da obra do grupo *In Bust Teatro Com Bonecos*, um panorama deste platô constituído de criações de espetáculos. Pensar esta dramaturgia tem como propósito observar, através dos espetáculos FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO, OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES, HUMANOS e CATOLÉS E CARAMINGUÁS, os elementos componentes deste platô, ou melhor, utilizando uma terminologia rizomática, as raízes fasciculadas que ramificam e proliferam esta criação artística, seus aspectos preponderantes, como o boneco enquanto objeto-personagem, o jogo entre este e o ator, a relação com a plateia, a desconstrução da neutralidade do ator-manipulador e a atuação híbrida do ator e do boneco na cena de animação.

É possível, no primeiro plano deste sobrevoo, ver a imagem de um sistema composto de rizomas-espetáculos, uns em estado de repouso, guardados como registros de memória de um passado recente, aflorado por fotografias, figurinos guardados, bonecos em exposição no espaço do Grupo ou vídeos; outros em estado de movimento por várias localidades diferentes transportados por canoas, barcos e aviões, sobrevivendo e alimentando a proliferação de novos ciclos de ações artísticas do Grupo, as quais também são nutridas por oficinas, vivências, trabalhos de participação e direção de outros grupos teatrais que desejam uma aproximação com a linguagem.

No Dicionário do Teatro Brasileiro encontra-se um apontamento sobre Teatro de **Animação**. Um trecho deste apontamento afirma que “a dramaturgia do teatro de animação, quase sempre, é não tradicional, sendo a música, os efeitos sonoros e a iluminação fundamentais. É uma linguagem que se expressa principalmente através de imagens que emitem códigos e despertam emoções” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p.32). Se tal significação se constitui de uma visão ampla para convergir uma multiplicidade de experiências artísticas interligadas por códigos de linguagem que

podem ser considerados comuns; por outro lado, é possível crer que incursões mais profundas sobre este campo tornaria complexa esta articulação ao tentar seguir na direção linear de definição de múltiplos processos artísticos.

Tomando como exemplo a condição da iluminação, poucas vezes o Grupo *In Bust* programa ou necessita de mapa de luz em seus espetáculos como parte da dramaturgia, pois adota como característica a simplicidade para garantir apresentações nos mais diversos espaços, como praças, escolas, passeios públicos e comunidades distantes, com poucos recursos técnicos, com o intuito de garantir a formação de plateia. Muitas vezes é a luz do sol ou do ambiente onde será realizado o espetáculo a iluminação da cena. O autor de um texto para o *In Bust* sabe que esse fator é significativo para a construção de um espetáculo do grupo.

Sobre o Boneco (teatro de), encontra-se no dicionário supracitado a seguinte definição: “gênero teatral em que bonecos representam personagens antropomorfos, zoomorfos e míticos” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 67). Assim, o formato do boneco, um personagem indicado pela dramaturgia, perpassa pelo campo determinado por escolhas possíveis, intrínsecas aos processos criativos e suas singularidades. Na imagem a seguir, o Grupo apresenta uma cena cujos bonecos são almofadas vestidas como pessoas. A proposta da cena é conduzir o espectador à ideia de que os manipuladores resolvem encenar ao brincar com as almofadas sobre as quais estavam deitados.

**Imagem 29** - Cena do espetáculo CATOLÉ E CARAMINGUÁS



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2009

A forma e a matéria dos bonecos almofadas, em sua plasticidade, compõem a dramaturgia do espetáculo CATOLÉ E CARAMINGUÁS. No espetáculo FIO DE PÃO - A LENDA DA COBRA NORATO, os integrantes do Grupo, Paulo Ricardo Nascimento e David Matos, inspirados na obra de Raul Bopp, escreveram o texto no gênero literatura de cordel. A narrativa apresenta duas cobras nascidas de uma humana encantada por uma cobra. A partir da escolha do gênero e durante a produção do texto, foi definido que as cobras, Norato e Caninana, seriam Bonecos de Luva (de pano), que contracenariam com Fantoches, Manés-cocos<sup>10</sup> e Brinquedos de miriti<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Tipo de boneco plano. “Silhueta recortada, presa a uma vareta que serve para animação. Ao corpo do boneco podem ser agregados objetos, articulações presas a fios ou outras varetas, contribuindo, desse modo, para ampliar e enriquecer os seus movimentos” (DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO, 2009, p. 66).

<sup>11</sup> O miritizeiro, ou buritizeiro como é conhecido em algumas regiões, é uma palmeira nativa de Trinidad e Tobago e das regiões central e norte da América do Sul, especialmente da Venezuela e Brasil (nos estados do Pará, Piauí, Ceará, Bahia, Goiás, Tocantins, Minas Gerais, Mato Grosso, Acre, Rio de Janeiro, São Paulo e Distrito Federal) Também denominada árvore da vida, pois dela podemos aproveitar tudo (raízes, estipe, palmas e frutos). Sua utilização é bastante comum também

A opção de criar os elementos plásticos da cena do *In Bust*, a partir da dramaturgia indicada pelo texto enquanto princípio, é um aspecto que faz parte do processo de criação. Tal escolha não exclui outras possibilidades de conexões que se interligam de maneira múltipla, envolvendo imagens, sons, experimentações de formas etc. Os caminhos que traçam os diversos pesquisadores desta linguagem também não seguem em uma única direção, a exemplo do que afirma Álvaro Apocalypse, do Grupo Giramundo de Minas Gerais: “nunca escreva um texto de bonecos sem tê-los presentes” (COSTA, 2000, p. 224). Logo, é possível dizer que dentro de uma mesma linguagem as formas de criação são múltiplas.

Henrique Sitchin<sup>12</sup> propõe em seu trabalho como diretor do Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação uma busca pelo desenvolvimento da dramaturgia, compreendendo-a como criação, administração e consequente realização dos elementos e recursos de uma obra cênica. Os elementos indutores podem ser roteiros de ações, argumentos, motivações, construção de personagens, entre outros. Pensar a dramaturgia do grupo *In Bust* nos direciona ao que menciona Pavis (2008a, p. 21): “o texto nada mais é que um dos sistemas cênicos, contíguo aos atores, ao espaço, ao ritmo temporal”. E é sob esta perspectiva que rastrear a dramaturgia do Grupo é apresentar o texto, não como protagonista da construção do espetáculo, mas como uma rede que interliga e faz interagir os atos de criar, administrar e realizar a obra teatral, conforme o pensamento de Henrique Sitchin.

Traçar o plano de voo sobre esta dramaturgia, tendo como instrumento os princípios aproximativos que caracterizam a noção de rizoma indiciada por Deleuze (2011), torna necessária a escolha de um movimento de transversalidade, no sentido de visualizar conexões entre os aspectos que dão volume, tonicidade e cor ao corpo-platô desta cartografia em rastreio.

A expansão deste processo criativo para direções, até certo ponto inesperadas, fez proliferar obras teatrais-rizoma. São dezoito espetáculos criados e pensados sob a perspectiva de Pareyson (1984): eles compõem uma poética, um determinado gosto

---

na construção de casas, trapiches (espécie de ponte onde ancoram as embarcações) bem como na produção de artesanato, licores, doces, produtos de beleza [...] Mas foi por meio dos indígenas que se deu início a sua utilização com a confecção de utensílios domésticos, miniaturas de animais e brinquedos. Fonte: O miriti como possibilidade cênica e de construção de alegorias. **Repertório: teatro & dança**, Salvador, ano 15, n 1, p. 61.

<sup>12</sup> Diretor da Cia TRUKS de São Paulo. Ministrante de cursos na área de dramaturgia para teatro de bonecos. Coordenou, sob a Lei de Fomento da prefeitura de São Paulo, o Centro de Estudos Sobre Formas Animadas.

convertido em programa de arte, em que este gosto, segundo o autor, pode ser entendido como a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa, que considero, aqui, a espiritualidade de um grupo de pessoas tornada expectativa de arte.

A título de compreensão da perspectiva aqui enunciada, vistos os dezoito espetáculos criados pelo Grupo *In Bust* até a presente data, treze tiveram suas ideias iniciais de criação pensadas a partir de um texto escrito pelo grupo, utilizando gêneros de escrita diferenciados, tais como roteiros, cordéis, contos, até dramaturgias completas com rubricas que indicam propostas de cena. São os espetáculos: UMA VELHA E TRÊS CHAPÉUS; HUMANOS; FIO DE PÃO - A LENDA DA COBRA NORATO; ORA NOITE ORA DIA; CURUPIRA; OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES; PÁSSARO JUNINO GARÇA DOURADA; SIRÊNIOS; **TEM BONECO NO CORTEJO; O CONTO QUE EU VIM CONTAR; E AÍ, MACACO?; CATOLÉ E CARAMINGUÁS; CATALENDAS e PINÓQUIO**<sup>13</sup>.

Sobre esta poética, é válido observar que a ligação com seu tempo, seu lugar e seu contexto amazônico urbano, sem dúvida, implica no modo de criação do grupo. Os princípios deste processo artístico apresentam, certamente, interferências de naturezas múltiplas no emaranhado de fios que vão tramando o tecido criativo dos espetáculos. Incluso aí está o jogo com contexto nesta atividade tecelã, gestada em incessantes cadeias de proliferação da atividade criadora. Para rastrear esta dramaturgia enquanto uma cartografia flutuante, faz-se imprescindível a atenção sobre a experiência e seus signos de processualidade. Adoto a denominação Dramaturgia Inbusteira para dar enfoque à análise subjetiva desta prática, para dizer sobre a especificidade dramaturgica gerada na intercessão entre bonecos e atores na encenação teatral.

Desde as contribuições apresentadas por Henryk Jurkowski<sup>14</sup> e tantos outros importantes pensadores da linguagem do teatro de animação (que vai englobar diversas possibilidades da utilização do objeto enquanto personagem, incluindo o boneco), tem-se observado peculiaridades inerentes ao texto, como bem afirma Felisberto Costa (2000)<sup>15</sup>. Segundo este, o teatro de animação converge de uma variedade de estilos, afirmando que cada gênero desenvolve certa dramaturgia, não

---

<sup>13</sup> Os títulos em negrito têm textos indutores de minha autoria.

<sup>14</sup> Dramaturgo e teórico de teatro.

<sup>15</sup> Felisberto Sabino da Costa é Doutor pelo departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e professor desta mesma Instituição.

havendo uma dramaturgia de todos os gêneros; e no trabalho do *In Bust*, os procedimentos dramáticos são os indutores que determinam as dimensões dos bonecos, operam com a complexa relação de espaços cênicos variados pelos quais o grupo apresenta seus espetáculos e interagem com as experiências de oficinas, grupos de estudo, projetos de montagens com outros grupos na cidade e de outros municípios.

O Grupo *In Bust* faz parte de uma categoria que, através de sua prática, é denominada Teatro de Grupo em diversos lugares do país. Por estar localizado na região amazônica, o Grupo caracteriza-se de uma produção e organização artística peculiar. Mas o que interessa nesta dissertação é a investigação de uma dramaturgia que alimente um modo de atuar na linguagem teatral.

Faz parte da dramaturgia Inbusteira a escolha de elementos materiais que digam sobre o tema do espetáculo, tais como miriti e paneiros, assim como faz parte desta dramaturgia pensar espetáculos que transitem facilmente pelas localidades da região e suas adversidades espaciais, estruturais, como falta de prédios teatrais.

Pavis observa que “transposto para cena, pode-se observar que qualquer elemento vivo ou animado do espetáculo é submetido a um determinado feitiço” (2008a, p. 8). O feitiço da Dramaturgia Inbusteira não deixa de apresentar características específicas do teatro de animação, como a figura do boneco e particularidades, tomando como base aspectos fundamentais desta linguagem Inbusteira porque faz referência a um jogo de cena que se constitui de uma ruptura, sob o prisma do princípio de ruptura assignificante proposta por Deleuze e Guattari (2011, p. 25) em que “um rizoma pode ser rompido, quebrando em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas”. A relação ator-boneco-espectador estabelece peculiaridades significantes em direção a uma linha de fuga e extrapola a linha segmentar no território desta linguagem teatral. Tais rupturas estão sempre no limiar de acontecer no processo de criação da Dramaturgia Inbusteira, ainda que sempre incorra o risco de reencontrar nas linhas de fuga reestratificações do conjunto que compõe este território.

Rastreando a especificidade dramática apresentada pelo *In Bust*, torna-se possível ampliar o olhar sobre o campo dos procedimentos dramáticos através da noção de complexidade de Edgar Morin:

A complexidade é aquilo que tenta conceber a articulação, a identidade e a diferença de todos esses aspectos, enquanto o pensamento simplificante separa esses diferentes aspectos, ou unifica-os por uma redução mutilante. Portanto, nesse sentido, é evidente que a ambição da complexidade é prestar contas das articulações despedaçadas pelos cortes entre disciplinas, entre categorias cognitivas e entre tipos de conhecimento (MORIN, 2008, p.176).

Ao dialogar com esta possibilidade que se expande do singular ao complexo, abrem-se possibilidades de pensar estas experimentações, tornadas parte deste procedimento dramático, como transgressão da função do ator-manipulador atuante na cena. O termo transgressão se aproxima no que tange a universalidade excludente da singularidade, da localidade e da temporalidade apontadas na problemática da complexidade de Edgar Morin (2008). Ele indica a condição pontuada no pensamento complexo, que é a qualidade de se compreender e relacionar o conhecimento de maneira imprescindível com a incompletude e a incerteza, contra a crise que se instaura nas explicações simples e definitivas que cercam as ciências.

O integrante do Grupo *In Bust*, Paulo Ricardo Nascimento, aponta a singularidade do inbusteiro: pode ser ele mesmo no palco, mas um ele extracotidiano, distendido, em constante estado e na liberdade da brincadeira. Este ator, disponível à proposta do brincar em cena, a partir das “regras do jogo”, propõe alterações gestuais, formas corporais que incluem alterações de voz, não só para a voz do boneco que ele manipula, como, também, para o seu personagem inbusteiro. Tal proposição que pode acontecer durante o espetáculo não se torna fixa e pode ou não virar cena. No calor da relação com o espectador, outros gestos aparecerão, alguns ficarão em constante transformação e outros serão extintos.

Esta perspectiva criativa que acontece na liberdade de propor no momento da cena tangencia a ação de brincar em cena, significa estar disposto a criar, a inventar, a refazer aquilo que está feito. Também faz referência aos praticantes da Comédia dell’arte e seu jogo de criação em cena. Este processo induz a pensar a questão da complexidade para o interior desta dramaturgia, que se instaura no relevo desta linguagem teatral. A linha de fuga emerge sobre o campo da linguagem do teatro de bonecos para compor o mesmo campo, pensado como multiplicidades de formas.

No *In Bust*, a cena é dividida entre duas atuações: do inbusteiro e do personagem boneco, enquanto um estilo de espetáculo, através de procedimentos e especificidades de criação, alterando, diante do espectador, as funções destes dois

significantes, desvelando, assim, as nuances desta relação. Felisberto Costa produziu em sua tese de doutoramento uma pesquisa sobre as estruturas dramáticas do teatro de animação, e levantou a seguinte questão: “existe uma especificidade dramaturgicamente relacionada a este fazer teatral? E ainda: O que caracteriza um texto para teatro de bonecos?” (COSTA, 2000, p. 14). A dramaturgia em que se escreve para o ator presente como personagem através de um boneco tem, na prática Inbusteira, o estilo de criação determinado pelos próprios integrantes do grupo, ou seja, quem escreveu e tem escrito para o grupo são seus integrantes, imbuídos de uma expectativa de dar forma a sua concepção da linguagem.

Pensar um texto, propor a ação expressiva para o objeto, suas habilidades vocais e de movimentos contidos, sintéticos para manipular o boneco, são questões contundentes a cada processo de criação de espetáculo do grupo. Maurício Kartun (2010)<sup>16</sup> sugere que, para esta arte, mais do que as palavras ou as ideias, valem as imagens e os usos dramáticos diferenciados dos objetos em cena. Ele propõe um método de concepção para o Teatro de Animação a partir do que denomina como Imagem Disparadora. Para o grupo *In Bust*, assim como para outros grupos, a criação de espetáculo pode vir do que aqui vou denominar ideia disparadora, ou seja, a partir de um *insight* provocado por um acontecimento, uma conversa, ou mesmo uma imagem.

## 2.2 IMERSÃO SOBRE TESSITURA DOS ESPETÁCULOS INBUSTEIROS

A partir da ideia disparadora começamos a associar figuras, coisas ou materiais para que se criem as ações cênicas. No espetáculo HUMANOS (1997), por exemplo, esta ideia veio de um trecho considerado intrigante em uma das obras de Bernardo de Carvalho:

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

---

<sup>16</sup> Dramaturgo e Professor da Universidade de Buenos Aires, à frente das escolas de formação profissional específica na área de teatro de animação na Argentina.

continuavam ou batiam em retirada. Alguns desmaiaram, outros agarraram seus filhos e mais de um guerreiro empunhou suas armas. e gritou: HUMANOS (CARVALHO, 1993).

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

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

Durante o trabalho de criação deste espetáculo já havia indícios de que a relação ator-boneco sofria alterações quanto ao princípio da neutralidade relativa a uma não-presença do ator-manipulador. Destarte, a pesquisa de mestrado de Caroline Holanda (2008) aponta a importância do objeto como elemento essencial da cena no teatro de animação. A composição cênica do espetáculo teatral nesta linguagem, de uma maneira geral, será sempre regida por uma dramaturgia da ação do objeto.

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

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

Diferente do ator que ao constituir-se personagem faz do seu próprio corpo um outro a personificar, o ator-manipulador distancia-se, desloca-se fisicamente do objeto personagem. Assim, no teatro de animação, o personagem tem sua expressividade condicionada ao ator-manipulador e às suas qualidades inalienáveis enquanto máscara, ou seja, a sua natureza plástico-material, possibilitando

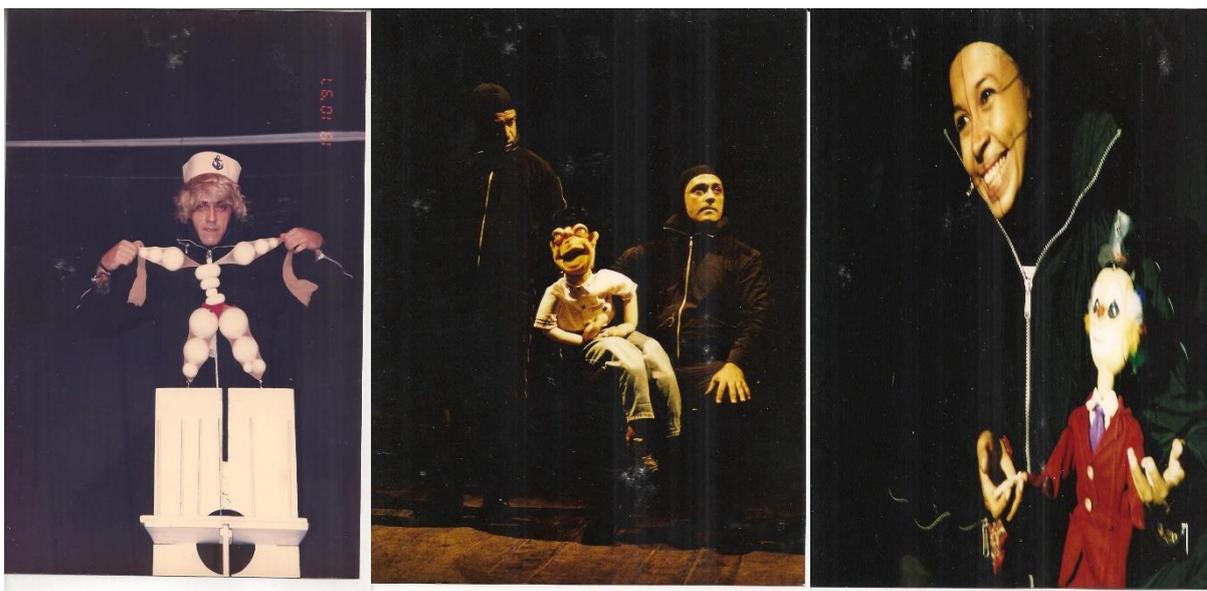
desde a criação de uma simples forma animada até entes da maior complexidade (COSTA, 2000, p. 138).

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

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

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

**Imagem 30** - Cenas do espetáculo HUMANOS, com Anibal Pacha, David Matos e Adriana Cruz



Fonte: Acervo *In Bust*, 1997

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

**Imagem 31** - Figurino dos atores no espetáculo HUMANOS



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 1997

**Imagem 32** - Ensaio da cena onde os atores abrem os zíperes para deixar sair os tecidos coloridos que são idênticos aos dos bonecos que manipularão na cena seguinte



Fonte: Acervo *In Bust*, 1997

A denominação Teatro Com Bonecos está ligada justamente às investigações artísticas do grupo e às tentativas de dar significação a sua nomeação, buscando uma representação da sua ação teatral e de sua linguagem. A entrada da preposição COM revela a participação deste ator que divide a cena com o objeto boneco. De acordo com Henrique Sitchin (2010, p. 14), o teatro que o grupo *In Bust* apresenta denomina-se Com Bonecos porque “o grupo faz teatro e, para tanto, utiliza bonecos”, e conclui:

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

As cenas de HUMANOS, criadas de maneira coletiva, estrearam no teatro Waldemar Henrique, em Belém, em 1998. A partir deste momento de atividade, o caminho artístico do *In Bust* ganha outros sentidos que ampliam a força das ideias criativas capazes de germinarem uma desestabilização do padrão como matéria de criação. Os signos desta processualidade começam a ser recriados neste fluxo contínuo de atividade, por um campo que passa por experimentações de combinações de níveis de ação do ator inbusteiro e do objeto boneco.

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

No jogo do ator com a plateia, interposto pelo boneco, revela-se especificidades de procedimentos de criação, jogo de cena onde o ator-manipulador revela os suportes da manipulação ao contracenar com bonecos - aspectos indiciais desta dramaturgia. Em HUMANOS, identificam-se os sinais de que o grupo precisava encontrar o caminho de uma identidade artística, a força motriz que daria suporte aos anos subsequentes de criação coletiva, que faria emergir os outros espetáculos em 18 anos de atividade. O grupo se pôs em salas de trabalho e a partir da plasticidade dos objetos, e das formas que vinha propondo, repensou: o que poderia ser seu material de trabalho? Não haveria manipuladores de preto ausentes da luz, abrindo

um zíper escondido na roupa preta. Sairia um tecido colorido e o ator inbusteiro viria à luz da cena com o boneco, não como ator, mas como um brincador.

A proposição dramaturgica de CATOLÉ E CARAMINGUÁS (2008) teve como ideia disparadora a tomada de um texto pré-concebido para experimentar sua adaptação para a linguagem de teatro com bonecos. Com grande interesse de mergulhar no exercício da dramaturgia, assumi a função de adaptar o texto, tendo como base *Os Ciúmes de um Pedestre ou o Terrível Capitão do Mato*, de Martins Pena. No primeiro momento, o viés cômico encontrado no texto foi o primeiro fator de atração que suscitou a ideia disparadora de trazer o cômico para a cena do grupo. Outra face do plano para este espetáculo foi pensar um texto que já apresentasse a presença do ator inbusteiro como personagem. A cena traz, de forma contundente, a especificidade do jogo entre o ator inbusteiro, representando membros de uma trupe de teatro formada por uma família, e os bonecos, personagens típicos buscados no texto do Martins Pena.

O público, em CATOLÉ E CARAMINGUÁS, quando chega para assistir ao espetáculo, fica ao fundo da barraca de bonecos, bastidores da família representada pelos atores inbusteiros, e assiste por trás da cena o final de uma apresentação realizada para uma plateia fictícia. A peça é sem graça, sem ritmo e a família não gosta de representá-la, conforme imagem a seguir:

**Imagem 33 - Apresentação de CATOLÉ E CARAMINGUÁS**

**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2009

Quando a suposta apresentação acaba, há uma grande discussão, agora de frente para o público real, sobre a necessidade de um roteiro novo. Até que a companhia recebe o texto que aparentemente veio de fora, mas que, na realidade, foi escrito pelo filho do Dono da Companhia, um talentoso dramaturgo a ser revelado. A família, então, ensaia o roteiro novo para a apresentação que ocorrerá em um tempo futuro. O público real presencia um momento de ensaio para a apresentação de um novo espetáculo.

De acordo com a proposta de que os atores seriam uma companhia de teatro com bonecos (família) ensaiando um espetáculo, o texto que escrevi teve inicialmente a seguinte divisão de personagens:

**Personagens:****Bonecos representam:**

- André Camarão (Pai de Balbina e marido de Anacleta)
- Anacleta (Madrasta de Balbina)
- Balbina
- Alexandre (Namorado de Balbina)
- Paulino (O vizinho)
- Roberto (Pai de Anacleta)
- Soldado

**Atores Inbusteiros representam:**

- Ator manipulador de André – Cacau
- Atriz manipuladora de Anacleta – Valentina Valores
- Atriz manipuladora de Balbina – Rita Romântica
- Ator manipulador de Paulino e de Alexandre – Patrick Perfeito
- Ator manipulador de Roberto e do soldado – Eugênio Expansivo

Os personagens adaptados diretamente da trama de Martins Pena são representados pelos bonecos. Estabeleceu-se em CATOLÉ E CARAMINGUÁS o propósito de criar um espetáculo de relação com a própria linguagem como cerne do enredo, compondo um trabalho com características de metalinguagem. A ação que o espectador presencia é a interpretação que os atores da família fictícia fazem do texto, o desenrolar do exercício de construção de um espetáculo em que o espectador está dentro da cena em que tudo está posto, principalmente a presença humana como parte do boneco. Um fator relevante é a pretensão do grupo em revelar, desde a primeira cena do espetáculo, os anteparos que escondem o manipulador do boneco, como a barraca ou a empanada.

Quando o público chega para assistir este espetáculo, totalmente acomodado no espaço da plateia, a família termina a apresentação fictícia e sai do interior da barraca onde o espectador a via de costas, enquanto a plateia real assiste ao seguinte diálogo:

**Valentina:** \_ Cacau! Olha os caraminguás que recebemos agora: 2 tostões, Cacau! (mostra as moedas, desanimada)

**Cacau:** \_ Mas, Valentina, o que tu queres que eu faça?

**Valentina:** \_ Ah, Cacau, o público já não aguenta mais esta história chata. O público gosta de história que tenha amor, aventura, trama...

**Cacau:** \_ Não temos opção, estou com muita dor de cabeça, não vou conseguir escrever nenhum roteiro agora.

**Valentina:** \_ Pois trate de melhorar, Cacau! Afinal, não é justo: a gente gasta com o cenário, gasta com o figurino e no final ganha 2 tostões! (Enquanto os dois conversam, Patrick está fazendo exercícios na barraca e Rita está costurando).

**Patrick:** \_ Ah, agora eu vou me meter. Gastar com o figurino? A minha calça já nem tem mais onde remendar de tanto costurar.

**Cacau:** \_ Mas Patrick, esta calça está novinha!

**Rita:** \_ O problema é que ele vive rasgando os fundos das calças!

**Patrick:** \_ Ora, são os meus exercícios. Eu preciso ficar em forma para entrar na cena.

**Valentina:** \_ Ah, Patrick, mas tu, eu vou te contar, é demais!

**Rita:** \_ Cadê o Eugênio, hein? Olha, Valentina, fica de olho porque ele some todo dia no mesmo horário!

**Valentina:** \_ Ele está estudando. O Cacau não deixa ele entrar na cena, ele fica estudando, ora!

**Cacau:** \_ Valentina, ele fica por aí, parece até que não tem pai nem mãe! Eugêeeeeenio!

(Eugênio chega trazendo um envelope para o Cacau)

**Eugênio:** \_ Seu Cacau, acabou de chegar.

**Valentina:** \_ O que é?

**Cacau:** \_ Não sei... Ah! ... do primo Mabel...

(Ele abre o envelope e tira um roteiro)

**Cacau:** \_ Mas é um roteiro, Valentina!

**Valentina, Patrick e Rita:** \_ Um roteiro!

**Cacau:** \_ Mas esta letra... Eu conheço esses garranchos! Mas de quem é mesmo?

(Nesse momento Eugênio disfarça e vai para o lado da Valentina)

**Valentina:** \_ Me deixa ver.

(Ela pega o roteiro, olha para o Eugênio, reconhece a letra, mas não fala nada para o Cacau)

**Valentina:** \_ Senhor meu marido isso não importa agora, o que importa é que temos um roteiro! Vamos chame o elenco, temos trabalho a fazer.

**Cacau:** \_ Valentina deixe-me raciocinar... Já sei, chame o elenco, temos trabalho a fazer!

**Rita:** \_ Vai ser preciso fazer algum boneco novo?

**Cacau:** \_ Não. O primo Mabel sabe que trabalhamos sempre com os mesmos personagens. Os que temos vão servir.

**Cacau:** \_ O nome do roteiro é "Tem Gato no Telhado".

Em CATOLÉ E CARAMINGUÁS, o texto foi um dos principais indutores do processo de elaboração da cena. No primeiro momento do texto acima descrito, o propósito reside em situar a plateia real sobre qual jogo será estabelecido durante o espetáculo e qual a posição dele enquanto jogador. O mote que envolve a encenação transita pelo discurso sobre a cena inbusteira, derivando da concepção de que a magia da animação do boneco pode acontecer independente de o espectador visualizar ou não a presença física do ator-manipulador. Para a dramaturgia inbusteira, o próprio jogo de ação do ator inbusteiro é que determina quem está no foco da cena, se é o ator ou o boneco.

O ator inbusteiro manifesta-se em cena neste trânsito entre um personagem que ele, enquanto ator, torna presente, ou na função de "atribuir vida ao boneco, [...]"

induzindo o público a acreditar que é um personagem e que age com independência (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 70)”. Em sua dissertação, Caroline Holanda (2008) faz uma análise sobre a atuação do ator-manipulador no seguinte sentido:

As reflexões aqui expostas procuram apontar no sentido de que o ator no teatro de animação deve apreender princípios e técnicas adequadas para direcionar a atenção do público para o componente desejado no espetáculo, seja ele a personagem em seu corpo ou no objeto. A neutralidade pode ser uma ferramenta a serviço do ator-animador para que este possa direcionar a percepção do público nos momentos e durações necessárias à compreensão clara do foco da cena. Na atuação à vista por co-presença, o ator-animador pode optar na animação por transitar entre momentos de “total” neutralidade e outros momentos de atuação em seu próprio corpo, direcionando a atenção do público. Esse aspecto depende da opção assumida para o espetáculo e o alcance efetivo dessa proposta (CAVALCANTE, 2008, p. 78).

Essa atuação, aderida pelo Grupo *In Bust*, tornou-se gradativamente parte do estilo de atuação. Quando o grupo se comprometeu, decididamente, a investigar o Teatro Com Bonecos, cada espetáculo passou a ser um mergulho nesta proposição. O grupo se arvorou em sua sala de ensaio por experimentações possíveis, que frutificassem as possibilidades desta poética. Um desafio do grupo, encarado explicitamente no texto de CATOLÉ E CARAMINGUÁS, é posto quando precisamos escrever para um ator que está em constante trânsito entre a ação do boneco que ele anima e ação de personagem animador do boneco (que pode ser recriado em cena durante a apresentação).

No trecho posterior, pode-se observar a confluência de ações entre as personagens. As personagens bonecos têm os nomes escritos em caixa alta e as personagens atores somente com a inicial em maiúscula. Na cena dos bonecos, o conflito está por se instaurar em um quiproquó causado entre BALBINA e PAULINO. Em seguida, a cena é quebrada por uma briga entre os atores da família:

**BALBINA:** \_ Minha madrasta? Dona Anacleto? Quem está aí?

**PAULINO (se descontrolando):** \_ Não é ninguém, vai dormir!

**BALBINA (apavora-se):** \_ Ah, socorro, ladrões, ladrões.

**PAULINO:** \_ Agora tô bem arranjado! E como grita! Que goela! O melhor é fugir... Ai, calaram-se... (ouve-se barulho de passos) E agora, será o marido?(atrás do cenário ouve-se a voz de André)

**ANDRÉ:** \_ Anda, degenerado!

**PAULINO:** \_ Ui, é ele mesmo (corre para a corda e ela arrebenta, ele cai) Ai, ai misericórdia (olha para os lados e vê o armário).

**Cacau:** \_ O que é isso, Patrick?

**Patrick:** \_ Seu Cacau, ele bateu no meu boneco! E eu odeio que batam no meu boneco!

**Valentina:** \_ Ele não bateu! Ele estava ajudando! Seu Cacau mandou ajudar, ele estava ajudando.

**Cacau:** \_ Valentina, olha este menino, ele fica atrapalhando...

**Valentina:** \_ Ele não fez nada, o Patrick é que é muito sensível. (e vai se sentar no meio da plateia, reclamando da família)

**Cacau:** \_ Vamos continuar!

No teatro de animação, é comum a interpretação que separa os ofícios do ator e do manipulador de objetos como personagem. Esta distinção faz relação à necessária valorização do objeto enquanto referência principal de um tipo de espetáculo que propõe a síntese enquanto “particularidade dessa linguagem que traz consigo a exigência da economia dos meios e a precisão”, conforme afirma Cavalcante (2008, p. 68). Ela também aponta como essencial a esta forma artística a precisão, que “trata-se de realizar os movimentos com limpeza e definição, sem excessos. O excesso de gestos pode provocar o dispêndio desnecessário de uma energia que pode concentrar-se no refinamento da animação” (CAVALCANTE, 2008, p. 68).

Durante os ensaios de CATOLÉ E CARAMINGUÁS, tornaram-se mais intensos os treinamentos que envolvem as especificidades corporais do ator inbusteiro enquanto personagem: seus gestos amplos, a atitude corporal exacerbada e a ação corporal para a animação do personagem boneco, a qual exige precisão, movimentos comedidos, e um trabalho de direcionamento de foco bastante criterioso em busca da afinação de planos, como acrescenta Felisberto Costa:

Optar pela inclusão do ator-manipulador como personagem, permite à estrutura textual ampliar possibilidades de significações cênicas. De planos de atuação que trabalham conjuntamente: AUSÊNCIA-PRESENÇA do ator-manipulador e PRESENÇA-AUSÊNCIA do objeto. Este procedimento amplia os recursos da escritura épica dessa dramaturgia. O público conscientiza-se da realidade teatral pelo distanciamento decorrente da relação ator e objeto. Procedimento que ressalta também o expediente poético como arquitetura teatral dramática (COSTA, 2000, p. 157).

**Imagem 34** - Cena de CATOLÉ E CARAMINGUÁS, em que o público assiste a Família ensaiando



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2009

As ações do boneco e do ator inbusteiro têm como exercício a criação para um espectador ativo no jogo da encenação, convidado a discernir os focos da cena a cada movimento deste jogo. O grupo denomina *Meridianos de Ação* os espaços de atuação do ator-manipulador e do objeto, como desenhos de campos imaginários indispensáveis para o exercício desta encenação. Para o dramaturgo, é importante indicar um plano espacial onde os bonecos agem como personagens, diferente do plano onde opera o ator inbusteiro como tal, bem como se vê na imagem anterior de CATOLÉ E CARAMINGUÁS, em que o ator inbusteiro direciona o olhar para a cena do boneco.

Em 1997, o grupo estreou FIO DE PÃO - A LENDA DA COBRA NORATO, que até hoje está no repertório de apresentações do grupo, assistido por cerca de 30 mil pessoas. Na invenção de um processo criativo inbusteiro, ele abre alas para a

pergunta que moveu o processo criativo do grupo: qual dramaturgia o grupo quer fazer? Não havia a preocupação com uma resposta, mas com as possibilidades que a perguntava gerava. O grupo seguiu experimentando, no intuito de que se não conseguisse se divertir, não teria atingido a temperatura que queria levar o espetáculo ao público. Neste processo, o figurino dos atores abandonou a neutralidade da cor preta e ganhou nova cor, chapéu etc. Nos ensaios, e até nas primeiras apresentações do espetáculo, o ator inbusteiro ainda não tinha nenhuma função enquanto personagem. O texto escrito para ação dos bonecos não teve nenhum indicativo de qual ação o ator realizaria além de manipular bonecos e objetos. Foi escrito em formato de literatura de cordel e em cena é narrado e cantado por um ator que toca violão.

Em FIO DE PÃO - A LENDA DA COBRA NORATO, a ideia disparadora para a proposição do jogo de personagens para o ator inbusteiro veio de um passeio na Praça da República, em Belém. Neste passeio, alguns atores do grupo assistiram a um casal que cantava e pedia esmola aos passantes, e a mulher comandava a ação do parceiro, que era cego e tocava violão. Desta inspiração, surgiu a família do Cego Jurandir, sua esposa Jandira e dois filhos gêmeos, Girino Washington e Jumentino Roosevelt. A proposta de serem irmãos gêmeos surgiu do fato de encenar a lenda das cobras irmãs: Honorato e Maria Caninana. Espelhados nas características de personalidade das personagens cobras, o irmão Jumentino era dócil e ingênuo, como a dramaturgia propõe Honorato, e Girino era ardiloso, como a Maria Caninana:

**Imagem 35** - A diferença entre dois irmãos, na relação entre os personagens, Girino e Jumentino, no espetáculo FIO DE PÃO - A LENDA DA COBRA NORATO



**Fonte:** Oriana Bitar, 1997

FIO DE PÃO - A LENDA DA COBRA NORATO traz uma dramaturgia do teatro COM bonecos que se redefine a cada novo espetáculo, através do jogo de cena entre os atores. Atualmente, o espetáculo é apresentado por três atores personagens – o Cego Jurandir da Silva (pai), a Jandira da Silva (mãe) e o filho único, Girino Jumentino Washington Roosevelt da Silva. A narrativa da história central dos bonecos reconta a história da cabocla que é atraída por um cobraão embruxado, dá a luz a duas cobras, e em paralelo ocorrem os quiproquós da família, misturando a lenda com o seu cotidiano cômico. No espetáculo, Norato e Caninana são Bonecos de Luva (de pano), que contracenam com Fantoches, Manés-cocos, Brinquedos de Miriti e bonecos de manipulação direta, como na cena a seguir:

**Imagem 36** - Cena de FIO DE PÃO - A LENDA DA COBRA NORATO



**Fonte:** Oriana Bitar, 1997

De fato, assim como o espetáculo FIO DE PÃO, A LENDA DA COBRA NORATO, os espetáculos em repertório do *In Bust* estão em frequente processo de reconstrução. Atualmente, CATOLÉS E CARAMINGUÁS alterou o jogo entre as personagens, que já não são mais uma família e sim uma trupe; mantiveram-se as propostas principais de personalidades das personagens representadas por atores, mas o jogo de relações foi modificando ao longo da ação de apresentar o espetáculo. Este é um fato que acontece constantemente - alterar o jogo de cena nos espetáculos, pois a investigação desta maneira de fazer conta com a presença do fruidor como parte relevante desta dramaturgia em construção. No jogo com o espectador, é possível alterar cenas inteiras em que sua participação torna-se parte do jogo da cena.

Em FIO DE PÃO - A LENDA DA COBRA NORATO, há uma cena em que o filho Girino Washington deve provar ao espectador que a família formada pelos atores

inbusteiros esteve presente no velório da Cobra Caninana, que é um boneco. Para tanto, ele deve distribuir ao público presente, as bolachas que sobraram no velório. Ao receber a bolacha, o espectador passa a fazer parte da cena, contracenando com os atores. Os quiproquós desta cena foram, e até hoje são, determinados durante as apresentações do espetáculo, não na sala de ensaio.

Em CATOLÉS E CARAMINGUÁS, quando a trupe finalmente recebe um novo roteiro para apresentar seu espetáculo, começa uma organização para ensaiar o texto. No decorrer da ação, ao público presente cabe o papel de transeuntes, vizinhos de passagem que param para ver o ensaio e que eventualmente são convidados a participar da cena. Durante a cena, alguém da plateia é eleito o patrocinador do espetáculo que vai estreiar, ou seja, o espetáculo que os atores estão ensaiando.

Em OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES, alguns trabalhos solicitados ao herói do enredo só podem ser realizados com a presença do espectador, que passa a contracenar com as personagens e a fazer parte de trama, como a cena em que um espectador será o mensageiro que deverá entregar uma correspondência ao Rei Minos de Creta, e a cena em que espectadores serão os bois de Gerião e as aves do lago Estínfalo.

No espetáculo HUMANOS havia uma cena em que os bonecos precisavam observar um humano, que a princípio era um dos manipuladores, capturado pelos bonecos para ser estudado e chamado de cientista, conforme o roteiro abaixo. Depois, um espectador era trazido para dentro da cena e escondido dentro da cena (embora todos pudessem ver ou sabiam que ele estava fora da vista dos bonecos), na barraca de manipulação dos bonecos para uma cena que sugeria uma análise de um humano que os bonecos achavam que era um boneco. O roteiro abaixo foi reconstruído diversas vezes ao longo da temporada do espetáculo a partir da relação com o espectador e suas possibilidades de atuação. Quando o manipulador (chamado cientista) foi substituído pelo espectador, aquele saiu de cena com a cabeça envolvida por um gorro de gaze hospitalar e chupando um pirulito, causando o riso da plateia.

**Imagem 37 - Roteiro do espetáculo HUMANOS**

**Leovinte** - Alfinete.  
**Vóaurea** - Acompanhem-me.  
*(Espeta o cientista, que tenta fugir do Cubo mas é atingido novamente por Andanery).*  
**Andanery** - Fica quieto aí, que eu já disse!  
**Dr. Fritz** - Deve ser um boneco de controle remoto!  
**Leovinte** - Não, isso é um reflexo retardado. Vóaurea, vamos tentar mais uma vez.  
**Vóaurea** - Oh, não, não, não... chega de espetar o coitadinho retardado.  
**Leovinte** - Mas Vóaurea, só assim vamos descobrir se ele é um boneco ou não.  
**Andanery** - Se não quiser espetar deixa que eu bato!  
*(Vóaurea é atingida por uma martelada de Andanery e cai)*  
**Andanery** - Ah, desculpa Vóaurea...  
**Vóaurea** - Dá um beijinho que passa.  
**Todos** - Ah, Vóaurea!  
**Vóaurea** - Não deu certo. Está bem, vamos lá.  
*(Vóaurea espeta o cientista, que sai correndo para fora do cubo, mas é interceptado pelos manipuladores, nocauteado por Andanery e conduzido novamente para o Cubo).*  
**Dr. Fritz** - Acho que o Dr. Leovinte tem razão. Isto não está me parecendo um boneco não.  
**Andanery** - Eu ainda não estou convencida. Espeta mais uma vez. Mais uma, mais uma! A última, vai...  
**Vóaurea** - Tá bom, carniceira.  
*(Vóaurea espeta mais uma vez e nada acontece).*  
**Vóaurea** - Estranho, ele nem se mexeu.  
**Leovinte** - Um ponto morto.  
**Vóaurea** - Dr. Fritz, do que ele morreu?  
**Dr. Fritz** - Não sei, vai ver acabou a bateria...  
**Leovinte** - Ele não está morto, na verdade este é um órgão independente, viciado em fantasias. Alguns desta espécie até o utilizam como cérebro.  
**Vóaurea** - Ah, esse é o cérebro!  
**Dr. Fritz** - Não, Vóaurea, este é um órgão do prazer e como nós, precisa ser manipulado pra funcionar.  
**Andanery** - Extirpa, corta ele fora.  
**Vóaurea** - Tem alguma viva coisa aqui.  
*(Todos correm para ver)*  
**Dr. Fritz** - É o coração!  
**Leovinte** - Isso mesmo, Dr. Fritz, isso mesmo.  
**Vóaurea** - E pra que serve?  
**Leovinte** - Esse é o órgão central de circulação sanguínea. Localizado na parte interior do peito... onde estão guardados os sentimentos, a moral e todo um conjunto de qualidades afetivas...  
**Andanery** - Romântico de mais. Por mim, tira e joga fora.  
**Leovinte** - Não, ele não comanda nada, é um órgão subalterno. Se eu não estou enganado isso é um homem... e se for um homem quem comanda mesmo é o cérebro!  
**Dr. Fritz** - Então vamos ao cérebro!  
**Andanery** - Vamos abrir.  
*(Andanery cerra o cientista ao meio e cai uma parte para cada lado do Cubo).*  
**Vóaurea** - Êh, Andanery, você cerrou errado. Aí não é a cabeça.  
**Leovinte** - Junta, junta rápido!  
**Vóaurea** - Vê se acerta agora, Andanery.  
**Leovinte** - Sangue! Sangue!

Fonte: Acervo In Bust, 1998

Todo este entrecruzamento de possibilidades de contracena está no jogo desta dramaturgia inbusteira. No ato de inventar e reinventar um espetáculo, os níveis de dramaturgia se entrelaçam na cena inbusteira de forma orgânica e dinâmica, em um movimento constante dos sujeitos da ação no jogo entre espectador-boneco-ator. Talvez, a melhor imagem que se possa criar deste movimento, ou esta reterritorialização de circulação de intensidades, seja a da espiral, um infinito circular que passa pelos mesmos lugares, mas com diferentes perspectivas de invenção sobre a experiência anterior.

Nos espetáculos aqui em relevo, é possível compreender que o mote central desta relação está na perspectiva de circular pela experimentação e movimentação de todos os elementos envolvidos no jogo COM o boneco, e o espectador não está fora deste plano, pelo contrário. Nos espetáculos, o espectador é parte da invenção da dramaturgia, ainda que esta se organize a partir de princípios básicos, como foco no boneco, uma base corporal do ator manipulador, enquanto extensão da ação do boneco, a compreensão da neutralidade, entre outros princípios, não se formata em um modelo, mas circula entre as multiplicidades de invenções que consegue promover.

### 3 POUSO SOBRE A CRIAÇÃO DO PERSONAGEM INBUSTEIRO - INDUTORES DA DRAMATURGIA

#### 3.1 O PERSONAGEM BONECO - IMAGENS E SENTIDOS

A criação do boneco, enquanto elemento primordial da cena inbusteira, articula-se norteadas pelas possíveis ações que vai realizar. O primeiro passo é imaginar esta criatura, ou melhor, conceber imagens que estabeleçam sentidos para cada atuante envolvido no processo de criação da cena inbusteira. Estes sentidos são relativos aos modos do inbusteiro ver ou estar na cena, e suas ações neste processo são concepções de perspectivas de invenção destas personagens. Aquele que manipula o objeto boneco envereda por possíveis perspectivas de colocá-lo na cena, ou por meio de um desejo de utilização de uma determinada forma de boneco, ou vai se deixando contagiar pelos devaneios provocados pela ação de ler e discutir um texto. Aquele que constrói o boneco visualiza a partir da sua funcionalidade e pensa em uma estrutura capaz de dar suporte àquilo que ele afirma ser preciso compreender: o que o boneco vai dizer?

A discussão das possibilidades, um *brainstorm*, traz à luz a primeira relação com esta criatura, cujo nascer tem como destino o papel. O texto escrito, enquanto indutor deste fluxo inventivo, indicará os primeiros passos do ato de criação, e é nele que aparece o primeiro esboço desta personagem, cujo discurso estará em um corpo (o boneco) e as intenções em outro (o ator inbusteiro). Se eu, enquanto autora do texto, penso no boneco de forma fluida, maleável, o bonequeiro tenta encontrar no boneco uma arquitetura fundante do sujeito boneco, que anteceda a perspectiva estética, uma espécie de maquinaria do boneco - esqueleto estruturante capaz de suportar a força narrativa vislumbrada no texto.

Alvarez e Passos em “Cartografar é habitar um território existencial” (in: *Pistas do Método Cartográfico*) apontam, na perspectiva do método cartográfico de Deleuze e Guattari (2011), o território formado pela expressividade. Seguindo a perspectiva de pensar a criação do personagem boneco por multiplicidades, pode-se compreender esta criação como parte do território-dramaturgia, composto por paisagens, sob o seguinte aspecto: “as paisagens vão sendo povoadas por personagens e estes personagens vão pertencendo à paisagem. Com tal perspectiva, somos levados a afirmar que o *ethos* ou o território existencial está em constante processo de produção”

(ALVAREZ; PASSOS, 2009, p.134). Penso que a paisagem em constante revelação no platô da dramaturgia vai se constituindo na medida em que o território vai sendo povoado por componentes dimensionais, assim como as personagens bonecos, e estas vão dando novos sentidos à dramaturgia.

A criação do espetáculo, no *In Bust*, também incide na conexão de imaginações produzidas pela ligação de perspectivas sobre o espetáculo, assim como nas palavras de Cecília Salles (2008, p.19): “a obra consiste na cadeia infinita de agregações de ideias, ou seja, na série infinita de aproximações para atingi-la”.

A criação do boneco abrange um nível de vinculações que abarcam a concepção por associação de participações, transita pelas possibilidades corporais dos manipuladores, pelas condições que a obra-espetáculo cogita e pelas possibilidades técnicas que o criador do boneco articula nesse processo.

Tais associações de participações integram uma órbita de cadeias rizomáticas movidas pelo desejo de mover e produzir. Proponho a órbita como imagem-invenção deste percurso gerado pelo movimento criativo inbusteiro, que *opera* ao mesmo tempo *por impulsões exteriores* (tais como os espectadores, e os espaços) e *produtivas* (DELEUZE E GUATTARI, 2011, p.32). Tramando linhas de pensamento, posso compreender esta órbita, também, como algo composto pela personalidade ou espiritualidade inbusteira, assim como nos orienta Pareyson:

Efetivamente, então se compreende o modo como a personalidade e espiritualidade do artista se torna conteúdo de arte, a ponto de a forma, entendida como matéria formada, ser inseparável dele. Colocada sob o signo da arte, a personalidade torna-se ela própria energia formante, vontade e iniciativa de arte, ou melhor, modo de formar [...]. Aquele objeto físico e sensível que é a obra de arte foi formado por uma série de gestos que eram esta mesma sensibilidade toda tornada modo de fazer (PAREYSON, 1984, p. 58).

Este modo de fazer, gerador do objeto artístico, é colocado na mesa onde o grupo se reúne para pulsar a imaginação, para confrontar ideias que partilham o mistério da criação. O rizoma espetáculo a ser concebido, a ser “definido por uma circulação de estados” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 43), é composto por uma aliança, conjunções já partilhadas em processos criativos anteriores, mas que não se constituem como modelos. Neste lugar da criação, o pensamento é nômade, agencia possibilidades.

Assim como afirmam Alvarez e Passos (2009) “O motivo ou força de expressão não são mais explicados pelos personagens e pela cena de suas ações, mas, ao contrário, são esses que surgem através dos motivos e expressões” (ALVAREZ; PASSOS, 2009, p. 134). O personagem boneco que o texto faz transparecer revela-se como um signo na composição do espetáculo, compõe um dos mapas que articula a cartografia e a dramaturgia - que começa a ser tramada com a palavra escrita ou, mais precisamente, a dramaturgia fundada no movimento de dar relevo ao texto, que gera multiplicidades deflagradas pelo “conjunto das escolhas estéticas” (PAVIS, 2008b, p.113) do grupo.

Retomando o princípio de conexão e heterogeneidade de Deleuze e Guattari, em que “qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a qualquer outro” (DELEUZE; GUATARI, 2011, p. 22), pode-se pensar que a criação do boneco poderia tanto constituir-se como parte da criação da dramaturgia do espetáculo, como em determinado momento da criação ser determinante nesta dramaturgia. O boneco apresenta-se na condição de operar sentidos e com a possibilidade de exercer uma função determinante. Significa dizer que, ainda que o texto seja o indutor da criação deste sujeito, ele, por sua forma, pode estabelecer novos sentidos e conduzir às outras ações dramáticas.

Em HUMANOS, cada cena do espetáculo foi criada a partir de uma experimentação com bonecos. De modo significativo, estava nas mãos do criador do boneco apontar os primeiros indutores da dramaturgia a ser inventada pelos quatro atores inbusteiros que estariam na cena, dentre estes o próprio Anibal Pacha, criador dos bonecos. Na primeira cena, os inbusteiros construíram, diante do espectador, bonecos de papel; nas cenas seguintes, construíram fantoches de tecido, um ventríloquo de espuma e tecido, um boneco babador, construído com bolas de isopor, e um boneco de borracha; eles foram construídos até à cena final, com a entrada do Astronauta, boneco confeccionado com aros de madeira, tecido e uma vara de bambu, que serviu como sustentação do eixo da cabeça, para ser manipulado por três pessoas.

**Imagem 38** - Boneco *In Bust***Fonte:** Acervo *In Bust*

Na cena da caravana, mencionada no segundo capítulo desta dissertação, há uma proposição de ação concomitante entre atores e bonecos que, em determinados momentos, os atores inbusteiros e os bonecos congregavam a mesma ação, fazer menção que estavam caminhando juntos, tão lentamente, que em determinados momentos propuseram a imagem parada, como se fosse fotografia. Para esta cena, a estrutura dos bonecos foi construída com uma base fixa para que desse a possibilidade de soltá-lo em cena e moldá-lo, alterando altura dos braços, posição da cabeça etc. Na imagem a seguir, é possível visualizar, em partes, esta estrutura.

**Imagem 39** - Estrutura dos bonecos







Fonte: Acervo *In Bust*

Metal, tecidos leves, isopor, tinta, arame, polvilho, materiais que compõem os bonecos de HUMANOS interagem na constituição de uma forma que parte de complexas motivações. Vistos como rizomas deste platô, bem como partes desse processo criativo, são conectáveis à dramaturgia do espetáculo como fundantes de sentidos que se estabelecem na cena.

Recorro às palavras de Pareyson (1984) para afirmar que “qualquer coisa em arte está preta de conteúdo, carregada de significado, densa de espiritualidade, embebida de atividades, aspirações, ideias e convicções humanas”; e assim, o boneco criatura, gestado pelas mãos e mente criativa do bonequeiro, na gênese de um processo alimentado pelas vozes dos elementos do grupo “diz, significa, comunica alguma coisa” (PAREYSON, 1984, p. 61). Desta maneira, cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro, como afirmam Deleuze e Guattari (2011). O platô que compõe esta dramaturgia inbusteira se entrecruza com as possibilidades expressivas e inspiradoras que nele se prolifera.

Em CATOLÉ E CARAMINGUÁS, a trama principal, inspirada no texto de Martins Pena, constitui, principalmente, a trama da cena dos bonecos no espetáculo. Já na leitura, ocorre um estado de voz nos atores, de ritmo de leitura, de gestos corporais, que induziram a pensar no fantoche como tipo de boneco. Na primeira sequência de ação destas personagens (a seguir) percebe-se, na quantidade de texto, a necessidade de um jogo ágil entre aqueles que vão manipular o boneco:

**PAULINO:** \_ Meia noite! São horas de descer. (o Paulino olha para um lado e para o outro e depois para a platéia). Ele saiu! Será que a minha amada ainda está acordada?

(logo que Paulino para de falar, ouve-se vozes dentro da casa).

**BALBINA:** \_ Minha madrasta? Minha madrasta?

**PAULINO (no telhado):** \_ Isso é mal, a filha está acordada...

**BALBINA:** \_ Dona Anacleta? Dona Anacleta?

**PAULINO:** \_ Ai, ai é ela...

**BALBINA:** \_ Estou com medo!

**ANACLETA:** \_ Ora vá dormir...

**BALBINA:** \_ Eu estava costurando e apaguei a vela sem querer e aí o sino tocou meia noite e me atirei na cama.

**ANACLETA:** \_ E então...

O boneco, segundo Anibal Pacha, é confeccionado de acordo com o que ele precisa dizer, para dar conta de uma necessidade expressiva. Em CATOLÉ E

CARAMINGUÁS, poderiam ser marotes<sup>17</sup>, um tipo de boneco que articula a boca. Assim, soluciona-se a questão-problema quando um boneco não tem tantos recursos expressivos a ponto de sustentar em cena uma grande quantidade de texto a ser falado, reduz-se com esta opção a possibilidade de perder a forma viva da presença em cena. Propor o fantoche<sup>18</sup> veio do plano de interação do ator inbusteiro com os personagens bonecos, um jogo de cena propositalmente simultâneo, aberto para o olhar do espectador, tomado como referência, aqui, a seguinte afirmação de Marco Souza:

Torna-se fundamental chamar a atenção para o aspecto animado do teatro de animação, ou seja, para o corpo humano que é o que instaura, recebe e troca possibilidades de relação e de significação com objeto manipulado [...]. É o próprio humano manipulando e atuando por seus movimentos e atos, significando e sendo significado por suas criações. E é só assim que se consegue mostrar o objeto inanimado como personagem e o manipulador como ator. O que era inexistente torna-se perceptível, revelando-se enquanto aparência e aparição (SOUZA, 2005, p. 37).

Tomando a afirmação de Souza para a ação, na cena inbusteira em CATOLÉ E CARAMINGUÁS, o boneco fantoche, manipulado por um inbusteiro, ou mesmo dois fantoches manipulados simultaneamente por ele, revela, propositalmente, o humano a serviço do objeto no jogo enquanto ação significativa na dramaturgia deste espetáculo. Separar a ação do ator e ação do boneco cria a cada apresentação um jogo no qual o espectador é convidado a ser atuante; sugere a possibilidade de que ele, ao presenciar os mecanismos corporais da construção da presença do boneco na cena, perceba as implicações destes mecanismos como parte da concepção do espetáculo.

Em FIO DE PÃO - A LENDA DA COBRA NORATO, os primeiros bonecos apresentados ao espectador são a Mulata Cheirosa e o Nego Lindo. Esta cena foi criada como prólogo do espetáculo, em que o Cego Jurandir rememora o dia em que conheceu sua esposa, Jandira. Na hora que Jurandir afirma que vai contar esta história ao público presente, a esposa, reticente, diz que as pessoas não estão ali para ouvir isso; mas diante da insistência de Jurandir, ela cede e pede ao filho Girino que vá buscar “aqueles bonecos que estão sobrando, para contar a história”. A boneca, que representa Jandira, já aparece dançando, pois, segundo o que diz Jurandir em

---

<sup>17</sup> Marote é também um boneco de luva que o bonequeiro veste e, com sua mão, articula a boca do boneco. (AMARAL, 1996, p. 71).

<sup>18</sup> Fantoche, ou boneco de luva, é o boneco que o bonequeiro calça ou veste (Ibid., p. 71).

cena, ele conheceu a mulher em uma festa, na beira do rio. Enquanto ele vai contando, um carimbó vai sendo ouvido em *fade in* pelo espectador, para que o público “veja as memórias de Jurandir”. Na sua chegada à festa, o nordestino logo aprendeu a dançar o carimbó<sup>19</sup>. Até que os dois bonecos que representam o casal Jandira e Jurandir começam a dançar juntos, conforme imagem a seguir:

**Imagem 40** - Cena do espetáculo FIO DE PÃO –  
A LENDA DA COBRA NORATO



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2009

---

<sup>19</sup> Mais do que um gênero musical paraense, o Carimbó é uma das manifestações mais representativas da cultura amazônica. Segundo alguns pesquisadores, as contribuições da cultura indígena e da negra africana no Pará formaram as raízes do ritmo, que já teria mais de 200 anos de história. O Carimbó era e é tocado até hoje com o tambor deitado no chão e o músico sentado em cima para batucar com as mãos. Disponível em: <<http://www.campanhacarimbo.blogspot.com.br>>. Acesso em: 19 abr. 2015, 13:57:19.

Os dois bonecos foram criados, a partir deste enredo, para a manipulação a ser realizada por um único manipulador a cada boneco. Partindo deste princípio, assim como costuma dizer Henrique Sitchin, Anibal Pacha olhou com “olhos de bonequeiro” e viu que cuias poderiam ser a base da construção desses personagens. Com a base nas mãos, o bonequeiro foi atrás de cabaça natural, para fazer as cabeças, miriti para os braços, sementes, tecido e fibras de juta para compor olhos, roupas e cabelos dos bonecos. Com um pino na cabeça e outro na região que sugere o quadril do boneco, bastava um eixo constituído de fio para criar aquele movimento, que torna gracioso e, ao mesmo tempo, risível, a dança para a narrativa deste prólogo, e gera uma intercorrespondência entre os atores representados por bonecos e bonecos por atores.

**Imagem 41** - Bonecos *In Bust*





**Fonte:** Acervo *In Bust*

A cena prólogo de FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO, não existia nas primeiras apresentações do espetáculo. No decorrer do processo, durante as temporadas, surgiu a cena que argumenta como o nordestino Jurandir, ao chegar ao Pará, conheceu sua esposa, Jandira, e, na qualidade fabular da linguagem, ele logo se adapta a uma nova condição, de dançarino do carimbó. O processo de criação se interpõe permanentemente no jogo aberto do repertório inbusteiro. E faz eco à seguinte afirmação de Cavalcante:

A consciência do potencial que o objeto engendra na produção de alegorias ou metáforas que, por conseguinte, podem ser incorporadas à dramaturgia. Podemos observar com esse trabalho o olhar do artista que revela uma visão de mundo. Seu olhar pessoal impresso no trabalho interfere ou pode receber interferências do material e

linguagem escolhidos no desenvolvimento de sua arte (CAVALCANTE, 2008, p.48).

Pacha propõe a construção destes bonecos do espetáculo FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO a partir de uma associação de materiais que, simbolicamente, poderiam fazer parte de um cotidiano daquela família que está na cena, narrando o encantamento da Cobra Honorato, mas também sua própria história, sugerindo possibilidades de sentido à proposição dramaturgica da cena, como se pode observar nas seguintes imagens:

**Imagem 42 - Bonecos *In Bust***



Fonte: Acervo *In Bust*

No mesmo espetáculo, por exemplo, a proposta de construir outro boneco surgiu durante uma apresentação na seguinte situação: o grupo foi convidado à integrar a programação de reinauguração de um mercado em Belém. Enquanto acontecia a apresentação, fogos foram soltos do lado de fora do prédio. Muito assustado, um cãozinho franzino entrou correndo entre os espectadores, deitou-se aos pés do Cego Jurandir e lá ficou. Os atores se olharam e um deles jogou: “olha, o nosso cachorro voltou!”.

**Imagem 43 - Boneco *In Bust***



**Fonte:** Acervo *In Bust*

Assim foi concebido o boneco FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO, um cachorro tão fraco, que só pode ser conduzido sobre rodinhas. A criação deste boneco, enquanto personagem que acompanha a família do Cego Jurandir, faz jus à possibilidade da criação pensada como um “crescimento de dimensões numa multiplicidade que muda a natureza à medida que aumenta suas conexões” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 24). Tal natureza é pensada aqui como uma analogia ao processo de criação que não se conclui quando o espetáculo estreia.

Cleise Furtado aponta a dramaturgia como ofício poético de produzir imagens de ações, um agenciamento de sentidos. Ela afirma: “O campo da dramaturgia foi

expandido, redimensionado e desafiado pelas possibilidades de criação e veiculação de narrativas” (MENDES, 2011, p. 9). No caso da dramaturgia inbusteira, numa sequência possível, o personagem foi vislumbrado para que, no ato de ensaiar a cena, este boneco defina ações possíveis. É a expansão deste campo dramático e a imprevisibilidade dos resultados que vão gerar mais um rizoma-espetáculo.

Em OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES, o descartável, como matéria prima da forma dos bonecos, institui uma escolha estética e ideológica que se configura como geradora de sentidos na cena. Não saberia como dimensionar aquilo que o espectador percebe na superfície do espetáculo, neste campo em que nem tudo se revela explicitamente a olho nu. Mas, ao ver o boneco feito com frascos de shampoo, de materiais de limpeza doméstica, recipientes do cotidiano ressignificados, já há uma indução a uma geração de sentidos, para além daquilo que o personagem boneco diz enquanto texto de cena. A dramaturgia e encenação podem ser construídas concomitantemente não somente no movimento do ato criador do boneco enquanto imagem, mas durante o processo do jogo na hora da cena.

Na cena em que o Titã Atlas deixa cair o mundo ao dar um breve cochilo, o espectador vê uma bola de borracha azul cair em cena. Atlas surge logo depois, preocupado. O boneco é construído com recipientes azuis, como a bola que carrega, tem braços conectados ao corpo por molas semelhantes às de um caderno escolar, para que possa abarcar o mundo. As propriedades do boneco aproximam um imediato reconhecimento do material e entregam ao olhar do outro a possibilidade de compor textos para além dos que são ouvidos, fragmentos de outros textos, reconhecimento de discursos pautados na experiência prévia do espectador ativo, que se adapta a esta dramaturgia ramificada.

Imagem 44 - Boneco *In Bust*Fonte: Acervo *In Bust*

As possibilidades dialógicas que se estabelecem no contato do olhar com a cor azul do boneco, unida à cor azul da bola facilmente reconhecível como um brinquedo, as relações simbólicas com as cores e as formas interligadas presentificam imagens da memória daquele que assiste a cena através de complexas ligações, as quais podem ser comparadas, ligadas, conectadas, sentidas etc. As escolhas estéticas e ideológicas que geram as ações do boneco na cena inbusteira projetam o estado substantivo desta multiplicidade que compõe a zona de intensidade do território desta dramaturgia, que bem pode ser observada a partir das palavras de Eugenio Barba.

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

Pelo que afirma Eugenio Barba, tento estabelecer uma relação entre as ações da cena teatral com a dramaturgia, ou melhor, apontar um caminho de pensar ação com “tudo que está relacionado à dramaturgia” (BARBA, 2012, p. 66); ações que se entrelaçam e provocam o nascer do texto do espetáculo conforme o que diz a cena

do espetáculo que, na prática inbusteira, se mantém em constante movimento de germinação, em porta aberta para novas possibilidades diariamente.

### 3.2 O JOGO INDUTOR DA CENA INBUSTEIRA

O jogo, na cena inbusteira, se dá a partir de um incansável desejo de encontrar possibilidades cênicas para o que, talvez, seja o maior desafio assumido ao longo da existência deste grupo: colocar diante do espectador o boneco e suas delicadas condições de movimento, para compor gestos de um personagem humano, dotado de variadas habilidades corporais. Partituras e forma de fazer cena, que neste ponto meço como uma força que impulsiona e gera ações de criação no grupo, um platô de espetáculos concebidos pelo pulsar do desejo de explorar esta relação.

O “ponto nevrálgico” da ação na cena do *In Bust* se estabelece pelo atravessamento de focos do boneco para o ator inbusteiro e do ator inbusteiro para o boneco, numa atividade complexa, arriscada e com grandes possibilidades de não dar certo, levando-se em consideração que qualquer lapso de atenção do inbusteiro, ou ele vacila no seu papel enquanto atuante no jogo da cena, ou deixa evanescer a presença cênica do boneco. No grupo, esta presença passa por este olhar do inbusteiro, que entrega ao boneco a sua vontade de estar na cena, como podemos observar nas imagens a seguir:

**Imagem 45** - Cena do espetáculo CATOLÉ E CARAMINGUÁS e FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO, respectivamente



Fonte: Acervo *In Bust*

A impressão de que o boneco está vivo em cena depende desta interação entre o humano e a matéria, da construção destas duas identidades em interseção no inbusteiro. O corpo deve estar disponível para esta dualidade, e o foco, enquanto direção do olhar, é peça importante, como fundamenta Cavalcante:

Na construção dessa relação de humanização que o espectador faz com o objeto-personagem, um aspecto a pensar é que dificilmente na referência humana alguém se encontra absolutamente parado. É bem verdade que o foco da cena estando sobre aquele que se move e fala, pouco se percebe outro objeto-personagem que se encontra com maior imobilidade, na escuta. Mas alguns elementos podem ser observados na composição dessa diminuição cinética (CAVALCANTE, 2008, p. 114).

O trânsito de olhar, o qual denominamos foco, é um exercício primordial no trabalho com o boneco em cena, desafio para o dramaturgo inbusteiro que deseja propor cenas em meio a este trânsito entre duas potencialidades técnicas disponíveis, causando a colisão no jogo da cena; tentar a todo o momento descobrir as possibilidades de atuação do inbusteiro como contraparte, assim como apresenta Caroline Holanda em sua dissertação de mestrado:

Nessa modalidade de relacionamento com o objeto o ator-animador interpreta uma personagem em seu corpo ao passo que interpreta também outra personagem no objeto. [...] E o teatro de animação aprofunda no desenvolvimento de espetáculos poéticos e metafóricos pautados, muitas vezes, pela relação entre o ator-animador e o objeto animado (CAVALCANTE, 2008, p. 31).

Em um registro de trabalho do dia 17 de fevereiro de 2015, proponho ao grupo (na época composto por mim, Anibal Pacha, André Mardock, Ester Sá e Paulo Ricardo Nascimento) um treinamento com o objetivo de observarmos nosso trabalho com o foco. Apresento tal registro enquanto documento de processo<sup>20</sup> na imagem a seguir:

---

<sup>20</sup> Salles (1998, p.17) define o processo em criação artística, registros de materiais do processo criador da seguinte forma: “são vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo”.

Imagem 46 - Registro de Trabalho

QUINTA - FEIRA

17/02/05

TRABALHO DE PREPARAÇÃO P/A CENA  
DO TEATRO COM BONECOS

ORGANIZADORA: Adriana Cruz

GRUPO: André Mardock  
Anibal Pachá  
Ester Sá  
Paulo R. Nascimento

Idéia Indutora: ~~Participamos~~ <sup>Participamos</sup> do Trabalho de Foco e BASE, já realizado com o grupo, onde utilizamos bolas, bastões e cordas, em exercícios muitas vezes "aeróbicos" de saltos e corridas e outras vezes mas voltados para o equilíbrio, concentração. Esta foi uma etapa do Trabalho, que consideraremos básica onde objetivamos entender e explicar o que pode ser a base corporal do ator manipulador e a fundamental atenção para o olhar - que ~~determina~~ denominaremos FOCO.

A segunda etapa partirá de um propósito: trabalhar a AFINIDADE DE JOGO entre os integrantes do grupo e RITMO para a CENA.

1º exercício: AQUECIMENTO  
(primeiro cada um prepara [disponibiliza] o corpo da memória que quiser em 5 minutos)

ESCRAVOS DE IÓ COM BASTÕES.  
Recurso: Bastões

1

Sulamericana

Quando propus o jogo de pular corda, assim como pulávamos quando éramos crianças, cantar a música “Escravos de Jó”, ouvir o parceiro cantar e deixar o outro propor o ritmo do jogo, ele funcionou como indução da ação da cena, como descoberta da energia que buscamos para o jogo nela. Encontramos maiores dificuldades todas as vezes que foi mais importante seguir fielmente as regras do jogo, do que quando deixamos a vontade de brincar invadir o corpo e virar indutor das nossas ações. Estes estudos foram fundamentais para que conseguíssemos entender que a técnica estava lá para ser aprendida e esquecida, como já havíamos ouvido falar.

Um fator também relevante para a eficiência da proposta do jogo está na sintonia entre os participantes. Isto pode parecer óbvio tratando-se de artes cênicas, mas sinto a necessidade de destacar que a afinidade no jogo entre os integrantes do grupo se estabelece por sinais muitas vezes pouco perceptíveis, gera uma atenção importante capaz de gerar novas formas de diálogos no momento da cena, e estes geram novas perspectivas de energia do espetáculo, criam novas possibilidades de realizar a cena e alimentam as descobertas de possibilidades do COM bonecos.

Como proponente e observadora do modo como cada integrante se movimentou nos jogos que trouxe para experimentações no grupo, guardei entre os documentos de processo minhas anotações sobre o comportamento de cada jogador, tais como: “sobre Anibal Pacha – tendência a acelerar e perde a ligação com o próprio ritmo; sobre André Mardock – dificuldades de conduzir e impor um ritmo; sobre Ester Sá – dificuldades de se deixar conduzir pelo ritmo do outro; Paulo Nascimento – precisa de um tempo para analisar o ritmo que o outro propõe no jogo”. Tais anotações fazem referência a um jogo que consistia em cada um por vez cantar “Escravos de Jó” em um ritmo diferente, e tal ritmo gerar a velocidade para movimentar cabos de vassoura na roda formada por eles. Ao final do jogo, eu li as anotações para o grupo, e elas funcionaram como mote da discussão que promoveu um reconhecimento maior de cada um sobre si mesmo e sobre o outro no jogo, os quais foram relevantes para o nosso amadurecimento enquanto pessoas que compartilham ideias criadoras de ação na cena.

Os objetos propostos nos jogos, como pequenas bolas e balões, têm a missão de suscitar a presença constante da relação do jogo e sua atenção ao objeto. O intuito foi distribuir a atenção entre o corpo que joga e a atenção ao parceiro com quem joga, assim como a relação com um objeto presente no jogo, sempre posto e sugerindo uma alteração do ritmo e da ação física do jogador. Vivemos momentos de muito riso,

diversão e também tensão e desconforto; são trabalhos que dão direção como uma bússola para a tessitura dos processos criativos do ator inbusteiro, o autor na cena.

Este modo de atuação “exige uma partitura cênica muito clara para as personagens apresentadas no corpo do ator-animador e no objeto” (CAVALCANTE, 2008, p. 31); de fato, a partitura que constitui a cena inbusteira parte para a composição em duo para estes partícipes. A partitura do boneco, construída a partir das técnicas que envolvem a animação e a busca de uma atenção especial do ator são condicionantes e referências primordiais para esta dramaturgia em estado de cartografia. A partitura do ator inbusteiro sugere uma cadência transversal à partitura do boneco, pulsam no mesmo espaço cênico, no mesmo tempo cronológico, mas em ritmos diferentes no contexto do espetáculo.

Para o ator inbusteiro, o boneco é seu parceiro de cena, delicado e carente de cuidado. Não se pode, como bem afirma Cavalcante (2008) deixar de *ouvir* a materialidade do boneco, a *escuta* como atenção ampliada ao objeto. Então, é preciso que o inbusteiro compreenda seu corpo como a extensão do boneco, para o qual precisa estar atento para que a energia viva deste se estabeleça. E ainda, a atenção à disponibilidade de inventar um personagem em seu próprio corpo.

Na perspectiva de deixar fluir ou pulsar o desejo criativo, além de seguir propondo novos processos, o *In Bust* mantém ativo um repertório de espetáculos, como FIO DE PÃO - A LENDA DA COBRA NORATO, apresentado pelo grupo há mais de 17 anos, com a intenção de deixar proliferar multiplicidades, descobertas fluidas, indicadores de rota no campo do espetáculo. Assim surgiu a cena dos bonecos Fio de Pão (o cachorro), da Mulata Cheirosa e do Nego Lindo, no espetáculo, e assim os atores refazem as cenas a cada dia de espetáculo, diante do público que assiste. De uma maneira abrangente, é o jogo a força geradora capaz de manter o crescimento horizontal dos rizomas deste platô criativo.

Para dar conta deste movimento transitório, o ator inbusteiro joga: o jogo entre duas posições, o jogo de propor alterações da cena durante o espetáculo, o jogo que se mantém novo a cada vez que um espetáculo vai ser apresentado e que depende de uma disposição do inbusteiro para jogar. Mas a ideia de jogo, ainda que pareça ampla, está aqui estritamente constituída do prazer e da energia vital de experimentar ludicamente o “ser e o não ser” (lembrando o título da tese de Felisberto Costa, *A Poética do Ser e Não Ser*). Trago aqui as palavras de Ortega y Gasset para bem elucidar esta ideia de jogo:

O jogo, pois, é a arte ou técnica que o homem possui para surpreender virtualmente sua escravidão dentro da realidade, para evadir-se, escapar, trazer-se a si mesmo deste mundo em que vive para outro irreal. Este trazer-se da vida real para uma vida irreal imaginária, fantasmagórica é dis-trair-se. O jogo é distração” (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 55).

Distração como divertimento, esquecimento do que se estabeleceu para vir algo novo. A dramaturgia do espetáculo precisa estar aberta para que estas possibilidades de experimentação possam se estabelecer continuamente durante o jogo de cena, na hora do espetáculo, brincando. Assim me inspira, mais uma vez Sônia Rangel (2009, p. 117): “É exatamente nessa zona, onde toda atividade é presidida pela função do pensamento imaginativo, que se aproximam o brincar do adulto com o brincar da criança, no jogo contínuo de completar essa outra metade que escapa sempre”. O inbusteiro precisa crer que a tensão, no sentido de enrijecimento, como o de tentar reconstituir de forma precisa o que já foi antes realizado, interrompe a ação do fluxo vital que faz germinar ações criadoras no *In Bust*, a potência da liberdade criativa que mantém viva a conexão entre os inbusteiros.

**Imagem 47** - Cena do espetáculo FIO DE PÃO –  
A LENDA DA COBRA NORATO



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2009

Na cena registrada acima, o jogo se estabelece entre Jandira e Girino. No entanto, neste momento, ele é o frango que ela quer pegar, com o intuito de ter almoço para cinco dias. Posso entender que há três camadas sobrepostas neste jogo: na primeira, os Inbusteiros Adriana Cruz e Anibal Pacha vão jogar. Um precisa propor a energia que vai mover a perseguição e o outro de fuga, e estas energias se alimentam mutuamente; na segunda, Jandira joga com Girino. Ela sabe que ele é o frango e ele sabe que está fugindo da mãe; na terceira, ela vai pegar o frango e ele será o frango. No final da cena, ou do jogo, ela pega o frango, a vitória parece dela, mas ele, por trás da empanada, cria um som como se o frango não tivesse realmente morto.

**Imagem 48** - Cenas do espetáculo FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2009

Por fim, o jogo é aparentemente claro ao espectador, assim como todas as camadas ali sobrepostas. O riso que a cena frequentemente causa, provocado pelas aparentes camadas abertas ao olhar do espectador, me revela que este sujeito esteve presente e atribuiu sentidos à ação e que, principalmente, fazem dele mais um participante-jogador presente na cena inbusteira.

### 3.3 DIÁLOGOS COM OS INBUSTEIROS

No último capítulo da dissertação, considerei importante revelar as vozes diretas dos inbusteiros como protagonistas desta trama dramatúrgica e sujeitos desta cartografia. E, de acordo com o que apresenta Cecília Salles, “o acompanhamento de processos permite-nos falar de um autor (ou de uma autoria) que se constitui na relação com outros. De dentro das redes da criação retiramos, portanto, essa visão de autoria em perspectiva relacional, não centrada em indivíduo isolado” (SALLES, 2008, p. 111). Desta forma, creio que, durante toda a trama deste trabalho, eles estiveram entremeando o meu discurso com suas vozes criadoras e suas ideias disparadoras. Porém, neste espaço da tessitura, suas palavras tecem, através de entrevistas a mim concedidas, reflexões que giram em torno da seguinte questão: como um ator inbusteiro cria sua dramaturgia como fundantes no jogo da cena?

Paulo Ricardo Nascimento apresenta em entrevista seu ponto de vista sobre a criação do personagem no grupo. No primeiro, momento ele fala sobre a criação do personagem Jurandir, em FIO DE PÃO - A LENDA DA COBRA NORATO:

Vou falar do FIO DE PÃO, que eu acho que é o mais antigo. Desde o início, a ideia era que as personagens fossem nordestinos, por conta da pesquisa da literatura de cordel. Não existia, no início, a ideia do cego; eu faço o Cego Jurandir, que hoje é o pai da família nordestina do FIO DE PÃO. Não existia, no primeiro momento, a ideia do cego, existia a ideia do tocador, do cantador. Isso é um dado importante da criação da personagem, por conta de ser um músico popular. De fato, não sou músico, mas aprendi a tocar a música do FIO DE PÃO, muito tranquilamente no violão, mesmo passando por um grande período sem tocar o instrumento. [...] minha compreensão foi de fora para dentro, foi a partir de imagens formadas, foi me cobrindo como ator e aos poucos foi tomando conta dentro, foi entrando, adentrando a pele, pela casca, entrando no corpo mesmo, de uma maneira completa, me fazendo encarnar aquele personagem. Mas essa construção da personagem é do dia-a-dia, do dia de fazer o espetáculo, da hora de estar em cena com essa primeira cara, com esse primeiro corpo, coisas que a personagem hoje já traz de conteúdo e de corpo e mais o que a gente vai fazendo na hora do jogo. Essa construção foi feita na hora do jogo (informação verbal) <sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Relato fornecido pelo ator inbusteiro Paulo Ricardo Nascimento, no Casarão do Boneco (sede do *In Bust*), em Belém, em abril de 2014.

Neste momento, Paulo revela como o Jurandir vai tomando forma enquanto personagem, pois, no texto em cordel há somente a narrativa sobre a Fábula da Cobra Honorato, lá não há nenhuma indicação sobre como o ator inbusteiro fará parte da cena. Mas, mesmo assim, ele entra em cena, já vestido com um figurino, desde a primeira apresentação do espetáculo. A concepção imagética de camadas do personagem, as quais passam a cobrir de fora para dentro, adentrando a pele, sugere a visão de como Paulo vai estabelecendo, a partir do dia a dia de espetáculo, a composição de Jurandir. A ação em cena vai gerando estas camadas. Com o tempo de atuação, finalmente o grupo chega à conclusão de que o ator inbusteiro representará uma família em cena. Deste momento em diante, o grupo passa a estabelecer critérios para um jogo criador de cena na cena. Ele continua a comentar sobre a criação de Jurandir:

Como é encarar a cena com os filhos, ele é cego? Como é que ele vê o que está acontecendo na plateia? Como ele reage a isso? Ele é ingênuo? Ou ele não é ingênuo? Ele é mandão? Ele é cabra da peste? Ele não é? Ele é mandado pela mulher? Como ele é? Essa construção para mim é feita no jogo, no dia do jogo, no dia do jogo. Se a gente fizer “sem vontade”, eu diria assim, eu ia ter... Assim, aquele dia que a gente está cansado, que está com preguiça, que não queria fazer, a gente ia fazer, ela (a cena) ia funcionar, as pessoas iam entender as personagens, mas na hora que a gente joga, se a gente está com vontade de jogar, no aquecimento do jogo e a gente está no pique, jogando um com o outro e com a plateia, o que é importantíssimo, com a plateia e com o local, que é importante nessa construção. Essa personagem ganha nuances, cores, pactos, que não é do espetáculo em si, acho que isso é um dado importante, o fato da gente não construir um espetáculo fechado, a gente não fecha. A gente não fecha exatamente por conta do jogo (informação verbal) <sup>22</sup>.

As interrogações apresentadas na conversa com Paulo trazem a perspectiva do caráter de experimentação aberto, questões que a relação com o momento presente da ação de fazer o espetáculo pode determinar, e que a própria energia do jogo pode fluir e mover com maior proficiência a ideia da dramaturgia naquele dia. Durante vários momentos, ele revela uma preocupação em deixar claro tal importância de compreensão do que é o jogo. Paulo diz: “ele é cego (Jurandir), ele é submisso à mulher, ele é enganado pelo filho, porque ele é cego, mas eu também posso dizer,

---

<sup>22</sup> Relato fornecido pelo ator inbusteiro Paulo Ricardo Nascimento, no Casarão do Boneco (sede do *In Bust*), em Belém, em abril de 2014.

acho que ele está fazendo de conta que é cego, acho que ele está fazendo de conta que é enganado pelo filho, na verdade, ele nem é cego, ele vê tudo!”.

Se tomarmos como caminho de pensamento a concepção de Pareyson (1984) sobre humanidade e estilo, quando ele afirma que “o modo de formar do artista é a sua própria espiritualidade, trazida em termos operativos e tornada gesto de fazer, [...] humanidade e estilo se identificam: na atividade artística, exprimir e fazer, dizer e produzir são a mesma coisa” (p. 58), podemos observar que no gesto criador que Paulo apresenta há entrelaçamentos de sua humanidade enquanto autor na hora da cena, com o seu estilo, com modos de fazer arte cênica, de se conectar como atuante, produzindo sentidos na hora do jogo e no momento presente do espetáculo produz sentidos que criam nuances de qualidades à personagem Jurandir.

Na imagem abaixo está o cego Jurandir em cena, contracenando com a boneca Cabocla Cheirosa, manipulada por mim, enquanto personagem Jandira:

**Imagem 49** - O ator inbusteiro Paulo Nascimento, no espetáculo FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO



Fonte: Acervo *In Bust*, 2011

Às Ideias indutoras que são geradas no início do processo de criação das personagens representadas por atores inbusteiros, posso atribuir a qualidade de impulsionadoras, no sentido que vão dar uma espécie de pontapé inicial ou vão munir o ator inbusteiro de meios para o jogo. Elas são o que o ator inbusteiro Paulo Ricardo Nascimento determina como DADOS DOS PERSONAGENS, conforme seu depoimento:

Isso é dado da minha construção pessoal subjetiva, que vai aparecer no jogo daquele dia, se é uma coisa ou se é outra, esses dados, as referências, a gente traz para dentro da cena e usa na hora que a gente precisa, no jogo. Eu acho que isso é uma coisa importantíssima na nossa maneira de fazer, é o fato de a gente ter DADOS DOS PERSONAGENS (grifo da autora). Mas, ele não está pronto e nunca vai estar, a gente não fabrica ele na sala de ensaio, a gente não define, não deixa isso definido, congelado, amarrado... Ele se constrói, se cristaliza naquele dia do jogo, no espetáculo, na hora da apresentação, nos quarenta ou cinquenta minutos de apresentação. Depois, desfaz de novo, descongela, fica só aquela imagem, aquele desenho que a gente vai colorir, encher, preencher do jeito que a gente quiser no próximo jogo (informação verbal)<sup>23</sup>.

Esses dados podem ser indicados como referências, as quais o ator inbusteiro reconhece enquanto partes importantes do jogo, mas que precisam ser preenchidas pela sua criação em cena. Usando como exemplo de observação o seu personagem em FIO DE PÃO - A LENDA DA COBRA NORATO, pode-se apontar em sua concepção enquanto ator criador em cena os seguintes dados do personagem Jurandir:

- Nordeste (estabelecendo uma relação com a literatura de cordel);
- Tocador e cantador – o ator não domina o violão como um músico, mas aprendeu a tocar para o espetáculo;
- Cego;
- Cascas: Imagem que cobrem o ator – FIGURINO; ADEREÇOS; MAQUIAGEM;
- Uma família, ser um pai;
- Transita pelas feiras, ou seja, são andarilhos, retirantes de alguma maneira;

A construção do personagem na leitura dos integrantes do grupo, de maneira geral, acontece como Paulo denomina: no dia-a-dia do espetáculo, na hora da cena. Ao partir para o jogo da cena, o inbusteiro leva perguntas sem respostas fechadas e

---

<sup>23</sup> Relato fornecido pelo ator inbusteiro Paulo Ricardo Nascimento, no Casarão do Boneco (sede do *In Bust*), em Belém, em abril de 2014.

o momento da encenação é a hora que o jogo vai estabelecer caminhos para as questões: ele é cego? Como ele vê o que está acontecendo na plateia? Ele é mandão, ou é mandado pela mulher? São questões para o personagem Cego Jurandir, que servirão de indutores para o ator inbusteiro jogar.

Milton de Jesus, ator inbusteiro em dois espetáculos do repertório, analisa como desafiadora a proposta de cena com a qual se depara no grupo:

Para mim, é um desafio, como que eu sou preciso e espontâneo dentro de uma ação no teatro de formas animadas? E levou um tempo para entender este processo, de um amadurecimento mesmo. [...] Quando eu parti para observar mais e chegar mais próximo do que o *In Bust* trabalhava, eu via que ali existia um pouco desse caminho que não entendia o que era, né? Mas tinha um caminho que é esse estado de estar à vontade em cena, mas ao mesmo tempo tudo que é feito é com muita clareza, muito concreto e muita precisão (informação verbal)<sup>24</sup>.

Milton é um ator convidado do *IN BUST* e realizou os espetáculos: O CONTO QUE EU VIM CONTAR (2007) e SIRÊNIOS (2010). Neste depoimento, o ator apresenta sua perspectiva sobre este jogo entre a precisão que o boneco requer que ao comparar a uma coreografia, e a disponibilidade necessária para o jogo que ele denomina como espontaneidade. Elas dialogam para que ele, como ator inbusteiro, sinta-se pronto para o processo desafiador da atuação no jogo inbusteiro.

Entendida essa estrutura do espetáculo, você vai dar o seu ponto de vista sobre ele, dentro daquela estrutura. Nesse sentido, eu faço uma ligação: a estrutura do espetáculo está ligada à precisão, a precisão que eu falava antes, sobre teatro de animação. Então, existe uma estrutura que você vai fazer esses movimentos, pegar esse boneco, trocar, fazer essa voz, essa fala... Ele tem, entre aspas, coreografia. Quando eu aprendo essa “coreografia”, essa estrutura do espetáculo, eu sou cobrado, de maneira positiva, que eu dê o meu ponto de vista, que eu coloque a minha interpretação sobre aquele trabalho. E aí, nesse sentido, eu volto a ter contato com que eu... do que me interessa no teatro de bonecos, que é a minha espontaneidade dentro daquele trabalho (informação verbal)<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Relato fornecido pelo ator Milton de Jesus, no Casarão do Boneco (sede do *In Bust*), em Belém, em abril de 2014.

<sup>25</sup> Relato fornecido pelo ator Milton de Jesus, no Casarão do Boneco (sede do *In Bust*), em Belém, em abril de 2014.

**Imagem 50** - O ator Milton de Jesus, no espetáculo O CONTO QUE EU VIM CONTAR



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2007

A espontaneidade declarada por Milton é vista como uma relação intrínseca com o que Paulo aponta sobre a disposição para o jogo. Quando Paulo diz: “o que eu quero dizer é que, para mim, a construção da personagem, a minha e dos atores, ela se dá no jogo, ela vem cheia de dados (grifo da autora) que podem ser usados ou não”, observa-se a fragilidade e ao mesmo tempo a consistência do jogo enquanto um paradoxo. Para o ator que participa como convidado do processo de montagem de um espetáculo, por exemplo, os atores de CATOLÉ E CARAMINGUÁS, uma questão aparece como provocação para o entendimento de jogo: ser preciso e espontâneo. A questão ponderada por Milton de Jesus aponta para o jogo que funciona como um desafio. Assim revela Charles Monteiro, convidado a compor o elenco de CATOLÉ:

Até eu descobrir a brincadeira te renovar, te fazer um processo que descubras, eu acho, não sei na cabeça da direção, mas eu acho que

isso é a maior das descobertas para o ator com ele, né? Eu acho que para a direção também, porque voltando lá no início das pesquisas, eu acho que o jogo da brincadeira e do se redescobrir na apresentação a cada apresentação mesmo, ser uma coisa diferente. [...] Muitos dos exercícios que a gente fez, sejam eles físicos ou como proposta para iniciar um processo de construção do personagem, muitos eram jogos. No final de tudo é que fui unir esse fio, esse elo, que tudo ali era um jogo, tudo ali era uma brincadeira na verdade [...] (informação verbal)<sup>26</sup>.

Ao decorrer sobre seu processo de criação na cena, os atores inbusteiros vão estabelecendo conexões entre as falas híbridas de suas humanidades, de suas espiritualidades. Ao conversar sobre a criação de cena em *SIRÊNIOUS*, Milton relata sobre a interferência de suas referências pessoais (de menino criado na Ilha do Marajó, como um ribeirinho), na criação da cena com o boneco peixe-boi:

Eu, quando venho com o peixe-boi, eu não venho só, simplesmente como peixe-boi, venho com toda aquela minha observação da beira do rio, que fiquei vivendo, todos os botos que eu já vi na minha vida. Eu venho com todas as histórias de caboclos que se encantaram por sereias [...] eu sinto (informação verbal)<sup>27</sup>.

Com estas mesmas referências, Milton apresenta a construção de camadas em seu personagem no espetáculo. Ele também aponta para a sintonia entre os parceiros de cena: “Um outro detalhe, o fato de termos um grau de intimidade e de estar à vontade juntos favorecem o processo”.

Quando entrevistado, Anibal Pacha, ator inbusteiro, pondera sua relação de jogo com outros parceiros de cena em *CATOLÉ E CARAMINGUÁS*, com os quais não tem a prática de jogar:

A dificuldade maior desse processo, para mim, foi que eu não estava jogando com as pessoas que eu já jogava, eu comecei a jogar com outros atores, atores numa carreira vinda de outros trabalhos, não da *In Bust*, muitos se aproximam naquele momento daquela linguagem. E aí, o Paulo sentiu a necessidade, na direção, de promover esse tipo de conhecimento da especificidade do teatro de animação e começou a propor vários exercícios que pudessem dar conta disso, não só para mim, mas como para os outros atores que estavam vindo. Para mim foi bacana, porque eu coloquei na prática uma outra relação, um outro ator em cena, ator-manipulador, e a percepção muito particular do que

<sup>26</sup> Relato fornecido pelo ator Charles Monteiro, no Casarão do Boneco (sede do *In Bust*), em Belém, em maio de 2014.

<sup>27</sup> Relato fornecido pelo ator Milton de Jesus, no Casarão do Boneco (sede do *In Bust*), em Belém, em abril de 2014.

é esse trabalho do boneco e do ator. Nesse processo, eu acho que tem um diferencial muito grande (informação verbal)<sup>28</sup>.

**Imagem 51** - O ator inbusteiro Anibal Pacha, no espetáculo CATOLÉ E CARAMINGUÁS



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2010

O ato do jogo de cena no trabalho do grupo apresenta, por vezes, esta questão instigante que é a diferença entre jogar com os parceiros frequentes e jogar com novos parceiros. Eis um fator que propulsiona diferenças na forma como a dramaturgia vai se estabelecer. No caso apresentado por Anibal, o resultado serviu a um propósito pessoal de renovar suas perspectivas sobre a relação com a cena. Mas, também, já houve a situação de não conseguirmos estabelecer a proposta de jogar, como no mesmo espetáculo CATOLÉ E CARAMINGUÁS logo que ele estreou. Paulo aponta os dados das personagens e, em seguida, sua visão como diretor do espetáculo:

No CATOLÉ [...] a gente foi construindo mesmo cada personagem dos atores, num primeiro momento como uma companhia de teatro familiar, ou seja, era o pai, a mãe, o irmão, o agregado, a tia velha, e

---

<sup>28</sup> Relato fornecido pelo ator inbusteiro Anibal Pacha, no Casarão do Boneco (sede do *In Bust*), em Belém, em abril de 2014.

cada um tinha um nome, de um lugar diferente, tinha um nome que provinha de um lugar do mundo. A gente quis trazer referências da Comédia Dell'arte na construção do espetáculo, então a própria construção dessa companhia precisava ser um agregamento de várias pessoas, como a gente viu na Comédia Italiana que era itinerante, só que no nosso caso era uma família. Depois a gente transportou isso para uma companhia de teatro, o Pai virou o Patrão, a Mãe virou Administradora, a diretora financeira, produtora, tem a mesma relação, ela não é mais a mãe que manda no pai, mas ela é a produtora que manda no diretor, de alguma maneira é ela quem manda no que vai acontecer. Então, de alguma maneira, o caçulam que era destrutado pelo pai porque era caçula, não sabia fazer as coisas, parecia um coitadinho, ele virou um estagiário, o novo da companhia, que é um faz tudo, um contrarregra.

No primeiro momento, os atores levaram um tempo para acreditar nisso, para compreender, levaram um tempo para perceber o risco do jogo, totalmente fácil de dar errado e demoraram a ter coragem de assumir esse risco daquele jogo. Quando eles perceberam o risco, deu uma paúra, tanto que eu acho que depois esse medo de dar errado provoca nas personagens uma cristalização... As personagens se cristalizam, elas não são fluidos, elas são sólidas... Elas são gelatinosas, eu acho que minha análise de diretor, de pessoa de teatro, eu acho que é medo do risco de dar errado (informação verbal)<sup>29</sup>.

Eugenio Barba (2012) afirma que “pode-se confrontar um entrelaçamento simultâneo de ações no espetáculo teatral, e obter como resultado possibilidades dramaturgias em diferentes níveis que podem acontecer na hora do espetáculo” (BARBA, 2012, p. 67). Neste contexto, na cena inbusteira, o entrelaçamento se dá pelo tecer destas finas linhas que cada sujeito da cena traça e de tramas subsequentes, resultados do uso ou não uso de dados do personagem através desse jogo, que pode ser considerado espontâneo como uma brincadeira, ou fixo como uma marca de cena a ser mantida por segurança ou mesmo medo do jogo, como esta invenção do homem de teatro, semelhante ao jogo apontado por Ortega y Gasset:

O jogo é a mais pura invenção do homem; todas as demais vêm, mais ou menos, impostas e pré-formadas pela realidade. Porém as regras de um jogo – e não há jogo sem regras – criam um mundo que não existe. E as regras são pura invenção humana. [...] o mundo que é brincadeira e farsa (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 55).

Sobre os dados de seu personagem em OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES, Paulo apresenta os seguintes:

---

<sup>29</sup> Relato fornecido pelo ator inbusteiro Paulo Ricardo Nascimento, no Casarão do Boneco (sede do *In Bust*), em Belém, em abril de 2014.

Que personagem é aquele? O meu, né... Tem um dado que é: estão brincando, é uma brincadeira, é uma criança? Não é? Isso é um dado que já está em suspenso. O que é que ele é para a Grecinha? Ele é afim dela? Ele não é afim dela? O que ele é para o Aldômio? Eles são irmãos? São Primos? São amigos? Os três são o que? E a turma da rua? Como ele é? Ele é maldoso? Ele constrói as maldades? Ele é o único que está o tempo todo sendo induzido ao jogo, enganado pelos outros dois... Quando ele tenta enganar ele não consegue, dá tudo errado. Então, tem esses dados do personagem (informação verbal)<sup>30</sup>.

Ao definir estes dados, Paulo pondera as possibilidades de variação possíveis de ocorrer:

Naquele dia, o Epaminôndas vai ser menos ingênuo, sendo menos ingênuo, porque aconteceu alguma coisa na plateia, porque teve alguma coisa no jogo entre ele e a Grecinha, que aconteceu naquele dia. Então, naquele dia ele vai ser menos ingênuo do que deveria, ou que ele foi, ao longo dos espetáculos. Naquele dia, ele vai ser desastrado porque o boneco desmontou na mão dele. São dados que vão acontecendo no jogo mesmo. Que agregam ao personagem, mas têm esses dados, eles já estão ali, a gente acessa quando a gente precisar (informação verbal)<sup>31</sup>.

Novamente, recorro a Eugenio Barba (2012, p. 67) para pensar sobre os seguinte aspecto: “o ator que entra no personagem, o personagem que entra no ator adaptando-se a ele; o ator e o personagem que se encontram em um ponto que fica no meio do caminho entre os dois; o ator que fixa e mantém uma distancia ‘crítica’ de seu personagem, essas são algumas das formulações mais conhecidas”. Talvez na cena *Inbusteira* o ator e o personagem se encontrem no meio da cena. A concepção de um papel se estabelece a partir dos dados do personagem e, para alguns atores, acontece “espontaneamente” levando-se em conta as especificidades da ação que a cena propõe. Para outros, brincando, o inbusteiro deixa que essas camadas (dados) se tornem híbridas na sua possibilidade de jogar, o que gera múltiplos processos de cena, ainda que muitas vezes pequenos ao olho nu.

<sup>30</sup> Relato fornecido pelo ator inbusteiro Paulo Ricardo Nascimento, no Casarão do Boneco (sede do *In Bust*), em Belém, em abril de 2014.

<sup>31</sup> Relato fornecido pelo ator inbusteiro Paulo Ricardo Nascimento, no Casarão do Boneco (sede do *In Bust*), em Belém, em abril de 2014.

**Imagem 52** - O ator Charles Monteiro, no espetáculo CATOLÉ E CARAMINGUÁS



**Fonte:** Acervo *In Bust*, 2010

Charles Monteiro aponta o momento em que se sente pleno no jogo quando, pela primeira vez, experimentou a sensação que Paulo atribui à vontade de jogar, que motiva o aparecimento de “nuances, cores, pactos que não são do espetáculo em si”, da energia do jogo naquele momento:

E quando a gente fez as viagens com o CATOLÉ, quero me lembrar qual foi a apresentação que a gente fez, acho que foi em Cuiabá ... eu acho que foi lá a nossa melhor apresentação de todas do CATOLÉ, pelo menos na minha visão. Ali eu acho que houve um transe dos atores, um out na coisa da brincadeira, do lembrar de tudo que foi feito; ali eu acho que o processo se justificou, porque, no meu caso, eu me senti completamente solto, eu realmente me distanciei de mim, ali foi uma brincadeira total, e mesmo ligada no texto dos bonecos, eu acho que ali a gente conseguiu, ali a gente fechou um ciclo, fechou um processo (Informação verbal)<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Relato fornecido pelo ator Charles Monteiro, no Casarão do Boneco (sede do *In Bust*), em Belém, em abril de 2014.

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

## CONCLUSÃO – PONTO DE CHEGADA

*Meu fado é o de não saber quase tudo  
Sobre o nada tenho profundidades  
(Manoel de Barros)*

Esta dissertação atravessou o platô de criação de espetáculos do grupo *In Bust* e faz, neste instante, o movimento de interromper o voo, como se pudesse fazer uma parada no tempo e no espaço. Silêncio, por ora, o ato da escrita, que brotou de um inquietante pulsar do pensamento investigativo criativo e tornou-se um acompanhante em quase todos os momentos de estudo e elaboração desta dissertação. Tenho dúvidas se este esperado silêncio realmente permanecerá, visto que o pensamento (ou corpo-pensamento) enquanto atitude insiste em perdurar. Ficará, talvez, o movimento de continuar a refletir sobre este processo como se ouvisse um zunido na mente, o som de espuma salina quando absorvida pela areia, depois que a onda bate na praia.

Uso a analogia do zunido para expressar meu sentimento, enquanto artista pesquisadora, ao perceber que, concluir o exercício de tessitura da dissertação não significa exatamente parar de manter o exercício de produzir pensamentos sobre o estudo da criação artística inbusteira. Mas, creio, significa uma pausa, agora que chega a hora de entregar o trabalho, pois o tempo não cessa de passar. Creio também na possibilidade de descoberta e invenção de novos platôs, e esta crença só é possível pela imersão que realizei nesta pesquisa artística, que agora interrompo.

Este sobrevoos-pesquisa foi germinado por um movimento de entrelaçamento de multiplicidades de elementos interativos geradores de significados. Foi sob esta perspectiva que a dramaturgia inbusteira foi até aqui cartografada, tramada em tessitura constituída de palavras escritas e conexões de imagens-memória recriadas enquanto mapa deste voo. O movimento do corpo-pensamento seguiu a trajetória de uma invenção da artista-pesquisadora e do platô a interagir. Diz Passos e Alvarez que, nos estudos sobre o método cartográfico, o “objeto sujeito e conhecimento são efeitos emergentes do processo de pesquisar”, (ALVAREZ; PASSOS, 2009, p. 18) assim, me transfigurei em objeto sujeito de híbridas conexões neste trabalho.

Passos e Alvarez observam, ainda, que “conhecer o caminho de constituição de dado objeto equivale a caminhar com esse objeto, constituir esse próprio caminho, constituir-se no caminho” (ALVAREZ; PASSOS, 2009, p. 31). Este caminho foi desenhado no ato de compreender e traçar noções de interações entre bonecos e

seus materiais, no estabelecimento de cadeias de pensamento entre o ator inbusteiro e sua atuação no jogo da cena, no olhar atento sobre o brincar, na observação dos desejos e na reinvenção dos espaços. Elementos que se constituíram como linhas e partes protagonistas da trama da dramaturgia, que faz pulsar os passos de uma cartografia criativa em movimento constante.

Para a invenção deste platô-dramaturgia, fez-se necessário o uso da perspectiva de autonomia de cada um dos elementos que interagem nesta dramaturgia, ao mesmo tempo em que foi relevante a atitude dialógica entre as significações destes, enquanto ingredientes da criação dramatúrgica inbusteira. Tais interações podem ser compreendidas quando colocadas em consonância com a proposição de estudo da complexidade de Morin e sobre o que ele define como *complexus*: “o que está junto é o tecido formado por diferentes fios que se transformaram numa só coisa. Isto é, tudo se entrelaça para formar a unidade da complexidade, porém, a unidade do *complexus* não destrói a variedade e a diversidade das complexidades que o teceram” (MORIN, 2008, p.188). Os ingredientes, vistos como estes fios entrelaçados, transformam-se, durante todo o andamento do tempo, propagam novas formas constituídas pela convergência com outras e, acredito, continuarão a propagar invenções artísticas.

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

Esta atitude investigativa se articula, de modo esclarecedor, quando pensada no âmbito das artes cênicas, sob a iluminura das proposições de Sônia Rangel:

Nas artes cênicas, pela complexidade viva dos seus objetos espaço-temporais, pelos muitos sujeitos envolvidos como co-criadores das encenações pelos registros dos espetáculos [...], depoimentos e falas em primeira pessoa sobre os processos criativos ligados à cena tornam-se documentos de primeira grandeza para o aprendizado e a construção desse conhecimento, pelos registros dos espetáculos pode-se observar a própria arte teatral e sua natureza coletiva, meios de estudo sobre esta criação dramatúrgica (RANGEL, 2009, p.116).

Vejo nas palavras de Sônia Rangel a visibilidade atribuída a esses documentos, luz às múltiplas especificidades das artes cênicas e a perspectiva de um olhar atento ao desejo de uma cartografia produzida a partir da construção de conhecimentos sobre a obra enquanto interatividade. Enquanto objeto sujeito, dramaturga e artista pesquisadora, atravesso a tessitura do texto em primeira pessoa, tento deixar aparente o ponto relativo da pesquisa associado ao desejo de construir e compartilhar conhecimentos sobre este fazer coletivo, interativo e de complexidades, conhecimentos gerados na trama da relação entre arte e ciência e suas complexas congruências.

Cynthia Farina<sup>33</sup> afirma que “o método cartográfico - enquanto método não se aplica, mas se pratica” (FARINA, 2008, p. 10), logo, posso dizer que a prática deste método gerou uma vontade de abrir espaços para o olhar e intervenção de outros partícipes. Um desejo de fazer ver a atitude de pensar e compartilhar com outros fazedores a coabitação em cena do ator e do boneco; coletivizar a atitude intrínseca ao ato artístico, como intervenção, enquanto proposição de diálogo com outro e estabelecer posições dialógicas sobre o contexto no qual está inserido.

No sobrevoo, percebo que o modo de criar e atuar do Grupo *In Bust* germina do processo inventivo da dramaturgia, assim como também alimenta esta invenção, enquanto parte de um território subjetivo de inter-relações. O estudo realizado a partir de uma amostra também fez crer que, para além das questões estéticas, o discurso ético estabelecido por um fazer artístico inserido nas realidades amazônicas faz-se de modo dialógico. Ou seja, o contexto vira dramaturgia e a dramaturgia reflete, de maneira refratada, elementos que identificam o contexto – se pensarmos nas escolhas de materiais e relações de espaço e tempo.

---

<sup>33</sup> FARINA, Cynthia. Arte e formação: uma cartografia da experiência estética atual. In: 31<sup>a</sup> REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 2008, Caxambu. **Anais eletrônicos...** Caxambu: Caxambu - MG, 2008. Disponível em: <<http://31reuniao.anped.org.br/1trabalho/GE01-4014--Int.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2015.

Ainda que seja redundante afirmar, penso que seja importante trazer à superfície, como um ponto relevante e que se reafirmou nesta dissertação, o fato da criação artística no grupo teatral envolver o texto híbrido, no que se refere à participação de sujeitos que interagem na composição do espetáculo. Cecília Salles apresenta a tendência ao trabalho coletivo no ambiente contemporâneo das artes e sua condição de entrelaçamentos:

Não há dúvidas de que a complexidade existe, mas é importante ressaltar, que o caráter coletivo de todas essas manifestações artísticas é parte integrante de sua materialidade. O que está sendo ressaltado é que nesses casos, sem a interação a obra não se concretiza. O percurso criador que tende para a concretização de um projeto deixa, portanto, transparecer sua ampla tendência comunicativa (SALLES, 1998, p. 51).

O caráter dialógico apontado nesta tendência comunicativa sugere um exercício de convergência de sujeitos e, na dramaturgia inbusteira, tais sujeitos também podem ser materiais e espaços. Assim, esta dissertação enveredou, até o presente momento, para o movimento de dilatação da concepção de dramaturgia e por um exercício de tramas entre os ingredientes possíveis no pensar sobre a criação de cena Com bonecos. Expande o olhar para as dimensões passíveis de interações. Minha atitude, enquanto pesquisadora, incorreu na visão sobre este campo e me apontou para o dramaturgo enquanto um artista que tende a abrir as portas para o jogo de conexões pautado em experiências múltiplas no processo de criação.

O ato da criação determina que algo passe a existir, logo, penso que a artesanaria desta dissertação se deu pela possibilidade inventiva do ato de pesquisar. Os quatro espetáculos analisados foram delineados como rizomas que, neste processo, provocaram a sensação de exercício de memória e eclosão de reinvenções de (re)descobertas de processos criativos. O pouso sobre os espetáculos HUMANOS, FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO, OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES e CATOLÉ E CAMINGUÁS fez emergir concepções sobre a criação dramaturgica as quais, talvez, estivessem presentes enquanto potencialidades, mas que só se tornaram tangíveis quando interconectados sob a regência dos pousos proporcionados por esta pesquisa.

Atualmente, o espetáculo HUMANOS não está em repertório, está guardado enquanto documento de processo do grupo, em cartazes, figurinos, fotos e bonecos

que, eventualmente, serão postos em exposição no Casarão do Boneco, sede do grupo. Alguns dos bonecos, como o Astronauta, são utilizados em oficinas como exercícios de manipulação de bonecos. No ano de 2014, a dramaturgia de HUMANOS foi indutora de um processo de criação em uma oficina de construção e manipulação de bonecos, realizada em parceria com o SESC<sup>34</sup>. Nesta oficina, ministrada por Paulo Ricardo Nascimento e Anibal Pacha, os alunos conheceram o roteiro, recriaram a proposta do espetáculo e criaram novos bonecos, utilizando o papel como material principal para construção.

A remontagem no processo de experimentação da oficina e a experiência de rastreio sobre o HUMANOS, nesta dissertação, me faz crer que há indícios de que este espetáculo rizoma (assim como outros) é potencialmente um broto pronto a gerar novas ramificações. Mais uma vez, tem-se a projeção do Princípio de Ruptura Assignificante que, dentre outros aspectos, revela que “um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo suas linhas e segundo outras linhas” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 25). HUMANOS foi um espetáculo do repertório do *In Bust*. Aqui, ele foi proposto em devir sob a possibilidade de novas criações, através da coletivização de seus aspectos enquanto forma artística ou elemento da poética inbusteira e sua proposta de investigação do teatro Com bonecos.

O espetáculo OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES, que estreou com quatro atores, já teve durante seu percurso de apresentações, três elencos diferentes. Atualmente, Paulo Ricardo, Anibal Pacha e eu compomos o elenco (Paulo e Anibal fizeram parte de todos os elencos). É um espetáculo que permanece no repertório, não ensaiamos mais para apresentar, apenas nos concentramos e conversamos sobre o jogo da cena antes de começar, assim como em FIO DE PÃO - A LENDA DA COBRA NORATO. Atualmente, o material descartável, apresentado aqui como significativo da dramaturgia deste espetáculo, enquanto indutor da criação dos bonecos, é foco de pesquisa de projeto de extensão do Anibal Pacha<sup>35</sup>.

O espetáculo CATOLÉ E CARAMINGUÁS também passou por alterações. Atualmente, está em processo de remontagem e na terceira mudança parcial de

---

<sup>34</sup> Em parceria com o Centro Cultural Sesc Boulevard. Localizado na Avenida Boulevard Castilhos França, 522/523. Campina, Belém, Pará.

<sup>35</sup> Como professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA, coordena o Projeto Teatro das Coisas: Reaproveitamento Material do Mundo, com base no teatro de animação e no reaproveitamento de resíduos sólidos.

elenco. A cada remontagem, passa por novas articulações de jogo, alteram-se alguns dados dos personagens pelos atores inbusteiros e, por conseguinte, surgem novas perspectivas para a dramaturgia enquanto processo criativo rizomático. O grupo pensa neste espetáculo como um marco da investigação *Com bonecos*, e estuda novas possibilidades de colocá-lo em circulação.

Já o *FIO DE PÃO – A LENDA DA COBRA NORATO*, o espetáculo mais apresentado pelo grupo, teve quatro alterações parciais de elenco, ao longo destes anos, e se mantém com três atores inbusteiros no jogo da cena: Anibal Pacha, Paulo Nascimento e eu. Ele é, também, um espetáculo do repertório atual do grupo (como em *OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES*), não realizamos mais ensaios para apresentá-lo; no tempo que temos para montar o espetáculo para apresentação, Paulo passa as músicas ao violão, Anibal faz reparos nos bonecos, cantamos a música do espetáculo para passar o som do violão, fazemos alongamentos e assim aquecemos o corpo a ser dilatado para o calor da apresentação do espetáculo.

Quando Paulo Nascimento afirma que no *In Bust* o personagem do ator apresenta características do ator, compondo-se linhas de características propostas para a personagem, vindas das necessidades da dramaturgia, ele congrega um pensar sobre esta dramaturgia que pode ainda suscitar outras imersões, novas camadas de pesquisa a se (re)experimentar ainda na investigação *Com bonecos*. Mais uma vez os caminhos se bifurcam e, quanto mais olho para eles, mais tenho a certeza de que, neste momento, entrego esta dissertação enquanto uma pausa do corpo-pensamento, que não se encerra justamente por crer que este caminho continua em construção, que evolui por fluxos de ideias submersas neste platô, assim como está escrito nos versos de Manoel de Barros “meu fado é não saber quase tudo” e minha remissão é a vontade de continuar o voo.

No tempo presente, a artesanaria deste texto se finaliza. Abrandam-se as ideias. Mas creio que o ato de fazer e criar a cena continua a germinar perspectivas do processo criativo; bifurca-se para além deste tempo no qual enveredei em relação dialógica, pois, creio, é da própria natureza destes processos não cessar de brotar rizomas e proliferar platôs, com recombinações possíveis, gerando mudanças.

Isso significa dizer que a proliferação pode acontecer em outros meios, através de voos e pousos, talvez incontáveis, pois é da natureza do artista que ele sobreviva e continue a viajar através dos tempos, dos contextos e de culturas. Neste sentido, a dramaturgia inbusteira é um rizoma de um grande platô criativo amazônico-brasileiro.

A partir da concepção desta dramaturgia inbusteira, desejo possibilidades de promover novos diálogos, quiçá fecundos, e novas perspectivas criadoras, a partir do ponto em que esta dissertação silencia. Com isso, desejo, também, o eco capaz de germinar outras invenções.

Minha expectativa presente é um breve pouso sobre este platô dissertação. Sinto-me identificada com mais um dado para a pessoa que sou. Além do nome da certidão de nascimento, do papel de artista que escolhi, assim como a função de professora e outras mais, agora me denomino como artista-pesquisadora. Ainda não tenho conhecimento de o quanto artista ou o quanto pesquisadora eu sou, mas tenho a sensação no corpo-pensamento que não significa nem ser artista, nem ser pesquisadora, mas outro rizoma que brotou destes. Após a relação com o objeto desta pesquisa, percebo que criar espetáculos e criar um pensamento sobre espetáculos são duas maneiras diferentes de operar, mas que viajam juntas em conexões finas no processo de estabelecer concepções sobre a cena de linguagens artísticas como a do Teatro Com Bonecos.

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

## BIBLIOGRAFIA

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

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

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

AMARAL, Ana Maria; BELTRAME, Valmor. Outras práticas teatrais modernas e contemporâneas – 3. O teatro de bonecos. In: J.GUINSBURG; FARIA, João Roberto. (Ed.). **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva. Edições SESC SP, 2013, v. 2.

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

BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

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

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

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed.34, 2011, v. 1.

**DICIONÁRIO do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. J. Guinsburg; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Coord.). 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2009. Edições SESC SP.

FARINA, Cynthia. Arte e formação: uma cartografia da experiência estética atual. In: 31ª REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 2008, Caxambu. **Anais eletrônicos...** Caxambu: Caxambu - MG, 2008. Disponível em: <<http://31reuniao.anped.org.br/1trabalho/GE01-4014--Int.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2015.

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

KARTUM, Maurício. A imagem disparadora. In: SITCHIN, Henrique. **A possibilidade do novo no teatro de animação**. São Paulo: Edição do Autor, 2009.

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

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses – a catarse na comédia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo, o poder da improvisação na vida e na arte**. Tradução Eliana Rocha. São Paulo: Summus, 1993.

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

O MIRITI como possibilidade cênica e de construção de alegorias. **Repertório: teatro & dança**, Salvador, ano 15, n 1.

ORTEGA Y GASSET, José. **A Idéia de Teatro**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução Sérgio Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008b.

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

ROUBINE, Jean-Jaques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e Apresentação Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. rev. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Belém: Edufpa, 1994.

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

SOUZA, Marco. **O kuruma nyngyo e o corpo no teatro de animação japonês**. São Paulo: Annablume, 2005.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais na sala de aula – um manual para o professor**. Tradução Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2008.