

FILOSOFIAS DA FORMAÇÃO PROFISSIONAL NO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

PHILOSOPHIES OF
PROFESSIONAL TRAINING
IN PUPPETRY ARTS

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

ANO 11 - NÚMERO 14 - 2015 - ISSN 1809-1385



ADAM, Marthe
Canadá

BELL, John
EUA

BODSON, Lucile
França

BRUGGEMAN, Greta
França

GOLDOVSKY, Boris
Rússia

GOUSSEFF, Nicolas
França

JURKOWSKI, Henryk
Polónia

LOREFICE, Tito
Argentina

MONTECCHI, Fabrizio
Itália

NICULESCU, Irina
EUA

OPHRAT, Hadas
Israel

WASZKIEL, Marek
Polónia

XIAOXIN, Wang /
ZHIYUAN, Tan
China

MÓIN-MÓIN

**REVISTA DE ESTUDOS SOBRE
TEATRO DE FORMAS ANIMADAS**

Realização



Apoio financeiro



SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA,
TURISMO E ESPORTE



Sociedade Cultural Artística de Jaraguá do Sul – SCAR
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Editores:

Gilmar Antônio Moretti (SCAR)
Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame (UDESC)

Conselho Editorial:

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Amaral
Universidade de São Paulo (USP)

Dr.^a Ana Pessoa
Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ)

Prof.^a Dr.^a Amabilis de Jesus
Faculdade de Artes do Paraná (FAP)

Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa
Universidade de São Paulo (USP)

Prof.^a Dr.^a Izabela Brochado
Universidade de Brasília (UNB)

Prof.^a Ma. Izabel Concessa P. de A. Arrais
Universidade Federal do Pernambuco (UFPE)

Marcos Malafaia
Giramundo Teatro de Bonecos (Belo Horizonte)

Prof. Me. Miguel Vellinho
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof. Dr. Paulo Balardim
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Prof. Dr. Tácito Borralho
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Prof. Dr. Wagner Cintra
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

**FILOSOFIAS DA FORMAÇÃO PROFISSIONAL
NO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS**
**PHILOSOPHIES OF PROFESSIONAL
TRAINING IN PUPPETRY ARTS**



Móin-Móin é uma publicação conjunta da Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul - SCAR e do Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado e Doutorado) da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. A publicação de artigos, fotos e desenhos foi autorizada pelos responsáveis ou seus representantes.

Editores: Gilmar Antônio Moretti – SCAR

Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame – UDESC

Coordenação Editorial: João Chiodini (Design Editora)

Estudantes Bolsistas: Antonio Cesar Maggioni, Jean Carlo de Castro

Revisores Colaboradores: Alex de Souza, Fabiana Lazzari, Paulo Balardim e Paulo Soares

Diagramação: Beatriz Sasse

Impressão: Gráfica Nova Letra

Capa: *Volatiles* (2014). Compagnie Yokai. Direção de Violine Fimbel. Foto de Elise Fimbel.

Página 3: *Orfeo e Euridice* (1998). Teatro Gioco Vita. Direção de Fabrizio Montecchi. Foto de Massimo Bersani.

Página 5: *Histoire d'Ernesto* (2014). Espetáculo da 9ª turma da ESNAM. Encenação de Sylvain Maurice, produção Théâtre de Sartrouville com o apoio do IIM, dentro do programa de inserção profissional Recherche/expérimentation. Foto Christophe Loiseau.

Página 6: *Any-Body* (2015). Alunos do Puppet Theatre Art Department, em Białystok (Polônia). Supervisão de Wiesław Czołpinski. Foto de Rafał Derkacz.

A publicação tem o patrocínio do Fundo Estadual de Cultura – FUNCULTURAL
Governo do Estado de Santa Catarina.

Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas.
Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 11, v. 14, Outubro, 2015.

Periodicidade semestral
v. 14, ano 11, Outubro, 2015.
ISSN 1809-1385
M712

1. Teatro de bonecos. 2. Teatro de máscaras. 3. Teatro de fantoches.

CDD 792

SUMÁRIO

MÓIN-MÓIN 14

FILOSOFIAS DA FORMAÇÃO PROFISSIONAL NO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

PHILOSOPHIES OF PROFESSIONAL TRAINING IN PUPPETRY ARTS

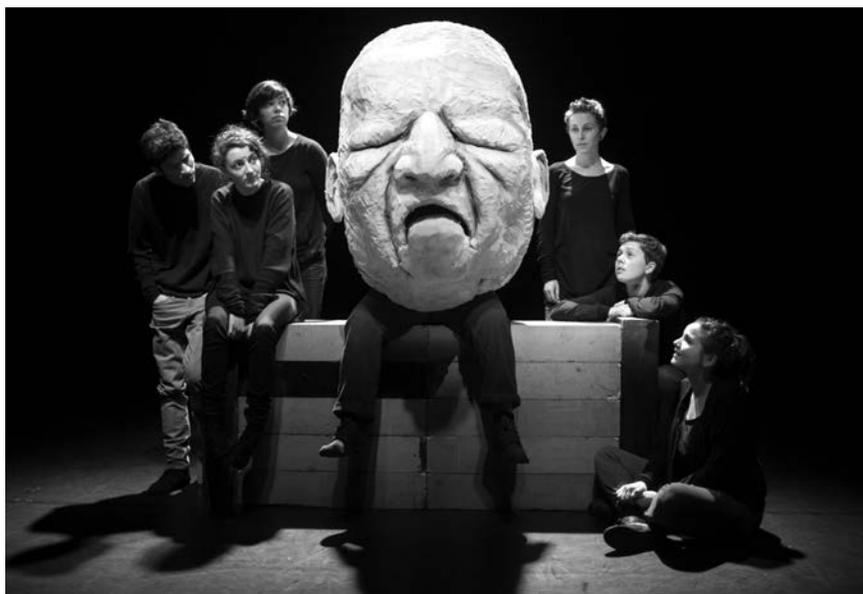
Filosofias da Formação Profissional: à guisa de introdução
Valmor Níni Beltrame e Gilmar Antônio Moretti, 9

Professional Training Philosophies: an introduction
Valmor Níni Beltrame e Gilmar Antônio Moretti, 14

Uma incursão no território da formação no teatro de formas animadas: ensino e aprendizagem
Irina Niculescu, 18

A foray into the territory of training in the arts of puppetry: teaching and learning
Irina Niculescu, 23

Ensinando filosofias no Teatro de Bonecos. Bonequeiro – ator-bonequeiro – performer
Henryk Jurkowski, 26



Teaching philosophies in Puppet Theatre Puppeteer – actor-puppeteer – performer
Henryk Jurkowski, 38

Instruir e/ou Educar Por uma pedagogia do Teatro de Sombras
Fabrizio Montecchi, 48

Istruire e/o Educare Per una pedagogia del Teatro d’Ombre
Fabrizio Montecchi, 60

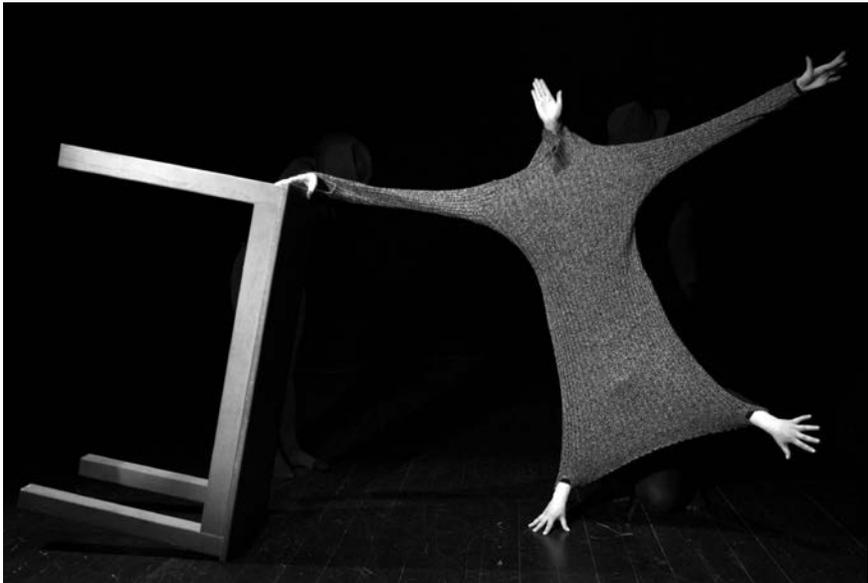
Reflexões sobre a formação e o vínculo entre Professor e Aluno, Mestre e Aprendiz
Tito Lorefice, 71

Reflections on the Professional Training and the Bond between Teacher (Master) and
Apprentice
Tito Lorefice, 86

Aprender a aprender
Nicolas Gousseff, 100

Apprendre à apprendre
Nicolas Gousseff, 113

A história e a narração – Perspectivas de formação no Teatro de Formas Animadas
Contemporâneo
Hadas Ophrat, 124



The Story and the Telling – Perspectives on Training in Contemporary Puppetry
Hadas Ophrat, 135

Boneco e atuação de ator: uma reflexão
Marthe Adam, 144

Puppetry and acting: a reflection
Marthe Adam, 155

Conhecimento sobre bonecos e a vida do bonequeiro
John Bell, 164

Puppet knowledge and the life of the puppeteer
John Bell, 176

Construção e criação: dois aprendizados intimamente ligados
Greta Bruggeman, 186

Construction et création: deux apprentissages intimement liés
Greta Bruggeman, 198

Formação Universitária em teatro de formas animadas
Marek Waszkiel, 207

University-Level Puppetry Training
Marek Waszkiel, 219

Formar-se na ESNAM: a escolha da marionete numa escola de arte
Lucile Bodson, 228

Getting educated at ESNAM: the choice of puppetry in an art school
Lucile Bodson, 238

Tradição como condição de desenvolvimento
Boris Goldovsky, 246

Tradition as a condition of development
Boris Goldovsky, 254

O estímulo à lei do movimento nos bonecos através do relaxamento natural
Uma entrevista com o mestre bonequeiro e educador Tan Zhiyuan
Wang Xiaoxin / Tan Zhiyuan, 257

Stimulate puppets' law of motion in the natural relaxation
An interview to puppet master and educator Mr. Tan Zhiyuan
Wang Xiaoxin / Tan Zhiyuan, 272



Móin-Móin: o nome desta publicação é uma homenagem à marionetista Margarethe Schlünzen, que faleceu em agosto de 1978 e, durante as décadas de 1950 e 1960, encantou crianças de Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brasil) com suas apresentações. Era sempre recebida efusivamente nas escolas pelo coro *guten Morgen, guten Morgen* (“Bom dia, bom dia” em alemão). A expressão tornou o trabalho da marionetista conhecido como “Teatro da Móin-Móin”.

Móin-Móin: the name of this publication is a tribute to the puppeteer Margarethe Schlünzen, who died in August 1978. During the 50’s and 60’s she enchanted children from Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brazil) with her puppet plays. When arrived at the schools she was always warmly welcomed by the chorus *guten Morgen, guten Morgen* (“Good morning, good morning” in German). The expression made the work of the puppeteer known as the “Móin-Móin Theatre”.

Móin-Móin: le nom de cette publication est un hommage à la marionnettiste Margarethe Schlünzen, décédée au mois d’août 1978. Pendant les années 1950 et 1960 elle a émerveillé les enfants de la ville de Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brésil) avec ses spectacles. Elle était toujours accueillie avec enthousiasme dans les écoles où elle se présentait, les enfants lui disant en chœur *guten Morgen, guten Morgen* (“Bonjour, bonjour”, en allemand). C’est pourquoi le travail de la marionnettiste est connu comme “le Théâtre de la Móin-Móin”.

Móin-Móin: el nombre de esta publicación es un homenaje a la titiritera Margarethe Schlünzen, que falleció en agosto de 1978 y, durante las décadas de 1950 y 1960, encantó a niños y niñas de Jaraguá do Sul (Santa Catarina – Brasil) con sus presentaciones. Era siempre recibida efusivamente en las escuelas por el coro *guten Morgen, guten Morgen* (“Buenos días, buenos días” en alemán). La expresión volvió el trabajo de la titiritera conocido como “Teatro de la Móin-Móin”.

Filosofias da Formação Profissional: à guisa de introdução

A *Móin-Móin* é uma revista acadêmica publicada pela Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul – SCAR e pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC e está vinculada ao Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Teatro do Centro de Artes da UDESC.

Seu principal objetivo é divulgar estudos sobre as diferentes linguagens que integram o campo do Teatro de Formas Animadas: teatro de bonecos, teatro de sombras, teatro de objetos, teatro de máscaras. Também pretende estimular a pesquisa, a reflexão e ampliar os conhecimentos sobre estas artes; contribuir para a formação profissional de estudantes de Teatro, professores, artistas de teatro e público em geral.

É importante destacar que a publicação da Revista integra um conjunto de ações educativas e culturais realizadas pela SCAR e pela UDESC. Anualmente, no mês de outubro, se realiza no Centro Cultural da SCAR, na cidade de Jaraguá do Sul, o Festival de Formas Animadas e o Seminário de Estudos tendo em sua programação espetáculos, conferências e exposição de *banners* com sínteses de pesquisas e processos criativos sobre esta arte.

Esta edição nº 14 tem como tema central: **Filosofias da Formação Profissional no Teatro de Formas Animadas** e foi elaborada em conjunto com a Comissão de Formação Profissional da UNIMA – Union Internationale de la Marionnette.

Os artigos aqui publicados servirão como base e referência para as discussões em dois eventos, oportunidade em que a *Móin-Móin* será lançada:

Encontro Internacional sobre Formação nas Artes da Marionete [Rencontre Internationale sur la Formation aux Arts de la Marionnette], que será realizado em Charleville-Mézières (França) de 16 a 18 de setembro; e o 12º Seminário de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, que acontecerá em Jaraguá do Sul (Brasil) de 30 de setembro a 3 de outubro deste ano de 2015.

Formação Profissional é um dos temas recorrentes nos debates realizados em nossos encontros e festivais de Teatro de Formas Animadas no Brasil. Nós já publicamos a *Revista Móin-Móin* n° 6 em 2009 e realizamos dois seminários nacionais, em Jaraguá do Sul, nos anos de 2009 e 2012 sobre este assunto.

Este tema nos é caro, porque as exigências para se tornar ator-animador, hoje, são mais complexas do que acontecia nos anos de 1970, quando o Teatro de Bonecos começou a se profissionalizar no Brasil. Nas últimas décadas, esta arte vem passando por importantes mudanças, o que ocasionou a preferência pela denominação de Teatro de Formas Animadas ou Teatro de Animação. O ator-bonequeiro deixou de trabalhar escondido atrás de tapadeiras; a tenda tradicional dos bonecos foi rompida, e o espaço de criação e de atuação se modificou. Atuando à vista do público, o ator-animador precisou dominar novos conhecimentos. As mudanças no espaço alteraram as concepções de encenação. O Teatro de Bonecos passou a dialogar mais intensamente com outras manifestações artísticas e com isso incorporou recursos das artes visuais, da dança, do cinema e das novas tecnologias.

Essas incursões por outras áreas do conhecimento e de expressão resultaram na criação de dramaturgias inusitadas que romperam com as formas tradicionais de concepção e escrita teatral; a exploração de diferentes materiais, tanto para a confecção de bonecos e objetos quanto para a construção de novos sentidos na cena passaram a ser uma preocupação no trabalho de inúmeros grupos de teatro. Dessa forma, as mudanças determinaram uma revisão nas concepções sobre a formação de artistas.

Nas últimas décadas, o Teatro de Formas Animadas no Brasil vem superando ideias que o senso comum alimenta: a crença de que ator-animador é profissão para a qual são suficientes o dom, a experiência, o saber fazer. Mais e mais a necessidade de profissionalização se torna evidente, enfatizando a urgência do domínio de técnicas, práticas e teorias relacionadas ao ofício, superando o diletantismo que ainda marca o perfil de alguns artistas e de alguns grupos de teatro. No entanto, nós sabemos que a formação de um jovem ator-bonequeiro é mais complexa, e ainda que dominar técni-

cas e teorias seja indispensável, não é suficiente para a criação artística. O diretor inglês Peter Brook, ao prefaciá-lo livro de Yoshi Oida¹, destaca um aspecto que ilustra esta questão: “Um dia Yoshi me falou a respeito de umas palavras de um velho ator de Kabuki: ‘Posso ensinar a um jovem ator qual o movimento para apontar a lua. Porém, entre a ponta do seu dedo e a lua a responsabilidade é dele’” (1999, p. 11). Esta situação ilustra bem a complexidade de que se reveste a formação, uma vez que também implica a reflexão em torno de nossas convicções sobre arte, a construção de identidades e personalidades, e supõe a constante discussão sobre nossas visões de mundo.

Em nosso país, não existem escolas que oferecem formação superior ou formação técnica, no âmbito do ensino formal, para a profissão de ator-animador, como ocorre em diversos países da Europa. Nós estamos fazendo um percurso diferente, em que o ensino do teatro de formas animadas é oferecido como disciplina dentro dos cursos superiores de teatro, nos bacharelados e nas licenciaturas em teatro nas universidades. Por isso, esta edição da Revista sobre formação profissional se reveste de grande importância para nós porque possibilita conhecer outras concepções, novas perspectivas e abordagens sobre a temática.

Para a presente edição da *Móin-Móin*, reunimos estudos de 13 pensadores que abordam de modo peculiar diferentes facetas dos problemas relacionados à formação em teatro de formas animadas. São textos de artistas, pesquisadores, pedagogos do teatro, profissionais que se dedicam à formação profissional em diferentes contextos e culturas: Boris Goldovsky (Rússia); Fabrizio Montecchi (Itália); Greta Bruggeman (França); Hadas Ophrat (Israel); Henryk Jurkowski (Polônia); Irina Niculescu (Estados Unidos); John Bell (Estados Unidos); Lucile Bodson (França); Marek Waszkiel (Polônia); Marthe Adam (Canadá); Nicolas Gousseff (França); Tito Loreface (Argentina); Tan Zhiyuan e Wang Xiaoxin (China).

O leitor perceberá a diversidade de enfoques e perspectivas permeadas por aportes relacionados ao percurso artístico, profissional e formativo dos próprios autores, o que oferece um viés, por vezes, autobiográfico, enriquecendo desse modo as reflexões. Diversos autores apresentam seus procedimentos pedagógicos e metodológicos, a escolha de etapas do trabalho com jovens artistas, resultado de suas experiências em constante avaliação.

Alguns textos criticam a formação oferecida nas escolas regulares, es-

¹ OIDA, Yoshi. *Um ator errante*. São Paulo: Beca, 1999.

colas formais, o que nos faz lembrar preocupações explicitadas já no início do século passado. O diretor e pedagogo russo Vakhtangov, em 1918, já escreveu em seu *Caderno de anotações*: “Sabe Deus que coisas se ensinam nas escolas de teatro. O maior erro das escolas consiste em que elas se dedicam a ensinar, quando o que deveriam fazer é educar” (1997, p. 146)². Estas preocupações de Vakhtangov estão presentes em artigos permeados por problematizações em torno de binômios como ensinar/educar, instruir/formar; sobre a importância da técnica como meio, e não como fim; e sobre a escola como lugar no qual o conhecimento do passado e do presente alicerçam o futuro do teatro de formas animadas.

A herança viva contida nas grandes tradições do teatro de bonecos, bem como a relação com os mestres, também é objeto de reflexão. O mestre, detentor de importante patrimônio artístico e cultural, na relação com o aprendiz sabe estimular a imaginação e o ato criador, possibilitando a expressão de sua originalidade. Eles constroem uma relação de confiança mútua que possibilita o desvendamento de seus “segredos” ao aprendiz, e assim compartilha sua visão de mundo, construindo uma relação educativa profunda.

Nós, editores, ao terminar de ler cada um dos textos, temos um sentimento e uma convicção que se alinha com o que em certa ocasião escreveu Margareta Niculescu: “Confio totalmente na Escola. Consciente de que se trata de uma instituição. Deve-se ter medo da palavra? Tudo depende das pessoas que a habitam e das ideias que nela circulam” (2009, p. 21).³ Dessa maneira, Margareta evidencia que a definição das concepções, das filosofias da formação profissional vivenciadas dentro e fora das escolas é, em grande parte, responsabilidade nossa. Nós podemos fazer escolhas.

A publicação de uma revista com as características da *Móin-Móin* só pode ser realizada com a colaboração de muitas pessoas. Por isso, manifestamos os nossos agradecimentos aos autores, à Comissão de Formação Profissional da UNIMA, a Tito Lorefice, seu Presidente, e em especial

² SAURA, Jorge. Cuadernos de notas (22 de octubre de 1918). In: VAJTÁNGOV, E. *Teoría y práctica teatral*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997.

³ NICULESCU, Margareta. O futuro do teatro pode nascer também nos canteiros de obras de uma escola. In: *Revista Móin-Móin* n.º 6. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2009. Trad. José Ronaldo Faleiro.

a Irina Niculescu, principal idealizadora desta edição. Irina assumiu a tarefa de selecionar os temas dos artigos para cobrir aspectos relevantes sobre a formação do ator-bonequeiro, e seu entusiasmo contagiou a todos nós envolvidos neste trabalho. Agradecemos também ao Institut International de la Marionnette – IIM e à École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette – ESNAM, por acolher o nosso Rencontre Internationale sur la Formation aux Arts de la Marionnette, oportunizar a apresentação da *Revista Móin-Móin* e discutir este assunto relevante, complexo e tão caro para todos nós.

Valmor Níni Beltrame
UDESC

Gilmar A. Moretti
SCAR

Professional Training Philosophies: an introduction

Móin-Móin is an academic journal published by the Sociedade Cultural Artística de Jaraguá do Sul [The Artistic Culture Society of Jaraguá do Sul] (SCAR) and by the University of Santa Catarina State (UDESC) and is affiliated to the Postgraduate Program (master's and doctoral) in theater of the UDESC Center of Arts.

The main objective of the Journal is to promote studies about the various languages in the field, which in Brazil we call the theater of animated forms: puppet theater, shadow theater, theater of objects and mask theater. It also strives to stimulate research, reflection and expand knowledge about these arts and contribute to the professional training of theater students, professors, theater practitioners and the public in general.

It is important to highlight that the Journal is part of a set of educational and cultural actions held by UDESC and SCAR. Each October, we promote the Festival of Puppetry Arts, in conjunction with a Research Seminars, which takes place in the SCAR Cultural Center in the city of Jaraguá do Sul. The program of this event gathers theatre performances, conferences and a display of banners which inform the public about the researches and creative process of this field of knowledge.

The central theme of this edition N° 14 is: **Philosophies of Professional Training in Puppetry Arts** and was prepared in conjunction with the Professional Training Commission of the UNIMA – Union Internationale de la Marionnette.

The articles published here will serve as a base and reference for the discussions at two events at which *Móin-Móin* will be released: the International Meeting on Training in Puppetry Arts, which will be held in Charleville-Mézières, France, from Sept. 16-18 and the 12th Seminar for the Study of Puppetry Arts, which will be held in Jaraguá do Sul, Brazil, from Sept. 31 – Oct. 3, 2015.

Professional training is one of the recurrent themes in the debates held at the encounters and festivals of Puppetry Arts in Brazil. In 2009 we published edition Nº 6 of the *Journal Móin-Móin* and conducted national seminars about the issue in Jaraguá do Sul in 2009 and 2012.

The theme is important to us because the requirements for becoming a puppeteer have become more complex than they were in the 1970's when puppet theater first became a professional practice in Brazil. In recent decades this art has undergone important changes in our country, which led to a preference for the denomination Theater of Animated Forms or Theater of Animation. The puppeteer no longer worked in hiding; the traditional puppet tent was dismantled and the space of creation and action was transformed. Acting in the public's view, the puppeteer needed to dominate a new field of knowledge. The changes in the space altered the conceptions of staging. Puppet Theater came to dialogue more intensely with other artistic expressions and to incorporate resources of the visual arts, dance, cinema and new technologies.

These incursions through other fields of knowledge and expression led to the creation of daring dramaturgies that broke with traditional forms of theatrical conception and writing. The exploration of different materials to fabricate both puppets and objects, and for the construction of new meanings in the scene, came to be a concern in the work of countless theater groups. The changes thus led to a review of concepts about the training of the theater practitioners.

In recent decades, puppet theater in Brazil has gone beyond common sense notions; such as the belief that the puppeteer is a profession for which a gift or experience is sufficient. It now emphasizes the importance of having a command of techniques, practices and theories related to the trade and overcoming dilettantism, which still marks the profile of some artists and theater groups. Nevertheless, we know that the education of the young puppeteer is quite complex and while it is essential to have command of techniques and theories, this is not enough for artistic creation. The English director Peter Brook, in the preface of a book by Yoshi Oida¹, illustrated this issue: "One day Yoshi told me about the words of an old Kabuki actor: 'I can teach a young actor the movement used to point to the moon. But between the tip of his finger and the moon, the responsibility is his.'" This expresses well the complexity involved in education given that it also involves a reflection about

¹ OIDA, Yoshi. *Um Ator Errante*. São Paulo: Beca, 1999, P. 11.

our convictions about art, and the construction of identities and personalities, and requires a constant discussion about our worldviews.

In Brazil, there are no schools that offer higher education or technical education in the realm of formal education for the profession of puppeteer, as can be found in various European countries. We are taking a different route in which the training of the Puppetry Arts is offered as a discipline within higher education courses in theater, in bachelor programs and in those for accrediting theater teachers offered by universities. For this reason, this issue of the Journal about professional training is very important to us because it provides an opportunity to discover different concepts and new perspectives and approaches to the theme.

For this edition of *Móin-Móin* we bring together the studies of 13 thinkers who address in particular ways different facets of the issues related to the training of the Puppetry Arts. The texts are written by artists, researchers, theater teachers and professionals who are dedicated to professional training in different contexts and cultures. They include: Boris Goldovsky (Russia); Fabrizio Montecchi (Italy); Greta Bruggeman (France); Hadas Ophrat (Israel); Henryk Jurkowski (Poland); Irina Niculescu, John Bell (the United States of America); Lucile Bodson (France); Marek Waszkiel (Poland); Marthe Adam (Canada); Nicolas Gousseff (France); Tito Lorefice (Argentina) and Wang Xiaoxin (China).

The reader will encounter a diversity of foci and perspectives permeated by approaches related to the artistic, professional and formative paths of the authors, who at times offer an autobiographic perspective, enriching the reflections. Various authors present their pedagogical and methodological procedures, and their choice of steps when working with young artists, resulting from their experiences that undergo constant evaluation.

Some of the articles criticize the education offered in regular and formal schools, which reminds us of concerns expressed at the beginning of the last century. In 1918, Russian director and pedagogue Vakhtangov, wrote in his *Notebook*: “God knows what is taught in theater schools. The greatest error of the schools is that they are dedicated to teaching, when what they should do is educate”.² Vakhtangov’s concerns are present in articles permeated by

² SAURA, Jorge. Cuadernos de Notas, (22 de outubro de 1918). In *E. Vajtángov: Teoría y práctica teatral*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997. P. 146.

problematizations around binomials such as teaching-educating, instructing-educating; and about the importance of techniques as means and not as ends; and about the school as a place in which the knowledge of the past and of the present establishes a foundation for the future of Puppetry Arts.

The living inheritance contained in the great traditions of puppet theater, as well as the relationship with the masters are also reflected on in these pages. In the relationship with students, the masters - who detain important artistic and cultural heritage - know how to stimulate the imagination and the creative act, allowing the expression of its originality. They construct a relationship of mutual confidence, which allows unveiling their “secrets” to the student, and thus share their worldview, constructing a profound educational relationship.

Upon concluding the reading of each of the texts we have a feeling and conviction that reflects what Margareta Niculescu once wrote: “I totally trust the school. Aware that it is an institution. Should one be afraid of the word? It all depends on the people that inhabit it and the ideas that circulate in it.”³ In this way Margareta highlight that the definition of the concepts and philosophies of professional training experiences inside and outside schools are to a large degree our responsibility. We can make choices.

A journal with the characteristics of *Móin-Móin* can only be published with the collaboration of many people. For this reason we express our gratitude to the authors, the Professional Training Commission of UNIMA, its President Tito Lorefice, and especially to Irina Niculescu, the main idealizer of this edition. Irina accepted the task of selecting the themes of the articles to cover issues important to the education of puppeteers and her enthusiasm touched all of us involved in this work. We are also grateful to the Institut International de la Marionnette (IIM) and the École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM), for kindly host our International Meeting on Training in Puppetry Arts, for making possible the presentation of the *Móin-Móin* Journal and the discussion of this important, complex issue that is so dear to all of us.

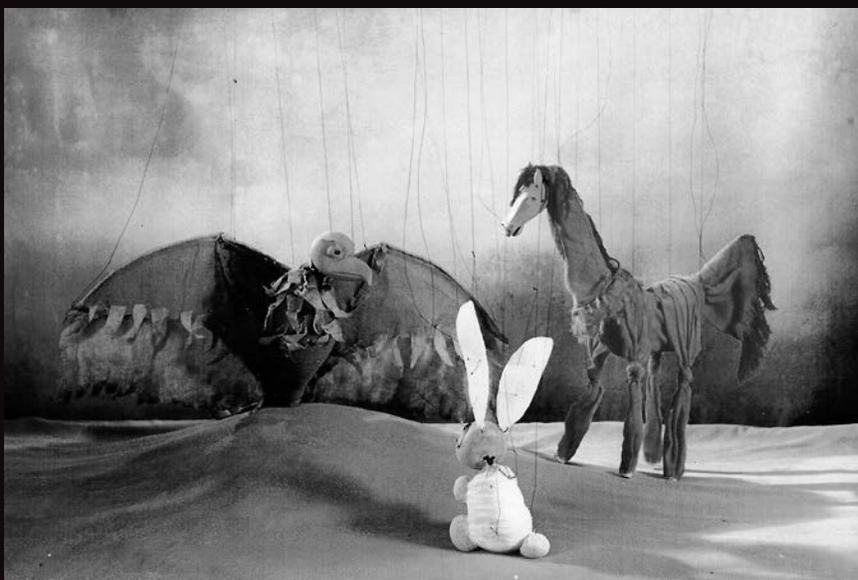
Valmor Níni Beltrame
 UDESC

Gilmar Antônio Moretti
 SCAR

³ NICULESCU, Margareta. O futuro do teatro pode nascer também nos canteiros de obras de uma escola. In: *Revista Móin-Móin* N. 6, Pg. 21. Jaraguá do Sul: SCAR/ UDESC: 2009. Trad. José Ronaldo Faleiro.

Uma incursão no território da formação no teatro de formas animadas: ensino e aprendizagem¹

Irina Niculescu
Cincinnati (EUA)



Fotos páginas 18 e 19: Ensinando marionetes em Taiwan (2012). Foto de Sabine Barde.

¹ Tradução de Marisa Napolini, atriz, professora e pesquisadora. Mestre e doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.



Eu sou uma diretora de teatro, uma teatreira. Eu escolhi e dediquei todo o meu trabalho à exploração da essência do boneco², da sua qualidade metafórica, da sua capacidade de transmitir emoções. Como jovem pedagoga, comecei dando aulas de direção e atuação com bonecos. Como jovem diretora, eu precisava formar pessoas para os meus espetáculos e desenvolvi minha própria técnica para ensinar teatro de animação³, buscando alcançar a excelência na interpretação, explorando com profundidade a essência dos diferentes tipos de bonecos, inspirando-me nas formas tradicionais e inventando novas formas, algumas delas para um espetáculo apenas. Eu procurei descobrir o que gera o seu encanto, seu mistério e seu poder, e qual é a relação entre cada forma de boneco e seu território dramático privilegiado específico. Ensinar e aprender... Minha aventura começou em meados dos anos 1970.

Desde então, o teatro de bonecos passou por várias mudanças profundas. Tive a sorte de fazer parte da grande onda de entusiasmo que começou nesse período.

- **A transformação do status do bonequeiro:** o bonequeiro começou a ser visto como um artista de palco que domina

² A palavra boneco, em inglês puppet, neste contexto faz referência não apenas ao boneco em si, mas a outros elementos cênicos que ganham vida na cena do teatro de formas animadas. [Nota da Tradutora]

³ Os termos em inglês *art of puppetry* ou *puppet theatre* têm sido traduzidos no Brasil como “teatro de formas animadas” ou “teatro de animação”. Neste texto, optamos prioritariamente pela expressão “teatro de formas animadas”, mas eventualmente utilizamos “teatro de animação” ou mesmo “teatro de bonecos”, de acordo com o contexto. [N. da T.]

uma diversidade de habilidades cênicas, como atuação, dança, música, uma variedade de técnicas de bonecos tradicionais e tem a capacidade de inventar novas formas de bonecos, técnicas e tecnologias.

- **A tenda do boneco tradicional abriu suas portas criando novos espaços cênicos:** a partir daí, boneco e bonequeiro encontraram-se um ao lado do outro; sua relação teve de ser definida e desenvolvida de várias formas que vão além da necessidade funcional em busca de um sentido poético. A poética do espaço também mudou; a relação entre o espaço, o boneco e o bonequeiro adquiriu novas funções dramáticas.
- **Cruzando fronteiras:** a energia criativa do teatro de formas animadas e os seus meios de expressão atraíram artistas vindos das artes visuais, da dança, da música, do vídeo e do cinema. O entrelaçamento do teatro de bonecos com as outras artes do espetáculo provocou a criação de novas dramaturgias.
- **Uma nova abordagem da matéria e aos materiais:** a exploração da matéria e do seu potencial expressivo provocou a criatividade e desenvolveu novas estéticas.
- **O processo de criação obteve uma nova apreciação.**

As novas abordagens do teatro de animação exigiram novas habilidades. Os Departamentos de Teatro de Formas Animadas já existiam em algumas universidades na Europa do Leste, oferecendo programas que tinham como foco o ensino de ferramentas complexas deste campo: design, tecnologia, construção, dramaturgia, direção e, claro, a atuação com os principais tipos de bonecos. Uma diversidade de estruturas de ensino profissional e de programas que ensinam as artes do teatro de animação foi criada, desde Ensino Superior (departamentos de teatro de formas animadas nas universidades) até escolas independentes, oficinas, *master classes* e formação dentro das companhias de teatro com o objetivo de desenvolver a criatividade e certas habilidades cênicas.

O desenvolvimento intenso e inovador do teatro de formas animadas, a formação multidisciplinar do bonequeiro e a multiplicidade de novas formas de teatro combinando várias artes do espetáculo aprofundaram a consciência dos artistas em relação ao impacto poderoso de sua arte.

A ampla diversidade do teatro de formas animadas, a multipli-

cidade de novas formas teatrais utilizando formas animadas, as existências de formas tradicionais antigas e a minha observação aliada à minha própria experiência profissional me fizeram sentir a necessidade de questionar a nossas bases como artistas e como pedagogos.

Como podemos definir “boneco” e “teatro de bonecos” hoje? Como vamos definir as habilidades que um bonequeiro deve ter? Qual é a missão dos diferentes tipos de programa de formação? Para quem estamos ensinando? Que tipos de alunos estamos procurando? Quais são os objetivos específicos dos programas? Qual é o espaço que damos à pesquisa e à criatividade? Que espaço damos ao desenvolvimento de competências? Qual é o espaço que damos ao trabalho conceitual – dramaturgia e direção de palco? Qual é o espaço que damos para o conhecimento: tradições teatrais, estética, Filosofia, Antropologia...? Quais são os desafios da formação de hoje: os nossos sucessos, nossas falhas, nossas dúvidas e nossas perguntas? O que nos descontenta? Poderíamos construir pontes entre os diferentes tipos de formação?

Esta edição da Revista Móin-Móin convidou artistas experientes, pedagogos, cientistas teatrais e diretores de teatro para refletir sobre a essência do teatro de formas animadas e a sua formação.

A fim de aprofundar estas questões e muitas outras, a Comissão de Formação Profissional para o Teatro de Bonecos, da UNIMA, organizou o Rencontre Internationale sur la Formation aux Arts de la Marionnette [Encontro Internacional sobre Formação nas Artes da Marionete] com foco na formação profissional em formas animadas, que terá lugar em setembro de 2015, em Charleville-Mézières. Nosso desejo é reunir artistas e pedagogos de diferentes tipos de formação, examinar as bases da formação, abordar questões importantes e permitir a reflexão sobre os objetivos da formação, a fim de compartilhar os pontos fortes e fracos do ensino e explorar as possibilidades de construir pontes entre os diferentes tipos de formação.

15 de abril de 2015.

A foray into the territory of training in the arts of puppetry: teaching and learning

Irina Niculescu
Cincinnati (USA)

I am a theatre director, a theatre maker, I chose and I devoted my entire work exploring the essence of the puppet, its metaphoric quality, its capacity to transmit emotions. As a young pedagogue I started teaching directing and puppetry performance. As a young director I needed to train people for my shows and I developed my own technique to teach puppetry, searching to attend the excellence in interpretation, exploring in depth the essence of the different types of puppets, taking inspiration from the traditional forms and inventing new forms, some of them for only one show. I searched to discover what makes their charm, their mystery, and their power, and what is the relation between each puppet form and its specific privileged dramatic territory. Teaching and learning... my adventure started in the mid' seventies.

Since then, puppet theatre has experienced several profound changes. I was fortunate to be part of the big enthusiastic wave, which started them.

- **The status of the puppeteer transformed:** the puppeteer started to be viewed as a stage artist who masters a diversity of performing skills such as acting, dance, music, a variety of

traditional puppetry techniques and the ability to invent new puppet forms, techniques, and technologies

- **The traditional puppet booth opened its walls creating new performing spaces:** As a result, puppet and puppeteer found themselves next to each other; their relation had to be defined and developed in multiple ways going beyond the functional necessity in search for a poetic meaning. The space poetics also changed; the relation between the space, the puppet, and the puppeteer got new dramatic functions.
- **Crossing borders:** the creative energy of puppetry and its means of expression attracted artists coming from fine arts, dance, music, video graphics, and film. The intertwining of puppetry with the other performing arts provoked the creation of new dramaturgies
- **A new approach to matter and materials:** the exploration of matter and its expressive potential provoked the creativity, and developed new aesthetics.
- **The process of creation itself got a new appreciation.**

The new approaches to puppetry required new skills. Puppetry departments already existed in a few universities in Eastern Europe, offering programs which focused on teaching the complex tools of puppet theatre: design, technology, building, dramaturgy, directing, and of course performing with the main puppet types. Now diversity of professional training structures and programs teaching the arts of puppetry were created, from higher education (university puppetry departments) to independent puppet theatre schools, workshop programs, master classes, and training inside puppet theatre companies aiming to develop creativity and certain performing skills.

The exuberant and innovative development of puppetry, the multidisciplinary training of the puppeteer, the multitude of new theatre forms combining several performing arts deepened artists' awareness of the powerful impact of their art.

The broad diversity of puppet theatre, the multitude of new theatrical forms using puppets, and the existence of ancient traditional forms, my observation along with my own professional experience made me feel the necessity to question our basis as artists and as pedagogues.

How do we define “puppet” and “puppet theatre” today? How do we define the skills a puppeteer must have? What is the mission of the different types of training programs? Whom are we teaching? What kind of students are we looking for? What are the specific goals of the programs? What is the space we give to research and creativity? What space do we give to skill development? What is the space we give to conceptual work – dramaturgy and stage directing? What is the space we give to knowledge: theatre traditions, aesthetics, philosophy, anthropology...? What are the challenges of today’s training: our successes, our failures, our doubts, and our questions? What dissatisfies us? Could we build bridges between the different types of training?

The present issue of the publication Móin-Móin invited experienced artists, pedagogues, theatre scientists, and theatre directors to reflect upon the essence of puppet theatre and puppetry training.

In order to further address these questions and many others, the UNIMA Commission for Puppetry Training organizes the International Meeting on Training in Puppetry Arts, which will take place in September 2015 in Charleville-Mezieres. Our desire is to bring together artists and pedagogues from different training forms, examine the foundations of training, address significant issues, and allow reflection on training goals in order to share the strengths and weaknesses of teaching, and explore the possibilities to build bridges between the different forms of training.

April 15, 2015.

Ensinando filosofias no Teatro de Bonecos. Bonequeiro – ator-bonequeiro – performer¹

Henryk Jurkowski
Varsóvia (Polônia)



Volatiles (2014). Compagnie Yokai. Direção de Violine Fimbel. Foto de Violine Fimbel.

¹ Tradução de Marisa Napolini, atriz, professora e pesquisadora. Mestre e doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, e Marcos Heise, jornalista graduado em Comunicação Social.



Les Quatre Fils Aymon (1955). CIA Petits Comédiens de Chiffons, Charleville-Mezieres. Foto de Ciné Moiny.

Resumo: Começemos pela terminologia. As palavras devem responder pelo que designam. Assim, o teatro de bonecos significa um teatro no qual o boneco (como figura tridimensional real ou fantástica) domina. Todos os outros fenômenos, como a sombra, a mão ou o teatro de objetos deveriam ter seu próprio nome para eliminar o caos na terminologia. Este artigo fala sobre a formação de bonequeiros verdadeiros no teatro de bonecos verdadeiro. Existem quatro tipos de bonequeiros: 1) natural – uma pepita; 2) formado no teatro ou em vários cursos; 3) bonequeiro-ator, formado em academias seguindo os princípios dramáticos; 4) bonequeiro-performer virtual, que busca seus impulsos nas artes visuais e na energia da matéria. Uma vez que a experiência com a formação do ator-bonequeiro falhou, o performer pode ser o verdadeiro bonequeiro do futuro.

Palavras-chave: Boneco. Bonequeiro. Ator. Performer. Teatro de bonecos material.

Eu admito – eu sou conservador em relação à terminologia. A expressão “Teatro de Bonecos” significa para mim o mundo dos bonecos com seus nomes adequados, que descrevem a sua produção, sua variedade tecnológica e as formas de apresentação na cena de bonecos. Eu insisto que palavras se referem estritamente ao que nomeiam. É claro que não tenho nada contra neologismos; o neologismo refere-se a uma nova forma de nominar. Então, não tenho nada contra metáforas, uma vez que elas propiciam novos sentidos para imagens poéticas improvisadas. Eu estou questionando o hábito atualmente muito popular de usar o termo “Teatro de Bonecos”² para se referir a

² O autor usa as expressões “Puppetry” ou “Puppet Theatre”, ambas traduzidas aqui como “Teatro de Bonecos”. É necessário esclarecer que normalmente esta expressão é traduzida como “Teatro de Formas Animadas” ou “Teatro de Animação” no Brasil, assim como em outros artigos integrantes desta edição. Como neste caso o autor faz diversos jogos de palavras e problematiza justamente a inserção de outros elementos que não os bonecos nesta nomenclatura, optou-se, juntamente com os editores da revista, por manter a expressão “Teatro de Bonecos”. [Nota da Tradutora]

novos fenômenos paralelos como teatro de luva, teatro de objetos, teatro de diversos meios de expressão e teatro de animação. Esses fenômenos deveriam ter seus próprios nomes se não quisermos nos afogar em um caos formativo.

No meu entender, a expressão “Teatro de Bonecos” implica um teatro no qual o boneco é usado como personagem e é o elemento principal. Este tipo de teatro ainda existe. Ele existe como continuidade do Teatro de Bonecos tradicional, mas também na criação de alguns artistas contemporâneos. Todo mundo pode encontrar seu lugar ali. Neste artigo, eu pretendo falar sobre o treinamento de “bonequeiros” para este tipo de teatro de bonecos “verdadeiro”.

O teatro de bonecos existe dentro de um ambiente cultural rico que constitui o seu contexto. Este é um território de osmose e sinergia, que leva ao cruzamento das fronteiras do gênero. Não é surpresa que o teatro de bonecos tenha adotado outros meios de expressão, tais como atores, manequins e máscaras, que serviram à metaforização desta linguagem. O teatro feito com diversos meios de expressão tendo o bonequeiro à frente nasceu deste modo.

Apesar disso, o boneco tem tido uma vida independente que vai além do teatro de bonecos. Ele atraiu muitos artistas, começando por Samuel Foote, os românticos alemães, os modernistas franceses e os modernistas contemporâneos, como Tadeusz Kantor. O visionário teatral Gordon Craig reforçou isso e previu o grande impacto que o boneco viria a ter no teatro de atores. E assim foi. As conquistas do teatro de bonecos levaram o boneco a ocupar a cena de atores. Hoje, é difícil afirmar se o teatro de bonecos adotou outros meios de expressão ou se o teatro de atores domesticou o boneco. Independentemente do destino do teatro de bonecos “clássico”, o boneco permanece um meio de expressão atraente que continua a manter o interesse de artistas autênticos do “teatrão”. As tendências contemporâneas em arte asseguraram sua existência. Não foi por acaso que, no início do século XX, o escritor espanhol Ortega y Gasset anunciou a existência de uma arte desumanizada, ou seja, a sua reificação³.

Os artistas de teatro têm se interessado pelo boneco como um possível substituto para o ator vivo. Heinrich von Kleist identificou o boneco com o manequim e declarou que ele tem certa predominância

³ Ver: ORTEGA y GASSET, José. *La deshumanización del Arte e ideas sobre la novella*. Madrid, 1925.

sobre o ator porque ele não é afetado ou narcisista, ele simplesmente se submete às leis da matéria⁴. É claro que o manipulador do boneco pode reagir de forma afetada, mas Kleist não permitia tal pensamento. Edward Gordon Craig compreendeu este desafio e deu um conselho claro ao manipulador de bonecos: “Você não o move. Você o deixa mover-se por si!”⁵. Em uma palavra: crie condições para que ele possa mostrar seu charme, seu charme material.

Esta mensagem de Kleist e Craig ainda é válida tanto no teatro de bonecos verdadeiro quanto no teatro de diversos meios de expressão. Neste último, o boneco preserva o seu status de ator material e como tal é muito apreciado.

A atitude de Kleist e Craig, reforçada pelo interesse dos modernistas franceses e alemães, contribuiu para o intenso desenvolvimento do teatro de bonecos que predominou no século XX como um teatro de diversos meios de expressão. Muitos artistas excelentes produziram trabalhos importantes. Muitos deles cruzaram as fronteiras do teatro de bonecos popular e voltado para crianças e avançaram com sucesso no território da arte teatral. Conseqüentemente, o teatro de bonecos gerou a existência de várias organizações de bonecos, institutos, revistas e escolas de teatro de bonecos de diferentes níveis, com o objetivo de formar futuros bonequeiros.

É compreensível que a questão “quem é o bonequeiro contemporâneo?” tenha se tornado essencial. No passado, ele era um ator casual, que com a ajuda dos bonecos assegurava uma vida relativamente digna à sua família. No entanto, o sucessor contemporâneo do antigo bonequeiro tem diversas faces, dependendo da sua motivação criativa e das circunstâncias profissionais.

1) Ele é um bonequeiro do modelo antigo, uma pepita⁶: ele mesmo fabrica seus bonecos e atua em frente ao público.

2) Ele é um bonequeiro formado na prática teatral, em cursos e em escolas, mas ainda é apenas um modelo modificado do bonequeiro mencionado no ponto (1). Ele pode usar bonecos feitos por artesãos.

⁴ Ver: KLEIST, Heinrich von. *Über das Marionettentheater*. Berliner Abendblätter. Den 12ten-15ten Dezember 1810.

⁵ Ver: CRAIG, Edward Gordon. *Poets and Puppets*. The Chapbook, 1921, Feb. 18.

⁶ O autor usa o termo “pepita” no sentido de ser um bonequeiro que “se faz a si mesmo”, como um *self made puppeteer*. [N. da T.]

3) Ele é um bonequeiro-ator, formado nas escolas especializadas de teatro, que seguem os princípios de treinamento do ator. Estas escolas formam um ator que pode trabalhar tanto no teatro dramático quanto no teatro de bonecos. Em relação a seus colegas dos pontos (1) e (2), ele é privilegiado, uma vez que os técnicos teatrais estão a seu serviço.

4) Este poderia ser o “bonequeiro-performer”. Um termo novo para nomear um performer muito consciente da especificidade da sua arte, que é criada durante o processo de dar vida à matéria morta. A palavra “performer” é emprestada de demonstrações visuais improvisadas como o happening e a performance art, normalmente feitas por escultores, artistas visuais e algumas vezes por atores⁷.

1) O bonequeiro-pepita normalmente era o ator ambulante, equilibrista, acrobata, contador de histórias – um homem de muitas habilidades. Ele provavelmente foi o sucessor dos antigos xamãs ou sacerdotes, mas suas funções rituais desapareceram ao longo da história. Ele sabia fabricar seus próprios bonecos, montar o palco e realizar apresentações curtas. Ele não era visto como um artista. Pertencia a camadas sociais marginais e foi adquirindo algum respeito social de forma muito lenta. Era considerado um artesão. Durante muito tempo, o termo “artesanato” se referia a qualquer produto humano, incluindo as criações artísticas, como já diziam os filósofos gregos e latinos, que as chamavam “*techné*” e “arte” (COLLINGWOOD, 1958, p. 5). O artesão tinha um objetivo preciso: o material que seria transformado pelas suas mãos e suas ferramentas.

2) Os bonequeiros que tinham consciência da especificidade da sua profissão e estavam bem preparados para praticá-la. Eles surgiram na Europa no século XVIII. Na maioria dos casos, eram clãs familiares, alguns ainda existem. Quando trabalhavam em grupos, tinham alguma especialização. Eles sabiam como fabricar seus bonecos, mas com frequência confiavam este trabalho a especialistas. Foi o início da desintegração da profissão, considerada até aquela época uma aptidão. O processo foi natural, mas obviamente a “interpretação” ou a “habilidade de interpretar” foi separada de suas fontes materiais.

3) Atores-bonequeiros são produto de países da Europa Central, onde o teatro de bonecos se desenvolveu sob a influência do grande mes-

⁷ Ver: *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. New York, London: Routledge, 2014.

tre bonequeiro Serguei Obraztsov (1901–1992). Bonequeiros levaram suas ideias para muitos países e fundaram escolas de teatro de bonecos aplicando métodos teatrais de Constantin Stanislavski (1863–1938) e de Bertolt Brecht (1898–1956). Obraztsov compreendia o sistema de Stanislavski. Ao apresentar suas impressões sobre o famoso Festival Internacional de Bucareste (1958), ele escreveu:

A precisa formulação de uma de suas árias, cada uma de suas falas, cada gesto, sem a crença nas circunstâncias dadas, perderá todo o sentido e vai cair no vazio. E não importa o que um ator do teatro de bonecos vai manipular: uma marionete, um boneco de luva, um guarda-chuva ou se vai atuar com as mãos nuas – a sua atuação sem a fé nas circunstâncias dadas perderá sua expressividade e toda a sua força convincente (OBRAZTSOV, 1981, p. 388-389).

Bertolt Brecht propôs outros princípios para a arte teatral à medida que reivindicou a necessidade de atuar usando o “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt*)⁸. Enquanto, no caso do teatro de atores, o efeito de distanciamento era um sinal extemporâneo da atuação, no caso do teatro de bonecos ou do teatro de diversos meios de expressão, este efeito tornou-se um elemento fundamental, como o diretor Konstanza Kavrakova Lorenz colocou:

Há uma diferença básica entre “efeito de distanciamento” como método e técnica de atuação no teatro de atores e o “efeito de distanciamento” permanente na atuação com bonecos; enquanto o ator atuando sem o “distanciamento” é concebível, uma atuação com bonecos sem “distanciamento” não é concebível, porque a tensão da dualidade está inscrita na essência desta atuação (KAVRAKOVA-LORENZ, 1989, p. 235).

No processo de formação, ambos os métodos e princípios da estética de Brecht e de Obraztsov se esgotaram. O ecletismo e a intuição reinaram nas escolas de teatro de bonecos e serviram mais ao treinamento do ator do

⁸ Ver: BRECHT, Bertolt. *Małe organon dla teatru, tłum [Pequeno Organon para o Teatro]*. A. Sowiński, “Pamiętnik Teatralny” 1955, z.1, pp.39-62.

que ao ensino do teatro de bonecos. Os atores-bonequeiros que resultam deste tipo de treinamento podem atuar no teatro multimídia, mas eles estão mais interessados na autoexposição “dramática”. Olhando a partir do ponto de vista do teatro de bonecos, após meio século de existência, as escolas de teatro de bonecos revelaram-se um experimento malsucedido.

4) Bonequeiro-performer é a proposta de um novo termo conectado com os novos fenômenos visuais, como o happening e a performance art. O bonequeiro-performer pertence ao círculo de escultores, pintores e mestres similares do ofício, que conhecem os princípios da arte contemporânea. Ele sabe como fabricar seus próprios bonecos e como colocá-los na cena. Ele é um colega dos bonequeiros *stricto sensu*. Nem todos os performers são bonequeiros. No entanto, os pesquisadores estadunidenses de teatro tentam encontrar para eles o ambiente comum – uma espécie de executor da performance material⁹.

Nenhum corpo docente está formando um artista deste tipo. Quem chegou mais perto deste conceito foi a escola do mestre parisiense Jacques Lecoq (1921–1999). Lecoq não era um mestre do teatro de bonecos, ele estava comprometido com a formação geral de um artista de teatro. No entanto, ele confrontou seus alunos com a expressão de vários objetos na cena.

A interação entre o sujeito e a matéria constitui a característica básica da arte do boneco. A associação entre material e performer proporciona uma energia criativa especial. O boneco pronto para atuar aguarda apenas a transformação e a liberação de sua força. O performer perfeito deve criar, ele próprio, o instrumento de sua atuação. Ele deve compreender a resistência de uma pedra, a dureza ou a maleabilidade do barro, ele deve admirar o poder inerente da estrutura de uma árvore, ele deve explorar as propriedades da palha. Ele deve aprender a linguagem dos materiais, compreender a sua importância, o seu modo de existência. Ele deve ser humilde diante das dádivas da Terra, que serão submetidas a uma transformação criativa e permitirão a transmissão das emoções do bonequeiro¹⁰.

Escultores e artistas plásticos têm uma relação pessoal com o mate-

⁹ Ver: *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. London: Routledge, 2014.

¹⁰ Ver: JURKOWSKI, Henryk. *Materiał jako wehikuł treści rytuału [A matéria como veículo de conteúdo ritual]*. Warszawa: Uniwersytetu Warszawskiego, 2011. Publishing House of Warsaw University.

rial, que lhes serve com suas qualidades expressivas. Eles são um pouco como homens primitivos, que viveram em proximidade com o meio ambiente. Vale a pena lembrar a sua crença de que toda a matéria do mundo é preenchida com a energia divina e merece grande respeito¹¹. Os pensadores hinduístas seguiram o mesmo caminho, abraçando o monismo filosófico e considerando que todos os seres existentes são preenchidos com a substância divina, embora não no mesmo grau:

Os Upanishads apresentam a hierarquia dos vários graus de realidade, começando pelo intenso absoluto, que é tanto a fonte original quanto a realização final do processo do mundo. Os vários tipos de seres são as presenças mais elevadas ou mais baixas do espírito absoluto e único. Nada na Terra se destacou por sua própria força, mesmo que possa parecer ser relativamente completo e intrínseco. Cada objeto limitado inclui algumas variações, que apontam para algo que existe por trás dele. Enquanto o absoluto reside em todas as coisas limitadas, infiltrando-as, os objetos diferem pelo grau em que estão infiltrados, bem como pela plenitude da reflexão que estão proporcionando. Nem todos os componentes são os mesmos, mas todos são iluminados da mesma maneira pela luz radiante... (RADHAKRISHMAN, 1958, p. 211).

“O absoluto em coisas limitadas”, de um lado, e a tese de Platão sobre as ideias que foram consumadas como uma imagem da realidade material, de outro, demandam do artista contemporâneo (bonequeiro-performer ou diretor) que tenha seu próprio conceito da interação entre o mundo das ideias e o mundo da realidade material¹².

A linguística contemporânea nos leva a aplicar neste caso a metodologia semiótica. O mundo contemporâneo das ideias existe graças à sua base material, que é o seu veículo. Os sistemas contemporâneos de comunicação social têm sua origem no material. Este material pode estar na forma primitiva ou pode ser transformado, porque tudo o que nos rodeia se comunica. Este material também pode ser biológico, se a

¹¹ Ver: TYLOR, Edward Burnett (1832-1917). London: Primitive Culture, J. Murray, 1871.

¹² Ver: Platos Republic [*A República de Platão*]. Editado com notas e ensaios por B. Jowett M.A. e Campell M.A. LL.D. em três volumes. Oxford: Clarendon Press, 1894.

função de comunicação for realizada por um ser humano.

No mundo do espetáculo, a mensagem é transmitida pelo performer, bonequeiro ou ator (lembramos que por trás há o seu líder, um diretor teatral). O bonequeiro usa a matéria simples, que ele mesmo transformou, enquanto o ator usa a matéria biológica, que ele próprio apresenta como parte da mensagem artística.

Podemos dizer que o bonequeiro, pela razão mais natural, que é a distância entre ele e o boneco, o manipula de uma forma conceitual, diferentemente do ator, que é mais espontâneo, uma vez que ele envolve em sua atuação o seu próprio corpo e mente.

Estas diferenças nos lembram de discussões anteriores de teóricos do teatro sobre a atuação espontânea “quente” e a atuação consciente “fria” no teatro de ator. Os defensores da atuação “quente” atuavam de forma espontânea, enquanto os proponentes da atuação “fria” usavam seus cérebros e habilidades analíticas, tal como argumentado por Denis Diderot em seu *Paradoxo do comediante*¹³. Friedrich Nietzsche (1844–1900) apoiou a análise de Diderot e declarou sua aversão ao lirismo subjetivo, que deveria ser superado pelo ator¹⁴.

Em nossos tempos, temos dúvidas se estas suposições estavam corretas porque sabemos que a tensão emocional na atuação não pode ser um obstáculo na análise racional do papel. Na verdade, o que importa é o efeito cênico ou o efeito do trabalho de arte em relação ao seu receptor. Isso significa que nós ainda respeitamos a teoria da relação entre “estímulo e reação”, bem conhecida na Antiguidade¹⁵. Esta relação não responde aos critérios da arte pura, mas não deveria ser evitada na arte teatral.

A formação do bonequeiro, bem como a formação do bonequeiro-performer, deveria se dar de forma independente da formação do ator. O escultor que dá vida às suas figuras está mais próximo do bonequeiro do que o ator que expõe seu corpo. A formação do bonequeiro-performer deveria consistir na sua educação como ser humano consciente das fontes

¹³ Ver: DIDEROT, Denis. *Paradoks o aktorze i inne utwory, tłum [Paradoxo do comediante]*. Warszawa: Jan Kott, Czytelnik, 1950.

¹⁴ NITZSCHE, Fridrich. *Narodziny tragedii, czyli Helenizm i pesymizm [o Nascimento da Tragédia ou Helenismo e pessimismo]*. Trans. L. Staff, J. Mortkowicz, Warszawa 1907, s. 40–41.

¹⁵ A relação “estímulo – reação” é discutida no livro X *A República* de Platão, *Poética* de Aristóteles e *Ars Poetica* de Horácio.

materiais de sua arte, que tem algum conhecimento das culturas primitivas e das funções religiosas dos materiais, bem como das origens rituais da arte do teatro, e deveria incluir a relação com os espectadores atuais.

É desejável que o bonequeiro-performer acredite na força original da matéria. Ele deve experimentar sua poderosa influência no processo de criação, ao buscar os meios para expressar seu próprio julgamento dos problemas humanos contemporâneos. Entre dezenas de conceitos gerais de atuação criativa, o conceito de Edward Nečka das interações criativas parece ser o mais atraente:

A interação criativa é o processo do efeito mútuo e permanente de dois elementos: (1) o alvo da atividade criativa e (2) as estruturas experimentais que aparecem incessantemente como um julgamento do objetivo de alcançar o alvo. A meta da atividade criativa pode ser a solução de um problema, a escrita de um poema, a invenção de uma piada – qualquer coisa que o ser humano possa realizar, que ainda não tenha sido feita. A estrutura experimental pode ser qualquer produto que responda à meta. Esta estrutura pode ter a forma material ou imaterial, simbólica ou imaginária (Nečka, 2012, p. 51).

No nosso caso, o “alvo da atividade” é a apresentação teatral e as “estruturas experimentais” são os ensaios que começam com a primeira ideia criativa até atingir o alvo. Neste processo, é importante a interação mútua entre o “alvo” e as “estruturas experimentais”. Nós gostaríamos de vê-las como “estruturas de experimentos com materiais”. O sucesso de uma entre muitas “estruturas de experimentos com materiais” pode levar à modificação do “alvo” de todo o projeto (Nečka, 2012, p. 52).

Em minhas argumentações, eu tentei dar uma resposta em relação à formação dos futuros bonequeiros. Obviamente, eu não entrei no programa detalhado mencionando todas as disciplinas de ensino necessárias para atingir o objetivo principal. No entanto, eu quero deixar claro que o teatro de bonecos precisa de um bonequeiro consciente da diacronia existencial, que conecta sua cultura pessoal com os mais antigos reflexos criativos, ao mesmo tempo em que se esforça para participar das conquistas contemporâneas.

O “teatro de bonecos material” pode definir essa diacronia. Ele pode ser o teatro que restaura a unidade dos valores materiais e espirituais do

nosso universo. A restauração deste teatro seria alcançada no processo criativo que está em um estado de atividade incessante de transformação das nossas opiniões e sentimentos em signos teatrais. De acordo com a tradição da arte teatral, nossas opiniões e sentimentos individuais deveriam servir ao nosso esforço humano em direção a uma realidade perfeita, radiante pela beleza das nossas criações artísticas.

Varsóvia, 11 de janeiro de 2015.

REFERÊNCIAS

- COLLINGWOOD, Robin George. *The Principles of Art*. London: Oxford Univeristy Press, 1958.
- KAVRAKOVA-LORENZ, Konstanza. Das Puppenspiel als synergetische Kunstform, in: WEGNER, M. (ed.) *Die Spiele der Puppe*, Köln, 1989.
- NECKA, Edward. *Psychologia twórczości*. Gdańskie: Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot, 2012.
- OBRAZTSOV, Serguei. *Moja professija*. Moskva: Iskusstvo, 1981.
- RADHAKRISHMAN, Sarvepalli. *Filozofia indyjska*, v.I. Tradução: Zofia Wrzeszcz. Warszawa: Instytut Wydawniczy “Pax”, 1958.

Teaching philosophies in Puppet Theatre Puppeteer – actor-puppeteer - performer

Henryk Jurkowski
Warsaw (Poland)

Abstract: At first – terminology. The words should respond to their designates. So the puppet theatre means theatre in which puppet (as a three dimensional figure of the real or fantastic beings) dominates. All the other phenomena like shadow, hand or objects theatre should have their own names to exclude the terminological chaos. Thus the paper speaks on teaching of real puppeteer working within the real puppet theatre. There are four type of puppeteers: 1. natural one – a nugget, 2. taught within the theatre or at various courses, 3. puppeteer- actor taught in the higher academies according to the drama principle, 4. a virtual puppeteer-performer, taking his impulses from the fine art and the energy of the matter. As the experiment with actor-puppeteer’s teaching failed the performer might be real puppeteer of the future.

Keywords: Puppet. Puppeteer. Actor. Performer. Material puppet theatre.

I admit – regarding terminology I am conservative. The word “Puppetry” means for me the world of puppets with their adequate names, that design their production, their technological variety and the ways of presentation on the puppet stage. I insist that words refer strictly to their designates. Naturally I have nothing against neologism; neologism refers to a new designate. Also I have nothing against metaphors, since they bring new senses within extemporary poetic pictures. I am protesting against custom quite popular now to use the “Puppetry” or the “Puppet

theatre” as designation of the new parallel phenomena such as hands theatre, objects theatre, theatre of diverse means of expression, theatre of animation. All these phenomena should have their own names if we do not wish to get drown in the formative chaos.

The word “puppet theatre” for me means the theatre in which the puppet as a character dominates as its most important part. This kind of theatre still exists. It exists as continuation of traditional puppetry but also as creation of some contemporary artists. Everybody may find own place within it. So in this paper I intend to speak about the “puppeteers” training for such “real” puppet theatre.

Naturally the puppet theatre exists within a rich cultural environment that constitutes its context. This is a territory of osmosis, synergy which leads to crossing the genre’s boundary. It is not surprise that puppet theatre adapted other means of expression such as actors, mannequins and masks, which served to metaphorisation of its language. The theatre of diverse means of expression dominated by the puppet player was born in this way.

Nevertheless the puppet has its own independent life beyond the puppet theatre. It attracted many artists starting with Samuel Foote, German romantics, French modernists and contemporary modernists such as Tadeusz Kantor. Theatre visionary, Gordon Craig, favored it and foresaw the great impact of the puppet on the actor theatre. And so it happened. The puppetry achievements led the puppet to enter on the actor stages. Today it is difficult to say whether the puppet theater adapted other means of expression, or the actor theatre domesticated the puppet. Independently from the destiny of the “classical” puppet theatre, the puppet remains an attractive means of expression keeping an interest of the authentic artists of the “big” theatre. The contemporary tendencies in art assured its existence. It was not an accident that at the beginning of XX century the Spanish writer Ortega y Gasset announced existence of dehumanized art, meaning its reification.¹

The theatre artists have been interested in the puppet as a possible substitute of the life actor. Heinrich von Kleist identified the puppet with the mannequin and stated, that it has some predomination over an actor because it does not simper, it does not sin being narcissistic, it simply

¹ See: ORTEGA y GASSET, José. *La deshumanizacion del Arte e ideas sobre la novella*. Madrid, 1925.

submits to the laws of the matter.² Of course the puppet's manipulator may simper, but Kleist did not allow such thought. Edward Gordon Craig did understand such threat and he did give the clear advice to puppet's manipulator saying: "You do not move it. You let it move itself!"³ In one word: create conditions for it may display its charm. Its material charm.

This Kleist's and Craig's message is still valid both in the real puppet theatre as well as in the theatre of the diverse means of expression. In this kind of theatre the puppet preserve its status of the material actor and as such is very appreciated.

The attitude of Kleist and Craig, strengthened by interest of French and German modernists contributed to the splendid development of the puppetry, which in the form of the theatre of the diverse means of expression has dominated during XX century. Many excellent artists produced important works. Many of them crossed boundaries of the folk and children puppetry and triumphantly entered at the territory of the theatre art. In consequence puppetry generated existence of various puppet organizations, institutes, magazines and the puppetry schools of different levels, intending to form the future puppeteers.

It was understandable that essential became the question: who is to be the contemporary puppeteer. In the past it was a casual player, who with the help of puppets assured his family the relatively honest life.

Contemporary successor of the ancient puppeteer has however several faces depending on his creative motivation and the professional circumstances:

(1) It is a puppeteer of the old pattern, a nugget: he himself makes his puppets and he himself perform in front of the audiences.

(2) It is the puppeteer, who is trained in the theatres, in the courses and in the puppet schools, but stil he is only modified model of a puppeteer mentioned in point (1). He might use puppets made by some craftsman.

(3) It is the puppeteer – actor, trained in the higher theatre schools, according to the principle of drama actor training. The above mentioned schools train an actor, who might work both in drama and in puppet theatre. In relation to his colleagues points (1) and (2) he is privileged, because the theatre technical stuff stands to his service.

² See: KLEIST, Heinrich von. *Über das Marionettentheater*. Berliner Abendblätter. Den 12ten-15ten Dezember 1810.

³ See: CRAIG, Edward Gordon. *Poets and Puppets*. The Chapbook, 1921, Feb. 18.

(4) It might be the puppeteer – performer. A new proposed term to name a player fully aware of the specificity of his art, that is created during the process of enlivening of the dead matter. The word “performer” is borrowed from the visual improvised demonstrations such as happening and performance art presented normally by sculptor, fine artists and sometimes actors.⁴

(1) Puppeteer – a nugget – generally was the wandering comedien, tightropewalker, acrobat, story teller – a man of many skills. He was probably a successor of ancient shamans or priests but his ritual fuctions disappeared in the mists of history. He was skilled to manufacture his puppets, to made a stage for them and to give short representation. He was not perceived as an artist. He belonged to the social margins and he started very slow only to get some social respect. He was considered to be craftsmen. For very long time the term “craft” referred to all human products, including the artistic creations as confirmed by Greek and Latin philosophers who called them “techne” and “arts” (COLLINGWOOD, 1958, p. 05). The craftman had devinite target, his tools and first of all - material, that has been transformed in his hands.

(2) Puppeteers, who were conscious of their profession’s specificity, and well prepared to its execution, appeared in Europe, as we can guess, in the XVIII century. In most cases they were family clans which has survived to our time. When they work in groups their activities underwent some specialization. They knew how to manufactures their puppets, but very often they entrusted this work to the experts. It was a starting point of profession’s desintegration considered up to that time as a skill of one body. A process was natural, but obviously in this way the “play” or “performing skill” was separated from its material sources.

(3) Puppeteers – actors are the product of the Central European countries, where the puppet theatre developed under the influence of the great puppetry master Siergiej Obratsov (1901-1992). Puppeteers took his ideas in many countries and founded puppetry school applying theatrical methods taken from Konstantin Stanislavski (1863-1938) and Bertolt Brecht (1898-1956). Obratsov understood Stanislavski’s system most widely. Presenting his impression from the famous festival in Bucarest (1958) he wrote:

⁴ See: The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance. New York, London: Routledge, 2014.

The Stanislavski's wording - "Faith in the established circumstances" – in its precision is the genial definition of the essence of the acting. The faith in the established circumstances constitutes a talent of an actor. The lack of this faith speaks of the actor disability. No matter if it is opera singer, dancer, drama actor or an actor manipulating puppet – each of his aria, each of his lines, each gesture without the belief in the established circumstances will lose all its sense and will hang in an emptiness. And no matter if an actor of the puppet theatre will manipulate a marionette, a glove puppet, umbrella or naked hand – his performance without the faith in the established circumstances will lose its expressiveness and all his convincing strength (OBRAZTSOV, 1981, p. 388-389).

Bertolt Brecht proposed other principles for the theatre art as he claimed the necessity to reveal the fact of playing with the help of so called "effect of alienation" (*Verfremdungseffekt*)⁵. When in the case of drama the alienation effect was an extemporary signal of the theatre acting, in case of the puppet theatre (or diverse means of expression) this effect became a permanent element as the director Konstanza Kavrakova Lorenz presented it:

There is a basic difference between "alienation effect" as method and acting's technique in the drama theatre and the permanent "effect of alienation" in the puppet performance; actor performing without the "alienation" is conceivable, but the puppet performance without "alienation" is not conceivable, because tension of the developing duality is inscribed in the essence of this performance (KAVRAKOVA-LORENZ, 1989, p. 235).

In the process of schooling both methods became exhausted as well as the principles of Obraztsov's and Brecht's esthetics. The eclecticism and intuition have reigned in the puppetry schools what have served more to the actor training than to the puppetry teaching. A puppeteers – actors as a product of this training might act in the multimedia theatre, but they are more interested in "dramatic" selves exposure. From the point of view of puppet theatre after the half century existence the higher puppetry schools

⁵ See: BRECHT, Bertolt. *Małe organon dla teatru, tłum. A. Sowiński*, "Pamiętnik Teatralny" 1955, z.1, pp.39-62 [*A Small Organon for the Theatre*].

has proved to be the unsuccessful experiment.

(4) Puppeteer – performer as a term is a proposition, connected with the new visual phenomena such as happening and performing arts. He belongs to the circle of sculptors, painters and similar masters of the craft, who knows the principles of contemporary arts. He knows how to manufacture his own puppets and put them on stage. He is a parallel fellow to the puppeteers *sensu stricto*. Not all performers are puppeteers. However the American theatre researchers try to find for them the common milieu – a sort of executives of the material performance.⁶

No teaching body is forming an artist of this kind. The most close to such concept was the Parisian master Jacques Lecoq's (1921-1999) school. Lecoq was not a puppetry master, he was engaged in the general instructions of a theatre artist. However he confronted his students with the expression of various objects.

Interaction of the subject and the matter constitutes the basic characteristic of the puppetry art. The matter next to the player brings a lot of special creative energy. The puppet ready to perform is only transformation and arrangement of its strength. The perfect performer should create himself the instrument of his acting. He should understand resistance of a stone, hardness or submission of the clay, he should admire the mastery within the tree's structure, he should exploit submission of the straw. He should learn their language, understand their gravity, their way of existence. He should be humble in the front of the Earth's gifts, that will undergo the creative transformation and will agree to transmit puppeteer's emotions.⁷

Sculptors and fine artists have a special, personal relation to material, which serve them due to their expressive values. They are a little as primary men, who lived closely linked with their environment. It is worth to remember their faith, that the whole matter of the world is filled with the divine energy and are worth of the great respect.⁸ The hinduist thinkers have followed the same path, going in the direction of

⁶ See: The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance. London: Routledge, 2014.

⁷ See: JURKOWSKI, Henryk. *Materiał jako wehikuł treści rytuału*. Warszawa: Uniwersytetu Warszawskiego, 2011. [Matter as a vehicle of ritual's contents] Publishing House of Warsaw University.

⁸ See: TYLOR, Edward Burnett (1832-1917). London: Primitive Culture, J. Murray, 1871.

philosophic monism and considering that all existing beings are filled up with the divine substance although not in the same degree:

Upanishads present hierarchy of various degrees of reality, starting from the intense absolute, which is equally the original source as well as the final realization of the world process. Various kinds of beings are the higher or the lower appearances of the unique absolute spirit. Nothing at the earth did not stand by its own strength, even it might seem to be relatively complete and intrinsically. Each limited object includes some variations, which point at something that exists behind it. While the absolute resides in all limited things, infiltrating them, the objects differ by the degree they are infiltrated as well as by the fullness of reflection they are giving.

Not all parts are the same, but all lighted in the same way by the radiant light... (RADHAKRISHMAN, 1958, p. 211).

“Absolute in limited things” and on the other hand the Plato’s thesis about the ideas that were accomplished as an image of the material reality demands from the contemporary artist (puppeteer-performer or performance’s director) to have his own concept of the world of ideas and the world of material reality mutual interaction.⁹

The contemporary linguistic prompts us to apply in this case the semiotics’ methodology. Contemporary world of ideas exists thanks to its material basis in the function of its vehicle.¹⁰ Contemporary systems of communication have their background in the material. This material may be in primary form or may be transformed, because everything that surrounds us is sending their statement. This material may be also biological one when the function of the vehicle is taken by a human.

In the world of spectacle the communique is transmitted by performer (puppeteer) or actor (we remember that in background ther is their leader in the person of theatre director). Performer uses the simple matter, which he transformed himself, actor uses the biological matter, that he presents himself as a part of the artistic communique.

⁹ See: Platos Republic. Edited with the notes and esseys by the late B. Jowett M.A. and Campell M.A. LL.D. in three volumes. Oxford: Clarendon Press, 1894.

¹⁰ See: ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York, 1980.

We may say, that the performer for the most natural reason, which is the distance between him and the puppet, manipulates it in a conceptual way contrary to the actor, who is more spontaneous since he engages in his acting his own body and mind.

These differences remind us the earlier discussion of the theatre theoreticians on the “hot” spontanec play and the “cold” conscious performance in the actor theatre. Proponents of the “hot” playing performed in spontanec way, the proponents of the “cold” acting used their brains and analytic skill as presented by Denis Diderot in his “Paradox of the comedian”¹¹. We may remember also that Diderot’s analysis was supported by Friedrich Nietzsche (1844-1900), who declared his aversion to the subjective lyrism, that was to overcome by the actor.¹²

In our times we have doubts whether these supposition have been right, because we know that the emotional tension in acting cannot be an obstacle in rational role’s analysis. In fact, what is important, is the scenic effect and in general the effect of the work of art in relation to its receiver. It means that we still respect the theory of “stimulation and reaction” coupling, well known already in Antiquity.¹³ This coupling does not respond to criteria of the pure artism, but is not to be avoided in spectacular art.

The puppeteer’s education as well as education of puppeteer-performer should be executed independently from the actor teaching. The sculptor enlivening their figures is closer to the puppeteer than the actor exposing his body. The schooling of the puppeteer-performer should consist in shaping him as a human who is conscious of the material sources of his art, who has some knowledge of the primary cultures and the material’s religion functions, as well as ritual origins of the art of theatre not forgetting the theatre obligation in relation to the modern spectators.

It is wishful that puppeteer – performer believes in the primary

¹¹ See: DIDEROT, Denis. *Paradoks o aktorze i inne utwory, tłum.* Warszawa: Jan Kott, Czytelnik, 1950. [Paradox of the actor].

¹² NITZSCHE, Fridrich. *Narodziny tragedii, czyli Helenizm i pesymizm.* Trans. L. Staff, J. Mortkowicz, Warsza 1907, s. 40-41 [The Birth of tragedy or Helenism and pesymism].

¹³ *Stimulation – reaction* relationship are discussed in X book of Platon’s *Republic*, Aristotle’s *Poetics* and Horace’s *Ars Poetica*.

strength of the matter. He should experience its powerful influence in the process of creation, while looking for the means of expression for his own judgment of the contemporary human problems. Among dozens general concepts of creative acting Edward Nęcki's concept of the creative interactions seems to be most attractive:

The creative interaction is the process of permanent and mutual effect of two elements: (1) the target of the creative activity and (2) the probationary structures incessantly appearing as a trial of target's achieving. The creative activity's target may be a problem's solving, poem's writing, actual joke's finding – anything to what human may endeavor, what does not have equivalents in the existing knowledge or in the environmental resources. The probationary structure may be any product, which responds to the target. The probationary structures may have the material or immaterial shape that is symbolic or imaginary one (NęCKA, 2012, p. 51).

In our case the “activity's target” means theatrical presentation and the “probationary structures” mean dozens of repetitions starting from the first creative idea to the achievement of the target. In this process important is mutual interaction of the “target” and the “probationary structures”. We would like to see it as “material probationary structures”. The success of one from many “material probationary structures” may lead to modification of the whole project's “target” (NęCKA, 2012, p. 52).

* * *

In my deliberations I tried to give the answer regarding the schooling of the future puppeteers. Naturally I did not enter in the detailed program mentioning all additional teaching subjects completing its main goal. However I want to make clear that puppetry needs a puppeteer who is conscious of the existential diachrony, who links in his personal culture the most ancient creative reflexes with the endeavorings to participate in the modern achievements.

The “material puppet theatre” might define this diachrony. This might be the theatre which restores the unity of material and spiritual values of our universe. Restoration of this theatre would be achieved in the creative process that is in the state of incessant activity in the transformation of our opinions and feelings into the theatrical signs. According to the tradition of theatre

art our individual opinions and feelings would serve to general, human endeavoring to the perfect reality, radiant by the beauty of artistic creations.

Warsaw, 11. 1. 2015

BIBLIOGRAPHY

- COLLINGWOOD, Robin George. *The Principles of Art*. London: Oxford Univeristy Press, 1958.
- KAVRAKOVA-LORENZ, Konstanza. *Das Puppenspiel als synergetische Kunstform*, in: WEGNER, M. (ed.) *Die Spiele der Puppe*, Köln 1989.
- NĘCKA, Edward. *Psychologia twórczości*. Gdańskie: Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot, 2012.
- OBRAZTSOV, Siergiej. *Moja professija*. Moskva: Iskusstvo, 1981.
- RADHAKRISHMAN, Sarvepalli. *Filozofia indyjska*, v.I. Instytut Wydawniczy "Pax" Warszawa, 1958. Tradução: Zofia Wrzeszcz.

Instruir e/ou Educar Por uma pedagogia do Teatro de Sombras¹

Fabrizio Montecchi
Teatro Gioco Vita (Itália)



La Tempesta (William Shakespeare). Encerramento da Oficina Ombre e altri fantasmi della scena (Piacenza, 2014). Direção de Fabrizio Montecchi. Foto de Fabiana Lazzari.

¹ Tradução de Adriana Aikawa da Silveira, doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.



Ambas as fotos: *La pietra e il bambino* (2013). Direção de Fabrizio Montecchi. Teatro Gioco Vita. Foto de Serena Groppelli.



Resumo: A maior dificuldade de “formar” nas disciplinas artísticas e, portanto, no Teatro de Sombras, consiste em encontrar um equilíbrio entre instrução e educação, entre *saber*, *saber fazer* e *saber ser*. Uma pedagogia do Teatro de Sombras também deve conter e integrar os aspectos marcadamente técnicos no interior de um quadro de referência mais amplo. O indivíduo em formação deve ter tanto uma experiência “cultural” quanto “existencial” dessa linguagem. Deve descobrir sua dimensão “ontológica” e compreender suas eventuais afinidades “autobiográficas”. Pois *formar-se* quer dizer investir tudo de si mesmo e, juntamente com a capacidade de refletir, pôr em jogo também as emoções e os sentimentos. Para *formar*, portanto, é também preciso demonstrar viver o que se transmite com paixão e envolvimento. Pois ensinando podemos nos tornar importantes modelos de identificação.

Palavras-chave: Instruir. Educar. Pedagogia. Teatro de Sombras.

Premissa

No final dos meus workshops, ouço sempre dizerem que “sou muito generoso” ao transmitir meus conhecimentos, pois revelo, sem nenhuma reticência, todos os meus segredos profissionais. Eu respondo que não tenho reticências, pois simplesmente estou convencido de que o único segredo que possuo é secreto até para mim: sou eu o meu segredo. Com isso, quero dizer, longe de qualquer exaltação narcisista, que, por mais que todos possamos conquistar as mesmas técnicas, o verdadeiro segredo é o que cada um de nós é. É isso que faz com que se produzam, no ato da prática artística, formas completamente diversas e originais, criações únicas e irreplicáveis. Se não fosse assim, estaríamos diante de uma prática artística exclusivamente acadêmica, fundada na aceitação acrítica de técnicas e formas pré-constituídas e na renúncia de se pôr em jogo, de se envolver. A criação artística nasce sempre do entrelace entre conhecimentos e habi-

lidades técnicas e vivência pessoal: não existe arte que não seja, no fundo, autobiográfica. Somente quando uma técnica encontra uma biografia, uma sensibilidade, uma visão do mundo, transforma-se em instrumento de expressão. O exercício da técnica sozinho nunca é por si arte, é, no máximo, um exercício de estilo, ou seja, academia. Assim como o ato autobiográfico sozinho, não apoiado em conhecimentos e habilidades técnicas, é tantas vezes somente uma estéril autocomplacência, que não consegue exprimir e comunicar outra coisa a não ser a necessidade que o produz.

Por que começo falando disso? Porque estou convencido de que o problema da formação (de *formar*) no campo artístico e, por isso também, no Teatro de Sombras, a sua grande dificuldade, consiste exatamente em encontrar um equilíbrio entre esses dois planos diferentes. De um lado, temos que ensinar, de maneira rigorosa e pontual, um conjunto de saberes, mas, paralelamente, temos que ensinar o indivíduo a usá-los, estimulando a capacidade de expressar o próprio potencial, o próprio ser e, principalmente, a projetá-lo em sua obra.

Em minha opinião, portanto, a formação artística não pode prescindir da dosagem atenta de processos ligados à *instrução* (ou seja, a transmissão por parte de um indivíduo e a aquisição de competências e de conhecimentos por parte do indivíduo que é instruído) com outros mais difíceis de codificar, ligados à *educação* (ou seja, a transmissão, por parte de um indivíduo, de um saber diverso, transversal e experiencial, voltado à formação global da personalidade do indivíduo que é educado).

Provavelmente, uso de modo inadequado termos que pertencem à pedagogia científica, e me desculpo por isso, mas na instrução englobo todos os processos ligados tanto à transmissão do *saber*, entendido como conjunto de conhecimentos teóricos, como os ligados à transmissão do *saber fazer*, entendido como conjunto de competências práticas ou habilidades. Na educação, por sua vez, englobo o *saber ser*, entendido como conjunto dos modos através dos quais o indivíduo põe em campo e consegue gerir, capitalizar o *saber* e o *saber fazer*.

Não devemos esquecer, como dizia Italo Calvino, que até a *ser se aprende*, embora nem sempre seja fácil entender como isso aconteça e como possa ser ensinado. Certamente, porém, *saber ser* nos ajuda a dominar o *saber fazer*, que no âmbito da criação artística é um aspecto fundamental, mais ainda que *saber*. Efetivamente, o indivíduo que sente necessidade de se expressar artisticamente irá buscar isso através da instrução; serão, sobre-

tudo, os meios e as formas adequadas que farão atingir esse objetivo. Ele irá tentar adquirir instrumentos e desenvolver habilidades, isto é, munir-se de técnicas, de um *saber fazer*. As técnicas representam desde sempre os modos que o homem criou para resolver uma necessidade, nunca a necessidade em si. Por isso, partir dos desejos e urgências expressivas é importante, é frequentemente o impulso primário, que torna “necessária” a busca de técnicas apropriadas para expressá-las. Essas técnicas, porém, têm maior força e eficácia se soubermos fazê-las participar de uma ideia mais ampla, que contenha e, ao mesmo tempo, transcenda o nosso ser. E aqui entra em jogo o *saber ser*: a técnica, de fato, nunca deve se tornar, como muitas vezes ocorre, a finalidade da criação artística, mas o meio que nos permite dar forma à nossa visão do mundo.

I

Meu percurso artístico com o Teatro de Sombras nasceu de uma abordagem autodidática e prevalentemente técnica. Nasceu em anos marcados pelas grandes transformações técnico-tecnológicas que produziram enormes mudanças no Teatro de Sombras contemporâneo. Orgulhoso de participar daquela revolução, eu vivia a técnica e as novidades linguísticas que ela trazia, como o único terreno no qual se devia jogar a partida da renovação dessa forma teatral. Interpretava o seu potencial expressivo exclusivamente dessa perspectiva e, conseqüentemente, acreditava que só assim devia ser transmitida. Tudo isso, porém, logo revelou seus próprios limites: tanto a falta de uma tradição verdadeira quanto de uma cultura de referência ou mesmo a falta de um pensamento filosófico em sua base fez com que eu percebesse muito cedo o risco de uma implosão formal e estetizante.

O que mudou para sempre essa minha abordagem inicial, o ponto de não-retorno, foi o percurso feito para chegar à criação de *O corpo sutil* [*Il corpo sottile*] (1988). Aquela experiência representou um momento de discussão de toda a bagagem de técnicas herdadas da tradição e desenvolvidas por nós naqueles anos e, para mim, marcou o momento em que a sombra deixou de ser somente uma técnica e começou a ser a matéria da qual é feito o meu teatro.

Partimos, eu e meus companheiros da época, de uma necessidade sincera de dar significado aos elementos que compunham o nosso teatro e de ir além da ideia de que a sombra fosse simplesmente um instrumento para produzir belas imagens. Zeramos tudo o que era “convenção teatral”

e recomeçamos de nós, do nosso corpo e da relação com a nossa sombra; da fonte luminosa reposta no estado primogênito de chama que dá luz e calor, que é fogo criador e destruidor; da tela retornada à originária natureza de sudário, lençol fúnebre, ventre materno...

Esse equipamento teatral pobre permitiu que superássemos nossa “linha de sombra” e nos aventurássemos em territórios inexplorados, dentro de labirintos de significados por nós desconhecidos. Esse trabalho de escavação assumiu, pouco a pouco, os contornos de uma viagem às origens da nossa linguagem. Um retorno ao homem e à sua sombra, aos povos nômades, que, em suas tendas, descobrem a sombra sem corpo, graças à transparência das peles. Lentamente, começamos a perceber os vestígios de um sentimento coletivo, de uma possível cultura da sombra a partir da qual recomeçar. Comecei, então, a procurar vestígios de sombras ao meu redor, fora da prática teatral e mesmo dos lugares da sombra. Encontrei-as vagando da literatura à psicanálise, da ciência à antropologia, da arte à filosofia. Mas o que mais me ajudou foi fazer da experiência cotidiana do mundo um tesouro e observar as infinitas declinações da sombra. Se não tinha nenhuma consciência das características da matéria (ou, pior ainda, no caso da sombra, da não-matéria) da qual se originava o fundamento técnico e expressivo do Teatro de Sombras, como podia compreender seu fruto e seu potencial? Observar a sombra fora dos recintos restritos das técnicas teatrais permitiu-me compreender o que ela era (se é que é possível realmente compreendê-la).

A formação desse *sentimento da sombra* teve em mim um impacto enorme: a sombra adquiriu vida, e o meu trabalho, uma alma. Nada mais foi como antes.

II

Uma vez atingida essa consciência, a pergunta que logo me fiz foi: como compartilhar aquele *sentimento da sombra* que eu considerava, então, o fundamento da prática do Teatro de Sombras? Como tornar transmissível não somente na teoria, mas também na prática, o conjunto de todas aquelas experiências? Naquele momento, compreendi que deveria ir além da comum, embora bem articulada, didática da técnica que havia caracterizado a base da minha formação até aquele momento; era preciso tentar desenvolver uma pedagogia total do Teatro de Sombras, que levasse em conta todos os aspectos ligados a ele. Uma pedagogia que partisse do

pressuposto de que o Teatro de Sombras era uma arte teatral completa, portadora de uma especificidade própria não somente técnica, mas também linguística, expressiva, e descobria isso com uma clareza “metafísica” na época. Uma pedagogia que emancipasse o Teatro de Sombras da convicção difusa de que se tratava simplesmente de “uma técnica”, e de que a bagagem suficiente para a sua prática se resumia, portanto, em conhecer todos os seus aspectos técnicos.

Infelizmente, e me dava conta somente naquele momento, o Teatro de Sombras tinha tido uma difusão no Ocidente principalmente graças a manuais que o haviam congelado em esquemas rígidos meramente funcionais e havia sido ensinado e transmitido, na maior parte dos casos, seguindo os mesmos critérios. Isso o havia tornado estéril, incapaz de se reproduzir e de se renovar, e nem sempre havia permitido que quem o descobria e começava a praticá-lo aproveitasse seu grande potencial expressivo. Certamente, eu não queria e não podia negar que o Teatro de Sombras se manifestasse através de sistemas de técnicas (como acontece, por outro lado, com qualquer forma artística), mas isto não significava, porém, que ele pudesse ser aprendido pela simples aquisição de instrumentos, métodos e regras técnico-práticas. Uma pedagogia do Teatro de Sombras devia conter, e saber integrar, os aspectos meramente técnicos no interior de um quadro de referência mais amplo, que possibilitasse a experiência de sua importante dimensão “ontológica”, sem a qual não era possível compreender seu profundo significado cultural.

Desde então, workshop após workshop, continuei a elaborar e codificar percursos, exercícios, jogos, práticas e teorias, na convicção de que a difusão do Teatro de Sombras contemporâneo não poderia se dar senão através de um coerente desenho pedagógico que fosse intérprete e portador de todas as suas instâncias. Um mau ensinamento certamente não contribui para melhorar as condições em que se encontra o Teatro de Sombras e ajudar o seu enraizamento no contexto das artes cênicas atuais.

Embora esteja ainda longe de considerar concluído o trabalho de construção de uma estrutura pedagógica orgânica (inclusive porque o Teatro de Sombras contemporâneo é um conjunto de experiências ainda totalmente abertas, em contínua e rápida transformação e, portanto, suscetíveis a enormes mutações), não posso deixar de reconhecer as importantes confirmações tidas em todos esses anos. Confirmações que me permitem definir com precisão cada vez maior uma práxis no ensinamento do Teatro

de Sombras que hoje representa para mim, e para todo o Teatro Gioco Vita, um indiscutível ponto de referência processual.

III

Não se pode praticar o Teatro de Sombras se não se conhece a sombra, a matéria expressiva sobre a qual se funda. Este é o tema do qual parte a minha estrutura pedagógica: a minha práxis, justamente. Daqui nascem todos os meus percursos didáticos e a articulação de jogos e exercícios que a compõem. Por essa forma peculiar de abordagem, foram condicionadas todas as passagens sucessivas e o próprio modo em que sugiro interpretar o Teatro de Sombras.

Isso porque estou convencido de que temos que tentar conhecer a sombra, antes de mais nada, em sua verdadeira “essência” fenomênica, em seus significados metafóricos, em seus aspectos psicológicos. Porque temos que compreender a sombra ainda antes que se dê nas formas e nas técnicas codificadas do teatro, em sua dimensão íntima e privada ainda antes que pública. Por isso, devemos provocar encontros com a sombra que nos permitam perceber o seu “ser” profundamente teatral. Pois quem se põe em uma relação atenta com sua própria sombra não tem como não reconhecer que, além de tornar visível, perceptível, evidente, a nossa realidade física através de sua representação sintética, a sombra tem também o poder de encarnar, inclusive imaterialmente, forças e energias. Algo ou alguém pode habitá-la, e por isso ela se oferece generosamente ao encontro conosco: para ser “animada”. Na sombra, nós projetamos não só os contornos de nosso corpo, nossa *figura*, mas também nossa vitalidade ou, podemos dizer, nossa alma. É importante que quem se dispõe a aprender o Teatro de Sombras descubra tudo isso pessoalmente.

Daqui se originam os percursos práticos que, partindo do escuro, levam à descoberta da sombra (a nossa e a dos outros) e dos elementos que a determinam. As passagens mais importantes são:

- o chão escuro (a sombra no chão);
- o corpo sutil (a sombra em pé);
- material e imaterial (a sombra sem corpo);
- a origem da figura (a sombra da silhueta);
- a grande narração (a sombra *in natura*).

A essa primeira fase lúdico-expressiva, que visa provocar encontros íntimos e poéticos com a sombra, segue uma fase de racionalização e orga-

nização das experiências feitas anteriormente. *A sombra, que se manifesta e existe somente no momento em que condições físicas bem precisas se concretizam, precisa ser pensada não em si, mas como resultado de um sistema de relações.* Temos que tentar compreender o que são essas relações e como encontram uma síntese na ideia cênica, no dispositivo de projeção: o espaço tridimensional definido, em seus extremos, pela fonte luminosa e pela superfície de projeção, e que tem a função de fazer nascerem as sombras dos corpos.

O Teatro de Sombras não pode prescindir da utilização de dispositivos projetivos, e toda forma de Teatro de Sombras conota-se exatamente por como os concebe e, também, por como interpreta o papel e a figura do performer, que é o coração e o motor do dispositivo de projeção. Em torno dessas diferenças, se dá o jogo de aproximação e afastamento em relação aos Teatros de Sombras orientais e ocidentais; entre tradição e modernidade. Devemos, portanto, tentar transmitir como dominar essas relações (entre luz, superfície de projeção e corpo do objeto), se queremos que quem pratica o Teatro de Sombras se mova em seu interior com consciência e familiaridade, e saiba dispor e utilizar por inteiro todo o seu potencial expressivo e comunicativo.

Daqui se originam percursos teórico-práticos ligados ao conhecimento dos fundamentos metafísicos e físicos da sombra e dos elementos que a determinam. As passagens mais importantes são:

- entre presença e ausência (a natureza da sombra);
- a sombra como instrumento de representação teatral (da sombra ao Teatro de Sombras);
- o dispositivo de projeção (o espaço da sombra);
- e a luz se fez (a luz: a origem da sombra);
- a arte imaterial (a tela: a manifestação da sombra);
- do tridimensional ao bidimensional (o corpo, o objeto, a sombra);
- a manipulação (controlar a sombra);
- a centralidade do performer (a alma da sombra).

Uma vez conhecida a sombra e definidos os princípios gerais que estão nas bases do Teatro de Sombras, passa-se à terceira fase, na qual se procede à aquisição das técnicas que permitem colocá-lo em prática. As técnicas do Teatro de Sombras, apesar de parecer estranho, não estão diretamente relacionadas à sombra. *Para criar, modificar ou manipular uma sombra é preciso trabalhar com os elementos que servem para criá-la, e não com ela diretamente.* Temos, portanto, que conhecer, em primeiro lugar, a luz e, em segundo lugar, o corpo-objeto. Em seguida, a superfície de projeção.

Por esse motivo, é importante que quem quiser trabalhar com a sombra, mesmo se não diretamente interessado na prática técnica, conheça os fundamentos que a fazem existir, que permitem a ela manifestar-se.

O âmbito relativo à luz é talvez o mais técnico/tecnológico, e pressupõe uma bagagem de conhecimentos, inclusive no campo da eletricidade, que não devem ser ignorados. O que é importante transmitir, porém, é um conhecimento técnico mínimo, que permita a quem pratica o Teatro de Sombras entender como as diversas fontes luminosas criam diferentes qualidades de sombra.

O âmbito relativo ao corpo-objeto é vasto e ramificado. Muitíssimo do que concerne ao instrumento silhueta está codificado, suas diferentes técnicas de construção e manipulação são, portanto, as mais fáceis de transmitir. Há, porém, outras técnicas possíveis que não estão codificadas e que deixam amplo espaço ao aprofundamento e à pesquisa. Refiro-me, por exemplo, ao objeto tridimensional e à máscara.

O âmbito relativo à superfície de projeção, por sua vez, introduz uma complexidade que remete aos conceitos de espaço cênico e de cenografia. A tela deve responder por ser “receptor de sombras” e ser “objeto cênico no espaço”. A importância teatral dessa dupla função é o que deve ser transmitido acima de qualquer coisa.

Daqui se originam percursos compostos de atividades manuais e exercícios práticos, que visam à aquisição das várias técnicas. As passagens mais importantes são:

- as características do dispositivo de projeção;
- dispositivos de projeção principais e secundários;
- escolha e uso da luz;
- as luzinhas puntiformes e filiformes;
- escolha e uso das telas;
- os tipos de tela;
- objeto, corpo e máscara;
- a silhueta;
- as técnicas de manipulação;
- a construção da silhueta.

Todas essas fases são sempre acompanhadas de encontros teóricos sobre o Teatro de Sombras como linguagem, sobre a escrita cênica e sobre assuntos inerentes às razões histórico-culturais de uma prática do Teatro de Sombras hoje, aqui, no mundo ocidental. Os temas mais importantes são:

- Os fantasmas da cena (o Teatro de Sombras e as artes da cena);

- A cena projetiva (o Teatro de Sombras e as artes multimidiáticas);
- A lição do Oriente (história dos teatros de tradição oriental);
- A herança do *Le Chat Noir* (história dos Teatros de Sombras de tradição ocidental);
- Em busca de uma identidade (visões e poéticas de Teatro de Sombras);
- A escrita cênica (projetar e criar um espetáculo de Sombras: da dramaturgia à direção).

IV

Cada ato formativo meu, seja ele de três dias, seja de três semanas, contém sempre, em quantidade variável, todas as fases descritas acima, e nasce de uma delicada dosagem de instrução e educação, fundada em alguns pressupostos pedagógicos que, hoje em dia, considero irrenunciáveis. Eis dez pontos que resumem minhas ideias em linhas gerais.

1) O ensinamento das técnicas e das habilidades técnicas tem grande importância. A técnica, porém, jamais deve ser o ponto de chegada, o fim de uma prática artística, mas simplesmente o meio, o instrumento “necessário” através do qual a expressão se dá.

2) O entrelace de teoria e prática é fundamental para favorecer a reflexão e desenvolver uma atitude crítica. A reflexão teórica é indispensável para penetrar profundamente no significado do “fazer”.

3) É sempre desejável a obtenção de resultados artísticos diferentes entre si. Do conjunto dos materiais propostos, cada um deve poder desenvolver ideias e formas que nascem da própria sensibilidade e do próprio interesse.

4) É inegável que na base da atividade de transmissão estejam o trabalho artístico e o modo de fazer de quem a realiza, e não poderia ser diferente. Não é preciso, porém, impor nenhuma forma fechada nem modelos únicos de referência; somente exemplos “relevantes” nos quais se inspirar.

5) Mesmo se os percursos formativos são coletivos, isto é, voltados a grupos de pessoas que participam no mesmo momento dos mesmos conteúdos, o objetivo educativo a perseguir é atingir cada individualidade em particular, cada sensibilidade presente.

6) O ensinamento deve ser metodologicamente rigoroso e coerente. Isso não deve, porém, entrar em conflito com o princípio de que a arte se transmite, sobretudo, por contágio, por imitação. Imitar não é copiar, duplicar, e o artista, assim como a criança, cria imitando e imita criando.

7) Ao ensinar, não é preciso se colocar como trâmite distanciado. É preciso demonstrar viver o que se transmite com paixão, com envolvimento, com amor. Pois ensinando podemos nos tornar importantes modelos de identificação.

8) Todo ato formativo é sempre uma ocasião de crescimento profissional, humano e artístico, e é preciso estar sempre disponível a pôr em jogo as próprias certezas profissionais. Cada momento deve ser vivido como ocasião de troca e de enriquecimento recíproco.

9) Não há contradição entre ser artista e ser formador. Um artista não é necessariamente um antipedagogo, embora deva ser a atividade de criação a alimentar e guiar a de formação.

10) Um artista deve interpretar a própria atividade de formador de modo “desinteressado”, isto é, dedicado à pura transmissão, e não pensar que ela tenha por finalidade desenvolver percursos de pesquisa pessoais.

Conclusão

Qual pode ser, então, nosso papel como artistas, como formadores e pedagogos? Que posição assumir em relação à transmissão de um *saber*, de um *saber fazer* e de um *saber ser*? Devemos nos mover exclusivamente no campo da instrução de habilidades e de um saber técnico-metodológico ou também no mais indefinido e compromissivo da educação dos indivíduos e personalidades artísticas?

Pessoalmente, como creio que se possa deduzir do que foi escrito nestas páginas, não tenho dúvidas.

Se *formar-se*, no fundo, quer dizer realizar uma operação contínua de revisitação, reinterpretção e reconstrução da imensa bagagem da nossa memória reflexiva, inclusive a partir de todos os estímulos da memória irreflexiva, *formar* quer dizer aceitar participar de todo esse processo e não permanecer neutro, recusando-se a se oferecer como referência, ajuda, apoio de uma personalidade, de uma sensibilidade em devir.

Se para *formar-se* é necessário, então, dar tudo de si mesmos e, juntamente com a capacidade de refletir, pôr em jogo também as emoções e os sentimentos, para *formar* também é preciso deixar-se envolver e dar tudo de nós mesmos. Isso não quer dizer anular a distância certa que deve sempre existir entre formador e formado, mas esforçar-se para encontrar um canal “especial” de comunicação, sem o qual todo ato de transmissão se torna estéril ou até inútil.

Istruire e/o Educare Per una pedagogia del Teatro d'Ombre

Fabrizio Montecchi
Teatro Gioco Vita (Italia)

Riassunto: La difficoltà maggiore nel “formare” alle discipline artistiche, e dunque anche al Teatro d'Ombre, consiste nel trovare un equilibrio tra istruzione e educazione, tra *sapere, saper fare e saper essere*. Anche una pedagogia del Teatro d'Ombre deve contenere e integrare gli aspetti squisitamente tecnici all'interno di un quadro di riferimento più vasto. L'individuo in formazione deve fare sia esperienza “culturale” sia esperienza “esistenziale” di questo linguaggio. Deve scoprirne la dimensione “ontologica” e capirne eventuali affinità “autobiografiche”. Perché *formarsi* vuol dire investire tutto di se stessi, e accanto alla capacità di riflettere, mettere in gioco anche le emozioni e i sentimenti. Anche per *formare* dunque bisogna dimostrare di vivere ciò che si trasmette con passione e coinvolgimento. Perché insegnando, si può diventare importanti modelli d'identificazione.

Parole-chiave: Istruire. Educare. Pedagogia. Teatro d'Ombre.

Premessa

Al termine dei miei workshop mi sento spesso ripetere che “sono molto generoso” nel trasmettere le mie conoscenze perché rivelo, senza nessuna reticenza, tutti i miei segreti professionali. Io rispondo ogni volta che non ho reticenze semplicemente perché sono convinto che l'unico vero segreto che possiedo è segreto anche a me: sono io il mio segreto. Con questo intendo dire, lontano da ogni esaltazione narcisistica, che

per quanto tutti possiamo attingere alle stesse tecniche, il segreto vero è ciò che ognuno di noi è. E' questo che fa sì che si producano, all'atto della pratica artistica, forme completamente diverse e originali, creazioni uniche e irripetibili. Se ciò non fosse, ci troveremmo di fronte ad una pratica artistica esclusivamente accademica, fondata sull'accettazione acritica di tecniche e forme precostituite e a una rinuncia a mettersi in gioco, a farsi coinvolgere. La creazione artistica nasce sempre dall'intreccio tra conoscenze e abilità tecniche e vissuto personale: non esiste arte che non sia, nel profondo, autobiografica. Solo quando una tecnica incontra una biografia, una sensibilità, una visione del mondo si trasforma in strumento d'espressione. L'esercizio della sola tecnica non è mai di per sé arte ma, al massimo, un esercizio di stile, accademia appunto. Così come il solo atto autobiografico, non supportato da conoscenze e abilità tecniche, è spesso solo uno sterile autocompiacimento, che non riesce a esprimere e comunicare altro che il bisogno chi lo produce.

Perché inizio parlando di questo? Perché sono convinto che il problema della formazione (del *formare*) in campo artistico, e dunque anche nel Teatro d'Ombre, la sua grande difficoltà, consiste proprio nel trovare un equilibrio tra questi due differenti piani. Da una parte dobbiamo insegnare, in maniera rigorosa e puntuale, un insieme di saperi ma, parallelamente, dobbiamo insegnare all'individuo come usarli, stimolando la capacità di esprimere il proprio potenziale, il proprio essere, e soprattutto, di come proiettarlo nell'opera.

A mio avviso la formazione artistica non può pertanto prescindere dall'attento dosaggio di processi legati all'*istruzione* (ovvero la trasmissione da parte di un individuo e l'acquisizione di competenze e di conoscenze da parte dell'individuo che viene istruito) con altri, più difficilmente codificabili, legati all'*educazione* (ovvero la trasmissione da parte di un individuo di un sapere altro, trasversale ed esperienziale, che mira alla formazione globale della personalità dell'individuo che viene educato).

Probabilmente faccio un uso improprio di termini che appartengono alla pedagogia scientifica, e me ne scuso, ma nell'*istruzione*, faccio rientrare tutti i processi legati sia alla trasmissione del *sapere* inteso come insieme di conoscenze teoriche, sia quelli legati alla trasmissione del *saper fare*, inteso come insieme di competenze pratiche o abilità. Nell'*educazione* invece, faccio rientrare il *saper essere*, inteso come insieme dei modi attraverso i quali un individuo mette in campo e riesce a gestire,

a capitalizzare, il *sapere* e il *saper fare*.

Non dobbiamo dimenticarci che, come diceva Italo Calvino, anche a *essere s'impara*, anche se non è sempre facile capire come questo realmente avvenga e come lo si possa insegnare. Sicuramente però, il *saper essere* ci aiuta a padroneggiare il *saper fare*, che nell'ambito della creazione artistica è un aspetto fondamentale, ancora più del *sapere*. Infatti, l'individuo che sente la necessità di esprimersi artisticamente ciò cercherà attraverso l'istruzione, saranno soprattutto i mezzi e le forme adeguate a raggiungere quest'obiettivo. Cercherà di acquisire strumenti e di sviluppare abilità, cercherà cioè di dotarsi di tecniche, di un *saper fare*. Le tecniche rappresentano da sempre i modi che l'uomo si è dato per risolvere un bisogno, mai il bisogno stesso. Per questo, partire dai desideri e dalle urgenze espressive è importante, è spesso l'impulso primario che rende "necessaria" la ricerca delle tecniche appropriate a esprimerle. Queste tecniche però, hanno maggior forza ed efficacia se sappiamo farle partecipare di un'idea più ampia che contenga, e nello stesso tempo trascenda, il nostro essere. Ed è qui che entra in gioco il *saper essere*: la tecnica infatti non deve mai diventare, come invece spesso accade, il fine della creazione artistica, ma il mezzo che ci permette di dare forma alla nostra visione del mondo.

I

Il mio percorso artistico con il Teatro d'Ombre è nato da un approccio autodidatta ed eminentemente tecnico. E' nato in anni segnati proprio da grandi trasformazioni tecniche-tecnologiche che hanno prodotto enormi cambiamenti nel Teatro d'Ombre contemporaneo. Fiero di partecipare a quella rivoluzione vivevo la tecnica, e le novità linguistiche che questa portava, come l'unico terreno sul quale si doveva giocare la partita del rinnovamento di questa forma teatrale. Esclusivamente in questa chiave ne interpretavo il potenziale espressivo e, di conseguenza, solo così ritenevo si dovesse trasmettere. Tutto questo ha però, molto presto, rivelato i propri limiti: l'assenza sia di una tradizione vera sia di una cultura di riferimento, o anche solo l'assenza di un pensiero filosofico alla base, mi ha portato ad avvertire molto presto il rischio di un'implosione formale ed estetizzante.

Ciò che ha cambiato per sempre questo mio approccio iniziale, il punto di non ritorno, è stato il percorso compiuto per arrivare alla

creazione de *Il Corpo Sottile* (1988). Quell'esperienza ha rappresentato un momento di messa in discussione di tutto il bagaglio di tecniche ereditate dalla tradizione e da noi sviluppate in quegli anni e, per me, ha segnato il momento in cui l'ombra ha smesso di essere solo una tecnica e ha iniziato a essere la materia di cui è fatto il mio teatro.

Siamo partiti, io e i miei compagni d'allora, da un sincero bisogno di dare un significato agli elementi che componevano il nostro teatro e di andare oltre l'idea che l'ombra fosse semplicemente uno strumento per produrre belle immagini. Abbiamo azzerato tutto quello che era "convenzione teatrale" e siamo ripartiti da noi, dal nostro corpo e dalla relazione con la nostra ombra; dalla sorgente luminosa riportata allo stato primigenio di fiamma che dà luce e calore, che è fuoco creatore e distruttore; dallo schermo restituito all'originaria natura di sudario, lenzuolo funebre, ventre materno...

Questo povero equipaggiamento teatrale ci ha permesso di superare la nostra "linea d'ombra" e di avventurarci in territori inesplorati, dentro labirinti di significati a noi sconosciuti. Questo lavoro di scavo ha assunto, a poco a poco, i contorni di un viaggio alle origini del nostro linguaggio. Un ritorno all'uomo e alla sua ombra, alla piccola comunità che nella caverna, intorno al fuoco, racconta le sue storie con le ombre, ai popoli nomadi che nelle loro tende scoprono, grazie alla traslucidità delle pelli, l'ombra senza corpo. Lentamente, abbiamo incominciato a percepire le tracce di un sentire collettivo, di una possibile cultura dell'Ombra da cui ripartire. Ho così incominciato a cercare tracce d'ombra intorno a me, al di fuori della pratica teatrale e anche degli stessi luoghi dell'Ombra. Le ho trovate vagando dalla letteratura alla psicanalisi, dalla scienza all'antropologia, dall'arte alla filosofia. Ma ciò che più di tutto mi ha aiutato è stato fare tesoro dell'esperienza quotidiana del mondo e osservare le infinite declinazioni dell'ombra. Se non avevo nessuna consapevolezza delle caratteristiche della materia (o, ancora peggio nel caso dell'ombra, della non materia) da cui il Teatro d'Ombre traeva fondamento tecnico ed espressivo, come potevo comprendere il suo portato e il suo potenziale? Osservare l'ombra fuori dai ristretti recinti delle tecniche teatrali mi ha permesso finalmente di capire (ma si potrà davvero mai capirlo?) cosa essa fosse.

Il formarsi di questo *sentimento dell'ombra* ha avuto su di me un

impatto enorme: l'ombra ha acquistato vita e il mio lavoro un'anima. Niente è stato più come prima.

II

Una volta raggiunta questa consapevolezza la domanda che subito mi sono posto è stata: come condividere quel *sentimento dell'ombra* che ritenevo ormai fondante la pratica del Teatro d'Ombre? Come rendere trasmissibile, non solo nella teoria ma anche nella pratica, l'insieme di tutte quelle esperienze? In quel momento ho capito che dovevo andare aldilà di quell'ordinaria, anche se ben articolata, didattica della tecnica che aveva caratterizzato fino a quel momento il mio impianto formativo, ma era necessario cercare di sviluppare una pedagogia complessiva del Teatro d'Ombre che tenesse conto di tutti gli aspetti a esso connessi. Una pedagogia che partisse dal presupposto che il Teatro d'Ombre era un'arte teatrale completa, portatrice di una propria specificità non solamente tecnica, ma anche linguistica, espressiva e, lo scoprivo con chiarezza allora, "metafisica". Una pedagogia che emancipasse il Teatro d'Ombre dalla diffusa convinzione che fosse semplicemente "una tecnica", e che bagaglio sufficiente alla sua pratica fosse pertanto la sola conoscenza di tutti i suoi aspetti tecnici.

Purtroppo, e me ne rendevo solo conto in quel momento, il Teatro d'Ombre aveva conosciuto una diffusione in Occidente soprattutto grazie a una manualistica che l'aveva congelato in rigidi schemi meramente funzionali ed era stato insegnato e trasmesso, nella maggior parte dei casi, seguendo gli stessi criteri. Questo lo aveva reso sterile, incapace di riprodursi e rinnovarsi, e non aveva sempre permesso, a chi lo scopriva e incominciava a praticarlo, di coglierne il grande potenziale espressivo. Certo non volevo e non potevo negare, che il Teatro d'Ombre si manifestasse attraverso sistemi di tecniche (come accade peraltro per ogni forma artistica) ma questo non significava però che lo si potesse apprendere semplicemente attraverso la sola acquisizione di strumenti, di metodi e di regole tecnico-pratiche. Una pedagogia del Teatro d'Ombre doveva contenere, e saper integrare, gli aspetti meramente tecnici all'interno di un quadro di riferimento più vasto che portasse a fare esperienza della sua importante dimensione "ontologica", senza la quale non si poteva comprenderne il profondo significato culturale.

Da allora, workshop dopo workshop, ho continuato a elaborare e

codificare percorsi, esercizi, giochi, pratiche e teorie, nella convinzione che la diffusione del Teatro d'Ombre contemporaneo non possa non passare attraverso un coerente disegno pedagogico che si faccia interprete e portatore di tutte le sue istanze. Un cattivo insegnamento non contribuisce di certo a migliorare le condizioni in cui versa il Teatro d'Ombre e a favorirne il radicamento nel contesto delle arti sceniche del presente.

Anche se ancora lontano dal considerare concluso il lavoro di costruzione di un'organica struttura pedagogica (anche perché il Teatro d'Ombre contemporaneo è un insieme di esperienze ancora totalmente aperte, in continua e rapida trasformazione e dunque suscettibili di enormi mutamenti) non posso non riconoscere le importanti conferme avute in tutti questi anni. Conferme che mi hanno permesso di definire con sempre maggior precisione una *prassi* nell'insegnamento del Teatro d'Ombre che ormai rappresenta per me, e per tutto Teatro Gioco Vita, un indiscutibile punto di riferimento procedurale.

III

Non si può praticare il Teatro d'Ombre se non si conosce l'ombra, la materia espressiva sulla quale si fonda. Questo è l'assunto dal quale parte il mio impianto pedagogico, la mia prassi, appunto. Da qui nascono tutti i miei percorsi didattici e l'articolazione di giochi e di esercizi che la compongono. Da questa forma particolare di approccio sono condizionati tutti i passaggi successivi e lo stesso modo in cui suggerisco d'interpretare il Teatro d'Ombre.

Questo perché sono convinto che dobbiamo cercare di conoscere l'ombra innanzitutto nella sua vera "essenza" fenomenica, nei suoi significati metaforici, nei suoi aspetti psicologici. Perché dobbiamo capire l'ombra prima ancora che si dia nelle forme e nelle tecniche codificate del teatro, nella sua dimensione intima e privata prima ancora che pubblica. Per questo dobbiamo provocare incontri con l'ombra che ci permettano di cogliere il suo "essere" profondamente teatrale. Perché chiunque si pone in un attento rapporto con la propria ombra non può non riconoscere che oltre a rendere visibile, percepibile, evidente, la nostra realtà fisica attraverso una sua sintetica rappresentazione, l'ombra ha anche il potere di incarnare, anche se immaterialmente, delle forze e delle energie. Qualcosa o qualcuno può abitarla e per questo lei si offre generosamente all'incontro con noi: per essere "animata". Nell'ombra

noi proiettiamo non solo i contorni del nostro corpo, la nostra *figura*, ma anche la nostra vitalità o, potremmo anche dire: la nostra anima. E' importante che chiunque si accinga ad apprendere il Teatro d'Ombre scopra tutto questo personalmente.

Da qui percorsi pratici che partendo dal buio portano alla scoperta dell'ombra (la nostra e quella degli altri) e degli elementi che la determinano. I passaggi più importanti sono:

- La terra oscura (l'ombra a terra)
- Il corpo sottile (l'ombra in piedi)
- Materiale e immateriale (l'ombra senza corpo)
- L'origine della figura (l'ombra della sagoma)
- Il grande racconto (l'ombra in natura)

A questa prima fase ludico-espressiva, che mira a provocare incontri intimi e poetici con l'ombra, segue una fase di razionalizzazione e organizzazione delle esperienze fatte in precedenza. *L'ombra, che si manifesta ed esiste solo nel momento in cui ben precise condizioni fisiche si realizzano, ha bisogno di essere pensata non in sé, ma come la risultante di un sistema di relazioni.* Dobbiamo cercare di comprendere cosa sono queste relazioni e come trovano una sintesi nell'idea scenica nel dispositivo proiettivo: lo spazio tridimensionale definito ai suoi estremi dalla sorgente luminosa e dalla superficie di proiezione, e che ha la funzione di far nascere dai corpi le ombre.

Il Teatro d'Ombre non può prescindere dalla messa in campo di dispositivi proiettivi e ogni forma di Teatro d'Ombre si connota proprio per come li concepisce e, anche, per come interpreta il ruolo e la figura del performer, che del dispositivo proiettivo è il cuore oltre che il motore. Intorno a queste differenze si giocano gli scarti fra Teatri d'Ombre orientali e occidentali; fra tradizione e modernità. Dobbiamo pertanto cercare di trasmettere come padroneggiare queste relazioni (tra luce, superficie di proiezione e corpo oggetto), se vogliamo che chi pratica il Teatro d'Ombre si muova al suo interno con consapevolezza e familiarità e sappia disporre e utilizzare per intero tutto il suo potenziale espressivo e comunicativo.

Da qui percorsi teorico-pratici legati alla conoscenza dei fondamenti metafisici e fisici dell'ombra e degli elementi che la determinano. I passaggi più importanti sono:

- Tra presenza e assenza (la natura dell'ombra)

- L'ombra come strumento di rappresentazione teatrale (dall'ombra al Teatro d'Ombre)

- Il dispositivo proiettivo (lo spazio dell'ombra)
- E luce fu (la luce: l'origine dell'ombra)
- L'arte immateriale (lo schermo: il manifestarsi dell'ombra)
- Dal tridimensionale al bidimensionale (il corpo, l'oggetto, l'ombra)
- La manipolazione (controllare l'ombra)
- La centralità del performer (l'anima dell'ombra)

Una volta conosciuta l'ombra, e definiti i principi generali che sottostanno al Teatro d'Ombre, si passa alla terza fase, dove si procede all'acquisizione delle tecniche che ne permettono la messa in pratica. Le tecniche del Teatro d'Ombre, anche se può sembrare strano, non riguardano direttamente l'ombra. *Per creare, modificare o manipolare un'ombra è necessario lavorare sugli elementi che concorrono a crearla e non su di lei direttamente.* Dobbiamo quindi cercare di conoscere in primo luogo la luce e, in secondo luogo, il corpo – oggetto. A seguire, la superficie di proiezione.

Per questo motivo chiunque voglia lavorare con l'ombra è importante che, anche se non direttamente interessato alla pratica tecnica, ne conosca i fondamenti che la fanno esistere, che ne permettono il manifestarsi.

L'ambito riguardante la luce è forse il più tecnico / tecnologico e presuppone un bagaglio di conoscenze, anche nel campo dell'elettricità, che non vanno date per scontate. Ciò che è però importante trasmettere è quella minima consapevolezza tecnica che permetta a chi pratica il Teatro d'Ombre di capire come le diverse sorgenti luminose creino differenti qualità d'ombra.

L'ambito riguardante il corpo - oggetto è vasto e ramificato. Mol-tissimo per ciò che riguarda lo strumento sagoma è codificato, le sue differenti tecniche di costruzione e manipolazione sono pertanto le più facili da trasmettere. Esistono però altre possibili tecniche che non sono codificate e che lasciano ampio spazio all'approfondimento e alla ricerca. Mi riferisco, ad esempio, all'oggetto tridimensionale e alla maschera.

L'ambito riguardante invece la superficie di proiezione introduce una complessità che rimanda anche ai concetti di spazio scenico e di scenografia. Lo schermo deve rispondere del suo essere "recettore di ombre" e di essere "oggetto scenico nello spazio". L'importanza teatrale di questa

doppia funzione è ciò che va trasmesso sopra ogni cosa.

Da qui percorsi composti di attività manuali ed esercitazioni pratiche, finalizzati all'acquisizione delle varie tecniche. I passaggi più importanti sono:

- Le caratteristiche del dispositivo proiettivo;
- Dispositivi proiettivi principali e secondari
- Scelta e uso della luce
- Le lampadine puntiformi e filiformi
- Scelta e uso degli schermi
- Le tipologie di schermi
- Oggetto, corpo e maschera
- La sagoma
- Le tecniche di manipolazione
- La costruzione della sagoma

Tutte queste fasi sono sempre accompagnate da incontri teorici sul Teatro d'Ombre come linguaggio, sulla scrittura scenica e su argomenti inerenti le ragioni storico – culturali di una pratica del Teatro d'Ombre oggi, qui, nel mondo occidentale. I temi più importanti sono:

- I fantasmi della scena (il Teatro d'Ombre e le arti della scena)
- La scena proiettiva (il Teatro d'Ombre e le arti multimediali)
- La lezione dell'Oriente (storia dei Teatri d'Ombre di tradizione orientale)
- L'eredità de *Le Chat Noir* (storia dei Teatri d'Ombre di tradizione occidentale)
- Alla ricerca di un'identità (visioni e poetiche di Teatro d'Ombre)
- La scrittura scenica (progettare e creare uno spettacolo d'Ombre: dalla drammaturgia alla regia)

IV

Ogni mio atto formativo, sia esso di tre giorni come di tre settimane, contiene sempre, in quantità variabile, tutte le fasi sopra descritte e nasce da un delicato dosaggio d'istruzione ed educazione e si fonda su alcuni presupposti pedagogici che ormai considero irrinunciabili. Ecco dieci punti che riassumono a grandi linee le mie idee.

1) L'insegnamento delle tecniche e alle abilità tecniche ha una grande importanza. La tecnica però non deve mai essere il punto d'arrivo, il fine, di una pratica artistica ma semplicemente il mezzo, lo strumento

“necessario” attraverso il quale si arriva a esprimersi.

2) L'intreccio di teoria e pratica è fondamentale per favorire la riflessione e sviluppare un atteggiamento critico. La riflessione teorica è indispensabile per penetrare in profondità il significato del “fare”.

3) E' sempre auspicabile il raggiungimento di risultati artistici diversi tra di loro. Dall'insieme dei materiali proposti ognuno deve poter sviluppare idee e forme che nascono dalla propria sensibilità e dal proprio interesse.

4) E' innegabile che alla base dell'attività di trasmissione ci sia il lavoro artistico e il modo di fare di chi la compie, non potrebbe essere diversamente. Non bisogna però imporre nessuna forma chiusa né modelli unici di riferimento, solo esempi “rilevanti” cui ispirarsi.

5) Anche se i percorsi formativi sono collettivi, cioè rivolti a gruppi di persone che partecipano nello stesso momento degli stessi contenuti, l'obiettivo educativo da perseguire è quello di raggiungere ogni singola individualità, ogni sensibilità presente.

6) L'insegnamento deve essere metodologicamente rigoroso e coerente. Questo non deve però entrare in conflitto con il principio l'arte si trasmette soprattutto per contagio, per imitazione. Imitare non è copiare, duplicare, e l'artista, come il bambino crea imitando e imita creando.

7) Nell'insegnare non bisogna mai porsi come tramite distaccato. Bisogna dimostrare di vivere ciò che si trasmette con passione, con coinvolgimento, con amore. Perché insegnando, si può diventare importanti modelli d'identificazione.

8) Ogni atto formativo è sempre un'occasione di crescita professionale, umana e artistica e occorre essere disponibili a mettere in gioco anche le proprie certezze professionali. Ogni momento deve essere vissuto come occasione di scambio e di arricchimento reciproco.

9) Non c'è contraddizione tra l'essere artista e l'essere formatore. Un artista non è necessariamente un anti pedagogo, anche se deve essere l'attività di creazione ad alimentare e guidare quella di formazione.

10) Un artista deve interpretare la propria attività di formatore in maniera “disinteressata”, dedicata cioè alla pura trasmissione, e non pensare che essa sia finalizzata a sviluppare percorsi di ricerca personali.

Conclusionione

Quale può essere dunque il nostro ruolo, in quanto artisti, come

formatori e pedagoghi? Che posizione assumere rispetto alla trasmissione di un *sapere*, di un *saper fare* e di un *saper essere*? Dobbiamo muoverci esclusivamente nel campo dell'istruzione di abilità e di un sapere tecnico metodologico o anche in quello, più indefinito e compromissorio, dell'educazione d'individui e personalità artistiche?

Personalmente, come mi sembra si evinca chiaramente da quanto scritto in queste pagine, non ho dubbi a riguardo.

Se *formarsi*, in fondo, vuol dire compiere una continua operazione di rivisitazione, reinterpretazione e ricostruzione dell'immenso bagaglio della nostra memoria riflessiva anche a partire da tutti gli stimoli di quella irriflessiva, *formare* vuol dire accettare di partecipare a tutto questo processo e non stare sulla soglia, rifiutandosi di offrirsi come riferimento, aiuto, sostegno di una personalità, di una sensibilità in divenire.

Se per *formarsi* è necessario, quindi, mettere tutto di se stessi e accanto alla capacità di riflettere, mettere in gioco anche le emozioni e i sentimenti, anche per *formare* bisogna farsi coinvolgere e dare tutto di se stessi. Questo non vuol dire annullare quella giusta distanza che deve sempre esistere tra formatore e formato ma sforzarsi di trovare quello "speciale" canale di comunicazione senza il quale ogni atto di trasmissione risulta sterile, se non, addirittura, vano.

Reflexões sobre a formação e o vínculo entre Professor e Aluno, Mestre e Aprendiz¹

Tito Lorefice

Universidad Nacional de San Martín (Argentina)



Ambas as fotos: *Babilonia* (2014). Grupo Babilonio. Direção de Tito Lorefice e Ana Alvarado. Foto de Juan Gomez.



¹ Tradução Prof.^a Dr.^a Fátima Costa de Lima – Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado e Doutorado em Teatro) na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.



Interiores (2012). Solo. Direção de Tito Loreface. Foto de P. Roth.



Tempeste (2013). Direção de P. Marquez e A. Borenstein. Foto de A. Borenstein.

Resumo: O presente artigo produz uma reflexão sobre uma questão recorrente que costuma inquietar no âmbito do ensino profissional da arte dos bonecos e das formas animadas: é possível descrever o conteúdo e a forma do fazer artístico em nossa arte e comunicá-lo mediante o processo habitual de ensino e aprendizagem? De que maneira o artista formador se vincula com o aluno ou o aprendiz? Talvez seja necessário encontrar novas formas de transmissão, sem nos esquecermos da tradição.

Palavras-chave: Transmigrar. Esvaziar. *Póiesis-techné*. Manipulação-interpretação.

Prólogo

A preocupação com a pedagogia e a didática do saber-fazer de um artista se encontra inevitavelmente atravessada pela necessidade de ele vincular-se a um mestre. Este será, por um lado, aquele que forja a informação que receberá o aprendiz para ser capaz de algum ato criativo; e, por outro lado, um instrutor da iniciação da sensibilidade do discípulo, um catalizador não de experiências próprias, mas dos instrumentos necessários para que o discípulo possa se apropriar de recursos e habilidades que lhe permitam se expressar com um estilo próprio e diferente. Esse mestre será quem guiará, através da palavra e de seu exemplo, esse futuro artista para que possa criar e “animar”, ou seja, colocar sua *anima* em outros corpos que, assim como o seu, vão compartilhar a cena. É desse modo que o poeta o expressa metaforicamente:

Alguns gostam de alpinismo. Outros se distraem com
o dominó.

Eu aprecio a transmigração.
Enquanto aqueles passam a vida suspensos numa

corda ou a dar murros na mesa, eu nunca me canso de
transmigrar.

Ao amanhecer, instalo-me em qualquer eucalipto a
respirar a brisa da manhã.

Durmo uma sesta mineral, dentro da primeira pedra
que encontro no caminho, e antes do fim do dia já
estou pensando na noite e nas chaminés com um
espírito de gato.

Que prazer transformar-me num abelhão e sorver o
pólen das rosas!...

...Quando a vida é demasiada humana – unicamente
humana! – o mecanismo do pensamento não constitui
uma doença mais profunda e mais maçadora do que
qualquer outra?

Eu, pelo menos, tenho a certeza de que não conseguiria
suportá-la sem este poder de evasão, que me permite
mudar para onde não estou, e ao mesmo tempo, estar
presente:

ser formiga, ser girafa, pôr um ovo, e o mais
importante ainda, encontrar-me comigo mesmo
no momento em que tinha esquecido, quase que
completamente, da minha própria existência.

(GIRONDO, 2014, p. 32).²

De maneira singular, Girondo relata o que poderia ser o próprio do artista e, em particular, aquele em quem se dá este jogo de mutações e transformações intrínsecas, precisamente, o teatro de bonecos. O âmbito onde este devir, esta metamorfose torna-se possível é a cena; e, nela, como representação. Precisamente, *re-presentar* é se fazer presente mediante *presenças*.

I

A presença remete a uma existência imaginada. No teatro de atores, se trata da presença do personagem no corpo presente do ator. No teatro de bonecos que poderíamos chamar de “clássico”, essa presença é a de um objeto material que expressa o personagem, e, nesse caso, o boneco aparece e não necessita apresentação; não há nenhuma dúvida sobre o que ele é. No

² A tradução ao português deste poema se apoia em tradução anterior de Rui Manuel Amaral de *Espanalhos*, de Oliverio Girondo, publicada pela editora Língua Morta, número 11, Lisboa. [Nota da Tradutora]

teatro de bonecos contemporâneo, soma-se uma terceira posição: a da relação e tensão entre o objeto e o bonequeiro que o anima, o que se encontra entre ambos os corpos, formando o universo dramático que os contém. E essa matéria, que supúnhamos inerte, nós a sentimos latente: ela respira, de alguma maneira, vive. Em sua aparição, o boneco assombra, “do mesmo modo que não nos damos conta de que estamos vivendo quando estamos vivendo”, dizia Ariel Bufano em seus ensaios e suas aulas. A presença do boneco é uma aparência, no duplo sentido da palavra.

Essencialmente, a arte bonequeira trata da criação de mundos imaginários habitados por seres inventados. Ao dar vida à sua nova criatura, o bonequeiro também cria o universo que a contém, com leis que lhe são próprias e distintas ou não, do universo humano do intérprete com quem se relaciona. O intérprete bonequeiro se expressa com objetos e formas, sintetizando e modificando a realidade numa instância que a supera em termos de capacidade de ilusão.

Neste ponto, poderíamos vincular a interpretação ao uso da corporalidade na dança. *A priori*, essa disciplina não supõe uma atuação, mas uma compreensão do corpo apreciado em sua condição objetual. “Na dança, o corpo está objetificado, é transformado por sua vontade dinâmica: são corpos tornados objetivos pela beleza plástica das formas que alcançam ao modificar o espaço” (FERREYRA, 2007, p. 19).

Imaginar a representação de uma ação não é reproduzir movimentos na forma animada, transferindo os movimentos do próprio corpo, mas antes definir um princípio de organização de signos e símbolos que impliquem uma transformação metafórica, uma sublimação, uma passagem de estados. Todavia, esta transformação possui uma particularidade, tal como nos recorda Aristóteles: “A tragédia não imita os homens, mas uma ação e uma vida” (ARISTÓTELES, 1974, p. 294).

Manipulação e interpretação

Em nossa arte, esta representação é levada a cabo por atores *bonequeiros* (o que não é o mesmo que atores *manipuladores*). Gostaria de distinguir, neste ponto, entre **manipulação** e **interpretação** (ou animação), já que a partir dessa distinção pode surgir o critério do ensinamento das artes do Teatro de Bonecos.

A manipulação do objeto deve investigar pontos-chave para que essa matéria tenha vida independente de quem a maneja e, ao mesmo tempo, seja

verossímil. Não se trata de emular gestos humanos ou buscar o realismo no boneco. Trata-se, melhor dizendo, de utilizar suas características dinâmicas observando e respeitando seu modo de respirar, de latir, de cheirar, de olhar, de comunicar, de advertir sua linguagem. Para isso, deverá desenvolver técnicas e métodos, entender processos e contar com as ferramentas necessárias adquiridas através de um treinamento concreto.

Mas deve ficar bem claro que uma coisa é saber como **manipular** um objeto na função dramática e outra, muito diferente, **interpretar** através de um objeto, materializando a partir disso o fenômeno **boneco**. Dou ao boneco – em relação ao contato físico – uma qualidade objetal similar à de um instrumento musical. Manipula-se uma ferramenta (um martelo, uma pinça, uma colher, um macaco³). Não se manipula um oboé ou um piano. O intérprete se expressa através dele. O mesmo acontece com um boneco ou com qualquer forma animada.

A técnica

Não pode existir uma transferência sensorial profunda, uma animação no complexo e profundo sentido da palavra *animare*, sem que saibamos perfeitamente como manipular a matéria. Exercitar as faculdades e treiná-las é fundamental para que se coloquem a serviço da criação e da exibição, e não se transformem numa trava que conspira contra a expressão. Bem sabemos que a técnica deve estar a serviço da arte e que a arte não deve ser diminuída por falta de treinamento do intérprete.

Mas esta capacidade técnica é condição necessária, não suficiente. Vemos com frequência bonequeiros virtuosos que parecem convidar o público a ser testemunha de suas habilidades. O que observamos ali são atores com um boneco em suas mãos, talvez muito bem manipulado. Todavia, seu virtuosismo não basta para transmitir emoção, para comover, para alcançar qualidade dramática.

Um bom escritor pode conhecer perfeitamente todas as regras da sintaxe e da semântica, dominar o idioma e a oratória com perfeição; contudo, isso não o converte *per se* em poeta. A poesia é através da linguagem e vai além dela. Uma metáfora se faz com palavras, mas alude a algo mais além delas. Do mesmo modo, o boneco é através da manipulação

³ A palavra em espanhol é *crIQUE* e se refere ao macaco hidráulico utilizado para levantar o carro quando se tem que, por exemplo, trocar um pneu. [N.T.]

do bonequeiro, mas o é mais além dessa capacidade.

O bonequeiro é um artista que cria uma poética do espaço. O boneco não é mais que uma metáfora corpórea materializada numa forma animada através do tempo e do movimento no espaço ou marco que o contém.

II

A palavra arte provém do latim *ars*, que, por sua vez, é a tradução do vocábulo grego *tekné* (daí o vocábulo “técnica”). Porém, nesta última, a aparição da beleza não é uma questão relevante. Trata-se, antes, da possibilidade de articular uma série de procedimentos a fim de alcançar uma finalidade e, portanto, de desenvolver uma destreza que, como afirma Tatarkiewicz (2001, p. 41), “[...] se funda no conhecimento de algumas regras; portanto, não existe nenhum tipo de arte sem regras, sem preceitos”. Daí que a questão sobre a arte e a possibilidade de sua transmissão se concentrou em organizar, sistematizar e produzir, dentro do possível, uma pedagogia e uma didática sobre a maneira com que se podem transmitir essas destrezas próprias da *tekné*.

O mundo grego nos oferece outro termo-chave para compreender a arte. A palavra *póiesis*, como pro-dução, ou seja, pôr algo diante de nós, fazer com que se materialize, que se explorem suas potências, atualizando-as; que aquilo que estava velado, oculto, possa aparecer.

No caso da criação artística, a *póiesis* seria o acontecimento estético; por exemplo, que o ator seja o personagem, indo além da interpretação para a qual deve valer-se de sua técnica. No entanto, *ser* Hamlet não depende somente da técnica. Com certeza, para que se pro-duza Hamlet na cena, se faz necessária a destreza do ator, mas isso não é suficiente; deve aparecer, ademais, o personagem, deve acontecer o fato dessa transmigração possível entre o ator e sua representação; a *póiesis* transita junto e mais além da *tekné*.

Porém, é possível ensinar as técnicas, transmitir os critérios, a dinâmica dos processos de encenação; mas se pode ensinar a *póiesis*?

A *póiesis* é uma energia ou ideia ativa que, ao unir-se à matéria, lhe comunica uma forma. Dito de outro modo, a *póiesis* é uma capacidade geratriz, uma virtualidade ativa que atualiza e exterioriza numa matéria contingente o necessário e o universal. A virtude do poeta é conseguir que o informal de seu caos poético se determine e se traduza em formas capazes de serem manifestadas (SECCHI, 2013, p. 9).

Fica a questão: como se impulsiona, se direciona, se estimula alguém para que adquira esta capacidade geratriz que encarna o necessário e o universal? Como dar lugar ao ato poético que, do caos, consegue traduzir formas manifestadas com esse valor do belo, do sublime, do inquietante que habita na arte?

Aqui é onde devemos interrogar-nos sobre os pressupostos da tarefa da formação em bonecos, em particular quando ela é realizada por um artista que se tornou formador. A guia para dita interrogação estará fundamentada nas características da *tekné* e na dimensão da *póiesis*. Pois acontece que um artista seguramente poderia, em condições pedagógicas e didáticas adequadas, ser um transmissor fecundo, uma polia de informação, de recursos, de dispositivos de trabalho, mas isso não irá garantir que ele seja alguém que impulsiona a dimensão poética em outra pessoa. De fato, nenhum método pode assegurar tal coisa: a *póiesis* vem sem garantia de transmissão.

O desafio para um artista que se tornou formador implica na destreza de uma técnica cujo objetivo é consagrar-se à criação poética, e conseguir que o mesmo possa acontecer com quem receber seu ensinamento: que através da *tekné* emerja a *póiesis*. Como sustentava Picasso (2005), “quando chegar a inspiração, que me encontre trabalhando.”

A inspiração poética acontece melhor, pode agarrar-se, veicular-se melhor se encontra sua ancoragem numa *tekné* que, diga-se de passagem, nem sempre será a tradicional, a já conhecida. É por isso que um artista não somente trabalhará na realização de “produções originais”; ele também dedicará seu tempo a renovar as técnicas, os processos, os modos de criação.

Relação entre mestre e discípulo

O orgulho de um mestre é o de que seu discípulo não seja igual a ele, que o supere de algum modo e, no caso de ter que pensar diferentemente de seu mentor, que se sinta livre para fazê-lo. Tal foi o caso de Sócrates com Platão, e deste último com Aristóteles, cuja melhor homenagem foi dizer que era amigo de Platão, mas mais amigo da verdade. Do mesmo modo, na arte do teatro de bonecos, o propósito da transmissão dos ensinamentos não é gerar repetições, mas liberar capacidades para estabelecer comunidades futuras sobre as aprendizagens passadas.

Hans Gadamer (1991) defendia que um artista inventa sua própria comunidade, integrada por leitores, ouvintes ou espectadores que captem a linguagem do criador e falem com ele nesse idioma pelo qual transita a

arte. Poder-se-ia dizer, então, que o mestre da arte é aquele que ensina uma linguagem não para que os outros falem com ele, mas para que se possa também fornecer, às criações daqueles que aprendem o novo idioma, novas comunidades, novas transmissões; para que se renovem símbolos, regras, formas, de maneira que o fenômeno inquietante siga sendo possível.

III

Em nossa contemporaneidade, os limites das artes cênicas se tornam flexíveis. E se o bonequeiro até há pouco tempo era uma espécie de artista integral, propenso àquele *uomo universale* do Renascimento que cunhava saberes provenientes de distintas fontes artísticas, hoje mais do que nunca o é o teatro de bonecos em sua totalidade. Nele se mesclam o conhecimento científico, os ofícios, as produções artísticas, o manejo de diversos materiais e suas aplicações, num ideário que se apoia na busca da verdade e da beleza. Este mesmo clima, estas mesmas impressões e impulsos, nós os podemos apreciar nas novas produções, nas quais se entrecruzam na cena diferentes linguagens artísticas já não como somatória forçada de técnicas expressivas, mas compondo novas formas, ampliando e alargando o limite do que se conhece como linguagem bonequeira.

Bem se sabe que as artes do espetáculo contam com mais intérpretes do que criadores (o que não significa que uma interpretação não seja um ato criador). Mas, no caso dos bonequeiros, existe neles certa pretensão de serem criadores integrais. O que motivaria, pois, o bonequeiro – artista em processo de iniciação, apaixonado pelo movimento, por atos insólitos, mistura rara de reciclador de sucata e cientista – a frequentar uma escola ou uma universidade com o objetivo de formar-se? Como contribuir com a formação de alguém que reivindica a criação em todas as suas formas e tem a pretensão de ser, de uma só vez, escritor, músico, bailarino, ator e também mago da imagem? Como dar respostas a esta necessidade múltipla, a esta convergência de expectativas de saberes, práticas, experiências? Creio que uma forma de responder a essas interrogações é revisar a própria história que, às vezes, dá respostas, talvez mesmo sem termos formulado a pergunta.

Breve história pessoal

Minha vida profissional começou atravessada pelas áreas nas quais havia me formado: atuação, mímica, música, dramaturgia, escultura, direção teatral. Essa foi minha base. Poderia dizer que me converti em

bonequeiro anos mais tarde e do modo mais tradicional, isto é, a partir da prática concreta. Abracei minha nova profissão, conduzido por minha primeira mestra bonequeira, Silvina Reinaudi (mais tarde, também seriam meus mestres Michael Meschke e Philippe Genty, entre outros). Tempos depois, ingressei no elenco de bonequeiros do Teatro San Martín de Buenos Aires, a companhia de Ariel Bufano, artista que revolucionou o teatro de bonecos na Argentina.

Mesmo que naquele momento eu exercesse a docência – como professor de Artes Performáticas na Universidad del Salvador, também em Buenos Aires –, e, além disso, trabalhasse como intérprete e diretor teatral, minha experiência como docente na arte dos bonecos havia sido, até então, absolutamente empírica. Nunca havia estudado com Bufano e, no entanto, a partir de ter atuado ao seu lado e de acompanhá-lo em suas aulas, no momento em que ele teve que se afastar eu me converti em seu substituto. Mas como iria eu ensinar no lugar de meu mestre? O que ensinar a estes jovens ávidos de fazer contato com os bonecos e atuar ao mesmo tempo? E como fazê-lo? Seria possível ensinar? Ensinar o quê? É possível transmitir conhecimentos, técnicas de base, procedimentos criativos, mas... Isso basta?

Aqui, devo fazer uma confissão: mesmo que Ariel tenha sido meu mestre – e eu me considerei e ele me considerou seu discípulo –, eu o comparo com Houdini, o grande mestre da magia que nunca revelou seus segredos. Aprendi com ele mais por seu exemplo, por sua atitude integral de artista bonequeiro, do que por ser um transmissor de conhecimentos.

Sistematização

Em relação à docência, no meu caso foi necessário inventar um método-guia que fosse crescendo e se modificando com o passar dos anos, e que ainda hoje segue incorporando novas adaptações.

A ideia central do método é ir do geral ao particular. Em relação a isso, numa primeira etapa da formação o futuro bonequeiro não entra em contato com bonecos já construídos anteriormente, mas com sua própria energia que, a partir da prática e do exercício concreto, provocará o fenômeno através do qual ele poderá animar distintos materiais. Somente depois virá a forma exterior num boneco com uma técnica que emerge e é ditada pelo objeto em si. Para dizê-lo com palavras mais técnicas: deverá realizar-se uma propedêutica que inicie (no sentido de uma iniciação) o futuro artista, antes de ele entrar na pedagogia e na didática das artes do

boneco, antes de entrar em contato físico com o objeto.

Um professor pode ensinar a manipular. Mas o que o artista em processo de iniciação pode fazer com este “saber-fazer” é o que determinará que sua obra futura possa encarnar o feito artístico ou não. Mas, então... Pode-se ensinar a criar? Pode-se ensinar a ensinar? E mais ainda... Saberíamos o que é ensinar? Apenas mostre.

Se olharmos para trás em nossa história pessoal, com certeza iremos constatar que tivemos diferentes tipos de mestre – tendo em conta a distinção entre a condição ou o *papel* de mestre e o *ser* mestre. Há os que escolhemos e seguimos de perto, mesmo que não tenhamos uma relação formal com eles; há os que não escolhemos explicitamente durante nossos estudos, mas a partir de certa afinidade deixaram sua marca em nós; há os que nos escolheram como discípulos, e disso não nos demos conta, a não ser mais tarde; e há aqueles a quem admiramos profundamente e escolhemos, mas com quem, por alguma razão inexplicável, o vínculo não se materializou. E a lista prossegue.

Todavia, para além dessas características, podemos descrever três etapas básicas na relação entre *mestre* e *discípulo*. Uma primeira etapa formal, na qual o discípulo verá no mestre escolhido essa “aura de talento” que inicialmente, numa espécie de paixão, de idealização, tentará copiar. Mais tarde, numa segunda etapa, o discípulo tratará de emular seu mestre, mas já com um olhar crítico; e mais tarde ainda, já transformado o aluno em artista, se o vínculo humano foi saudável ele tentará diferenciar-se do mestre depois de ter encontrado seu próprio estilo, pessoal e diferente.

O talento não se transmite, não se pode “implantar”. No máximo, o que um mestre pode fazer é mostrar e apontar. Iluminar, em certa medida, o caminho que o aprendiz estiver transitando, não o próprio aprendiz; o mestre não considera seu discípulo um *a-lumno*, isto é, um ser sem luz. Sua tarefa é inspirá-lo e estimulá-lo, defendê-lo e cuidá-lo em relação a si mesmo e, em mútua confiança, fazê-lo percorrer-se, reconhecer-se e encontrar-se com seus fantasmas, seus sonhos, com suas situações de temor e também com as de prazer.

Uma das necessidades do vínculo entre o mestre e o aprendiz é que o primeiro possa alternadamente comprometer-se e distanciar-se para poder compreender e cuidar do processo expressivo do artista em formação e, ao mesmo tempo, manter distância para nele não interferir. O que importa é que o aprendiz expresse a si mesmo, e não os desejos do mestre.

Outra questão fundamental é o tempo individual. Cada sujeito se expressa num tempo que lhe é próprio e que não pode ser alterado, ainda que se pretenda. Isto postula problemas permanentes em relação ao avanço grupal. Mas esta também é uma tarefa do mestre: acompanhar a tarefa grupal tanto quanto a individual, sem forçar nenhum dos processos e, desse modo, cumprir seu papel de artista educador, o de conduzir o aluno ao encontro de sua própria visão de mundo e sua beleza, e de seu lugar nele. Dar alento ao aluno para que mergulhe em seu interior. Estimulá-lo e incitá-lo a encontrar o vazio dentro de si. E, a partir desse vazio, orientá-lo para que encontre seu estilo pessoal.

Creio que é pertinente falar de esvaziar, de ventilar, de desfazer-se de conceitos e velhas estruturas para poder deparar-se com novas. E se o discípulo deve trabalhar sobre corpos próprios e alheios, sobre matéria, imagem e palavra, será preciso antes retirar o necessário para poder escutar o material em essência. Denomino “*escutar o material*” o trabalho sensorial e de conexão com o espaço cênico e com todo objeto que o habita, incluindo as palavras.

Trinta raios convergem para o centro,
 Mas é graças ao buraco que podemos usar a roda.
 Molda-se o barro para conformar um vaso,
 Mas é graças ao espaço oco que se pode usá-lo.
 Levantam-se muros em toda a terra,
 Mas é graças à porta que se pode usar a casa.
 Assim, pois, a riqueza provém do que existe,
 Mas o valioso provém do que não existe.
 (LAO TSÉ, 2003, p. 26).

Essa “*escuta*” do material e do vazio se aproxima de uma das posturas de Leonardo da Vinci (In: BURUCÚA, 2013, p. 104-105) quando diferencia os procedimentos da pintura e da escultura:

1) a via do *porre* (pôr) ou somatória: a pintura *soma* a cor à tela, dando-lhe a forma, o fundo e todo o que da tela vazia vai emergir;

2) a via do *levare* (retirar) ou *rimuovere* (remover) na escultura: *retirar* o que sobra... Michelangelo, quando questionado sobre seu procedimento de escultor, dizia: “[...] vejo a escultura dentro do bloco de mármore. Tudo o que devo fazer é retirar aquilo que sobra, o que é demasiado” (In: BURUCÚA, 2013, p. 105).

O trabalho do professor será o de transmitir e somar as técnicas básicas que servirão de trampolim para toda a futura interpretação.

O trabalho do mestre, em troca, orientará o discípulo a encontrar-se com seu espaço interior a partir do vazio, a conhecer mais sobre sua essência, a formular-se a si mesmo as perguntas necessárias, e guiá-lo na direção de seu verdadeiro mestre interior.

Somente este mestre, que é o próprio eu mais elevado, poderá encontrar as respostas adequadas que permitam ao artista conectar-se com sua visão poética e criar seu próprio estilo pessoal a único.

Até aqui, estamos aparentemente confrontados com uma espécie de dualidade. Por um lado, o acadêmico clássico no vínculo entre professor-aluno. Por outro lado, o tradicional e essencial, o vínculo entre mestre e aprendiz. Obviamente, não se trata de duas formas inseparáveis, mas, ao contrário: a unidade dessas duas formas irá compor o processo de formação do artista. Isso não significa que o professor e o mestre sejam duas pessoas diferentes, mas simplesmente que são etapas necessárias de um mesmo processo educativo.

IV

O grande desafio de hoje, depois de 60 anos da criação da primeira escola universitária de formação em bonecos (no Ocidente), é o de manter o espírito daquele vínculo ancestral de transmissão de conhecimentos em articulação com o formato acadêmico.

A melhor pedagogia é talvez provocar e manter a curiosidade. Ensinar, sobretudo e antes de tudo, a paixão pelo teatro, o prazer do imaginário.

Um programa universitário de formação na Arte dos Bonecos deverá ser maleável, moldável e sujeito às modificações que sejam necessárias. Deverá ser um programa que “*escute o material*” em todos os sentidos, apontando especialmente a importância – para os professores, os mestres e os educadores – de manter uma amplitude de ideias. Deverá ser uma escola viva, como toda criação. De fato, nessas escolas, universidades e programas, para o mestre criador não deveria haver diferença entre o processo de formação de um aluno e o processo de criação de uma obra de arte de sua autoria.

E, do mesmo modo que consideramos como muito bom o ato de interpretar com um boneco quando o espectador não percebe que é um boneco, também deve ser considerada muito boa uma formação acadêmica quando não se evidencia na atuação do intérprete bonequeiro o mestre ou a escola que está por trás.

A formação dos futuros bonequeiros deveria ser universitária – no

sentido de universal – e interdisciplinar, facilitando a especialização quando esta for solicitada para garantir o conhecimento da complexidade e da inter-relação das artes. Talvez a prática da transversalidade ou da multidisciplinaridade seja mais árdua do que a especialização. Mas também é mais criativa e tem mais possibilidades de responder à atualidade cênica contemporânea.

Criar um programa de formação desta natureza implica submergir numa tarefa complexa que leve em consideração a atualização constante e a expansão das artes do boneco, das ideias sobre a arte na contemporaneidade e que gere sínteses metodológicas que superem, por um lado, a obsessão pelo novo e experimental, e, por outro, a repetição mimética de formas tradicionais. Para isso, não basta a formação artesanal. É necessário situar-se num marco de formação que facilite a amplitude de olhares e a circulação de saberes. E é fundamental propor esta intervenção em dois sentidos opostos: na direção da especialização e na direção da interdisciplinaridade. Esses dois elementos não devem ser percebidos como opostos: é preciso atender a ambos ao mesmo tempo, provocar sua retroalimentação.

Na Universidad Nacional de San Martín, na Argentina, criamos um programa de formação com duração de quatro anos, no qual se tomou especial cuidado na seleção dos mestres. O objetivo era criar um *corpus* docente cujos integrantes fossem artistas em exercício, com longa trajetória profissional e que, além disso, pudessem ensinar.

Este programa de formação promove o contato entre artistas de diferentes linguagens que compartilham suas ideias, seu caminho e sua experiência com o teatro, permitindo aos alunos, a partir de um rico volume de informação, determinar seu itinerário particular e seu campo de criação.

Este desafio de dar existência universitária a uma prática artística tão complexa como a do teatro de bonecos supõe tanto a aproximação das práticas acadêmicas próprias das instituições de Educação Superior quanto o contrário: que estas sejam capazes de acolher em sua especificidade as formas artísticas, sua transmissão e sua forma particular de criar, ampliando seus critérios sobre o que pode ser o saber, a imersão na comunidade e a criação do valor cultural.

Levou muito tempo chegar ao modelo atual, e foi longa a negociação no mundo acadêmico, em especial devido a um fator tão inesperado quanto compreensível: nenhum dos artistas selecionados tinha título universitário. Foi preciso inventar um novo formato de aceitação por

parte das universidades nacionais para incorporar aqueles artistas ao seu corpo docente: mestres sem títulos. Em contrapartida, na falta de um título, o mundo universitário reconhece o saber experiencial através daquele artista que, por sua trajetória tanto pessoal quanto de formação não universitária, adquire um saber fazer que o habilita à formação acadêmica.

Nesta inquietante aventura estamos tratando de desvelar aquilo que Borges afirma sobre o fenômeno estético: “[...] a iminência de uma revelação que nunca se produz” (In: ZORRAQUÍN, 2003, p. 303) Circulamos sobre o mistério da Arte dos Bonecos, sobre sua produção, sobre sua revelação. Talvez para continuar mergulhando naquilo que possa nos ajudar a sermos melhores humanos. Parodiando a Shaw (1949, p. 141): “Os espelhos são usados para ver o rosto; a arte dos bonecos para ver a alma”.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974.
- BURUCÚA, José. *Miguel Ángel*. Buenos Aires: Editorial Unsam, 2013.
- _____. *Leonardo da Vinci*. Buenos Aires: Unsam, 2013.
- FERREYRA, Milagros. *Cuadernos del Picadero*. Buenos Aires: INT, 2007.
- GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Barcelona: I.C.E. – Universidad Autónoma de Barcelona, Paidós, 1991.
- GIRONDO, Oliverio. *Espantapájaros - Poema 16*. México: Editorial Universitaria, 2014.
- PICASSO, Pablo. *Frases*. Málaga: Fundación Museo Picasso, 2005.
- SECCHI, Valeria. *Mimesis, Potésis y Kátharsis en la teoría estética de Leopoldo Marechal – un diálogo con Platón y Aristóteles*. In: *Revista del Ciffyh - Letras*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2009.
- SHAW, Bernard. *Who I am, and What I think: Sixteen Self Sketches*. London: Constable. 1949.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos, 2001.
- TSÉ, Lao. *El Tao te king*. Buenos Aires: Errepar, 1999.
- ZORRAQUÍN, María. BORGES: La palabra silenciosa. In: *Signos Filosóficos*. N° 9 (enero-junio). México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 2003.

Reflections on the Professional Training and the Bond between Teacher (Master) and Apprentice¹

Tito Lorefice

Universidad Nacional de San Martín (Argentina)

Abstract: This article reflects on a recurring question often in the field of professional training on puppetry: is it possible to describe the content and form of making art in our art, and communicate through usual process of teaching and learning? How the experienced artist, in his role of teacher, with the student or trainee is linked?

Keywords: Transmigrate. Emptying. *Póiesis-tekné*. Manipulation-interpretation.

Prologue

Concern about Pedagogy and the process of teaching the practical knowledge of an artist, is inevitably linked to the need of relating the disciple to a teacher, who will be, on one side, the supplier of the information which the apprentice will receive in order to be able to generate a creative act, and on the other side, an instructor of the disciple's sensitivity, a catalyst, not of his own experiences, but of the instruments the disciple needs in order to appropriate himself of the resources and abilities which will allow him to express himself in a style of his own. This teacher will guide the future artist, through word and deed, to create and "animate", i.e., to put his soul

¹ Article translated from Spanish into English by Pablo Sosa.

–*anima*– in all those bodies which, like his own, will share the scene.

This is how the poet states it:

Some people like mountain climbing,
Others entertain themselves playing dominoes.
I love transmigration.
While they spend their life hanging from a rope or
banging their fists on a table,
I never get tired of transmigrating.
At dawn I settle myself on some eucalyptus and breathe
the morning breeze.
I take a mineral siesta inside of the first stone I find on my
way, and before the twilight
I am already thinking of the night and the chimneys with
a cat spirit.
What a delight to be metamorphosed into a bumblebee,
to suck the pollen of the roses!...
...When life is too human - ¡only human! – the thinking
mechanism, does it not become
an illness longer and more boring than any other illness?
I, at least, am certain that I could not have been able to
bear it without this aptitude for evasion, which enables
me to move myself to a place where I am not,
and at the same time, to be present:
to be an ant, a giraffe, to lay an egg, and what is
even more important, to meet myself when I had
forgotten, almost completely, about my own existence.
(GIRONDO, 2014, p. 32).

In a unique way Girondo narrates what could be described as the artist's own condition, particularly the artist experiencing that interplay of mutations and transformations which is an intrinsic feature of puppet theatre. The space in which this process of becoming, as well as this metamorphosis is possible, is the scene. These elements are there as a representation. To *re-present* means precisely to make present by means of *presences*.

I

Presence refers to an imaginary existence. In acting theatre, it is the presence of a given character embodied by an actor. In puppet theatre of the type we could call “classic”, that presence is a material object which expresses a given character, in which case when the puppet appears it

needs no introduction; there is no doubt about what it is.

In contemporary puppet theatre, on the other hand, in most cases a third position is added, that of the relation and tension between the object and the puppeteer animating it, i.e., whatever lies between both bodies, building up the dramatic universe which contains them.

This is what shocks us; for that material object which we see and presuppose inert, is felt by us latent, breathing, somehow alive. Something we did not expect. The puppet astonishes us when it appears “in the same way we do not realize we are living when we are living”, Ariel Bufano used to say. Its presence is an appearance in the double sense of the word.

Puppet art, if we are to define its basic substance, consists of the creation of imaginary worlds inhabited by invented creatures. When the puppeteer gives life to his new creature, he also creates the universe containing it, with its own laws, which are different, or not, from the human universe of the interpreter to whom the puppet relates to. The puppeteer expresses himself as an interpreter with objects and forms, synthesizing and modifying reality, moving towards a new level in terms of ability for illusion.

In this respect, we could link the puppeteer’s performance with the use of corporality in dance. *A priori*, this artistic discipline is not intended as acting, but as a comprehension of the body in its objectual condition. “In dance the body is objectualized, transformed by its dynamic will; bodies become objects through the plastic beauty of the forms they achieve when modifying the space” (FERREYRA, 2007, p. 19).

To imagine the representation of an action does not mean reproducing movements in the animated form, transferring those of one’s own body, but rather to define an ordering principle made up of signs and symbols which imply a metaphorical transformation, a sublimation, a passage of states. But this transformation has a peculiar quality, as Aristotle reminds us: “Tragedy does not imitate men; it imitates action and life” (ARISTOTLE, 1974, p. 294).

Manipulation and interpretation

In our art, this representation is carried out by actors and actresses *puppeteers* (which is not the same as actors and actresses *manipulators*). And here I would like to make clear the difference between **manipulation** and **interpretation** (or animation) as this could be the starting point

from which a professional training criterion for puppetry art may arise.

The manipulation of the object must investigate key points so as to let the matter acquire a life independent from whoever is handling it, and at the same time be realistic. The goal is not the imitation of human gestures or the search for realism in the puppet. It is rather the use of its dynamic features, observing and taking into account the way it breathes, it beats, it sniffs, it watches, it communicates, trying to comprehend its language. To that end techniques and methods will need to be developed, understanding processes and counting on the necessary tools acquired through concrete training.

However it should be clear that it is not the same to know how **to manipulate** an object in a dramatic function and **to interpret** through that object, thus materializing the **puppet** phenomenon. I am ascribing the puppet -as far as the physical contact is concerned- an objectual quality similar to that of a music instrument. A tool is to be manipulated (a hammer, the pliers, a spoon). But you do not manipulate an oboe or a piano. The interpreter expresses himself through it. The same as he does with a puppet or any other animated form.

Technique

There cannot be a deep sensory transfer, a true animation in the complex and profound sense of the word “animare”, without a precise knowledge of how to manipulate a material object. Exercising and training of technical abilities are fundamental requirements to keep them serving creation and exhibition, without becoming a hindrance to expression. We know too well that technique must serve art, so that art will not be belittled by the interpreter’s lack of training.

But technical ability, even though a necessary requirement is not sufficient. We often watch virtuoso puppeteers who seem to be inviting the audience to bear witness to their abilities. What we see there is actors or actresses manipulating a puppet in their hands. But even if they may be doing it brilliantly, their virtuosity is not enough to communicate emotion, excitement, to achieve dramatic quality.

A writer may know perfectly well all the rules of syntax and semantics; he or she may have a perfect command of language and speech, but that does not make him or her, *per se*, a poet. Poetry comes through language and goes beyond it. A metaphor is made of words, but refers

to something beyond them. In the same way the puppet becomes alive through the player's manipulation, but it lives beyond this capacity.

The puppeteer is an artist creating spatial poetry. The puppet is nothing else than an embodied metaphor materialized in an animated form, through time and movement within the space or framework containing it.

II

The word Art is derived from the Latin *ars*, which in turn is the translation of the Greek word *tekné* (from which "technique" is derived). But in the latter the appearance of beauty is not a relevant question. It has to do rather with the possibility of articulating a series of procedures in order to achieve an end and develop a skill which, quoting Tatarkiewicz (2001, p. 41), "[...] is based on the knowledge of certain rules; therefore there is not any kind of art without rules, without precepts". Hence the question about art and its possible transmission has centered itself around organization, systematization, and as far as possible in offering a pedagogy and a teaching process on the manners in which this skill of *tekné* can be communicated.

The Greek world offers us another key term to understand art. The word *poiesis* as pro-duction, i.e. to put forward something, to materialize it, explore its powers, update them, so that what was veiled, hidden, may appear.

As far as artistic creation is concerned, *poiesis* would be the aesthetic event; for example, an actor becoming the character beyond his interpretation, for which he would make use of a technique. However, to be Hamlet depends not only on technique. Indeed, in order to produce Hamlet onstage the skill of the actor is required, but this is not enough; the character should also appear, the event of the possible transmigration between the actor and his representation should take place; *poiesis* goes along and beyond *tekné*.

Now, it is possible to teach techniques, transmit criteria, explain the dynamics of the processes of the *mise en scene*, but can *poiesis* be taught?

Poiesis is an energy or active idea which joins the matter in order to communicate form to it. In other words, *poiēsis* is a generating capacity, an active virtuality that updates and exteriorizes the necessary and the universal in a contingent matter. The virtue of the poet is to determine and translate the informal of his poetic chaos into forms which can be manifested (SECCHI, 2013, p. 9).

The question remains, how do you drive, direct, encourage someone to achieve that generating capacity which embodies what is necessary and universal? How can you generate a poietic act which will manage to translate chaos into manifested forms, expressing the value of the beautiful, sublime, the unsettling that inhabits the art?

This is where we should ask ourselves about the premises in the task of puppetry training, particularly when it is carried out by an artist become a trainer. The guide for this question will be based on both the *tekné* features and the dimension of *poiesis*. For it may well happen that an artist could, under appropriate pedagogical and didactic conditions be a fertile communicator, a pool of information, of resources and working devices, but nevertheless that will not guarantee his ability to be a promoter of the poietic dimension in other people. In fact, no method can ensure such a thing: *poiesis* comes without a guarantee of transmission.

The challenge for an artist become a trainer involves mastering a technique aimed at achieving the poietic creation, and at making it happen also in those receiving his teaching: that through *tekné* may *poiesis* emerge. As Picasso (2005) argued: “when inspiration comes, let it find me working”.

Poietic inspiration happens better, can be grabbed, communicated best if it finds its anchor in a *tekné* which, incidentally, will not always be the old, traditional one. Therefore, an artist will not only work in the realization of “original productions”; he will also dedicate his time to the renewal of techniques, processes, modes of creation.

The relation between teacher (maestro) and disciple

The pride of a teacher (maestro) is that his disciple does not equal him, his disciple somehow surpasses him, and in case he needs to think differently from his mentor, he feels free to do so. Such has been the case with Socrates and Plato, and also with Plato and Aristotle as well, whose best tribute was to say “Plato is my friend, but my greatest friend is truth”. In the same way, in the art of puppetry the purpose of the transmission of knowledge is not to generate repetitions, but release abilities, to establish future communities on learning received from the past.

Hans Gadamer (1991) argued that an artist invents his own community, made up of readers, listeners or viewers who capture the creator’s language and speak with him in that language, through which his art runs.

You could say then that a teacher (or Maestro in some countries) of Art is someone who teaches a language, not so that others will speak like him, but that in the creations of those who learn the new language new communities can be established, new transmissions; symbols, rules and forms may be renewed so the disturbing phenomenon will continue to be possible.

III

In our contemporary world the boundaries between the performing arts become more and more flexible. And if, until recently, the puppeteer was a sort of integral artist, inclined towards the *uomo universale* of the Renaissance, who cradled knowledge from various artistic sources, today more than ever the puppet theatre itself as a whole follows the same tendency.

There is on it a crossbreeding of scientific knowledge, trades, artistic productions, the handling of various materials and their applications, all wrapped in an ideology held in the pursuit of truth and beauty. This same climate, these same impressions and impulses, are visible in the new productions where different artistic languages intersect on stage, no longer as a forced sum of expressive techniques, but composing new forms, expanding and pushing the boundaries of what is known as puppetry language.

It is a well-known fact that performing arts count on more interpreters than creators (which does not mean that an interpretation is not a creative act). But in regard with puppeteers there is in them a certain claim to be comprehensive creators. What would motivate the puppeteer then, an artist in the making, in love with movement and unusual acts, a rare mix of trash collector and scientist, to attend a school or a university in order to get an academic training? How to help train someone who reclaims creation in all its forms and intends to be simultaneously a writer, a musician, a dancer, an actor and also a magician of the image? How to bring about answers to this multiple need, this convergence of expectations of knowledge, practices and experiences?

Personal training

I would like to share here some of what has been my own process of professional training. Over the years I have come to confirm the fact that the review of our personal history can respond to some of the questions we

face, sometimes even before we have had time to formulate the questions.

My professional life started influenced by the areas in which I had been trained: acting, staging, mime, music, drama and sculpture. That was my basic background. Only years later did I become a puppeteer and that in the most traditional way, i.e. through actual practice. Having embraced my new profession with the guidance of my first master puppeteer, Silvina Reinaudi (later also Michael Meschke and Philippe Genty would be my (Maestros) teachers), I had an opportunity to join the cast of puppeteers of the Teatro San Martin of Buenos Aires, the company of Ariel Bufano, the artist who revolutionized the art of puppetry in Argentina.

Although until then I had been teaching Performing Arts at the University of El Salvador, in Buenos Aires, and also worked as a performer and stage director, my experience as a teacher in the art of puppets had been totally empirical. I had never studied with Bufano, and yet, having performed by his side and accompanied him in his classes, when the time came for him to go away I became his substitute. But, how was I going to teach in place of my teacher? What would I teach those young people, eager to get in contact with the puppets and perform immediately? And how would I do it? Would it be possible to teach? Teach what? Knowledge, basic techniques, creative procedures can be transmitted, but... is that enough?

Here I must make a confession: even if Ariel was my teacher, and I considered myself, and he in turn considered me his disciple, I compare him with Houdini, the great magician who never revealed his secrets. I learned from him more through his example, his integral attitude as an artist puppeteer than as a transmitter of knowledge.

Systematization

As far as teaching is concerned then, in my case it was necessary to invent a method-guide which would grow and evolve over the years, and even today continues incorporating new adaptations.

The main idea of the method is to go from the general to the particular, for which, during the first long stage of his formation, the future puppeteer does not come in contact with the puppet, so he will understand, through practice, the phenomenon by which his own energy shall dwell in different materials in new worlds. Only later will it become

the outside shape in a puppet with a technique emerged and dictated by the object itself. To put it in more technical words: there must be a propaedeutic instance to initiate (in the sense of an initiation) the future artist before making physical contact with the object, before entering the pedagogy and didactics of the arts of puppetry.

A teacher can teach to manipulate, but... what the artist in the making will be able to do with this “know-how”, will determine that his future work be original, innovative, mobilizing or enriching, i.e. that it can embody the artistic act, or not. Is it possible to teach how to create? Can you teach to teach? And even more... Would we know what to teach? Actually we can only show.

If we look back into our personal history, we will surely notice that we have had different kinds of teachers – recognizing the distinction between the status or role of a teacher and the fact of *being* a Teacher.

There are those teachers we chose and followed closely even if we did not have a formal relationship with them; those teachers we did not choose explicitly in our studies but who due to a certain affinity, left their mark on us; those teachers who *chose us* as disciples, whereof we did not realize until later; and those teachers we deeply admired and chose, but with whom, for some unexplainable reason, the link did not materialize. And the list continues.

Now, adding to these features, we can describe three basic stages in the teacher-disciple relationship. The first formal stage, in which the disciple will see in his chosen mentor that “aura of talent” that initially, in a sort of infatuation, idealization, will attempt to copy. Later, a second stage, in which the disciple will try to emulate his master, but already with a critical eye, and even later, when the student has become an artist, a stage in which, if the human link was healthy, the student will try to differentiate himself from his teacher, having found his own personal and different style.

Talent is not transmissible, nor can it be “implanted”. At most what a teacher can do is to show and point out. To illuminate to a certain extent the way the apprentice should walk, but not to illuminate himself; the teacher does not consider his disciple, as we call it in Spanish, a-lumno, i.e. a being without light. His task is to inspire and stimulate him, to defend him from himself, to take care of him, and in mutual trust, to get to know and recognize each other, meet their ghosts, their dreams,

their dreaded scenes and hopefully those to be enjoyed.

One of the needs of the link between teacher and apprentice is for the former to be able alternately both to engage himself in the relation and to get away from it, in order to understand and take care of the expressive process of the training artist and at the same time not to interfere in it. The aim is to get the apprentice to express himself, not to fulfil his tutor's wishes.

Another fundamental issue is individual time. Each person expresses himself in a time all of his own that cannot be altered, even if anybody tried to. This raises permanent problems in relation to the progress of the group as a whole, but then, that is precisely the task of the teacher: to accompany the group task as well as the individual work, without forcing any of the two processes, fulfilling his role as a training artist: to guide students to encounter their own vision of the world and its beauty and their place on it. To encourage students to explore their own inside. Stimulate and urge them to find the vacuum inside. And from that vacuum, direct them to find their own personal style.

I believe it appropriate to speak of emptying, airing, getting rid of old structures and concepts in order to find new ones. If the disciple is to work on his own body as well as on somebody else's, and also on matter, image and word, it will be necessary first to remove whatever is necessary to be able to listen to the material's essence. When I say "*listen to the material*" I refer to the work of sensory experience and connection with the scenic space and all objects inhabiting it, including words.

Thirty spokes unite in the centre,
thanks to the hole we can use the wheel.
The mud is moulded in form of a vessel,
thanks to the hollow we can use it as the cup.
Walls are raised in all the land,
thanks to the gate the house can be used.
Thus, wealth comes from what exists,
but the valuable comes from what does not exist.
(LAO TSÉ, 1999, p. 26).

This listening to the material and the vacuum is close to one of Leonardo da Vinci's positions (In: BURUCÚA, 2013, p. 104-105) when

he states the difference between the procedures of sculpture and painting :

1) the way of the *porre* (to put) or *sum*: paint adds color to the canvas, giving it form, background and everything that emerges from the empty canvas.

2) the way of the *levare* (take off) or *rimuovere* (remove) in the sculpture: remove the superfluous...

Asked about his work as a sculptor Michelangelo would say: “[...] I see the sculpture inside the block of marble. All I have to do is remove from the block what is not necessary.” (In: BURUCÚA, 2013, p. 105).

The task of a professor will be to pass on and add the basic techniques that will serve as a springboard for future interpretations. The task of a teacher (Maestro) instead will be to guide his disciple to recognize his inner space starting from the vacuum, to learn more about its essence, to formulate the necessary questions, and to guide him towards his true teacher, the one abiding within him. This teacher, who is an elevated form of his own self, will find the appropriate answers to connect the artist with his poetic vision of the world.

We face here an apparent duality. On the one hand the academic classical relation of the teacher-student bond. On the other the traditional essential relation, the Teacher-apprentice link. Obviously they are not two inseparable forms, quite the contrary; the unity of these two ties will integrate the formative process of the artist. It does not mean that professor and teacher are two different people; they are simply two necessary stages of the same educational process.

IV

The great challenge today, sixty years after the creation of the first University School of puppetry (in the West), is to keep the spirit of that ancestral link of transmission of knowledge in articulation with the academic format. The best pedagogy is perhaps to provoke curiosity and sustain it. To teach primarily and above all a passion for the theatre, the pleasure of the imagination.

A college program in the art of puppetry should be malleable, mouldable, and subject to the necessary modifications. It must be a training program to “listen to the material” in every way, pointing out especially to the importance for professors, teachers and educators to sustain a wide breadth of ideas. It must be a living school, as all creation

itself is. In fact, in these schools, colleges and programs, creative teachers should make no difference between the training process of a student and the process of creation of a work of art of their own. And in the same way we consider it as very good when in the act of interpreting with a puppet the spectator forgets he is watching a puppet, a good academic training will also be held as such when the performance of a puppeteer will not show evidence of his teacher or the school behind him.

Training of future puppeteers should be carried out at university level - in the sense of universal - and also interdisciplinary, providing specialization when required to ensure knowledge of the complexity and the interrelation of the arts. The practice of transversal or multidisciplinary action is perhaps more arduous than specialization. But it is also more creative and more likely to respond to the contemporary scenic reality.

To create a training program of this nature implies immersing ourselves in a complex task, taking into account the constant updating and expansion of puppet arts, as well as the ideas about art in the contemporary world, and generating methodological synthesis which will on the one hand overcome obsession for the new and experimental and, on the other, avoid the mimetic repetition of traditional forms. In that respect artisan training is not sufficient. It is necessary to place yourself within a training framework which will facilitate broadmindedness and circulation of knowledge. And it is essential to consider this intervention in two opposite directions: specialization and interdisciplinarity. These two elements must not be perceived as opposites; it is necessary to take care of them at the same time, to encourage their mutual feedback.

At the National University in San Martín, Argentina, we have created a four-year training program in which special care has been taken in the selection of teachers, the idea being to create a faculty made up of active long standing professional artists who can also teach. This training program promotes contacts between artists of different disciplines who impart their ideas, their way of handling common issues and their experience with the theatre, allowing students, through this rich volume of information, to determine their choice, their creation, their particular route.

This challenge to grant an artistic practice as complex as puppet theatre an university entity, presupposes both the approach to the long standing academic practices of the institutions of higher education, and, conversely, that they be capable of housing art forms in its specificity,

their transmission and their particular way to create, and also of widening their criteria on what knowledge is, immersion in the community, and creation of the concomitant cultural value.

It took a long time to reach the present model and it involved a long negotiation with the academic world, especially due to a factor just as unexpected as comprehensible: none of the selected artists had a university degree. It was necessary to create a new formula of acceptance for the national universities in order to incorporate those artists to their teaching staff: teachers without a title. On the other hand, in the absence of a degree, the University recognized experiential knowledge through the formula of the “idóneo”, the “suitable” professional, who thanks to his/her career, his/her training, both personal and non-university, manages a “know-how” enabling him and her to work in formation at the high studies level.

In this disturbing adventure, we find ourselves, trying to uncover what Borges said of the aesthetic phenomenon: "the imminence of a revelation that never occurs." (In: ZORRAQUÍN, 2003, p. 303). We circulate on the mystery of art, on its production, its revelation, and we challenge it to show up. Perhaps to continue diving in that one that could help us to be better human beings. Emulating Shaw (1949, p. 141): “We use a glass mirror to see the face, we use puppetry to see the soul”.

Each period of time, and in particular the present one, with its great complexities and changes, will have to demonstrate how it places itself on the face of art as a phenomenon, and in particular on the face of scenic art, played with, by and through objects and animated forms, by those who faithfully renew the logs to keep the flame burning.

BIBLIOGRAPHY

- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974.
- BURUCÚA, José. *Miguel Ángel*. Buenos Aires: Editorial Unsam, 2013.
- _____. *Leonardo da Vinci*. Buenos Aires: Unsam, 2013.
- FERREYRA, Milagros. *Cuadernos del Picadero*. Buenos Aires: INT, 2007.
- GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Barcelona: I.C.E. – Universidad Autónoma de Barcelona, Paidós, 1991.
- GIRONDO, Oliverio. *Espantapájaros - Poema 16*. México: Editorial Universitaria, 2014.

- PICASSO, Pablo. *Frases*. Málaga: Fundación Museo Picasso, 2005.
- SECCHI, Valeria. *Mímesis, Poíesis y Kátharsis* en la teoría estética de Leopoldo Marechal – un diálogo con Platón y Aristóteles. In: *Revista del Ciffyh - Letras*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2009.
- SHAW, Bernard. *Who I am, and What I think: Sixteen Self Sketches*. London: Constable. 1949.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos, 2001.
- TSÉ, Lao. *El Tao te king*. Buenos Aires: Errepar, 1999.
- ZORRAQUÍN, María. BORGES: La palabra silenciosa. In: *Signos Filosóficos*. N° 9 (enero-junio). México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 2003.

Aprender a aprender

Nicolas Gousseff¹
Théâtre qui – Paris (França)



Out of joint. Espetáculo de fim de curso (1990). Direção de Nicolas Gousseff. Foto de Olivia Simon.



Workshop de Nicolas Gousseff, Moscou (2013). Foto de Irina Prokhorova.

¹ Texto traduzido por Margarida Baird, atriz, dramaturga e diretora teatral, e José Ronaldo Faleiro, doutor em Teatro pela Université de Paris IX – Nanterre e professor de Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.



Dormir (1998). Cie Clastic théâtre. Direção de François Lázaro. Foto de François Lázaro.

Resumo: A globalização via internet possibilita estarmos em toda a parte, exceto onde estamos. Então, como estarmos juntos? O boneco é rico em questões para a nossa “máquina de pensar”. Torná-lo fecundo na transmissão do seu ofício seria restaurar o “aqui”, a fim de que uma palavra política, poética, filosófica possa se realizar. Sem isso, não poderíamos questionar por que fazemos o que fazemos. Cabe ao aluno encontrar o seu porquê; ao pedagogo, cabe estimulá-lo a isso. Os germes de nossas questões vão contra a corrente, mas é seguindo a corrente que as compreendemos, a fim de que a direção do caminho coincida com o sentido.

Palavras-chave: Aprender. Estar-aí. Corpo.

Para Hugo Herrera, que nos deixou no dia 26 de janeiro de 2015. Ator, encenador, pedagogo e poeta.

*O mestre ao discípulo:
Que farias se eu
te dissesse para não fazeres
o que vais fazer?*²

É na base que podemos compreender o topo, e o topo talvez seja apenas a mais bela expressão da base. A música nos comunica tal fato, entre o silêncio de onde nasce e ao qual ela nos devolve, assim como a dança, entre imobilidade e movimento até a volta para o imóvel. E o que aconteceria com o boneco? O que aconteceria com o seu não-ser a respeito da sua tomada de existência, até retornar ao estado de objeto? E

² *Geïdo la voie des arts* [*Geïdo, a via das artes*], de Albert Palma. Paris: Albin Michel, 2001.

quanto à música no silêncio, e quanto ao movimento no que é imóvel, e quanto ao ser no não-ser?

Somos seres de desejos. Nossos desejos são cegos ou são o que nos cega? Que queremos: formular o enigma ou encontrar a solução para ele? Talvez manter a tensão entre pergunta e resposta. “Sei que nada sei” é nosso maior conhecimento, a “douta ignorância”. Tudo o-que-é-sabido implica algo-que-não-é-sabido, e é ele que é o território sempre renovado da pesquisa. Quanto mais nos aproximarmos de um saber dependente da evidência, tanto maior será o nosso espanto. Alain Berthoz (2009) exprime isso inventando o termo “simplexité” [simplicidade], a complexidade do que nos aparece reduzido ao mais simples possível. E eu aplicaria isso a “estar-aí”: a incrível complexidade do que é subjacente ao “estar-aí”, acontecimento de todos os acontecimentos, cujo maior dano seria nosso terrível hábito de existir.

Podemos transmitir o essencial? Isso levanta a questão do que seria o essencial. Nas tradições, a busca do essencial é aquilo por meio do qual um caminho se torna uma via. No entanto, quem poderia pretender que encontrou o essencial, já que ele não cessa de escapar, sempre diante de nós? Como, porém, poderíamos procurá-lo se não gostássemos de fazê-lo? Tal fato pressupõe que tenhamos conhecido de maneira intuitiva ou fortuita algo relacionado a ele. O gosto não conseguiria se desenvolver se não houvesse a carência para a qual ele nos abre. É ele que nos põe em movimento, ou seja: é ele que é a nossa fome. Fundamentalmente, o essencial não é o que todo e qualquer artista gostaria de transmitir? A sua maneira, conforme os seus dons e a sua experiência, cada um poderá expressá-lo, designá-lo ou pelo menos sentir o seu gosto.

Assim como da pequena semente nasce a grande árvore, conforme a sua inclinação as nossas motivações nos levam a fazer o que fazemos. A nossa decisão não pode ignorar a geografia do terreno; às vezes, ela se precisa indiretamente, adaptando-se às circunstâncias do terreno. Quando a direção se confirma, quando o rio se reconhece, aparece então o eixo que abre caminho. Cada caminho tem a sua energia, e nessa energia existe uma tranquilidade que nos leva a pensar que estamos no caminho certo. Antes de tudo, o caminho é o rastro daqueles que caminharam. A experiência pedagógica é um modo de arrepiar caminho; compreender o caminho percorrido pode ajudar o outro a percorrer o seu. Faz com que o pedagogo paire sobre as suas próprias aprendizagens, diferentemente

do aluno, que estaria mais imerso naquilo que o motiva. Retomo os termos utilizados por Basile Doganis (2012, p. 21), em seu livro, que me confirmou as minhas abordagens intuitivas. A qualidade primeira do pedagogo seria a confiança no caminho por ele demonstrada, embora não exclua as dúvidas sem as quais não haveria perguntas. Leciono na ESNAM, onde fui aluno quando ela abriu as portas. Surge para mim a questão relativa ao que recebi, ao que me faltou, ao que busquei, ao que encontrei e ao que continuo a buscar.

Entrar num pensamento relativo ao universo bonequeiro

Além do boneco, um dos maiores fatores que atraem aqueles que estudam o assunto é a extraordinária abertura proposta. Por situar-se na interseção entre as várias disciplinas artísticas e as técnicas, ela oferece um horizonte fabuloso para a sua criatividade. A dimensão demiúrgica do bonequeiro é o que o caracteriza na história; ela é o seu talento e a sua deficiência. A criação da ESNAM e a dinâmica dos anos de 1980 assinalaram uma virada fundamental em relação a essa visão. A profissão soube reconhecer a importância do diálogo entre intérpretes, cenógrafos, construtores e encenadores a fim de desenvolver diversos pontos de vista no âmbito de uma criação, para evitar qualquer redundância, o que poderia ocorrer com o nosso bonequeiro demiurgo. Margareta Niculescu concebeu, dentro da ESNAM, uma pedagogia transversal que dava conta das especificidades de cada técnica de boneco, ao mesmo tempo em que confrontava os estudantes com outras disciplinas e com o seu sistema. A ideia de pontes entre as artes, com aquilo que traz a transposição do vocabulário e da lógica de um sistema para o outro, conduz um pensamento ampliado sobre o universo do teatro de animação. O período de mistura entre as artes prefigura a flexibilidade possibilitada hoje em dia pela tecnologia digital. (Da minha parte, continua sendo necessário questionar a postura tradicional que permanece motriz para muitos entre nós e elucida um aspecto específico da arte do boneco como arte popular.)

Como objeto, o boneco nos conecta ao mundo do objeto e dos universos com o qual cada um se relaciona. No momento em que convoco uma colher de sopa, entreveem-se as artes da mesa e a sua história, a comida e tudo o que significa. Nenhum objeto é descartável, no pensamento relativo ao universo bonequeiro, devido àquilo que pode inspirar. (Talvez o objeto encontrado, que não procurávamos, que pela sua sedução

nos leva para uma direção que não era a nossa, o que é frequente nos bonequeiros.) Os objetos são raramente rediscutidos, nós os conhecemos desde sempre (beber água num copo é natural para nós, e no entanto o vidro foi manufaturado para suprir a nossa falha em nos abastecermos de água sem molhar as mãos. Geralmente, o objeto é o paliativo de uma carência, uma forma de prótese. A relação entre corpo e objeto, natural no bonequeiro, descortina um mundo de observações pouco comuns. Para além da sua função de continente, em sua concepção o vidro deve oferecer uma resolução simples de como pegá-lo. A taça nos convida a pegá-la de modo diferente daquele como pegaríamos um vidro de mostarda: se for de um belo cristal, induzirá um modo de pegar mais delicado, conforme com toda uma classe social. O gesto de pegar um objeto está contido na ergonomia da sua forma, assim como o gesto do punho está contido no punho da porta: o objeto condiciona a sua manipulação. Assim que o pegamos, o objeto se torna um prolongamento de nós mesmos, uma extensão do nosso corpo, nós o experimentamos ao dirigir um veículo. Isso é uma fonte de inspiração incrível para nós, que somos manipuladores. Quanto movimento de *savoir-faire* por ser redescoberto com essas observações! O desvio de um objeto resulta de uma análise da sua função e da maneira como utilizá-la, para depois transformar uma ou outra, ou até as duas. O bonequeiro é multidisciplinar, mas antes de tudo pelo viés do seu pensamento. O boneco se nutre da nossa faculdade de transportar, sendo em si uma transposição de nós mesmos. Traz consigo o conceito de “estar num corpo”, com o qual brincamos para o nosso maior prazer.

O corpo paradoxal do bonequeiro

Como nosso corpo nos é comum, consequentemente todas as disciplinas corporais poderiam ser fonte de inspiração para os treinamentos do bonequeiro. O seu corpo deve adicionar as qualidades do corpo do ator, do mimo e até do bailarino, inspirar-se no instrumentista, no malabarista – a lista pode ser longa – para, no final, poder anular-se em benefício do boneco. O seu corpo está no segundo plano para mostrar o boneco no primeiro. Tal fato poderia parecer penoso. Essa qualidade está na base do seu ofício. Prefigura uma atitude que o aparenta com a do filósofo, que paira sobre aquilo que ele interroga. A sua qualidade primordial é a ampliação da sua consciência proprioceptiva. Esta palavra parece ser apanágio dos especialistas. Mais do que nunca, porém, é comum a to-

dos nós, no que ela designa, a saber, a própria percepção de si, no mais íntimo de si, naquela quase tatilidade de si mesmo. (A **propriocepção** [do latim *proprius*, que significa “próprio”, e da palavra “percepção”] designa o conjunto dos receptores, vias e centros nervosos implicados na somestesia [sensibilidade profunda], que é a percepção de si mesmo, consciente ou não, ou seja, da posição dos diferentes membros e do seu tônus, em relação à situação do corpo relativamente à intensidade da atração terrestre.) A propriocepção poderia ser considerada tanto o sexto quanto o primeiro dos nossos sentidos. Carrega a essência daquilo que os gregos designavam por *soma*: não o corpo, mas o que o corpo remete ao ser na sua consciência de ser. O nosso corpo contém uma extraordinária paleta de atitudes (por estar permanentemente em situação). Cada uma delas é conhecida ao mesmo tempo numa forte impressão íntima quanto a sua sensação física e quanto à emoção por ela gerada. É mediante esse repertório que podemos reconhecer e compreender “o outro”, no que transparece por sua atitude. Não podemos manipular um boneco se não transpusermos o nosso conhecimento proprioceptivo, já que a atitude é vetor de identificação, tanto do ator em relação a sua personagem quanto do espectador em relação a esta.

Aprender? Sentir? Sensibilizar? Conhecer? Reconhecer? Compreender?

A neurofisiologia interrogou os mecanismos do aprender, formulando com isso muitas questões sobre o exercício pedagógico. Ela situa “o aprender” como o estado ideal do funcionamento do nosso cérebro. Aprender como processo que não para de se abrir para uma ampliação sempre maior do seu aprender. Viver também é aprender a viver. Todos nós conhecemos aqueles momentos em que o hábito vem adormecer o nosso aprender, o que resulta numa forma de tédio, de perda de apetite. Para retomar o caminho, é necessária, então, uma espécie de choque, que voltará a nos pôr em movimento pelo deslocamento que ocasiona. Nesse choque, se dá a faculdade de poder novamente espantar-se. O espanto é a própria abertura naquilo que se diz com o termo reconhecimento. Renascer juntamente com!³ Nunca paramos de aprender. O bebê é um

³ O poeta e dramaturgo Paul Claudel refere-se à “*connaissance*” [conhecimento] como uma “*co-naissance*” [nascimento juntamente com, co-nascimento]. [Nota dos Tradutores]

mestre na arte de aprender o uso de si. É por meio de experiências mil vezes repetidas que soubemos nos apropriar de nossas mãos e de todo o nosso corpo, a fim de movimentá-lo conforme as circunstâncias. Assim, ficar de pé, *a priori* a mais simples das situações, é fruto das nossas experiências mais distantes, que nos vinculam a experiências anteriores a nós mesmos na história da evolução. Esse ato simples se revela excessivamente complexo com relação às memórias que subjazem a ele. Somos memória em ação. O nosso sistema nervoso possui a graça de ser discreto, o que possibilita que estejamos no mundo numa relação de imediatez. Poderíamos dizer que integramos tudo o que intervém de maneira funcional para a ação de ficar de pé. Não precisamos compreender, em termos de uma explicação: o nosso sistema o compreendeu a sua maneira, naquilo que se chama integrar. Essa integração diz respeito ao conjunto do nosso sistema vestibular, ao conjunto de todos os nossos captadores proprioceptivos, ao conjunto de neurotransmissores, etc. Mas se tivéssemos a necessidade de entrar no estudo da postura vertical, precisaríamos reconectar-nos com o conjunto das sensações que nos informa sobre isso para termos melhor compreensão do fenômeno, diferenciando os elementos que o compõem. Tal fato permite uma clarificação do nosso esquema corporal nas instâncias do nosso cérebro.

Do corpo-castelet e da sua pedagogia

Encontrei Alain Recoing em 1987, como professor da ESNAM. Ele possuía a intuição do corpo-*castelet*, a intuição de que o corpo do bonequeiro fosse à imagem da empanada [*castelet*], e a propôs para nós como tema exploratório. Eu me dediquei a isso, com o que eu havia recebido da prática do mimo corporal durante os meus estudos na escola Marceau, e abri a sua proposta para o fato de que o corpo do manipulador se tornasse a cenografia do boneco. Desse episódio, nasceu uma relação fiel. Ele foi o orientador do meu projeto de conclusão de curso sobre Hamlet (*Out of joint* [Fora do Eixo]) e anos mais tarde, em 1995, depois das minhas peregrinações pelo mundo com a Companhia Philippe Genty, ele me propôs, no seu ateliê de formação, aprofundar essa pesquisa e desenvolver o ensino dela — o que tenho feito até hoje, no Théâtre aux Mains Nues [Teatro das Mãos Nuas], depois na ESNAM, no teatro Obraztsov, em Moscou, e nos diversos estágios aqui e ali pelo mundo. A proposta permanece simples, uma relação do móvel e do imóvel,

entre corpo e boneco, mas que por si só desperta múltiplas questões e um conjunto de competências inabituais. As questões consistiam na designação do que se punha em jogo e na necessidade de inventar exercícios adequados. O ensino dessa técnica foi o lugar da sua pesquisa, e agradeço a todos os alunos que tive, pela confiança que depositaram em mim apesar da minha eventual confusão. Na encruzilhada das minhas preocupações, alimentei essa pesquisa com aquilo que eu praticava em outros lugares — *Aikido*, *Kyudo* e psicanálise. Tal fato me levou a explorar outros ensinamentos — a ioga, pela particularidade de suas posturas, e o método Feldenkrais, no qual me formei como praticante. Possibilitou renovar os meus conhecimentos e abordar com os alunos um trabalho de maior profundidade.

Quando vestimos um boneco de luva, a mão, o punho, o antebraço se tornam o seu esqueleto. A fonte da manipulação está oculta no boneco, tanto para o manipulador quanto para o público. Com isso, quando o cotovelo está em contato com uma parte do corpo do bonequeiro, parece que o boneco se mantém nessa parte. A auto-ilusão quanto à autonomia do boneco é espetacular, seja para o público, seja para o manipulador, o qual, *ipso facto*, também é espectador.

Como qualificar o binômio espaço/personagem em interação permanente? O corpo pode ser manipulado pelo boneco, mas como espaço; assim, o ser que está aí deve como que se ausentar no que está imóvel. Ele está imóvel, mas não pode ser imóvel: o braço que manipula vai puxar o ombro, o qual, por sua vez, levará a uma rotação da caixa torácica, o que provocará uma transformação da arquitetura corporal. Tal fato não incomoda na medida em que o motor do movimento permanece o boneco. Essa imobilidade me fez pensar e me remeteu ao mundo animal, que a utiliza, no medo do perigo, para se esconder, para tornar-se invisível. Ela confere ao corpo o estado de coisa. O estado do corpo “coisificado” desperta a ambivalência particular da dualidade Eros/Tânatos, que se reflete ao seu modo sobre o que é o boneco na sua natureza ontológica. Quanto mais a imagem corporal for transformada, numa atitude “barroca”, tanto mais o público poderá projetar-se nela. Esse corpo-cenografia é percebido por meio do olhar que o boneco dirige a ele. A relação de escala faz com que cada parte do corpo fique como que ampliada pelo contato do seu olhar; conforme o texto, participará nele como eco de toda a sua carga emocional. As costas contam emoções diferentes do que

o peito ou a barriga... O que me levou a pensar uma forma de cartografia dos diversos lugares do corpo e de sua carga emocional. Acorreu à minha mente a ideia de que o espaço só conseguiria ser conhecido se houvesse um corpo que o atestasse. A nossa memória traz em si todos os espaços que atravessamos. Seria o corpo o lugar de todos os lugares, o lugar do ser, o aqui puro da existência, a cena do seu drama? A frase “Interroguem os nossos corpos e olhem para dentro deles para ver se estamos lá”, tirada de *Vous qui habitez le temps* [Vocês que moram no tempo], de Valère Novarina (1994, p. 14), me convencera, na época, a montar esse texto com a técnica do corpo-*castelet*.

É preciso nomear ou não o território em que o boneco evolui? Em primeiro lugar, por ocasião do meu trabalho em torno de *Hamlet*, eu o pensava como o inconsciente; em seguida, após muitas leituras de *Peer Gynt*, surgiu em minha mente esta frase de V. Hugo: “Hamlet se torna um teatro de si mesmo”; então, eu chamava essa relação de “o teatro do si mesmo”. Um teatro reflexivo, em que um “eu” interroga um “mim”, um mim labiríntico e proteiforme. É interessante, na economia, apreciada pelo teatro, assistir a uma cenografia num espaço vazio, e poder em todos os momentos fazer com que torne a surgir “aquele-que-está-aí”, o ator em sua parte ou na sua globalidade, menos a mão, o punho e o antebraço. Daí resultam golpes de teatro espantosos. Nomear uma relação seria enclausurá-la; deixá-la aberta pode fazer com que ouçamos dela outros ecos; do ser e ente, caro a Heidegger, por exemplo... O corpo-*castelet* pode ser trabalhado sozinho ou em vários; pelo número dos corpos, reforça a espetacularidade, é mais fácil perder a imagem corporal numa imbricação de diversos corpos do que com um só. Os exercícios para esse imenso trabalho de dissociação repousam nos princípios do mimo corporal: segmentação, cristalização de um ou vários segmentos, pontos fixos. Permanentemente, se formula a questão de quem fala, que deve ser resolvida tecnicamente, para haver clareza no propósito. É dessa questão que nasce o interesse dessa técnica como outra abordagem da encenação e a escuta dos diferentes textos do repertório. Com os alunos, tanto trabalhei com os textos clássicos e contemporâneos quanto com os antigos, e sempre se encontrou uma pertinência com essa técnica.

Na tradição, o manipulador está oculto e mostra os bonecos no espaço da empanada. Nesse caso, o manipulador está à vista, mas oculto na sua imobilidade “coisificada”. É o boneco que nos mostra aquele

corpo, e, conseqüentemente, o que ele esconde. O esconder-mostrar tornou-se um instrumento para a escrita dessa técnica. Como um dito oculta um não dito ou, para parafrasear Lacan, “que é que se esconde atrás do que se ouve?”.

Aquecimento

Em termos pedagógicos, é necessário voltar à base. Estar-aí é a base e o mais alto cume naquilo que busco aprender e ensinar, mas é também a base para todo e qualquer ato de transmissão. Todos os meios são bons para voltar ao simples e difícil estar-aí. Essas operações de retorno à base seriam, no lapso de tempo de um curso, o que se chama comumente de aquecimento. Demorei certo tempo para compreender que o essencial da sua função era esquentar o “ser-aí”. Portanto, isso passa pelo corpo, numa volta a si mesmo na sensação, com uma atenção diferente da cotidiana, mais neutra, longe das preocupações e dos preconceitos, de maneira que se esteja disponível, à escuta, pronto! Para o jovem pedagogo, o aquecimento é a ocasião de se encontrar. Ele pode verificar o que integrou daquilo que acredita saber, inventar um exercício, mas, sobretudo, construir o seu contato com o grupo, o qual será determinante para o que propuser na sequência. Com o tempo, privilegia a forte impressão da gravidade e a respiração como porta de entrada.

O espaço-tempo de uma aula

Esse tempo compartilhado é um espaço maravilhoso de experiências, individuais e coletivas em imersão, propícias, a seguir, para serem questionadas. É um território que dá ocasião para aprender na prática que é a repetição de exercícios que nutre pela atenção dada a eles. O espírito do *Kata* (forma de caligrafia gestual que se encontra nas artes marciais) me parece o exercício puro para aprender; no intérprete, nós o encontramos formulado de outra maneira na noção de partitura. Ele possibilita afinar o como e o por que fazemos o que fazemos. Outros exercícios mais criativos se inventam e se autotransformam segundo o grupo e em que cada um o transforma. Tornam-se *performances*, obras inteiras, e continuamos o trabalho sendo olhados pelos outros. A intimidade que isso requer ocasiona qualidades de escuta que se encontram raramente. O desafio deve permanecer na qualidade do tempo compartilhado, e cabe ao pedagogo cuidar disso e manter o clima de aprendizagem. A bolha

temporal é necessária, embora perigosa. O teatro e particularmente o boneco só vivem por sua força de remeter. É tarefa do pedagogo designar o “quê” nos remete ao mundo e a nós mesmos.

O que o boneco nos remete

A presença do boneco é pelo menos perturbadora: um ser que não está num corpo fictício. É o que não é, mas existe no seu presente de aparição (didascália que peço emprestada a Valère Novarina para a cena das crianças parietais de *Vous qui habitez le temps* [Vocês que moram no tempo]). Ele teria aquela presença pura dos atores de um teatro no teatro. A cena torna-se o lugar da existência. O público empresta ao boneco toda a sua experiência de estar num corpo. O boneco acena com o gesto de sentar-se, e o público o reconhece com a sua experiência “proprioceptiva” de sentar-se. A existência do boneco se co-cria entre o(s) seu(s) manipulador(es) e o público pelo crédito que este dá ao aceitar iludir a si mesmo. O boneco se delicia com a dupla percepção do público, entre a sua auto-ilusão e a consciência que dela possui. Nesse aspecto, ele se torna um instrumento ideal para filosofar a partir do momento em que lhe emprestamos a nossa consciência de ser. Assim, ela pode falar-nos da sua consciência de não ser. E é bem aqui que reside a sua autoridade, a sua força de humor, o seu gosto imoderado pela metafísica. A sua força de remeter faz com que cada ação sua interroge as nossas. Um boneco que fizesse encanamentos seria a cena de um encanamento metafísico. Do mesmo modo, ele pode nos comunicar as suas preocupações corporais inconfessáveis — que as unhas da mão do bonequeiro lhe fazem cócegas, por exemplo. Ele poderia realmente morrer e ressuscitar no instante seguinte. Um dos meus exercícios favoritos é pedir a cada aluno uma definição de boneco, e depois, num segundo momento, que o boneco nos comunique a dele. Imediatamente, entramos nas questões filo- lingüístico-psicanalíticas da bonecaria.

A busca começa bem antes da formulação da sua pergunta. O aluno já a formulou parcialmente por meio do seu comprometimento. O pedagogo pode ajudá-lo a precisá-la indiretamente, porque ele mesmo está em pesquisa.

Frequentemente, a Filosofia sofre devido a sua linguagem, em decorrência da dificuldade em definir o sentido de uma palavra e a sua explicação, o que tende a excluir o não-filósofo. Ora, a Filosofia é o bem

de qualquer ser que se questione. Nos confins da minha remota infância, na hora de dormir, eu me lembro dessa questão, que incessantemente voltava ao meu pensamento e me mergulhava num abismo matemático estranho e angustiante: “E se eu não tivesse existido?”. E daí começava uma subtração dolorosa e infinita de tudo o que eu conhecia... “Então, eu não teria conhecido a minha mãe”... E acabava a lista com: “E eu nunca teria pensado nisso”. As crianças têm familiaridade com a metafísica, e a maiêutica parece ser o seu método favorito. A conjugação da questão de estar num corpo mortal levanta de outro modo a questão do sentido. Junto com Marcela Gomez, criei *Sens*, a ideia de um espetáculo-laboratório em torno dessa questão impossível. Sofremos com isso, mas logo ela se tornou um instrumento. Ela nos confirmou a restauração profunda que ocorre no “estar-aí”, com tudo o que aí se deposita, em contato com o que é vivo e com as suas ramificações ao infinito. Percebe-se ali, na interioridade de cada um, não uma resposta, mas a possibilidade de uma participação mais misteriosa na vida, na comunidade humana. Então, o nosso aprender a viver se enriquece com um aprender a morrer que devolve pleno valor a essa participação, para a qual somos convidados, como artistas, como seres vivos. O conceito de “geido” surge no Japão no século XII, num tratado de crítica literária que acaba por englobar toda e qualquer prática artística considerada via de realização do ser em que a maestria de uma arte atribua um estatuto filosófico, espiritual e religioso ao esteticismo.

Assim, o caminho se torna via.

REFERÊNCIAS

- BERTHOZ, Alain. *La simplicité*. Paris: Odile Jacob, 2009.
- DOGANIS, Basile. *Pensées du Corps: la Philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*. Paris: Les Belles Lettres, 2012.
- NOVARINA, Valère. *Vous qui habitez le temps*. Paris: P.O.L., 1994.

Apprendre à apprendre

Nicolas Gousseff

Théâtre qui - Paris (França)

Résumé: La mondialisation via internet nous permet d'être partout sauf ici, là où on est. Comment être ensemble alors? La marionnette est riche de question pour notre «machine à penser», la rendre féconde dans la transmission de son métier serait de restaurer cet «ici», afin que puisse s'engager une parole politique, poétique, philosophique. Questionner pourquoi nous faisons ce que nous faisons ne pourrait se faire sans cela, c'est à l'étudiant de trouver son pourquoi, au pédagogue de l'y inciter. Les germes de nos questions sont en amont mais c'est en aval que nous les comprenons, afin que la direction du chemin coïncide avec son sens.

Mots-Clé: Apprendre. Être là. Corps.

À Hugo Herrera qui nous a quitté le 26 janvier 2015
Acteur, metteur en scène, pédagogue et poète

*Le maître au disciple:
"Que ferais tu si je
te dis de ne pas faire
ce que tu vas faire"?*¹

C'est à la base que nous pouvons comprendre le sommet et le sommet

¹ Geïdo la voie des arts, de Albert Palma coll Albin Michel.

n'est peut-être que la plus belle expression de la base. La musique nous en fait part entre le silence d'où elle naît et auquel elle nous restitue, de même la danse entre immobilité et mouvement jusqu'à son retour à l'immobile. Qu'en serait-il de la marionnette? De son non être à sa prise d'existence jusqu'à son retour à l'état d'objet. Mais qu'en est-il de la musique dans le silence, du mouvement dans l'immobile, de l'être dans le non être?

Nous sommes des êtres de désirs. Nos désirs sont-ils aveugles ou sont-ils ce qui nous aveugle? Que voulons-nous, formuler l'énigme ou trouver sa résolution? Peut-être maintenir la tension entre question et réponse. Je sais que je ne sais rien, est notre plus grande connaissance, la «docte ignorance». Tout su implique un non su et c'est lui qui est le territoire sans cesse renouvelé de la recherche. Plus on s'approche d'un savoir qui relèverait de l'évidence plus grand sera notre étonnement. Alain Berthoz (2009) exprime cela en inventant le terme de simplicité, la complexité de ce qui nous apparaît au plus simple. Et j'appliquerais cela à «être là». L'incroyable complexité de ce qui sous tend «être là», événement de tous les événements dont le plus grand dommage serait notre terrible habitude d'exister.

Peut-on transmettre l'essentiel? Cela pose la question de ce que serait l'essentiel. La recherche de l'essentiel est dans les traditions ce par quoi un chemin devient une voie. Mais qui pourrait prétendre avoir trouvé l'essentiel? Car il ne cesse d'échapper, toujours devant nous, mais comment pourrions-nous le chercher si nous n'en avons pas le goût? Cela présuppose que nous avons connu de manière intuitive ou fortuite quelque chose qui s'y rapporte. Ce goût ne saurait se développer sans le manque auquel il nous ouvre. C'est lui qui nous met en mouvement, autrement dit notre faim. Cet essentiel n'est-il pas fondamentalement ce que tout artiste voudrait transmettre? Chacun suivant ses dons et son expérience pourra à sa façon l'exprimer, le désigner ou du moins en donner le goût.

De même que les ruisseaux font les rivières, et les rivières les fleuves, nos motivations suivant leur inclinaison nous conduisent à faire ce que l'on fait. Notre décision ne peut faire fi de la géographie du terrain, elle se précise parfois par détour en s'adaptant aux circonstances du terrain. Quand la direction se confirme, quand le fleuve se reconnaît, apparaît alors l'axe qui fait chemin. Chaque chemin a son allant, et il y a dans cet allant une tranquillité qui nous amène à penser que nous sommes sur le bon chemin. Le chemin est avant tout la trace de ceux qui ont cheminé.

L'expérience pédagogique est une autre manière de revenir sur ses propres pas, comprendre le chemin parcouru, peut mieux aider l'autre à faire le sien. Elle place le pédagogue en surplomb sur ses propres apprentissages à la différence de l'étudiant qui serait davantage en immersion dans ce qui les motive. Je reprends les termes qu'utilise Basile Doganis (2012. p. 21) dans son livre qui m'a confirmé dans mes approches intuitives. La qualité première du pédagogue serait la confiance qu'il donne dans le chemin, sans en exclure les doutes sans lesquels il n'y aurait pas de questions. J'enseigne à l'ESNAM où je fus moi même élève lorsque celle-ci ouvrit ses portes, se pose à moi la question de ce que j'ai reçu, de ce qui m'a manqué, de ce que j'ai cherché, de ce que j'ai trouvé et de ce que je recherche encore.

Entrer dans une pensée marionnettique

Outre la marionnette un des facteurs majeur qui attire ceux qui entreprennent son étude est l'extraordinaire ouverture qu'elle propose. Au carrefour des différentes disciplines artistiques et des techniques elle offre par cela un horizon fabuleux pour sa créativité. La dimension démiurge du marionnettiste est ce qui le caractérise dans l'histoire, elle est son talent et son handicap. La création de l'ESNAM et la dynamique des années 80 a marqué un tournant fondamental à cette vision. La profession a su reconnaître l'importance du dialogue entre interprètes, scénographes, constructeurs et metteurs en scène afin de développer différents points de vue au sein d'une création pour éviter toute redondance, ce qui pouvait être le cas de notre marionnettiste démiurge. Margareta Niculescu a conçu au sein de l'ESNAM une pédagogie transversale qui rendait compte des spécificités de chaque technique de marionnette tout en confrontant les étudiants à d'autres disciplines et leur système. L'idée de passerelles entre les arts, avec ce qu'apporte la transposition du vocabulaire et la logique d'un système sur l'autre conduit à une pensée marionnettique élargie. Cette période de métissage entre les arts préfigure la souplesse de ce que le numérique aujourd'hui permet. (Pour ma part il reste nécessaire de questionner cette posture traditionnelle qui reste motrice pour bon nombre d'entre nous, et éclaire un aspect spécifique de l'art de la marionnette comme art populaire.)

La marionnette en tant qu'objet nous relie au monde de l'objet et des univers auquel chacun se rapporte. Dès lors que je convoque une cuillère à soupe, s'entrevoient les arts de la table et son histoire, le manger et tout

ce qu'il signifie. Aucun objet n'est à écarter dans la pensée marionnettique pour ce qu'il peut inspirer. (Peut-être l'objet trouvé qu'on ne cherchait pas, qui par sa séduction nous conduit dans une direction qui n'était pas la nôtre, ce qui est fréquent chez les marionnettistes). Les objets sont rarement remis en question, nous les connaissons depuis toujours, boire de l'eau dans un verre nous est naturel, et pourtant ce verre a été manufacturé pour notre manque à nous saisir de l'eau sans se mouiller les mains. L'objet est souvent le palliatif à un manque, une forme de prothèse. Le rapport corps objet, naturel au marionnettiste, ouvre à un monde d'observations peu communes. Le verre outre sa fonction de contenant doit offrir dans sa conception une résolution simple de sa saisie, le verre à pied nous invite à le saisir différemment d'un verre à moutarde, pour peu qu'il soit en un beau cristal il induira une saisie d'autant plus délicate à l'image du comportement de toute une classe sociale. Le geste de la saisie d'un objet est contenu dans l'ergonomie de sa forme, ainsi le geste du poignet dans la poignée de porte, l'objet conditionne sa manipulation. Dès lors que l'objet est saisi il devient un prolongement de nous-mêmes, une extension de notre corps, nous l'expérimentons dans la conduite automobile. Cela est une source d'inspiration incroyable pour nous autres manipulateurs, que de mouvement de savoir faire à redécouvrir par ces observations! Le détournement d'un objet résulte d'une analyse de sa fonction et du comment de son usage, pour ensuite transformer l'une ou l'autre, voire les deux. Le marionnettiste est multidisciplinaire mais avant tout par le biais de sa pensée. La marionnette se nourrit de notre faculté de transposer, étant elle même une transposition de nous-mêmes. Elle porte le concept «être dans un corps» avec lequel nous jouons pour notre plus grand régal.

Le corps paradoxal du marionnettiste

Notre corps nous étant commun, toutes les disciplines corporelles pourraient par la même être source d'inspiration pour les entraînements du marionnettiste. Son corps doit additionner les qualités de celui du comédien, du mime, voire du danseur, s'inspirer de l'instrumentiste, du jongleur, la liste peut être longue, pour au final pouvoir s'effacer au profit de la marionnette. Son corps est au deuxième plan pour donner à voir la marionnette au premier. Cela pourrait sembler ingrat, cette qualité est à la base de son métier, elle préfigure une attitude qui l'apparente à celle

du philosophe en surplomb sur ce qu'il interroge. Sa qualité première est l'élargissement de sa conscience proprioceptive. Ce mot semble être l'apanage des spécialistes mais il nous est plus que jamais commun à tous dans ce qu'il désigne, à savoir la propre perception de soi, au plus près de soi dans cette quasi "tactilité" de soi-même. (La **proprioception** [du latin *proprius* signifiant «propre» et du mot «perception»] désigne l'ensemble des récepteurs, voies et centres nerveux impliqués dans la somesthésie [sensibilité profonde], qui est la perception de soi-même, consciente ou non, c'est-à-dire de la position des différents membres et de leur tonus, en relation avec la situation du corps par rapport à l'intensité de l'attraction terrestre.) La proprioception pourrait être considérée comme le sixième autant que le premier de nos sens. Il porte l'essence de ce que les Grecs désignaient par soma, non pas le corps mais ce que le corps renvoie à l'être dans sa conscience d'être. Notre corps recèle une extraordinaire palette d'attitudes (parce qu'il est en permanence en situation) où chacune est connue à la fois dans un ressenti intime quant à sa sensation physique et à l'émotion qu'elle génère. C'est par ce répertoire que nous pouvons reconnaître et comprendre "l'autre" dans ce qui transparait par son attitude. Manipuler une marionnette ne peut se faire sans transposer notre connaissance proprioceptive. L'attitude étant vecteur d'identification, autant de l'acteur à son personnage que du spectateur à celui-ci.

Apprendre? Sentir? Ressentir? Connaître? Reconnaître? Comprendre?

La neurophysiologie a interrogé les mécanismes de l'apprendre ouvrant par cela bien des questions à l'exercice pédagogique. Elle place «l'apprendre» comme l'état optimal du fonctionnement de notre cerveau. Apprendre comme processus qui ne cesse d'ouvrir à un toujours plus grand élargissement de son apprendre. Vivre est aussi apprendre à vivre. Nous connaissons tous ces moments où l'habitude vient endormir notre apprendre et s'en suit une forme d'ennui, de perte d'appétit. Il est nécessaire alors pour reprendre le chemin d'une sorte de choc qui nous remettra en mouvement par le déplacement qu'il occasionne. Dans se choc se donne la faculté de pouvoir à nouveau s'étonner. L'étonnement est l'ouverture même dans ce qui se dit sous le terme de reconnaissance. Renaître avec! Nous ne cessons d'apprendre. Le bébé est un maître dans l'art d'apprendre l'usage de soi. C'est au travers d'expériences milles fois

répétées que nous avons su nous saisir de nos mains et de l'ensemble de notre corps pour le mouvoir suivant les circonstances. Ainsi se tenir debout, situation la plus simple à priori, est le fruit de nos expériences les plus lointaines qui nous raccordent à des expériences antérieures à nous-mêmes dans l'histoire de l'évolution. Cet acte simple s'avère excessivement complexe au regard des mémoires qui le soutendent. Nous sommes de la mémoire en action. Notre système nerveux à la grâce d'être discret, ce qui nous permet d'être au monde dans une relation d'immédiateté. Nous pourrions dire que nous avons intégré tout ce qui intervient de manière fonctionnelle pour l'action de se tenir debout. Nous n'avons pas besoin de comprendre, en terme d'une explication, notre système l'a compris à sa manière dans ce qui se nomme intégrer. Cette intégration concerne l'ensemble de notre système vestibulaire, de tous nos capteurs proprioceptifs, de l'ensemble de neuro-transmetteurs ... etc..

Mais si nous avons besoin de rentrer dans l'étude de la posture debout il nous faut nous reconnecter à l'ensemble des sensations qui nous en informe pour mieux rentrer dans sa compréhension, en différenciant les éléments qui la composent. Cela permet une clarification de notre schéma corporel dans les instances de notre cerveau.

Du corps castelet, et de sa pédagogie.

J'ai rencontré Alain Recoing, en 1987, comme professeur à l'ESNAM. Il avait cette intuition du corps castelet que le corps du marionnettiste soit à l'image du castelet et nous la proposa comme sujet d'exploration. Je m'y suis appliqué, avec ce que j'avais reçu de la pratique du mime corporel lors de mes études à l'école Marceau, et ouvrit sa proposition à ce que le corps du manipulateur devienne la scénographie de la marionnette. De cet épisode est né une relation fidèle. Il fut le parrain de mon projet de fin d'études sur Hamlet (Out of joint) et des années plus tard en 1995, après mes pérégrinations dans le monde avec la Cie Philippe Genty il me proposa au sein de son atelier de formation de creuser cette recherche et d'en développer son enseignement. Ce que j'ai fait jusqu'à aujourd'hui, au Théâtre aux mains nues, puis à l'ESNAM, au théâtre Obraztsov à Moscou, et dans différents stages ici et là de par le monde. La proposition reste simple, une relation du mobile et de l'immobile, entre corps et marionnette mais qui éveille par elle-même de multiples questions, et un ensemble de compétences inaccoutumées.

Les questions étaient dans la désignation de ce qui se mettait en jeu, et dans la nécessité d'inventer des exercices adéquats. L'enseignement de cette technique fut le lieu de sa recherche, et j'en remercie tous les élèves que j'ai eus, pour la confiance qu'ils m'ont donnée malgré la confusion dans laquelle j'ai pu parfois être. Au carrefour de mes préoccupations j'ai nourri cette recherche de ce que je pratiquais par ailleurs, Aïkido, Kyudo et psychanalyse. Cela m'a conduit à explorer d'autres enseignements, le yoga pour la particularité de ses postures et la méthode Feldenkrais, à laquelle je me suis formé comme praticien. Elle a été l'occasion de renouveler mes acquis et d'aborder avec les élèves un travail plus en profondeur.

Lorsque on gante une marionnette à gaine, la main, le poignet, l'avant-bras deviennent son squelette. La source de la manipulation est cachée dans la marionnette autant pour le manipulateur que pour le public. De ce fait lorsque le coude est en contact avec une partie du corps du marionnettiste, la marionnette semble se tenir sur cette partie. L'auto-illusion quant à l'autonomie de la marionnette est spectaculaire tout autant pour le public que pour le manipulateur, qui est par là même aussi spectateur.

Comment qualifier ce couple espace personnage en interaction permanente? Le corps peut être manipulé par la marionnette, mais en tant qu'espace, aussi l'être qui est là doit comme s'absenter dans l'immobile. Il est immobile mais ne peut l'être, le bras manipulant va tirer l'épaule qui à son tour induira une rotation de la cage thoracique ce qui provoquera une transformation de l'architecture corporelle. Cela ne gêne point tant que le moteur du mouvement reste la marionnette. Cette immobilité m'a questionné et m'a renvoyé au monde animal qui l'utilise dans la peur du danger pour se cacher, se rendre invisible. Elle confère au corps l'état de chose. Cet état du corps «chosifié» éveille l'ambivalence particulière de la dualité Eros Thanatos qui rejaillit à sa manière sur ce qu'est la marionnette dans sa nature ontologique. Plus l'image corporelle est transformée, dans une attitude «baroque», plus le public pourra s'y projeter. Ce corps-scénographie est perçu au travers du regard que la marionnette porte sur celui-ci. La relation d'échelle fait que chaque partie du corps se trouve comme grandit par le contact de son regard, suivant le texte, elle y participera en écho de toute sa charge émotionnelle. Le dos raconte des émotions différentes que la poitrine ou bien du ventre... Ce qui m'a amené à penser une forme de cartographie des différents lieux du corps et de leur charge émotionnelle.

M'était venue cette idée que l'espace ne saurait se connaître sans un corps qui l'atteste. Notre mémoire porte en elle tous les espaces que nous avons traversés. Le corps serait-il le lieu de tous les lieux, le lieu de l'être, l'ici pur de l'existence, la scène de son drame? La phrase «Interrogeons nos corps et regardons dedans pour voir si nous sommes là», tirée de *Vous qui habitez le temps*, de Valère Novarina (1994, p. 14) m'avait convaincu à l'époque de monter ce texte avec la technique du corps castelet.

Faut-il ou pas nommer ce territoire dans lequel évolue la marionnette? En premier lieu lors de mon travail autour d'*Hamlet*, je le pensais comme l'inconscient, puis après de nombreuses lectures de *Peer Gynt* me revint cette phrase de V. Hugo: «Hamlet se fait un théâtre de lui-même», aussi je nommais cette relation «le théâtre du soi-même». Un théâtre réflexif, où un «je» interroge un «moi», un moi labyrinthique et protéiforme. Il est intéressant, dans l'économie, chère au théâtre, d'assister à une scénographie dans un espace vide, et de pouvoir à tous moments refaire surgir «celui qui est là», l'acteur dans sa partie ou dans sa globalité moins sa main, son poignet et son avant-bras. Il en résulte des coups de théâtre étonnants. Nommer une relation serait la fermer, la laisser ouverte peut nous en faire entendre d'autres échos, celle de l'être et de l'étant cher à Heidegger par exemple ... Le corps castelet peut se jouer seul ou à plusieurs, il renforce par le nombre des corps sa spectacularité, il est plus facile de perdre l'image corporelle dans une imbrication de plusieurs corps qu'avec un seul. Les exercices pour cet immense travail de dissociation reposent sur les principes du mime corporel: segmentation, cristallisation d'un ou plusieurs segments, points fixes. Se pose en permanence la question du qui parle, qui doit être résolue techniquement, pour la clarté du propos. C'est de cette question d'où naît l'intérêt de cette technique comme autre approche de la mise en scène et en écoute des différents textes du répertoire. J'ai avec les étudiants autant travaillé sur les textes classiques, contemporains, antiques, et toujours s'est trouvée une pertinence avec cette technique.

Dans la tradition le manipulateur est caché et montre les marionnettes dans l'espace du castelet. Là, le manipulateur est à vue mais caché dans son immobilité «chosifiée», c'est la marionnette qui nous montre ce corps, et par cela ce qu'il cache. Le cacher-montrer est devenu un instrument pour l'écriture de cette technique. Comment un dit cache un non dit, ou pour paraphraser Lacan, «qu'est-ce qui se cache derrière ce qu'on entend?»

Echauffement

En terme pédagogique il est nécessaire de revenir à la base. Être là est la base et le plus haut des sommets dans ce que je cherche à apprendre et à enseigner, mais c'est aussi la base pour toute acte de transmission. Tous les moyens sont bons pour revenir au simple et difficile être là. Ces opérations de retour à la base seraient le temps d'un cours ce qu'on appelle communément l'échauffement. J'ai mis un certain temps à comprendre que l'essentiel de sa fonction était de réchauffer cet «être là». Cela passe donc par le corps, dans un retour à soi dans la sensation, avec une attention différente de la quotidienne, plus neutre, loin des soucis et des préjugés, de manière à être disponible, à l'écoute, prêt! L'échauffement est pour le jeune pédagogue l'occasion de se trouver. Il peut vérifier ce qu'il a intégré de ce qu'il croit savoir, inventer un exercice, mais surtout construire son contact avec le groupe qui sera déterminant pour ce qu'il proposera par la suite. Avec le temps je privilégie le ressenti de la gravité et la respiration comme porte d'entrer.

L'espace-temps d'un cours

Ce temps partagé est un merveilleux espace d'expériences, individuelles et collectives en immersion, propices ensuite à leur questionnement. Il est un territoire d'occasion d'apprendre dans la pratique qui est la répétition d'exercices qui nourrit par l'attention qu'on leurs donne. L'esprit du Kata (forme de calligraphie gestuelle que l'on trouve dans les arts martiaux) me semble l'exercice pur pour apprendre; nous le retrouvons autrement formulé dans la notion de partition chez l'interprète. Il permet d'affiner le comment et le pourquoi l'on fait comme on fait. D'autres exercices plus créatifs s'inventent et s'auto transforment suivant le groupe et ce que chacun en fait, ils deviennent des performances, œuvres à part entière si l'un continue sous le regard des autres. L'intimité que cela nécessite occasionne des qualités d'écoute qui se rencontrent rarement. L'enjeu doit rester dans la qualité de ce temps partagé et c'est au pédagogue d'y veiller et maintenir ce climat de l'apprendre. Cette bulle temporelle est nécessaire bien que dangereuse. Le théâtre et particulièrement la marionnette ne vit que par sa force de renvoi. C'est donc au pédagogue d'en désigner le «quoi» qui nous renvoie au monde et à nous-mêmes.

Ce que nous renvoie la marionnette

La présence de la marionnette est pour le moins trouble, un être qui n'est pas dans un corps fictif. Elle est ce qu'elle n'est pas, mais existe dans son présent d'apparition (didascalie que j'emprunte à Valère Novarina pour la scène des enfants pariétaux de «Vous qui habitez le temps»). Elle aurait cette présence pure des comédiens d'un théâtre dans le théâtre. La scène devient le lieu de l'existence. Le public prête à la marionnette toute son expérience d'être dans un corps. La marionnette signe le geste de s'asseoir et le public le reconnaît avec son expérience «proprioceptive «de s'asseoir. L'existence de la marionnette se co-crée entre son (ses) manipulateur (s) et le public par le crédit qu'il donne en acceptant de s'auto-illusionner. La marionnette se régale de cette double perception du public, entre son auto-illusion et la conscience qu'il en a. A cet endroit elle devient un instrument idéal pour philosopher dès lors que nous lui prêtons notre conscience d'être. Voilà qu'elle peut nous parler de sa conscience de n'être pas. Et c'est bien là qu'est son autorité, sa force d'humour, son goût immodéré pour la métaphysique. Sa force de renvoi fait que chacune de ses actions vient interroger les nôtres. Une marionnette qui ferait de la plomberie serait la scène d'une plomberie métaphysique. De même peut-elle nous faire part de ses soucis corporels inavouables, que les ongles de la main du marionnettiste la chatouillent par exemple. Elle pourrait réellement mourir, et ressusciter l'instant d'après. Un de mes exercices favoris est de demander à chacun une définition de la marionnette, puis dans un deuxième temps que la marionnette nous en fasse part. Très vite nous rentrons dans les questions philo-linguistico-psychanalytico de la marionnetterie.

La quête commence bien avant la formulation de sa question, l'élève l'a déjà partiellement formulé par son engagement, le pédagogue peut l'aider à la préciser indirectement parce que lui-même est en recherche.

La philosophie souffre souvent de son langage pour la difficulté à définir le sens d'un mot et son explication, ce qui a tendance à en exclure le non philosophe, or la philosophie est le bien de tout être qui se questionne. Je me souviens aux confins ma petite enfance, à l'heure de mon coucher, de cette question qui sans cesse me revenait et me plongeait dans un abyme mathématique étrange et angoissant: «Et si je n'avais pas été?» Et de là commençait une soustraction douloureuse et

infinie de tout ce que je connaissais ...» alors je n'aurais pas connu ma mère... et finissais la liste par: «et je n'aurais jamais penser cela». Les enfants sont des familiers de la métaphysique, et la maïeutique semble être leur méthode favorite. La conjugaison de la question d'être dans un corps mortel pose autrement la question du sens. J'ai créé avec Marcela Gomez *Sens*, l'idée d'un spectacle laboratoire autour de cette question impossible. Nous en avons souffert, mais bien vite elle est devenue un outil. Elle nous a confirmé la restauration profonde qui se donne dans «être là», avec tout ce qui s'y dépose, en contact avec le vivant et ses ramifications à l'infini. Il s'entend là dans l'intériorité de chacun, non une réponse, mais la possibilité d'une participation plus mystérieuse à la vie, à la communauté humaine. Notre apprendre à vivre alors s'enrichit d'un apprendre à mourir qui redonne pleine valeur à cette participation à laquelle nous sommes invités, en tant qu'artistes, entant que vivants. Le concept de «geïdo» apparaît au Japon au 12^e siècle dans un traité de critique littéraire qui finit par englober toute pratique artistique considérée comme voie de réalisation de l'être où la maîtrise d'un art assigne un statut philosophique, spirituel et religieux à l'esthétisme.

Ainsi le chemin devient une voie.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTHOZ, Alain. *La simplicité*, Paris: Éd. Odile Jacob, 2009.
- DOGANIS, Basile. *Pensées du Corps – La Philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*. Paris: Les Belles Lettres, 2012.
- NOVARINA, Valère. *Vous qui habitez le temps*. Paris: Édition P.O.L., 1994.

A história e a narração – Perspectivas de formação no Teatro de Formas Animadas Contemporâneo¹

Hadas Ophrat

School for the Art of Puppetry – Holon (Israel)



The Gertrude Show (1995). Cia. The Gertrude Theatre. Direção de Yael Inbar e Revital Ariely. Foto de Revital Ariely.

¹ Tradução de Marisa Naspolini, atriz, professora e pesquisadora, mestre e doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.



The Peacock Tail (2007). Direção de Hadas Ophrat e Guy Briller. Foto de Yuval Yairi.



The Face Dance of Eve (1995). Direção de Marit BenIsrael. Foto de Nili Atzlan.

Resumo: Um projeto de qualidade e uma atuação virtuosa nem sempre produzem um bom espetáculo. Eles não são suficientes. Também não basta a soma total dos elementos da cena. A encenação é um ofício focado principalmente na construção de novas relações complexas entre os vários elementos: entre a história e a interpretação, os bonecos e os performers, os personagens e sua função e entre a história e a narração. Este artigo analisa as práticas de ensino estabelecidas por Ophrat através de quatro exercícios que tratam, respectivamente, de: (a) a função do corpo na forma como ele reflete na relação entre o performer e os bonecos, (b) a utilização separada de som e ação, sendo originados a partir de diferentes fontes, (c) a ideia da dualidade do boneco como um papel dramático e (d) a compreensão de que tudo em teatro de formas animadas pode ser manipulado, inclusive o espaço.

Palavras-chave: Teatro visual. Narração de histórias. Sujeito-objeto.

Nós amamos ou apreciamos um determinado espetáculo por causa da história? Ou seria por causa da forma de apresentação da narrativa? A resposta é nenhuma das duas. Eu já assisti a muitas versões encenadas de *O pequeno príncipe* (sem dúvida uma boa história), mas nunca vi uma que fosse boa. Seria por conta da concepção dos bonecos? Ou por causa da sua manipulação?

Um projeto de qualidade e uma performance virtuosa nem sempre produzem um bom espetáculo. Eles não são suficientes. Também não basta a soma total dos elementos da cena. A encenação é um ofício focado principalmente na construção de novas relações complexas entre os diversos elementos: entre a história e a interpretação, entre os bonecos e os performers, entre os personagens e sua função, e entre a história e a narração.

O verdadeiro teatro não se encontra no palco, no espaço dramático

visível, ao contrário, ele se encontra no espaço entre o evento e sua enunciação. Isso também é verdade no caso de contos conhecidos, contados e recontados ao longo dos tempos (como Chapeuzinho Vermelho), a estrutura manipulada (o lobo disfarçado e a aparentemente inocente menina – dependendo da interpretação) se refere à realidade, mas mantém certa distância dela. Este é um espaço poético multidimensional de linguagem metafórica, às vezes arquetípica, que incorpora padrões de design, movimento, som e metáforas visuais e linguísticas. O palco é um espaço poético, porque a linguagem é imagem, o papel dramático é uma metáfora, e o boneco é um tropo. Qualquer ação artística não funcional é uma metáfora; ela possibilita a autoperspectiva. É um tipo de circuito que estabelece uma dinâmica reflexiva.

Vamos considerar a funcionalidade do espaço poético no Teatro de Bonecos através do personagem bêbado de Serguei Obratzov. Ele bebe da garrafa de vodca, afogando suas mágoas, e depois aperta o rosto com a mão. A cabeça feita de espuma do boneco absorve a água (vodca), e quando sua mão aperta seu rosto enrugado, a água escorre para fora transformando o álcool em lágrimas. Isto é excelente para uma cena dramática curta, mas não é o suficiente para um esboço dramático complexo. Desenvolver esta ideia em busca de um esboço mais complexo iria prejudicar ou tornar a metáfora (vodca e lágrimas) ineficaz. Há também o risco de que o material voltasse ao seu estado anterior (uma espuma absorvente). É possível empregar materiais alternativos (espuma) para uma série de colocações, ações, associações, metáforas, e estabelecer, deste modo, uma relação entre a espuma e o personagem que ela encarna, e entre o boneco e a essência conceitual que ele representa. Este é um exemplo de sintaxe interativo-visual, em que o material não é apenas uma característica ou consideração estética (a espuma se parece com a pele, pode receber maquiagem, reage bem à iluminação), mas tem qualidades materiais (absorção, maleabilidade, elasticidade, etc.) que podem ser apropriadas ou transformadas em características físicas e podem ter atributos emocionais que lhes são atribuídos. Assim, a figura de espuma, para todos os efeitos, é um personagem.

A mesma lógica sintática existe na peça *Head in the clouds* [*Cabeças nuvens*], de Patricia O'Donovan (1989) – uma adaptação teatral de quatro histórias de Eugène Ionesco. Aqui Patricia criou um ambiente para cada história, um mundo contextual em que objetos do cotidiano funcionam como personagens. Por exemplo, os objetos encontrados na

bolsa da mãe atuam como animais da floresta. Sapatos se tornam meios de transporte (ônibus, táxi, etc.); cada sapato tem seu próprio caráter e caracterização; os laços funcionam como mecanismo de direção, etc.

Se o boneco é somente uma figuração, a metáfora é fraca. Ele pode ter um valor didático, descritivo ou ilustrativo, mas o seu valor artístico é menor. É necessário “esticar” a metáfora, ou seja, criar distância entre o significante e o significado, entre o simulador e o simulado.

Neste artigo, vou esboçar as práticas que eu emprego quando ensino artistas, com base em minhas experiências como diretor e cenógrafo, e na minha experiência atual como performer e como fundador da Escola de Teatro Visual, de Jerusalém. Como parte do quadro desta escola, eu estabeleci, em colaboração com outros artistas, uma abordagem de ensino que vê o Teatro de Formas² Animadas como uma linguagem artística que engloba tanto a arte performática quanto o teatro visual.

Os quatro exercícios abaixo fazem parte do método de ensino que nós adotamos na Escola de Teatro Visual em Jerusalém (e eu continuo a implementar este método também na Escola de Arte de Formas Animadas em Holon, Israel).

Primeiro exercício: o lugar onde o corpo termina

O corpo do performer não tem um status metafórico. O corpo é um “texto cultural”, um sistema linguístico de signos que formam uma linguagem e uma sintaxe legíveis. Portanto, não são apenas os movimentos do boneco que encarnam uma dramaticidade, também o corpo do bonequeiro, posicionado atrás ou ao lado, tem uma parte essencial nessa situação. As expressões faciais e a linguagem corporal dos bonequeiros do teatro japonês Bunraku, a partir do momento em que eles revelam seus rostos no final do primeiro ato, acrescentam uma dimensão fascinante para a performance de palco. O bonequeiro amplifica os padrões de movimento (*kata*) do boneco com o seu próprio corpo. Da mesma forma, há uma beleza poderosa na intensidade emocional de um bonequeiro velho manipulando um boneco de uma mulher jovem.

Uma análise estética focada exclusivamente no padrão de movi-

² A expressão original *Contemporary Puppetry* foi traduzida por Teatro de Formas Animadas contemporâneo, por entendermos que esta expressão traduz de forma mais eficiente as questões apontadas no texto. [Nota da Tradutora]

mentos do boneco vai perder ou deixar de ver o verdadeiro drama que se desenrola no palco diante dos nossos olhos. Não é só o corpo físico que dá sentido ao texto dramático. É também a composição de boneco e bonequeiro, a fusão de materiais sintéticos e orgânicos que cria tanto uma integração visual e temática ou um conflito³.

Quando dizemos “corpo”, estamos nos referindo ao gênero, forma, aparência, ressonância, voz, postura, gestos, radiação de energia, intenção, desejo, emoção e, acima de tudo, personalidade. Como Simon Shepherd afirmou: “O teatro é uma prática em que as sociedades negociam em torno do que o corpo é e significa” (SHEPHERD, 2006, p. 12).

The Gertrude show [O show de Gertrude] (1995)⁴, de Yael Inbar e Revital Ariely, utiliza uma representação híbrida – a metade superior é composta do corpo do boneco, e a metade inferior é o corpo da bonequeira. O boneco feito de espuma com uma textura muito fina se integra surpreendentemente bem com as pernas nuas da atriz-bonequeira. Inbar, assim como a bonequeira-dançarina belga Nicole Mossoux e a companhia do coreógrafo e bonequeiro francês Philippe Genty, representa, em sua formação, a tendência de misturar teatro de bonecos com a dança contemporânea. O corpo da bonequeira está sujeito aos caprichos do cenógrafo/figurinista e do diretor, como matéria-prima. Em um momento, ela é um boneco, sentado em uma cadeira, com as pernas cruzadas, e em outro ela deita de costas, enquanto o boneco tem um remo, e ela – a bonequeira – flutua no palco de costas, como um barco a remo.

Da mesma forma, é possível discutir a relação corpo-figurino-máscara-boneco no *Kiyohime Mandala*⁵ de Hoichi Okamoto. Expor o corpo do bonequeiro com a sua presença masculina, como um parceiro e *stand-in* para o papel que o boneco deveria representar, elimina a autonomia do boneco. Okamoto pergunta: “Será que a ilusão existe?” E dá a seguinte resposta:

³ Foucault se refere ao discurso como “evento-discurso”. O evento não pertence ao mundo físico, mas, no entanto, não é não material. “O evento não é da ordem dos corpos. Mas também não é algo imaterial; é sempre ao nível de materialidade que ele faz efeito, que é o efeito; ele tem seu *locus* e ele consiste na relação, na coexistência, na dispersão, na sobreposição, na acumulação e na seleção de elementos materiais. [...] Digamos que a filosofia do evento deve se mover em direção à primeira vista paradoxal de um materialismo do incorpóreo.” (FOUCAULT, 1981, p. 69).

⁴ <https://vimeo.com/113907686>

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=LkY8VDQmEjU>

Esta é uma questão delicada. O boneco está vivo em um momento e no próximo já não está. Ele oscila de um estado a outro. O boneco é inerentemente um ser inanimado. Eu lhe dou vida e eu também o transformo em um objeto; da vida à morte, de animado a inanimado. Eu acredito que seres humanos e bonecos são semelhantes uns aos outros. Isso é o que me interessa – jogar na fronteira; eu ando e danço nela (In: PASKA, 2000, p. 39).

Segundo exercício: *remix* de voz e ação

No teatro de bonecos, movimento e som surgem de diferentes fontes. O boneco se move aparentemente de forma independente, mas sua voz brota de outro corpo! O princípio desta animação se baseia nas convenções de ventriloquismo. Hélène Cixous afirma:

A voz é estranha para um boneco. O mistério pungente desta criatura reside em suas duas entidades separadas, seu corpo e sua voz. Sua voz vem de fora, emprestada a ele pelo cantor impassível sentado ao lado. É como se ele precisasse de dois para expressar a imensidão do seu tumulto interior (2000, p. 21).

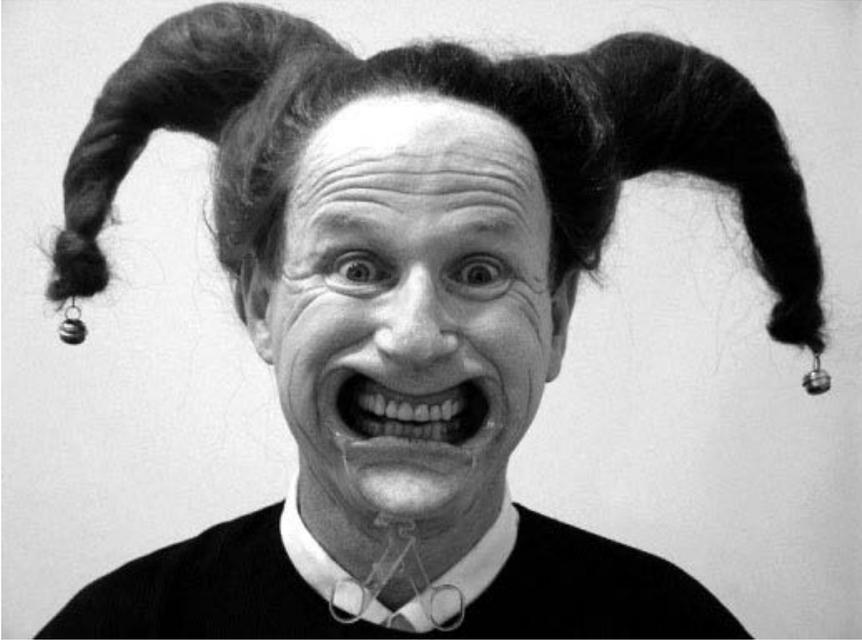
Em *Tapeman* [*O homem gravador*] (1994)⁶, Josef Sprinzak manipulava um gravador de rádio/fita cassete como se fosse um boneco. Ele controlava o equipamento através de uma antena e seu cabo elétrico. É uma interpretação livre da canção de Peter Pan, *I won't Grow Up* (Eu não vou crescer). A relutância da criança em amadurecer e crescer era expressa através do levantar e abaixar (abertura e fechamento) da antena. O objeto-boneco transmite a voz do bonequeiro ao mesmo tempo em que representa o “corpo” de uma criança.

Outro exemplo do desenrolar da relação entre voz e ação pode iluminar o processo de direção como uma edição dos elementos do trabalho: em 2005 eu criei o espetáculo *The laughing man* [*O homem que ri*]⁷. Na minha cabeça, eu coloquei uma peruca estilizada com formato de um chapéu vermelho e azul de bobo da corte medieval.

Eu enfatizei as minhas linhas do riso com lápis de maquiagem. Minha boca tinha uma expressão permanente de um ataque de riso, com a ajuda de um aparelho odontológico usado para cirurgia maxilo-facial. Ao longo de

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=aL0cTfow2yc>

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=RUZLlLu2o8U>



The Laughing Man (2004). Direção de Hadas Ophrat. Foto de Natan Dvir.

três horas, eu me movimentava como alguém em um frenesi louco com os gestos corporais de uma pessoa rindo, mas eu não estava realmente rindo. O som do meu riso saía de uma gravação, o que me permitia criar uma separação entre gesto físico e emoção. Na tentativa de expressar a relação inversa entre homem e boneco, eu incorporei uma máscara ridente, um riso mudo. Ao invés do processo tradicional, em que criamos um boneco que é uma representação de um ser humano, eu me transformei em uma representação humana de um boneco. No espetáculo *O homem que ri*, a separação entre o movimento e a trilha sonora cria uma disjunção. O riso foi pré-gravado e amplificado através de um pequeno alto-falante dentro de um microfone (disjunção) colocado na plateia. O riso representava – supostamente – o escárnio do público (disjunção). Além disso, durante o espetáculo eu alterava a velocidade da trilha sonora. A diminuição da velocidade da gravação muda o tom. Quando você retarda o riso, você ouve choro (disjunção). O princípio básico da manipulação, a pedra fundamental do teatro de bonecos, apoia a ação emocional, a alteração mecânica do componente emocional é manipuladora em sua essência. Em outras palavras, eu brincava com as emoções do público (OPHRAT, 2012, p. 50).

Terceiro exercício: a alegoria da caverna

A narrativa visual oferece uma sintaxe visual integral. O espectador é desafiado pela necessidade de tecer as relações contextuais do significante e do significado. Há uma tensão constante na transição do domínio da realidade para o domínio do imaginário. O nome do jogo é manipulação, no sentido psicológico, alcançada através da criação de uma ilusão ou de um engano como uma tática de cena; superficialmente, uma vez que somos um público autoconsciente. Ao contrário da alegoria filosófica de Platão, nós, o público, estamos sentados no teatro, não na caverna, e não estamos impedidos de nada (PLATÃO, 2015, p. 365-401).

O terceiro exercício centra-se no fato de que o boneco é um duplo do seu manipulador. A imagem do duplo e a ideia de dualidade têm, provavelmente, o papel dramático mais importante no teatro de bonecos. É a partir dessa ideia de dualidade que os conceitos secundários evoluíram, tais como duplicação, cópia, modelo (em diferentes escalas), montagem e desmontagem, contraditório e complementar (positivo-negativo, luz e sombra, etc.).

Esta dualidade expressa o desejo de uma realidade diferente, física ou espiritual, decorrente de um estado de ausência ou de desejo. A dualidade é um padrão básico que impõe um dualismo duro sobre a nossa percepção da realidade. Por exemplo, *A Bela e a Fera*, a bela donzela que aparece sob a forma de um animal ou monstro através da mediação de um espelho ou um lago iluminado pela lua.

Assim como a alegoria de Platão identifica as sombras como o estágio rudimentar de aprendizagem e conhecimento da verdade, este exercício da “alegoria da caverna” se propõe a gerar autoconsciência. No auge de uma peça encenada, os alunos são solicitados a criar uma situação em que o boneco chega à conclusão de que ele é um boneco, ciente do fato de que ele é manipulado por um bonequeiro e/ou que existe um público que o assiste como parte da realidade do teatro.

Há inúmeros exemplos no teatro de formas animadas contemporâneo de tentativas do boneco de se emancipar e cortar os fios físicos ou conceituais através dos quais eles são manipulados. Artistas como Philip Genty, Henk Boerwinkel, Albrecht Roser (1922–2011), Enno Podehl, Frank Soehnle⁸, Shari Lewis (1933–1998) e muitos outros se equilibram na corda bamba entre o boneco animado e o material inanimado. Entre

⁸ https://www.youtube.com/watch?v=esg_STUnhag

ser ativo e ativado, entre ser independente e dependente.

Quarto exercício: palco para o rosto (ou membros)

No espetáculo *Eleven moving pictures from the life of Eve in the Garden of Eden* [Onze imagens em movimento da vida de Eva no Jardim do Éden] e no vídeo *The face dance of Eve* [A dança do rosto de Eva] (1992), por Marit Benisrael, a imagem de Eva é pintada sobre a artista.

Eu sempre gostei de fazer caretas em frente ao espelho, e um dia eu descobri que tenho uma pequena mulher no meu rosto. Muitos de seus membros já estavam “marcados”, e só me restava completar o quadro: o meu nariz saliente era seu grande peito, os recortes arredondados que descem do nariz para os lados da boca foram as coxas arredondadas, e minha testa era sua trança ondulada. Eu só enfatizei as linhas com um lápis de maquiagem e acrescentei as partes que faltavam: pernas, braços e um rosto pequeno de perfil. No momento em que eu comecei a fazer caretas, a pequena figura tornou-se viva. Ela saltava e balançava. Ela fez um cinto de dentes de animais quando eu mordi os lábios [...] depois que Eva comeu a maçã e percebeu que estava nua, eu coloquei uma pequena folha de figo na ponta do meu dedo, coloquei-a sobre os meus lábios e sussurrei shhh... (ISRAEL e NELKEN, 2009, p. 134).

Esta metodologia, com base no princípio da “pré-concepção”, lembra a ideia de “pré-cena”. Peter Brook afirmou em seu livro, *O Espaço Vazio* (1968, p. 101-2, 123) que as relações entre o diretor/sujeito/designer determinam a pré-concepção de um processo teatral: “Ensaio, forma e conteúdo têm que ser examinados às vezes juntos, às vezes separadamente. Às vezes, uma exploração da forma de repente pode revelar o significado que deu origem à forma...”.

A transparência do espaço e, com isso a exposição do manipulador e da técnica de manipulação levaram à conclusão de que o espaço é também um material, e que é possível concebê-lo e usá-lo como todos os outros elementos do palco. A ação dramática no teatro de formas animadas contemporâneo exige uma volta do sujeito para o objeto, no sentido de relações formais entre espaço, forma, material, luz, imagens e sombras projetadas. Nisto há uma declaração ousada sobre o material e as dimensões formais da existência: o homem, o objeto e o espaço são iguais e podem, portanto, enfrentar um ao outro, e constituem um

material não menos dramático do que o roteiro escrito.

Além disso, o espaço do teatro de formas animadas não pode ser percebido como tendo apenas uma função visual ou mimética. O espaço pode ser manipulado. Os meios possíveis para a utilização do espaço são ilimitados, eles são um subproduto do estilo e dos meios tecnológicos utilizados em uma companhia teatral. Exemplos de um uso incomum do espaço podem ser vistos na obra da Companhia Francesa Célis. Através da combinação de técnicas emprestadas do design industrial, da arquitetura e do Teatro de Bonecos, a Companhia ativa o espaço *de facto*. Eles se amarram a uma cadeira, a um lintel ou ao chão e fazem todo o espaço do palco se mover como resultado de seus movimentos corporais.

De acordo com essas regras, qualquer coisa – de matérias-primas a materiais fabricados, objetos funcionais ou abstratos – é um boneco. Até mesmo o espaço do palco ou o cenário é um boneco, como no exemplo da peça *Motel*, de Van Italie, contanto que seja possível ativá-lo e animá-lo.

REFERÊNCIAS

- BENISRAEL, Marit; NELKEN, Roni Mosenson. *The Heart of Puppetry: The New Art of Puppetry*. Jerusalém: Carmel (Hebrew source), 2009.
- BROOK, Peter. *The Empty Space*. New York: Atheneum, 1968.
- CIXOUS, Hélène. Testimonies. In: *The Worldwide Art of Puppetry*. Charleville-Mézières: Unima, 2000.
- FOUCALT, Michel. The Order of Discourse. In: *Young, Robert, Untying the Text: A Post-Structural Reader*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- ISRAEL, Marit Ben; NELKEN, Roni Mosenson. *The Heart of Puppetry: The New Art of Puppetry*. Jerusalém: Carmel (Hebrew source), 2009.
- OPHRAT, Hadas. *Too Much Reality: On the Art of Performance*. Tel Aviv: Kakibbutz Hameuchad: Publishing House (Hebrew source), 2012.
- PASKA, Roman. Jouer sur la Frontière entre l'Animé et l'Inanimé. In: *Alternatives Théâtrales*, 65-66. Bruxelles, 2000.
- PLATO. *The Republic Book VII*. New York: Rouse, W.H.D. translator, Penguin Group Inc. 2015.
- SHEPHERD, Simon. *Theatre, Body and Pleasure*. London and New York: Routledge, 2006.

The Story and the Telling – Perspectives on Training in Contemporary Puppetry

Hadas Ophrat

School for the Art of Puppetry – Holon (Israel)

Abstract: Quality design and virtuoso performance do not always produce a good play. They are not enough; neither is the sum total of the stage elements. Staging is a craft primarily focused on constructing complex evolving relationships between the various elements: between the story and the interpretation, the puppets and the performers, the characters and their function, and between the story and the narration. This article looks at the teaching practices established by Ophrat through four exercises dealing respectively with (a) the function of the body as it reflects on the relationship of the performer and the puppets, (b) the separated use of sound and action, being originated from different sources, (c) The idea of duality of the puppet as major dramatic role, and (d) understanding that everything in puppet theater can be manipulated, including space.

Keywords: Visual Theater. Story telling. Object-subject.

Do we love or appreciate a certain play because of the drama? Or is it because of the narrative? The answer is neither. I have seen many stage versions of *The Little Prince* (an undoubtedly good story), but I have never seen a good one.

Is it the design of the puppets? Is it the manipulation?

Quality design and virtuoso performance do not always produce a good play. They are not enough; neither is the sum total of the stage elements. Stage positioning is a craft primarily focused on constructing complex

evolving relationships between the various elements: between the story and the interpretation, between the puppets and the performers, between the characters and their function, and between the story and the telling.

True drama does not play out on stage, in the visible dramatic space, rather it is found in the space between the event and its staging. This is also true in cases of familiar tales, retold time and time again (such as, Red Riding Hood), the manipulated framework (the disguised wolf and the seemingly innocent girl – depending on the interpretation) refers to reality but maintains a certain distance from it. This is a multi-dimensional poetic space of metaphoric, sometimes archetypal language that incorporates design patterns, movement, sound, and visual and linguistic metaphors. The stage is a poetic space, because language is image, the dramatic role is a metaphor, and the puppet is a trope. All non-functional artistic action is a metaphor; it enables self-perspective. It is a type of loop that establishes a reflective dynamic.

Let us consider the functionality of the poetic space in Puppet Theater through the figure of Sergey Obraztsov's drunk. He drinks from the vodka bottle, drowning his sorrows, and then squeezes his face with his hand. The puppet's sculpted-foam head absorbs the water (vodka), and when his hand squeezes his wrinkled face, water drips out transforming alcohol unto tears. This is excellent for a short dramatic scene, but is not enough for a complex dramatic sketch. Drawing this out over a more complex sketch would undermine or render the metaphor (vodka and tears) ineffective, and there is also the risk that it would revert back into its former material state (a fluid-absorbing foam). It is possible to utilize this staging approach, of employing alternative materials (foam), for a range of utterances, actions, associations, metaphors, and to establish, in this way, a relationship between the foam and the character it embodies and between the puppet and the conceptual essence it represents. This is an example of interactive-visual syntax, in which the material is not merely an aesthetic characteristic or consideration (the foam looks like skin, easily takes makeup, reacts well to lighting), but has material qualities (absorbency, squeezable, elastic, etc.) that can be appropriated or transformed into physical features and can have emotional attributes ascribed to them. Thus, the foam figure is a character for all intents and purposes.

The same syntactic logic exists in Patricia O'Donovan's play *Head in the Clouds* (1989) – a dramatic adaptation of four stories by Eugène

Ionesco. Here, Patricia created an environment for each story, a contextual world in which everyday objects function as the characters. For example, objects found in the mother's purse function as forest animals. Shoes function as a means of transportation (bus, taxi, etc.); each shoe has its own distinct character and characterization; the laces function as the steering mechanism, etc.

If the puppet is simply a figuration, the metaphor is weak. It may have a didactic, descriptive, or illustrative value, but its artistic value is inferior. It is necessary to "stretch" the metaphor, that is to create distance between the signifier and the signified, between the simulator and the simulated.

In this article I will sketch out the practices I employ in teaching artists, based on my past experiences as a director and designer, and my current experience as a performance artist, and as the founder of The School of Visual Theater in Jerusalem. As part of the framework of this school, I established, in collaboration with fellow artists, a teaching approach that views Puppet Theater as an artistic language that encompasses both performative art and visual theater.

The four dramatic exercises below are part of the teaching method that we employed at The School of Visual Theater in Jerusalem (and I continue to implement this method today also at The School for the Art of Puppetry in Holon, Israel).

First Exercise: The place where the body ends

The performer's body does not have a metaphoric status. The body is a "cultural text", a linguistic system of signs that form a legible language and syntax. Therefore, it is not only the puppet's movements that embody a dramatic statement, also the body of the puppeteer, positioned behind or to the side, has an essential part in the situation. The facial expressions and body language of the puppeteers in Japanese Bunraku Theater, from the moment they reveal their faces at the end of the first act, add a fascinating dimension to the stage performance. The puppeteer amplifies the puppet's pattern of movement (*kata*) with his own body. Similarly, there is a powerful beauty in the emotional intensity of an old puppeteer operating a puppet of a young woman. An aesthetic analysis focused solely on the puppet's pattern of movement will miss or fail to see the true drama unfolding on stage before our eyes. It is not only the physical body that gives meaning to the dramatic text. It is also the

composition of puppet and puppeteer, the amalgamation of synthetic and organic material that creates either a visual and thematic integration, or conflict.¹ When we say “body” we are referring to gender, form, look, appearance, resonance, voice, posture, gesture, energy radiance, intention, desire, emotion, and above all personality. As Simon Shepherd stated, “Theater is a practice in which societies negotiate around what body is and means” (SHEPHERD, 2006, p. 12).

The Gertrude Show (1995)², by Yael Inbar and Revital Ariely, employs a hybrid representation – the upper half is composed of the puppet’s body and the lower half is the body of the puppeteer. The puppet constructed of carved foam with a very fine texture, integrates surprisingly well with the bare legs of the puppeteer. Inbar, like the Belgium puppeteer-dancer Nicole Mossoux and the performance company of the French choreograph and puppeteer Philip Genty, represents, in her training, the trend of combining puppet theater with contemporary dance. The puppeteer’s body is subject to the whims of the designer and director, like raw material. One minute she is a puppet, sitting in a chair, legs crossed, and in another she lies on her back, while the puppet holds an oar and she – the puppeteer – floats across the stage on her back, like a rowing boat.

Similarly, it is possible to discuss the body-costume-mask-puppet relation in Hoichi Okamoto’s *Kiyohime Mandala*.³ Exposing the puppeteer’s body with its male presence, as a partner to and stand-in for the role that the puppet is meant to play, undermines the puppet’s autonomy. Okamoto asks: “Does illusion exist?” and offers the following answer:

This is a delicate question. The puppet is alive one minute and the next it isn’t. It oscillates from one state to the other. The puppet is inherently an inanimate being. I give it life, and I also transform it into an object; from

¹ Foucault refers to the discourse as “event-discourse”. The event does not belong to the physical world, but nevertheless it is not non material. “The event is not of the order of bodies. And yet it is not something immaterial either; it is always at the level of materiality that it takes effect, that is effect; it has its locus and it consists in the relation, the coexistence, the dispersion, the overlapping, the accumulation, and the selection of material elements [...] Let us say that the philosophy of the event should move in at first sight paradoxical direction of a materialism of the incorporeal.” (FOUCAULT, 1981, p. 69).

² <http://vimeo.com/113907686>

³ <https://www.youtube.com/watch?v=LkY8VDQmEjU>

life to death, from animate to inanimate. I believe that humans and puppets are similar to one another. That is what interests me – to play on the border; I walk and dance on it (In: PASKA, 2000, p. 39).

Second exercise: Remix of voice and action

In the puppet theater, movement and sound originate from different sources. The puppet moves seemingly independently, but its voice springs forth from another body! The principle of this animation is based on the conventions of ventriloquism. H el ene Cixous stated:

A voice is foreign to a puppet. This creature's poignant mystery lies in its two separate entities, its body and its voice. Its voice comes from outside, lent to it by the impassive singer sitting to one side. It is as if it needed two to express the enormity of its inner turmoil (2000, p. 21).

Josef Sprinzak in *Tapeman* (1994)⁴ operated a radio-tape-recorder as if it was a puppet. He controlled it through an attached antenna and its electric cable. It is a loose rendition of Peter Pan's song *I won't Grow Up*. The child's reluctance to mature and grow up was expressed via the raising and lowering (opening and closing) of the antenna. The puppet-object broadcasts the voice of the puppeteer while at the same time representing the 'body' of a child.

Another example of the unraveling of the relationship between voice and action may illuminate the directorial process as an editing of the elements of the work: in 2005 I created the performance, *The Laughing Man*.⁵ On top of my head I placed a wig styled in the shape of a red and blue medieval jester's hat. I emphasized my laugh lines with makeup pencil. My mouth was frozen in an expression of paroxysm of laughter, with the aid of an oral dentistry apparatus used for maxillofacial surgery. Over the course of three hours I adopted the movements of someone in a mad frenzy with the bodily gestures of a laughing person, but I was not really laughing. The sound of my laughter played off a recording, enabling me to create a separation between physical gesture and emotion. In attempting to express the inverse relationship between Man and

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=aL0cTfow2yc>

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=RUzLILu2o8U>

puppet, I embodied a laughing mask, a mute laugher. Instead of the traditional process, in which we design a puppet which is a representation of a human being, I fashioned myself into a human representation of a puppet. In the performance of *The Laughing Man*, the separation between the movement and the soundtrack creates a disjunction. The laughter was pre-recorded and broadcast through a small speaker inside a microphone (disjunction) placed in the audience. The laughter was meant – supposedly – to be the public's mockery (disjunction). In addition, during the performance I altered the speed of the soundtrack. Slowing the speed of the recording changes the pitch. When you slow laughter, you hear weeping (disjunction). The basic principle of manipulation, the cornerstone of puppet theater, supports the emotional action, the mechanical alteration of the emotional component is manipulative in its essence. In other words, I played with the emotions of the audience (OPHRAT, 2012, p. 50).

Third exercise: The Allegory of the Cave

The visual narrative offers an integral visual syntax. The spectator is challenged through the need to weave together the contextual relations of the signifier and signified. There is a constant tension in the transition from the realm of reality to the realm of the imaginary. The name of the game is manipulation, in the psychological sense, achieved through the creation of an illusion or deception as a staging tactic; superficially so, since we are a self-aware audience. Unlike Plato's philosophical allegory we, the audience, are seated in the theater not the cave, and are not restrained in any way (PLATO, 2015, p. 365-401).

The third exercise focuses on the fact that the puppet is a double of its manipulator. The image of the double and the idea of duality have, probably, the most important dramatic role in puppet theater. It is from this idea of duality that secondary concepts have evolved, such as duplication, copy, model (different scaling), assembling and disassembling, contradictory and complimentary (positive-negative, light and shade, etc.). This duality expresses a longing for a different reality, physical or spiritual, stemming from a state of absence or desire. Duality is a basic pattern that enforces a harsh dualism on our perception of reality. For example, beauty and the beast, the beautiful maiden that appears in the guise of an animal or monster through the mediation of a mirror or a moon-lit lake.

Just as Plato's allegory identifies the shadows as the rudimentary stage of learning and knowledge of truth, this exercise of 'the allegory of the cave' offers to construct self-consciousness. At the pinnacle of a staged piece the students are asked to create a situation in which the puppet arrives at the realization that it is a puppet, aware of the fact that it is operated by a puppeteer and/or that there is an audience watching it as part the reality of theater.

There are countless examples within contemporary puppet theater of puppets that attempt to become emancipated and sever the physical or conceptual strings by which they are manipulated. Artists such as Philip Genty, Henk Boerwinkel, Albrecht Roser (1922-2011), Enno Podhel, Frank Soehnle⁶, Shari Lewis (1933-1998), and many others deftly walk the tight rope between the animated puppet and the inanimate material. Between being active and activated, between being independent and dependent.

Fourth Exercise: Stage for the face (or limbs)

In the performance *Eleven Moving Pictures from the Life of Eve in the Garden of Eden* and in the video *The Face Dance of Eve* (1992), by Marit Benisrael, the image of Eve is painted onto the artist.

I have always loved to make faces in front of the mirror, and one day I discovered that I have a small woman on my face. Many of her limbs were already 'marked,' and all that was left was for me to complete the picture: my protruding nose was her large chest, the rounded indentations that descend from the nose to the sides of the mouth were her rounded thighs, and my brow was her wavy braid. I merely emphasized the lines with a makeup pencil and added the missing parts: legs, arms and small face in profile. The moment I started to make faces the small figure came alive. She jumped and swayed. She made a belt for herself from animal teeth when I bit my lip [...] after Eve ate from the apple and realized that she was naked, I placed a small fig leaf on the tip of my finger, placed it against my lips and whispered shhh... (ISRAEL and NELKEN, 2009, p. 134).

This methodology, based upon the principle of "pre design," recalls the idea of "pre staging." Peter Brook claimed in his book, *The Empty*

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=esg_STUnhag

Space, (1968, p. 101-2, 123) that the director/subject/designer relations determine pre-conception of a theatrical process: “Rehearsal, form and content have to be examined sometimes together, sometimes separately. Sometimes an exploration of the form can suddenly open us up to the meaning that dictated the form...”

Transparency of space and with it the exposure of the puppeteer and the technic of manipulation have led to the realization that space is also a material, and that it is possible to design it and use it just like all other stage elements. The dramatic action in contemporary puppet theater requires a turn from the subject to the object, namely towards formal relations between space, form, material, light, projected images and shadows. In this there is a bold statement regarding the material and formal dimensions of existence: Man, the object, and space are equal and can, accordingly, confront each other, and constitute material no less dramatic than the written script.

Also the space of the puppet theater cannot simply be perceived as having only a visual or mimetic function. Space can be manipulated. The possible means for utilizing space are limitless, they are a byproduct of the style and the technological means employed within a theatrical company. Examples of unusual employment of space can be seen in the work of the French Compagnie Céalís. Through the combination of technics borrowed from industrial design, architecture and Puppet Theater, they *de facto* activate the space. They tie themselves to a chair, lintel, or the floor and cause the entire space of the stage to move as a result of their body movements.

According to these rules, anything – raw or fabricated material, a functional or abstract object – is a puppet. Even the stage space or scenery is a puppet, as in the instance of the play *Motel* by Van Italie, so long as it is possible to activate and animate it.

BIBLIOGRAPHY

- BENISRAEL, Marit; NELKEN, Roni Mosenson. *The Heart of Puppetry: The New Art of Puppetry*. Jerusalem: Carmel (Hebrew source), 2009.
- BROOK, Peter. *The Empty Space*. New York: Atheneum, 1968.
- CIXOUS, Hélène. Testimonies. In: *The Worldwide Art of Puppetry*. Charleville-Mézières: Unima, 2000.

- FOUCAULT, Michel. The Order of Discourse. In: *Young, Robert, Untying the Text: A Post-Structural Reader*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- ISRAEL, Marit Ben; NELKEN, Roni Mosenson. *The Heart of Puppetry: The New Art of Puppetry*. Jerusalem: Carmel (Hebrew source), 2009.
- OPHRAT, Hadas. *Too Much Reality: On the Art of Performance*. Tel Aviv: Kakibbutz Hameuchad: Publishing House (Hebrew source), 2012.
- PASKA, Roman. Jouer sur la Frontière entre l'Animé et l'Inanimé. In: *Alternatives Théâtrales*, 65-66. Bruxelles, 2000.
- PLATO. *The Republic Book VII*. New York: Rouse, W.H.D. translator, Penguin Group Inc. 2015.
- SHEPHERD, Simon. *Theatre, Body and Pleasure*. London and New York: Routledge, 2006.

Boneco e atuação de ator: uma reflexão¹

Marthe Adam

Université du Québec à Montréal (Canadá)



Marie-Noëlle Wurm (2013). Exercício público no final dos estudos do DESS em teatro de bonecos contemporâneo. Direção de André Laliberté. Foto de Marc André Goulet.

¹ Texto traduzido por Margarida Baird, atriz, dramaturga e diretora teatral, e José Ronaldo Faleiro, doutor em Teatro pela Université de Paris IX – Nanterre e professor de Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.



Rosépine de Daniel Danis (2013). Direção de Marthe Adam. Foto de Alexandre Nadeau.

Resumo: Este artigo pretende ser uma reflexão sobre a atuação do ator bonequeiro, sobre a ação de interpretar, sobre as maneiras e os processos que o bonequeiro deve desenvolver quando atua à vista do espectador. E também sobre o que podem ser as relações entre o bonequeiro e o boneco.

Palavras-chave: Atuação. Boneco. Técnica. Abordagens.

*Todos carregamos outro em nós, e até vários outros.*²

Christian Chabaud

*As possibilidades do boneco são infinitas: é um jogo entre si e si mesmo, uma tensão entre as facetas múltiplas que o intérprete contém em seu foro íntimo e que pode expressar na simultaneidade.*³

Christian Chabaud

Este artigo trata da atuação do bonequeiro e do que a aprendizagem dessa arte teatral pode trazer para o ator. O olhar que incide sobre a interpretação com o boneco é o de uma bonequeira intérprete, de uma

² C. Chabaud. *Bref glossaire marionnettique* [Breve Glossário do Universo Bonequeiro]. In: *Cassandre*, n° 69, “Je hais les marionnettes” [Odeio os Bonecos]. Lyon: Horschamp, primavera de 2007, p. 19. Christian Chabaud, que cita Rimbaud, diz, com bom humor: “(Rimbaud) Poeta nascido em Charleville-Mézières, bonequeiro na alma por haver escrito: ‘Eu é um outro’”.

³ Declarações de Ilka Schönbein a Véronique Hotte, in *Journal La Terrasse* [on-line]. URL: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2066-tocto1n3>

encenadora e de uma pedagoga. Não se trata aqui de opor ou de comparar a atuação do ator à do bonequeiro, e sim de refletir sobre a ação de interpretar, sobre as maneiras e os processos que o ator-bonequeiro deve desenvolver ao manipular à vista do espectador. Falo aqui do ator-bonequeiro, pois acredito que o trabalho do bonequeiro é em parte um trabalho de ator. A penúria de documentação sobre o tema me levou a analisar, a experimentar e a formular diversos pensamentos e habilidades. Graças a um engajamento de mais de trinta anos, desenvolvi uma abordagem da atuação com o boneco baseada na minha experiência, nos meus inúmeros encontros com artistas bonequeiros do mundo, assim como numa demorada reflexão que se nutriu de curiosidade constante. Eu me questioneei longamente sobre o tipo de sistema de formação dedicado à atuação do ator que pudesse se aplicar à atuação do bonequeiro.

Cito aqui Henryk Jurkowski, em seu livro *Métamorphoses. La marionnette au XXe siècle* [*Metamorfoses. O boneco no século XX*]:

Não podemos utilizar todo o sistema de Stanislavski no teatro de bonecos; isso não significa, porém, que não possamos utilizar certos elementos dele, principalmente aqueles que dizem respeito à técnica de atuação interna sem esquecer a técnica de atuação externa. O que um bonequeiro deve reter de Stanislavski é o seu postulado de fé ingênua. O bonequeiro deve permanecer criança, deve acreditar no maravilhoso e não perder o talento para o jogo. Apenas a fé ingênua “na circunstância proposta” – pela qual todo e qualquer teatro começa – possibilita realizar o milagre do teatro (JURKOWSKI, 2008, p. 46).

Portanto, na minha prática de artista pedagoga, eu me deixei influenciar por muitos procederes. O desejo de transmitir a minha paixão por essa forma de arte foi a minha primeira motivação; a segunda foi a de desenvolver e transmitir técnicas e abordagens até então mais ou menos ausentes do nosso discurso artístico norte-americano e de nossos cursos de formação.

As especificidades do boneco

Que é que o bonequeiro transfere para a sua personagem além das ações impostas pela encenação? Quais são as suas relações possíveis com o boneco? O que chamamos de distanciamento na atuação do bonequeiro?

Evocadas constantemente no meu ensino da atuação com o boneco, essas questões fundamentais acompanham reflexões relativas às especificidades deste e, portanto, sobre o que o diferencia do ser humano. Também me interessa pelo que chamo de “ilusão da vida real”. Sabemos que *o boneco permite que o sonho tome forma, que se manifeste externamente* (BENSKY, 1971, p. 47). Nunca é afetado emotivamente e pode realizar ações impossíveis para o ator. Isso com a cumplicidade do público, que, imediatamente, se põe a acreditar que ele existe – evidentemente, ajudado pelo manipulador que o anima. Portanto, sabendo disso, o bonequeiro pode imaginar e realizar circunstâncias e situações que possibilitarão que a sua personagem não leve em conta as leis da gravidade, que fragmente o seu corpo em várias partes, que se desmembre, se a dramaturgia assim o impuser, que se desdobre e faça com que acreditemos na sua morte física.

Jovem bonequeira em Paris, compreendi e senti, pela primeira vez, o “[...] fenômeno pelo qual um ator ou um criador, por meio das técnicas diversas da sua arte, reconstrói certa realidade que tende a imitar ou que transforma e transpõe; suscita a adesão do espectador, dando a ele o sentimento da verdade: criar, obter, produzir a ilusão” (BENSKY, 1971, p. 47). Em 1978, por ocasião do Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, em Charleville-Mézières, os artistas do teatro tcheco Drak apresentaram uma das inúmeras histórias do herói Petrushka. Transido de dor por ter rompido com a noiva, decide se enforcar. Ele se enforca! O seu corpo de boneco balança na ponta de uma corda de cânhamo, em meio a um silêncio total. Atônito, o público, do qual faço parte, acredita no irreparável daquela ação. Com lágrimas nos olhos, compreende que os bonequeiros, por causa do talento deles, de suas técnicas e da projeção que exercem nas personagens que manipulam, podem conseguir que acreditemos no impossível.

Mas, afinal: que é que o bonequeiro transmite ao seu boneco?

Dar a vida, dar a respiração, animar o boneco, “manipulá-lo”, dar-lhe uma alma. É claro que essas ideias de teor filosófico correspondem a certa verdade, pois assim que dá movimento e intenção para o boneco, o bonequeiro lhe dá aparência de vida. De modo mais pragmático, a interpretação de uma personagem impõe que lhe transmitamos um pensamento lógico que faz, por exemplo, com que o seu olhar, ao pousar em alguém ou em algo, não seja apenas um olhar técnico, e sim uma observação ativa provida de entendimento, de emoção e de vivência. Tal fato não implica, de

modo algum, que o boneco possua um raciocínio psicológico, e sim que as suas ações sejam pensadas. Esse pensamento transmitido ao boneco está diretamente ligado à dramaturgia da personagem, a qual, desde que seja coerente com ela mesma numa situação dramática proposta, será precisa: suas ações, suas emoções, seu movimento, sua gestualidade e seu ritmo serão justos. O mesmo ocorre com as suas intenções, que baseiam a ação dela: que quer a personagem numa situação proposta?

Entre outros, o papel do ator bonequeiro consiste em tornar visível o pensamento do boneco. Isso faz pensar nas estratégias do ator que cria e constrói uma personagem imaginando o monólogo interior dela. É aí que se situa uma parte do trabalho do intérprete-bonequeiro. E também o que denomino a interioridade do boneco.

O manipulador não se identifica com a sua personagem: dela se distancia. O ator que se projeta numa personagem-boneco primeiro deve exteriorizar, por meio do seu corpo, as emoções, as atitudes físicas, a sensação de outra pessoa que está fora dele. Para os atores, é um exercício formidável de construção de um papel.

O distanciamento

O **distanciamento** é um princípio teatral ligado inicialmente à dramaturgia de Bertolt Brecht. Opondo-se à identificação do ator em relação à sua personagem, produz um efeito de estranheza por diversos procedimentos de recuo, como dirigir-se ao espectador, a atuação dos atores desde o público, a fábula épica, a referência direta a um problema social, os sonhos, as mudanças à vista do público, etc. Esses procedimentos visam a perturbar a percepção linear passiva do espectador e a romper o pacto tácito de crença (PAVIS, 2002, p. 119).

O público se depara com a ilusão teatral assim como se depara com ela no teatro de bonecos. Trata-se, primeiro, de dominar os aspectos técnicos da manipulação à vista do público, desenvolvendo certa distância física nas relações com ela, de modo que se ponha em situação de observação, ao mesmo tempo em que mergulha na vivência da personagem boneco. O bonequeiro não encarna a sua personagem: ele a mostra, mantendo-a a distância.

A atuação figurativa e a atuação fictícia

Francine Alepin, mímica de Montréal, colega professora na Escola Superior de Teatro, com a qual concebi e ministrei cursos sobre atuação, faz um paralelo entre a atuação figurativa e a atuação fictícia. Entre outras coisas, é a partir dessas noções que temos abordado a interpretação com os nossos alunos. A atuação figurativa, que se associa à pantomima, à demonstração, à anedota e à ilustração, à exterioridade, ao fazer e à composição do comportamento, leva o intérprete a querer copiar a realidade ou a expressá-la o mais fielmente possível. A atuação fictícia, associada à sugestão e à evocação, ao símbolo e à metáfora, ao abstrato, ao invisível (emoção-pensamento), à interioridade, a desempenhar o estado e a ser o estado, orienta a atuação do bonequeiro para a transposição e para uma representação simbólica ou metafórica da realidade:

O paradoxo do bonequeiro reside na tensão que deve impor a si mesmo quanto a ser realista com um boneco que, por sua conformação e por sua opção estética, transpõe imediatamente o realismo em signos e em símbolos; é também a necessidade na qual se encontra de fazer “certo” para expressar a personagem viva e a estilização que dá ao seu esforço, o boneco que transforma naturalmente gestos copiados em gestos sugestivos (BENSKY, 1971, p. 82).

Criamos muitos exercícios para, assim, pôr a compreensão dos alunos à prova no que se refere à atuação figurativa e à atuação fictícia. Por exemplo, pedimos que os estudantes façam o seu boneco morrer, primeiro de modo figurativo e depois de maneira metafórica, poética. Ou ainda que inventem uma situação em que a personagem tenha de escapar de um acontecimento desconfortável, seja atuando figurativamente, seja adotando uma atuação metafórica, fictícia. Assim, os (as) bonequeiros (as) chegam ao ponto de conseguir escolher conscientemente o modo de compor e de tornar crível a personagem boneco. Afinal, sabemos que a imaginação é uma qualidade fundamental no ator. No bonequeiro também: “A capacidade de elaborar imagens e concepções novas, de encontrar soluções originais para problemas” (THIBAUDET, 1936, p. 148). A faculdade de transfigurar a realidade, a evocação poética, são elementos essenciais da dramaturgia no teatro de bonecos e no trabalho do intérprete.

A dramaturgia

No âmago da formação do bonequeiro e no centro do seu ofício de intérprete, existe a dramaturgia. Pode-se definir a dramaturgia “[...] como a criação de uma história, escrita ou não, ou de elementos com uma forma que pode ser desempenhada” (BENSKY, 1971, p. 47). Trata-se, primeiramente, de interrogar as relações do intérprete com a dramaturgia, precisamente por não ser evidente tornar o ator, tornar o bonequeiro, um pensador da dramaturgia.

A importância de contar, de construir uma história, seja qual for a escolha das formas, se situa no primeiro plano das preocupações pedagógicas de um curso de formação. Os questionamentos vinculados à coerência e ao sentido das escolhas artísticas são intrinsecamente os mesmos que as da encenação. O sentido de uma cenografia a partir da escolha dos materiais, das formas e das cores, as relações com o texto, com os espectadores, com os corpos dos bonequeiros e com o lugar que ocupam no espaço faz parte das interrogações de base vinculadas à concepção de um espetáculo. Ocorre o mesmo na atuação com o boneco: as atitudes desde o seu ritmo, as suas ações, a sua gestualidade, fazem parte da criação de uma personagem e da sua dramaturgia. Com o boneco, a ação e a matéria são elementos muito importantes. A dramaturgia nasce também muito do palco e da escrita que se constrói paulatinamente: uma imagem puxa outra. Ora, às vezes há signos que liberam algo mais forte que as palavras. O boneco existe na ação, e o trabalho consiste muitas vezes em pôr em paralelo a imagem e as palavras. Assim, as escolhas técnicas são determinantes. Para além da aparência do boneco, a seleção do seu tipo de manipulação, da sua escala e da sua matéria influencia desde o início a encenação e a dramaturgia. Em contraposição, os princípios da atuação com o boneco permanecem os mesmos. Os próprios atores-bonequeiros são dramaturgos. O seu trabalho de aprendizagem vem junto com uma reflexão artística constante sobre a relação entre “forma” e “conteúdo”.

Os corpos

As técnicas de atuação do ator são bons instrumentos e meios de construção da personagem distanciada no objeto boneco:

Para cada personagem interpretada, fora dos gestos particulares pelos quais tentamos definir o seu caráter e os seus

sentimentos, existe uma atitude fundamental, um porte que deve defini-la claramente. Portanto, é preciso encontrar tal atitude de base, a qual poderá ser grave, leve, séria, ponderada, pesada, desenvolta ou livre. É preciso encontrar a linha que dará silhueta à personagem (BENSKY, 1971, p. 82).

No início, para a maioria dos manipuladores, sejam eles atores, sejam eles cenógrafos ou bailarinos, há uma luta para dominar um corpo diferente do seu: o peso, a matéria, o tamanho, as articulações, os membros, o olhar. Como situar o seu corpo em relação ao corpo do boneco e em relação ao público? Que ritmo adotar relativamente ao do boneco? Como acompanhar o boneco em seus deslocamentos? Para onde olhar? Essas perguntas estão diretamente ligadas às que são formuladas sobre os papéis do bonequeiro diante de um boneco. Um é o duplo do outro? Um está em simbiose com o outro? Um está meramente a serviço do outro? E, como diz Claire Heggen, do Théâtre du Mouvement [Teatro do Movimento], em Paris: “Que é que o objeto me ensina? Que é que manda que eu faça? Que é que eu faço dele? Com ele? Quem manipula quem? Para quê? Para quem?”⁴

As relações entre ator-bonequeiro e boneco: do servilismo à dominação

Pragmaticamente, e voltada para a formação dos bonequeiros aprendizes, elaborei uma grade muito simples para identificar o que chamei de “os graus de atuação”. Isso para, entre outras coisas, facilitar o diálogo com os alunos e também para que possam facilmente distinguir, escolher e executar a dosagem de sua presença. E aprender a saber o que projetam. Essa noção se conjuga assim:

O grau de atuação 0: a troca entre o manipulador e o boneco é nula. O manipulador está oculto do público.

O grau de atuação 1: a troca entre o manipulador e o boneco é nula, mas o manipulador está visível para o público. A sua atuação é uma atuação distanciada. O bonequeiro modula a qualidade da sua presença conforme as relações que quer desenvolver com o boneco. Assim, fala-se da atitude de neutralidade do manipulador quando este deve desaparecer

⁴ *A la croisée du corps et de l'objet: un dialogue théâtral [Na intersecção do corpo e do objeto: um diálogo teatral]*. Tirado do texto de um estágio ministrado por Claire Heggen. Théâtre du Mouvement [Teatro do Movimento]. Paris.

atrás da sua personagem e, desse modo, dirigir o olhar do público para o boneco, para as suas ações, para as suas emoções, para a sua presença. Nesse sentido, prefiro utilizar a expressão “atuação da ausência”: brincar de desaparecer, desempenhar o papel da anulação. No Japão, os bonequeiros se vestem de preto e para aqueles artistas o preto significa o vazio, o nada.

Aqui, no Ocidente, o manipulador some conscientemente e integra essa estratégia de desaparecimento na sua atuação.

O grau de atuação 2: a troca entre o manipulador e o boneco se torna visível. O bonequeiro se empenha corporalmente para fazer com que o objeto viva. Ele se torna a sua personagem objeto. Há desdobramento do bonequeiro, que se torna ao mesmo tempo manipulador, personagem e ator.

O grau de atuação 3: a troca entre o manipulador, o ator e o objeto se enriquece ainda mais. O ator manipulador não só faz o objeto viver, mas também reage e responde às emoções do objeto. Aqui, o bonequeiro é ao mesmo tempo manipulador, ator e personagem.

O grau de atuação paralela 1: uma parte do corpo do bonequeiro se torna o objeto.

O grau de atuação paralela 2: os manipuladores se comunicam entre si.

O domínio técnico

Não se trata somente de animar o boneco e de pontuar a atuação com uma gestualidade e com sons apropriados ao papel que ele desempenha: antes de tudo, trata-se de ter maestria dos aspectos técnicos da manipulação à vista do espectador, desenvolvendo certa distância física nas relações com ele, de modo que o manipulador se situe na condição de observação, ao mesmo tempo em que mergulha na vivência da personagem boneco. A direção do olhar do bonequeiro ao decidir deslocar o olhar do público do boneco para si mesmo ou para outro lugar; a facilidade e a fluidez da gestualidade e das ações; a coordenação dos sons e dos movimentos do boneco; a descontração tônica do manipulador são aspectos da atuação que fazem parte do treinamento do bonequeiro como se tocasse um instrumento para o qual o rigor técnico e a pesquisa de sutileza e de matizes andam juntos. A gestualidade acompanha o som como se o boneco desenhasse o som no espaço de atuação. Enfim, acredito que seja preciso cultivar a precisão e a sobriedade na atuação

utilizando, entre outras, técnicas de decupagem. O termo é utilizado aqui no sentido cinematográfico, em que a imagem e a gestualidade são recortadas com exatidão para criar sequências visuais e dramáticas legíveis. Em suma, são essenciais todos os exercícios mecânicos, técnicos: modos de andar do boneco e coordenação entre passos e gestos, mobilidade das suas articulações, ações repetidas, jogos de olhar, fluidez das mudanças de mãos, coordenação entre som e movimento.

Boneco e atuação de ator

O boneco e o seu aprendizado representam um treinamento extraordinário para o ator. Atuar com o boneco dá condições para desenvolver as faculdades de desdobramento, torna visível o distanciamento, exercita a concentração, a exatidão do olhar e os vários níveis de presença. O bonequeiro revela a emoção e a interioridade da sua personagem. Os atores têm uma experiência de criação que os estimula a precisar a gestualidade, o ritmo, as atitudes físicas exigidas pela criação instantânea da sua personagem, de um momento para outro, de uma cena para outra. O ator também deve medir a eficácia da sua presença vocal e da sua energia. Ele aprende a aderir a uma personagem e a deixá-la, ou seja, a mostrar a interioridade de outro ser com convicção, sem implicação narcisista.

REFERÊNCIAS

- BENSKY, Roger Daniel. *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*. Paris: A.-G. Nizet, 1971.
- CHABAUD, Christian. Bref glossaire marionnettique. In: *Cassandra n°69 – Je hais les marionnettes*. Lyon: Horschamp, verão de 2007.
- JURKOWKI, Henryk. *Métamorphoses, La marionnette au XX^e siècle*. Charleville-Mézières/Montpellier: Institut International de la Marionnette/ l'Entretemps, 2008.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Collin, 2002.
- THIBAUDET, Albert. *Réflexions littéraires*. Paris: Gallimard, 1936.

Puppetry and acting: a reflection¹

Marthe Adam

Université du Québec à Montréal (Canada)

Abstract: This article is reflection on the actor puppeteer's performance: the act of performing and the methods and processes an actor-puppeteer must develop when manipulating in full-view of an audience.

Keywords: Performance. Puppet. Techniques. Artistic approaches.

*Within ourselves, there is another, if not many others.*²
Christian Chabaud

*The puppet's possibilities are infinite: it is a game between our many selves, a tension between the many facets a performer carries deep inside and can express simultaneously.*³
Christian Chabaud

¹ Article translated from French into English by Denise Babin. Dbabin_trad@cooptel.qc.ca

² C. Chabaud. Bref glossaire marionnettique. In: *Cassandra* n°69 "Je hais les marionnettes", Horschamp, spring 2007, p. 19. Christian Chabaud quotes Rimbaud with a wry sense of humour: "(Rimbaud), a poet born in Charleville-Mézières, is a puppeteer at heart for having written: 'I is another.' (2007, p.19).

³ M. Girard-Laterre, L'objet et l'acteur au corps à corps; une enveloppe corporelle commune dans la pratique d'Ilka Schönbein, in AGÔN, Revue des arts de la scène: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2066> – tocto1n3

This article is about the puppeteer as performer, and what this form of theatre can contribute to the development of an actor's skill. It's about acting with a puppet, as seen through the lens of an actor-puppeteer, stage director, and educator. It is not my intention here to oppose or compare how actors and puppeteers approach a performance, but rather to reflect on the act of performing, and the methods and processes an actor-puppeteer must develop when manipulating in full-view of an audience. I use the term actor-puppeteer here because I believe the work of a puppeteer involves, in part, acting skills. The lack of documentation on the subject has prompted me to experiment with and develop various ideas and expertise. And thanks to over thirty years as an educator, I have developed an approach to acting with puppets based on my personal experience, my many encounters with puppetry artists from around the world, and on a many years of reflection fuelled by my endless curiosity. I have often wondered what kind of acting techniques for actors could be applied to puppeteers.

To quote Henryk Jurkowski from his book *Métamorphoses. La marionnette au XX^e siècle*:

The entirety of Stanislavski's system cannot be applied to puppet theatre, but that does not necessarily mean we cannot use certain elements, particularly those relating to working from the internal monologue as well as the external physicality. A puppeteer must keep in mind Stanislavski premise of naïve faith. The puppeteer must remain a child; he must believe the wonderful and not lose his talent for play. Only the naïve faith in the "given circumstances" from which all theatre originates, can bring about the miracle of theatre (JURKOWSKI, 2008, p. 46). [Our translation]

In my work as an artist and educator, I have allowed myself to be influenced by many approaches. My initial motivation was to transmit my passion for this art. Then I felt the need to develop and convey techniques and approaches that were for the most part unheard of in our Canadian artistic practice and training.

The Unique Characteristics of the Puppet

What does the puppeteer transfer to his character besides the actions

imposed by the stage direction? What are the possible relationships between puppet and puppeteer? What is the nature of the distancing effect when performing with a puppet? These fundamental issues, constantly discussed in my teaching of puppetry performance, add to my reflections on a puppet's unique characteristics, and therefore on what sets it apart from a human being. I am also interested in what I call "the illusion of real life". As we know, "the puppet allows dreams to take shape, to be manifest externally" (BENSKY, 1971, p. 47). [Our translation] The puppet is never troubled emotionally and can perform actions that are impossible for an actor. This, of course, is made possible thanks to the audience's willingness to adhere to the theatrical illusion and to believe in the puppet's existence, from the very beginning. Of course, the puppeteer's manipulation plays an important part in consolidating the illusion. With this in mind, the puppeteer can imagine and create circumstances and situations that allow his character to defy the laws of gravity, split its body into several parts, even be dismembered, or if the dramaturgy requires it to do so, produce a duplicate of itself, or make us believe in its physical death.

As a young puppeteer in Paris, I understood and experienced, for the first time, the "phenomenon in which an actor or a creator, using the diverse techniques associated with his art, fashions a certain reality that he tends to either imitate or transform and transpose; he garners the audience's support by communicating feelings that resonate as if they were real" (BENSKY, 1971, p. 47). [Our translation] Therefore, creating, and producing an illusion. Back in 1978, during the World Festival of Puppet Theatres in Charleville-Mezieres, the Drak Puppet Theatre of Prague performed one of the many tales of Russian folk hero Petrushka. Distraught after his engagement to his fiancée is broken off, Petrushka decides to hang himself. And he does just that! In complete silence, his glove puppet body dangles eerily from a hemp rope. The audience, myself included, is stunned, believing in the irreparable damage of this action. At that moment, I understand that puppeteers, thanks to their talent, their technical abilities, and how they project life and meaning into the characters they handle, can make us believe in the impossible.

What Does the Puppeteer Convey to His Puppet?

A puppeteer breathes life into a puppet; animates and "manipulates it" (gives it movement, and a soul). These philosophical musings admit-

tedly correspond to a certain truth, since as soon as the puppeteer gives movement and intention to the puppet, he gives it a semblance of life. In a more pragmatic way, interpreting a character requires that a puppeteer convey rational thought to his puppet. This rational thought makes it possible that the puppet's gaze on something or someone, for example, isn't just an empty, technical gaze, but an active observation filled with understanding, emotion and life experience. This in no way implies that the puppet is endowed with psychological rationale, but rather that its actions are the result of a thought process. Thoughts conveyed to a puppet are directly related to the character's dramaturgy. And when the character is true to itself in a given dramatic situation, the performance is believable: actions, emotions, movement, gestures, and rhythm are realistic. The same applies to the character's intentions that motivate its actions: what is it looking for, in a given situation?

The actor-puppeteer's role is, in part, to make the puppet's thoughts tangible (visible). This process is similar to the acting strategy whereby an actor creates and builds a character by imagining its interior monologue. This is where part of the artist-puppeteer's work lies. This is also what I call the puppet's interiority.

The manipulator does not identify with his character; he distances himself from it. The actor who projects himself into a puppet character must first externalize the emotions, physical attitudes, and feelings of an other, external being, through the puppet's body. For an actor, this is a great role-building exercise.

Distancing Effect

The **distancing effect** is a theatre concept initially related to the dramaturgy of Bertolt Brecht. It is designed to distance the actor from any emotional involvement in his character. It creates a sense of unsettling strangeness by using various distancing techniques such as addressing the audience directly, performing in the middle of the audience, using epic fables, making direct references to social issues, using dreams, changing the set in front of the audience, etc. These techniques aim to disrupt the spectator's passive and linear perception in order to break his tacit belief in the illusion (PAVIS, 2002, p. 119). [Our translation]

The audience must confront the illusion head-on, just as they would in puppet theatre. But the technical aspects of full-view manipulation must first be mastered. This can be achieved by establishing a certain physical distance from the puppet in order to position the actor-puppeteer as observer while still being intimately involved in the character's circumstance: the puppeteer does not embody a character; he simply shows it while keeping his distance.

Figurative and Fictional Performance

Francine Alepin is a Montréal-based mime and professor, and a colleague of mine at the *École supérieure de théâtre*. Together, we have developed and given many performance classes and drawn a relevant parallel between figurative and fictional performance. This is one of the theatrical notions we worked with when exploring characterization with our students. Figurative performance is associated with pantomime, demonstration, anecdotal references, illustration, exteriority, doing rather than saying, and with behaviour composition. When performing figuratively, the artist aims to either imitate reality, or convey it as accurately as possible.

Fictional performance is associated with suggestion and evocation, symbolism and metaphor, with the abstract and the invisible (emotion/thought dualism). It plays with notions of interiority, of actually experiencing a character's emotional circumstance, not simply showing it. It directs the performance toward a more symbolic or metaphoric representation of reality.

The puppeteer's paradox lies in the tension created by trying to be realistic with a doll, which, because of its very structure and aesthetic bias, immediately transposes this realism into signs and symbols. It also lies in the fact that the puppeteer must be 'accurate' in order to breathe life into the character, and in the necessary stylization required for a doll to unreservedly turn copied gestures into suggestive gestures (BENSKY, 1971, p. 82). [Our translation]

We created many exercises designed to challenge students' understanding of figurative and fictional performance. In one of these exercises, we ask them to perform a death scene. First, the puppet must die figuratively, and then in a more poetic way. Or we might ask them to create a scene where the character must get out of an awkward situation,

either with a figurative or a fictional, metaphoric approach. These exercises enable the puppeteers to consciously choose how they will build their character and secure its credibility. As we all know, imagination is an actor's fundamental skill. And the same goes for puppeteers. "This ability to develop new concepts and images, and come up with creative solutions to problems (THIBAUDET, 1936, p. 148). [Our translation] Transfiguring reality and drawing on poetic evocation are essential elements of puppet theatre dramaturgy and of the puppeteer's performance.

Dramaturgy

Dramaturgy is at the very heart of every puppeteer's training. It is also an essential part of their work as performers. Dramaturgy can be defined as "composing a story, written or otherwise, in a manner that can be performed on stage" (BENSKY, 1971, p. 47). [Our translation] We must first challenge the performer's relationship to the dramaturgy precisely because being an actor or a puppeteer does not automatically make one a dramaturge.

The importance of telling and building a story, whatever the choice of creative form, is at the heart of theatrical training concerns. And, issues of coherence and meaning with regard to artistic choices are inherently similar to those associated with directing. A scenography's meaning (conveyed through the choice of materials, shapes, and colours) as well as its connection with the text, the audience, and even the puppeteer's body and stage presence, are some of the basic issues that must be examined when creating a show. The same applies to performing with a puppet. A puppet's attitude, rhythm, actions, and gestures are part of the process of building a character and its own dramaturgy. Action and materials are an essential part of puppet theatre. The dramaturgy often emerges during rehearsal and from the various re-writes as the story evolves, an image being quickly replaced by another. Sometimes there are gestures that express more than words. A puppet *is* motion/movement, and the challenge is often in determining how to add the images and the words in parallel. Technical choices are also critical. Beyond aesthetic considerations, from the outset, a puppet's manipulation technique, its scale and materials influence stage direction and dramaturgy. However, the basics of performing with puppets remain the same. The actor-puppeteers are themselves the dramaturges. During their training, they must continuously examine the relationship between "form" and "content".

The Bodies of the Actor and the Puppet

Acting techniques provide good tools and methods for developing a puppet character that, by definition, embodies the distancing effect.

For every character we perform, beyond the specific gestures we use to define its personality and its feelings, there is a fundamental attitude, a posture that must unequivocally define it. It is therefore important to find this basic attitude, whether serious, light-hearted, composed, heavy, flippant, or laid-back. You must find the line that will give the character substance (BENSKY, 1971, p. 82). [Our translation]

As a rule, most manipulators – whether actors, scenographers or dancers – struggle to master a body that is not their own; a body with its unique weight, construction materials, size, articulations, body parts and gaze. There are many questions that arise when considering the puppeteer’s role as he performs with a puppet: How to position his body in relation to the puppet and the audience? What rhythm to adopt with regard to the puppets’ rhythm? How to accompany the puppet as it moves across the stage? Where should the puppeteer look? Are they each other’s double? Could they’re relationship be symbiotic? Or, maybe one simply exists only to serve the other? Claire Heggen, from the *Théâtre du Mouvement* in Paris, also offers a few questions on the subject: “What does the object teach me? What does it make me do? What can I do with it? What can we do together? Who is manipulating whom? For what purpose? And for whom?”⁴.

The Relationship Between Actor-Puppeteer and Puppet: From Subservience to Domination

In order to foster puppetry students’ awareness of the relationship between the actor-puppeteer and the puppet, I developed a simple and pragmatic training chart that I call “performance levels”. This chart facilitates dialogue between student and teacher, and helps students identify, chose and fine-tune their stage presence. It also helps them better understand what they bring to the stage. This chart is broken down as follows:

Performance level 0: There is no tangible interaction between the manipulator and the puppet. The manipulator is hidden from view.

⁴ *A la croisée du corps et de l’objet: un dialogue théâtral*. Exerpt from a workshop document. Claire Heggen, Théâtre du Mouvement, Paris.

Performance level 1: There is no tangible interaction between the manipulator and the puppet. However, the audience can see the manipulator. The manipulator keeps an emotional distance from the puppet. The puppeteer adjusts his stage presence according to the relationship he wishes to develop with the puppet. This is what is called a neutral attitude, when the manipulator consciously disappears behind his character in order to direct the audience's attention to the puppet, its actions, emotions, and presence. I prefer to use the term "jeu de l'absence" (absentee performance), the manipulator effectively disappearing, disengaging from the performance. In Japan, puppeteers dress in black, a colour they associate with emptiness and nothingness.

Performance level 2: There is a tangible interaction between the manipulator and the puppet. The puppeteer engages physically in order to breathe life into the object. He becomes the object-character; all at once manipulator, character and actor.

Performance level 3: Interaction between the manipulator and the puppet is intensified. The actor-puppeteer not only brings the object to life, he also reacts and responds to its emotions. He is all at once manipulator, actor and character.

Parallel performance level 1: Part of the puppeteer's body becomes the object.

Parallel performance level 2: Manipulators interact with each other.

Mastering Acting Technique with a Puppet

Mastering acting technique with a puppet requires more than simply manipulating a puppet while performing sounds and movements that support the character's role: the actor-puppeteer must first master full-view manipulation techniques and develop a certain physical distance with the puppet in order to position himself as an observer, while at the same time being emotionally involved with the puppet's character. Many aspects of puppeteer's performance must be practiced as if he were playing a musical instrument, demanding both technical skill and effort to discern subtle nuances. For example, the puppeteer must work on whether to use his gaze to direct the audience's attention from the puppet to himself or elsewhere. Developing ease and fluidity of gestures and action, coordinating the puppets' sounds and movements, and maintaining a composed stage presence must also be part of a puppeteer's practice routine. Gestures and

sounds intermingle as if the puppet is painting the performance space with sound. I believe that editing techniques, among others, can serve to foster a more precise and sober performance. The term is used here in its cinematographic sense, where images and gestures are broken down into very specific elements to create a series of coherent dramatic or visual scenes. And, finally, all the mechanical and technical exercises are also essential to mastering acting technique with a puppet: the puppet's gait, step and gesture coordination; joint mobility; repetitive actions; various gazes and looks; fluid hand changes; and sound and movement coordination.

Acting with a Puppet

The puppet and its various training requirements offer an extraordinary learning experience to actors who wish to hone their skills. Performing with a puppet helps artists develop the ability to act as a puppet's mirror or clone. It is a tangible demonstration of distancing technique. It improves concentration, mastery of how and where to direct the puppet's gaze, and awareness of the various degrees of stage presence. The puppeteer offers a window into his character's emotions and inner thoughts. Actors, for their part, have the opportunity to experience a creative technique that encourages them to further define the gestures, rhythm, and physical attitudes that are needed to promote the ongoing development of their character, from one moment to the next and from one scene to the next. An actor must also measure the effectiveness of his vocal presence and energy. He learns to take on and abandon a character, that is to say, to perform another's interiority with conviction, without any narcissistic implications.

BIBLIOGRAPHY

- BENSKY, Roger Daniel. *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*. Paris: Éditions A.-G. Nizet, 1971.
- CHABAUD, Christian. Bref glossaire marionnettique. In: *Cassandra n°69 - Je hais les marionnettes*. Lyon: Horschamp, Spring 2007.
- JURKOWKI, Henryk. *Métamorphoses, La marionnette au XX^e siècle*. Charleville-Mézières/Montpellier: Co-Édition Institut International de la Marionnette et Éditions l'Entretemp, 2008.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Éditions Armand Collin, 2002.
- THIBAUDET, Albert. *Réflexions littéraires*. Paris: Éditions Gallimard, 1936.

Conhecimento sobre bonecos e a vida do bonequeiro¹

John Bell

University of Connecticut (EUA)



O tradicional auto da paixão medieval redefinido como teatro de bonecos contemporâneo: *Crucifixion and Resurrection of Archbishop Oscar Romero of El Salvador* [O nascimento, crucificação e ressurreição do arcebispo Oscar Romero de El Salvador], do Bread & Puppet Theater, em frente à Catedral de Leon, na Nicarágua, 1984. Foto cortesia de Bread & Puppet Theater.

¹ Tradução de Marisa Naspolini, mestre e doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, e Marcos Heise, jornalista graduado em Comunicação Social.



História dos bonecos redefinida: uma cena de *Muntergang and Other Cheerful Downfalls* [*Muntergang e outras quedas alegres*], do Great Small Works, um espetáculo que mescla teatro com brinquedos, bonecos de luva, crankies e bonecos de vara sobre o teatro de bonecos ídiche Modicut, na Nova York dos anos 1920. John Bell é membro fundador do Great Small Works, com sede no Brooklyn. Foto de Robert Chin.



Joana D'Arc (1977). Bread & Puppet Theater. Direção de Peter Schumann. Foto cedida por Bread & Puppet Theater.

Resumo: Como aprender a tornar-se bonequeiro em um tempo em que as formas tradicionais parecem fora de moda e novas formas carecem de tradição? John Bell explora suas próprias experiências de aprendizado com o Bread & Puppet Theater, de Peter Schumann, que associa métodos vanguardistas a um forte respeito à tradição, e explica como ele combina ambas as abordagens em sua própria forma de ensinar, que busca incorporar um extenso conhecimento de práticas do teatro de bonecos do passado a uma abordagem aberta à invenção de novas técnicas, mesclando velhas e novas formas de atuar com objetos.

Palavras-chave: Teatro de Bonecos. Educação. Bread & Puppet Theater. Objetos Atuantes.

Sempre tomamos nossas próprias experiências como um marcador de conhecimento e como modelo para como as coisas poderiam (ou não deveriam) ser feitas, e as minhas próprias experiências como bonequeiro marcaram meus esforços em passar adiante o conhecimento sobre a forma. O teatro de bonecos moderno é hoje uma rede de inúmeras técnicas e abordagens diferentes, que vão desde tradições centenárias de teatro de vara, sombras, luva e teatro de marionetes em todo o mundo até rituais comunitários com objetos não necessariamente definidos como teatro de bonecos, passando pela miríade de formas de atuação com bonecos, máscaras e objetos influenciadas e definidas pelas possibilidades das novas tecnologias criadas nos séculos XIX, XX e XXI.

Eu entrei no teatro de bonecos no início da década de 1970 quando, como estudante fascinado pelo universo da interpretação, do drama e do teatro, eu assisti a uma apresentação do Bread & Puppet Theater, de Peter Schumann, na Universidade no Estado de Vermont. Nas aulas de teatro

eu havia aprendido a abordagem ocidental tradicional de teatro como a união de habilidades distintas: os ofícios separados da dramaturgia, direção, interpretação, cenografia, direção de palco, figurino e iluminação. Todas as funções que raramente se cruzavam. Se você fosse um ator (como eu queria ser), você não poderia ser um diretor ou um figurinista (como alguns de meus amigos) nem um cenógrafo (como outros de meus amigos). Esta separação cuidadosa de funções procura refletir o mundo do teatro comercial e na minha Universidade ela era acompanhada de outra firme convicção nos Estados Unidos: que arte e política, ao agirem juntas, se enfraqueciam. As respostas do meio cultural à Guerra do Vietnã, que pipocavam à época, já contradiziam as ideologias dos EUA a respeito de arte e política e o Bread & Puppet Theater – talvez a resposta teatral mais eloquente à guerra nos EUA – também abalou ideologias sobre a natureza do teatro como uma combinação de ofícios muito distintos.

Visões diferentes de teatro e de formação

O Bread & Puppet Theater, ao qual eu me uni após a graduação, logo me apresentou uma visão muito diferente de teatro: um mundo de bonecos de todos os tipos e tamanhos, máscaras, objetos; vários tipos de música; textos em forma de poesia, drama, jornalismo e teoria; e estilos de atuação que incluíam interpretação, recitação, pernas-de-pau, circo, narração e coro, além de manipulação de bonecos, elementos que podiam ser combinados de infinitas formas inovadoras para criar novas versões de teatro de bonecos. Para ajudar a organizar todos esses elementos, Peter Schumann adotou uma abordagem particularmente modernista de direção, que depende de uma forte compreensão da história do teatro e da performance em contextos globais como base para a criação de trabalho novo.²

Deixe-me explicar. Parece-me que existem duas fortes correntes de formação no teatro de bonecos: a) o método clássico de aprender uma técnica completa e altamente definida de um mestre mais velho; e b) o método modernista de inventar novas técnicas que são tecnicamente livres, mas esteticamente atreladas a um conhecimento de formas clássicas. Enquanto um aprendiz de tradições clássicas em diferentes partes do mundo podia

² Eu expliquei alguns dos métodos de ensino de Peter Schumann em *Travailler et grandir avec le Bread and Puppet* [Trabalhar e crescer com o Bread and Puppet], *Passeurs et complices* [Passando adiante], editado por Lucile Bodson, Margareta Niculescu e Patrick Pezin. Montpellier: L'Entretemps, 2009, p. 158-165.

(e ainda pode) aprender a tradição de Punch & Judy ou do Mamulengo, rituais do Xingu, o *wayang kulit* javanês, o teatro de bonecos Bambara do Mali ou as sombras chinesas como formas codificadas com regras específicas de atuação e forma, um aprendiz da tradição modernista tem que aprender como criar novas formas de bonecos a partir dos materiais e das influências à sua volta. A qualidade desse trabalho modernista depende necessariamente do conhecimento e do entendimento do que já foi feito. Um bom trabalho modernista (na minha experiência...) depende de uma sólida compreensão dos territórios dramáticos e dos gêneros estéticos de trabalhos anteriores, que se tornam os precedentes, as ferramentas e os materiais brutos do trabalho novo que fazemos.

O meu trabalho junto ao Bread & Puppet Theater envolveu um mundo completamente novo, desconhecido para mim, áreas no teatro que minha formação universitária em teatro e uma interpretação ocidental nunca haviam tocado. Bonecos de luva, bonecos gigantes, performance ritual, teatro de marionetes siciliano, Teatro Nô, Ópera chinesa, *wayang kulit*, Kasperl e Punch & Judy, cantastoria e *bänkelsang*, atuação dadaísta e expressionista, Brecht e Piscator, bonecos mexicanos modernistas, Fluxus, *happenings* em Nova York – estes eram precedentes de valor no nosso trabalho junto ao Bread & Puppet Theater, mas eram temas não ensinados nas escolas que eu frequentei (com exceção de algumas limitadas e cautelosas incursões por Brecht).

Quando eu comecei a trabalhar com Peter Schumann e seus companheiros em 1973, ele havia recém-chegado ao Goddard College em Plainfield, Vermont, ainda tomado pela intensidade do mundo performático da cidade de Nova York dos anos 1960. Exposto a e nutrido pelas suas experiências com o Living Theater e com a companhia de dança de Merce Cunningham, Schumann havia participado da maior incubadora de experimentação dos anos 1960, a Judson Church, onde artistas visuais, dançarinos, músicos e poetas estavam definindo uma abordagem modernista estadunidense da cena³. Esta abordagem baseou-se em precedentes da vanguarda europeia (George Maciunas, por exemplo, o fundador do movimento Fluxus de Nova York, se reconhecia diretamente conectado com a vanguarda europeia), mas incorporou noções de abertura democrática, infinitas possibilidades e um interesse feliz por novas tecnologias. A versão

³ Ver: BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*. Chapel Hill: Duke University Press, 1993.

particular de Schumann deste Modernismo anos 1960 de Nova York envolveu três elementos importantes: o envolvimento com o mundo ridículo e humilde do “teatro de bonecos”, a ideia de que uma grande arte também poderia ser política e o desejo de se conectar com plateias e participantes não apenas do meio rarefeito dos círculos de vanguarda, mas também das ruas.

Reinventando influências – A abordagem de Peter Schumann (assim como a de qualquer professor com seus alunos) influenciou fortemente meus próprios métodos de ensino e meu senso do que pode funcionar no teatro de bonecos contemporâneo. Durante a década em que fui membro em tempo integral da companhia Bread & Puppet, uma frase que ouvimos seguidamente de nosso diretor, especialmente quando estávamos embarcando no difícil e emocionante processo de criação de um novo espetáculo, era “isso ainda não foi inventado”. O que Schumann queria dizer, eu imagino, é que não faz sentido para a produção contemporânea considerar uma técnica qualquer como fixa ou sagrada. Por que deveríamos tentar emular ou copiar o teatro de marionetes tradicional europeu, a atuação com máscaras *topeng* de Bali ou o teatro de sombras chinês? Como bonequeiros do século XXI, nós não temos uma conexão cultural inata com estas formas, e a maioria de nós não nasceu nesse meio (isto é particularmente verdadeiro nos EUA, onde, diferentemente da Europa, faltam laços culturais e geográficos com as tradições nacionais ocidentais do teatro de bonecos).

O que esta abordagem significa para a formação de bonequeiros? Para mim, um conhecimento de práticas do passado, assim como um forte senso do que está sendo produzido no presente, é uma bagagem necessária para que se possam fazer espetáculos de bonecos realmente novos hoje. Sem conhecimento das práticas de bonecos, nosso trabalho padece de contexto, de entendimento, peca pela ignorância das possibilidades da forma.

Um dos primeiros espetáculos que ajudei a criar no Bread & Puppet (com Paul Zaloom e Katharina Balke, em 1973) foi *The golden shoe* [*O sapato dourado*]. Era um espetáculo de bonecos de vara feito no proscênio do palco, baseado em um texto absurdo ou dadaísta de Peter Schumann, sobre um homem comum, com uma mulher, um lar e uma televisão cotidianos, que transforma tudo em uma força destrutiva monstruosa (na forma de uma bota de borracha pintada de amarelo com spray) que detona com a vida moderna cotidiana. Uma espécie de *Ubu*

Rei estadunidense dos anos 1970. Os bonecos eram figuras pequenas de cellastic⁴, manipulados com uma única haste de arame simples, objetos de sucata (como um pedaço de pano para o fantasma) também manipulados por haste ou corda, uma carcaça velha de um aparelho de televisão para o telejornal e uma boneca bebê com uma cara grotesca como a do apresentador de TV. As inspirações de Schumann, eu me dei conta mais tarde, eram a simplicidade das marionetes de vara do épico siciliano *Opera dei pupi*, a que ele havia assistido com a família Manteo, em Nova York, a ousadia absurda dos dadaístas e a sensibilidade dos trabalhos com sucata testemunhados nos happenings e performance art, em Nova York. Schumann havia assimilado todas essas formas marcantes de trabalho com objetos, se deixado influenciar por elas, e com seus bonequeiros neófitos surgiu com um espetáculo extravagante e bizarro feito com bonecos rústicos que, ainda assim, estava conectado com a plateia contracultural de Vermont dos anos 1970. Acima de tudo, Schumann não queria copiar as formas do teatro de marionetes típicas dos festivais de bonecos estadunidenses: figuras delicadas e finas, feitas com várias cordas, cujos movimentos precisos e cuidadosos serviam para narrar histórias infantis e contos de fadas inócuos. A forma épica do teatro de bonecos popular siciliano, agressiva, emocionante e áspera, teve um efeito muito maior nele, que



Joana D'Arc, do Bread & Puppet Theater (John Bell com o boneco narigudo).
Cortesia de Bread & Puppet Theater.

⁴ Cellastic é um material muito utilizado nos anos 1960 na confecção de bonecos. O termo costuma ser usado em inglês. [Nota dos Tradutores]

ele queria representar, reinventar de alguma forma. Sem o conhecimento de Schumann sobre o teatro de bonecos siciliano e as vanguardas, teria sido impossível conceber e criar um espetáculo como *O sapato dourado*.

Schumann também havia assistido à Ópera de Pequim nos teatros populares que ele havia descoberto em Chinatown, em Nova York, e muitos de seus amigos escritores na cidade estavam fascinados pelo Teatro Nô japonês e suas cenas deliberadamente lentas e minimalistas. Ele também estava ciente do Teatro Bunraku japonês. Mas o conhecimento de todos esses elementos não levava Schumann a fazer os espetáculos do Bread & Puppet como uma imitação direta de nenhuma dessas formas, mas influenciava sua estética. Em espetáculos como *That simple light may rise out of complicated darkness*, [*Aquela luz simples pode surgir do escuro complicado*], *Joan of Arc* [*Joana D'Arc*], *White horse butcher* [*Açougueiro do cavalo branco*], ou as várias *Gray Lady cantatas* [*Cantatas da Dama Cinza*], os integrantes da companhia Bread & Puppet vestiam roupa preta com capuzes e véus cobrindo todo o corpo, como os atores do Bunraku, e manipulavam bonecos gigantes, miniaturas ou do tamanho de pessoas, geralmente de forma visível para a plateia. Nossos movimentos geralmente eram lentos – muito lentos! – e as peças tinham pouca ou nenhuma fala: ao invés disso, gestos, coreografia e movimento dos bonecos, e o texto surgia através de sinais ao invés da voz. Tudo isso era novo e estranho para mim (com meu histórico universitário em Shakespeare, Tchekhov e Ibsen), mas, quanto mais eu trabalhava com o Bread & Puppet, mais eu me dava conta de que tudo que fazíamos não vinha do nada para a cabeça do meu diretor. Pelo contrário, aquilo tudo era reflexo (mas não imitação, é importante dizer) de importantes tradições teatrais de culturas muito distintas das defendidas em nosso país de tradição ocidental.

No Bread & Puppet Theater, há uma tradição que não temos vergonha de imitar o mais fielmente possível: Punch & Judy. Os membros do Bread & Puppet, George Konnoff, Amy Trompeter, Paul Zaloom, Jason Norris e Adam Cook, Justin Lander e Rose Friedman, Damiano Giambelli (o bonequeiro que vive em Milão, que na verdade trabalhou mais com Polichinelo) e mesmo eu e minha mulher, Trudi Cohen, em algum momento fizemos espetáculos com Punch & Judy, a quem amávamos por conta de sua atuação direta e rude, da extravagância de suas formas esculturais, do anarquismo e da sátira política de sua dramaturgia e sua herança dos espetáculos populares de rua. Estas eram coisas às quais

aspirávamos, e elas eram muito diferentes do teatro infantil respeitável, refinado, que definia, no nosso entender, a produção contemporânea de bonecos nos EUA. Ao apresentar Punch & Judy, nós achávamos que estávamos conectados com a essência do teatro de bonecos como um espetáculo ritual comunitário de rua e tínhamos prazer em lidar com os diálogos espirituosos, as danças e lutas coreografadas e os truques veneráveis com objetos como o do laço do carrasco.

Aprendendo e ensinando Teatro de Bonecos – A minha própria noção da história do teatro de bonecos começou com uma turnê do Bread & Puppet pelos Estados Unidos, Caribe e América do Sul, Leste e Oeste Europeu e Norte da África nas décadas de 1970 e 1980. O Bread & Puppet era extremamente popular nessa época, e nós conseguíamos nos manter através das turnês, particularmente na Europa ocidental, que na época investia fortemente nas artes da cena. Em qualquer lugar aonde íamos, era possível ter uma noção das tradições teatrais: bonecos gigantes na Catalunha, marionetes de vara tradicionais em Bruxelas e Liège, carnaval em Basel, na Suíça, uma série de ricas tradições na Itália, as companhias municipais subvencionadas pelo Estado na Polônia comunista, o Punch & Judy originais em Londres e inovações vanguardistas a partir de formas tradicionais europeias na França e na Alemanha.

Era esta variedade de tradições de bonecos que eu gostaria de apresentar aos meus alunos nas aulas de teoria, prática e história de teatro de bonecos. Depois de uma década com a companhia de Peter Schumann, eu estudei história do teatro e história do teatro de bonecos na Universidade de Columbia (cujo primeiro professor de teatro, Brander Matthews, coincidentemente, era fascinado por bonecos do final do século XIX e início do XX) e depois dei aulas de história do teatro e oficinas de bonecos em universidades com foco prioritariamente na arte do ator, não de bonecos. Só recentemente, na Universidade de Connecticut, eu descobri a possibilidade de ensinar prática, história e teoria no mesmo lugar.

Quando dou aulas sobre bonecos, eu entendo que meus alunos (ou participantes de oficinas) devem se comprometer com as seguintes ideias:

- nós temos que conhecer muito bem a história da nossa forma artística se quisermos fazer arte nova;
- nós somos parte de um *continuum* de artistas sobre cujos ombros nos sustentamos;

– as invenções de nossos antecessores não precisam ser reinventadas ou repetidas, mas devem servir de exemplo para o que nós mesmos podemos inventar;

– o teatro de bonecos do século XXI não precisa imitar formas clássicas, mas, a partir delas, e inspirado por elas, criar novas obras cuja solidez e segurança residam no entendimento do que fez com que aqueles espetáculos de bonecos funcionassem.

Na prática, eu tento encorajar meus alunos a inventar novos bonecos, novos movimentos e novas produções com bonecos tendo o seguinte em mente;

– que nós precisamos entender o que o boneco quer fazer, baseados em sua forma, sua estrutura e no modo como o objeto determina quais ações são possíveis;

– que nós precisamos abordar a criação de um espetáculo de bonecos a partir de duas direções: primeiramente, no espírito do jogo puro (como as crianças brincam com seus brinquedos), tentando de forma livre o que os bonecos conseguem fazer sem nenhum objeto específico em mente, e em segundo lugar, usando o outro lado do cérebro, tentando entender como o que nós encontramos a partir dos bonecos pode ser incorporado na história que queremos contar;

– que espetáculos de bonecos são, acima de tudo, uma forma de dança;

– que espetáculos de bonecos podem incluir textos, objetos, imagens e música, mas não precisam depender de diálogos ou das estruturas dramáticas aristotélicas que nós, no Ocidente aprendemos a reverenciar como normativos;

– que a utilização plena das possibilidades do teatro de bonecos ocorre em espetáculos que transmitem ideias fortemente arraigadas que se conectam de maneira fundamental com as comunidades nas quais vivemos;

– que o teatro de bonecos pode acontecer em qualquer tipo de espaço cênico: pequeno ou grande, em ambientes fechados ou ao ar livre, em espaços públicos ou privados, em casas teatrais ou nas ruas das cidades;

– que o sucesso do teatro de bonecos envolve o acesso e a utilização de qualidades “mágicas” misteriosas e inefáveis dos bonecos, a sua capacidade de se conectar, confundir, esclarecer e elevar aqueles que o assistem.



Estudantes do Programa de Formas Animadas da Universidade de Connecticut improvisando com bonecos de haste em aula de John Bell (2015). Foto de John Bell.

Desafios – Os desafios que eu enfrento como professor geralmente envolvem a falta generalizada de conhecimento sobre bonecos. Nós sabemos que, na maior parte das sociedades, o teatro de bonecos não é considerado uma forma artística com uma tradição tão nobre quanto as artes visuais, a música, o teatro e a literatura. Consequentemente, o senso comum sobre o teatro de bonecos tende a ser dramaticamente limitado. Quando eu pergunto aos alunos que espetáculos de bonecos eles já viram, a maioria menciona bonecos de meia ou *Os Muppets* da *Vila Sésamo*, mas fica por aí. Eles não consideram que as suas experiências com o amplo universo dos objetos, efeitos especiais, cinema de animação, propaganda televisiva, parques temáticos, mascotes no esporte, robôs, dinossauros mecânicos e outras tecnologias, bonecos digitais e *motion capture* [captura de movimento], os bonecos infláveis da Parada da Macy's no Dia de Ação de Graças, *O Rei Leão* e outros aspectos da cultura estadunidense contemporânea baseados em bonecos estejam conectadas com ou sejam representantes das artes de bonecos. No entanto, assim como quase todo mundo hoje, eles foram expostos a várias formas de atuação com bonecos e objetos durante suas vidas, mas não foram estimulados a pensar sobre a dinâmica e a história desses materiais. Nesses contextos, ajudar os estudantes a entender o alcance global e as variedades de possibilidades de atuação com bonecos e com objetos parece algo realmente útil, especialmente para estudantes que demonstram interesse na atuação com coisas, além de seres humanos.

Um desafio relacionado a esses é o poder das ideologias modernas que definem o teatro de bonecos como um entretenimento inconsequente. Como eu já tentei explicar em outra oportunidade⁵, o poder profundo da atuação com objetos de conectar seres vivos ao mundo dos não vivos e a outros humanos, que sempre formou a base da religião e do ritual, foi domado e confinado, no final do século XIX, a pertencer ao universo infantil. Especialmente nos Estados Unidos, a capacidade dos bonecos e dos objetos de interpretar e rerepresentar as ideias, questões e emoções mais importantes do nosso tempo é uma possibilidade que podemos sentir, mas evitamos. É mais fácil e mais seguro ver as funções da forma limitadas ao entretenimento e a ferramentas pedagógicas para crianças e diversão para adultos, mesmo cinco décadas após o surgimento de um teatro de bonecos “sério” nos Estados Unidos com o trabalho de Peter Schumann e outros. Um desafio permanente é o de convencer os alunos a explorar as possibilidades mais antigas e mais profundas do teatro de bonecos como uma arte essencial.

No entanto, quando assistimos a um espetáculo de bonecos notável, nós podemos sentir e talvez até entender como a atuação com objetos permite conexões, emoções e pensamentos profundos. O desafio do teatro de bonecos do século XXI é reinventar as forças da arte de bonecos, compreendendo suas formas e contextos mais antigos como uma rede de tradições globais e usando esta compreensão para descobrir e reinventar novos métodos.

⁵ Ver BELL, John. *Playing with the Eternal Uncanny: the Persistent Life of Lifeless Objects* [Jogando com o eternamente misterioso: a vida persistente de objetos inanimados], *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance* [O livro de bolso da Routledge sobre Formas Animadas e Performance Material], editado por Dassia Posner, Claudia Orenstein e John Bell. New York: Routledge, 2014, p. 43-52.

Puppet knowledge and the life of the puppeteer

John Bell

University of Connecticut (USA)

Abstract: How does one learn to become a puppeteer in a time when traditional forms seem outmoded, and new forms lack tradition? John Bell explores his own learning experiences with Peter Schumann's American troupe Bread & Puppet Theater, which combines avant-garde methods of invention with a strong respect for tradition, and explains how he combines both approaches in his own teaching, which wants to incorporate extensive knowledge of past practices of puppetry with an open approach to inventing new techniques with old and new forms of performing objects.

Keywords: Puppetry. Education. Bread & Puppet Theater. Performing Objects.

One always takes one's own experience as a marker of knowledge and a model for how things could (or should not be) done, and my own experiences as a puppeteer have in this way marked my own efforts to pass on knowledge of the form. Modern puppetry is now a network of vastly different techniques and approaches, ranging from centuries-old traditions of rod, shadow, hand, and marionette theater around the world, to object-oriented community rituals not necessarily defined as puppetry, and to the myriad forms of puppet, mask, and object performance influenced and defined by the possibilities of new technologies created in the 19th, 20th, and 21st centuries.

I came to puppetry in the early 1970s when, as a student fascinated

by the worlds of acting, drama, and theater, I saw Peter Schumann's Bread & Puppet Theater perform at our college in the state of Vermont. In my theater classes I had been learning the traditional western approach to theater as the union of distinct and discrete skills: the very separate crafts of playwriting, directing, acting, set design, stage management, costume design, and lighting, all with hardly any overlap. If you were an actor (like I wanted to be), you were not a director, nor a costume designer (like some of my friends), nor a set designer (like some of my other friends). This careful separation of trades wants to reflect the world of commercial theater, and at my College it was accompanied by another strongly held American conviction: that politics and art mixed together only to the detriment of each. Cultural responses to the Vietnam War then raging were already contradicting U.S. ideologies about art and politics, and Bread & Puppet Theater—perhaps the most eloquent theatrical response to the war in the U.S.—also shattered ideologies about the nature of theater as a combination of very separate crafts.

Different Visions of Theater and Training

Bread & Puppet Theater, which I joined after graduating, immediately presented me with a very different vision of theater: a world of puppets of all kinds and sizes, masks, performing objects; various forms of music; texts in the form of poetry, drama, journalism, and theory; and performance styles including acting, recitation, stilt dancing, circus, narration, and chorus work in addition to puppet manipulation; elements of performance that could be combined in endlessly innovative ways to create new versions of puppet theater. To help organize all these elements, Peter Schumann has adopted a particularly modernist approach to directing, one that depends upon a strong understanding of the history of theater and performance in global contexts as the basis for creating new work.¹

Let me explain. It seems to me that there are two strong strains of puppet theater training: a) the classic method of learning a highly defined

¹ I have explained some of Peter Schumann's teaching/working methods in "Travailler et grandir avec le Bread and Puppet (Working and Growing with Bread and Puppet)," *Passeurs et complices (Passing it On)*, edited by Lucile Bodson, Margareta Niculescu, and Patrick Pezin. Montpellier: L'entretemps, 2009; 158-165.

and complete technique from an older master; and b) the modernist method of inventing new techniques that are technically free from, but aesthetically indebted to, a knowledge of classic forms. While an apprentice in the classical tradition in different parts of the world could (and still can) learn Punch and Judy or Mamulengo hand puppetry, Xingu ritual performance, Javanese *wayang kulit*, Bambara puppetry of Mali, or Chinese shadow theater as codified forms with specific rules of design and performance, an apprentice in the modernist tradition must learn how to create new forms of puppetry from the materials and influences around her or him. The quality of that modernist work is necessarily dependent upon a knowledge and understanding of what has gone on before. Good modernist work (in my experience...) relies on a solid understanding of the dramatic territories and aesthetic genres of previous work, which are the precedents, tools, and raw materials of the new work we make.

My work at Bread & Puppet Theater involved a whole new world of performance completely unfamiliar to me, areas of theater that my college education in western drama and acting had never mentioned. Hand puppets, giant puppets, ritual performance, Sicilian marionette theater, Noh drama, Chinese opera, *wayang kulit*, Kasperl and Punch and Judy, cantastoria and *bänkelsang*, Dada and Expressionist performance, Brecht and Piscator, Mexican modernist puppetry, Fluxus, New York City *Happenings*—these were all respected precedents to our own work in the Bread & Puppet Theater, but subjects not taught in the schools I attended (except for limited and wary explorations of Brecht).

By the time I began working with Peter Schumann and his colleagues in 1973, he had arrived at Goddard College in Plainfield, Vermont fresh from the intensity of the New York City performance world of the 1960s. Exposed to and nourished by his experiences with the Living Theater and Merce Cunningham's dance company, Schumann had gravitated to the major incubator of Sixties experimentation, Judson Church, where visual artists, dancers, musicians, and poets were defining an American modernist approach to performance.² This approach drew on European avant-garde precedents (George Maciunas, for example, the founder of

² See Sally Banes, *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*. Chapel Hill: Duke University Press, 1993.

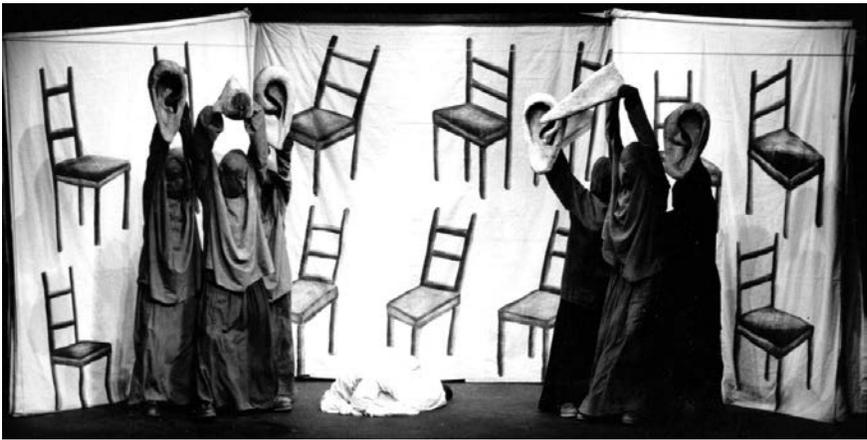
downtown New York's Fluxus movement, saw himself directly connected to the European avant-garde), but infused them with American notions of a democratic openness, endless possibility, and a happy interest in new technologies. Schumann's particular version of this New York Sixties Modernism involved three important elements: an embrace of the lowly and ridiculous world of "puppet theater"; the idea that great art and performance could also be political; and a desire to connect with audiences and participants not only amid the rarefied atmosphere of avant-garde circles, but also on the street.

Re-inventing Influences - Peter Schumann's approach (like that of any teacher for their students) has strongly influenced my own methods of teaching, and my own sense of what can work in contemporary puppet theater. During the decade I spent as a full-time member of the Bread & Puppet company, a phrase we would routinely hear from our director, especially when we were embarking on the exciting and difficult process of creating a new show, was "it hasn't been invented yet." What Schumann meant by this, I realized, was that it doesn't make sense for contemporary performance to assume a particular technique as fixed or sacrosanct. Why should we try to emulate or copy traditional European marionette theater, Balinese *topeng* mask performance, or Chinese shadow theater? As 21st-century puppeteers, we do not have an innate cultural connection to those forms, and most of us were not born into them (this is particularly true in the United States, which, unlike Europe, lacks cultural and geographic links to western national puppet traditions).

What does such an approach mean for the training of puppeteers? For me, a knowledge of past practices, as well as a strong sense of current work, is a necessary background for making strong new puppet shows for today. Without a knowledge of the practices of puppetry, our work suffers from a lack of context, a lack of understanding, an ignorance of the possibilities of the form.

One of the first shows I helped create at Bread & Puppet (with Paul Zaloom and Katharina Balke, in 1973) was *The Golden Shoe*. This was a rod marionette show in a proscenium stage, based on an absurd or Dadaist text by Peter Schumann, about a normal everyday man, with a wife and an everyday home and television, who transforms into a monstrous destructive force (in the form of a yellow spray-painted rubber boot) that

rampages around everyday modern life. A kind of *Ubu Roi* for 1970s America. The puppets were small-scale cellastic Bread & Puppet figures that we manipulated with a simple, single wire rod, found objects (like a piece cloth for a Ghost) also manipulated by a single rod or string, an old empty shell of a television set for news reports, and a baby doll with a grotesque head as the television announcer. Schumann's inspirations, I later realized, were the simplicity of epic Sicilian *opera dei pupi* rod marionettes, which he had seen performed by the Manteo family, in New York City; the absurd outrageousness of Dada performance; and the found-object sensibilities of happenings and performance art he had witnessed in New York City. Schumann had considered all these striking object performance forms, allowed himself to be influenced by them, and with us neophyte puppeteers had come up with an extravagant and outlandish rough puppet show that nonetheless connected with mid-1970s counterculture audiences in central Vermont. Above all, Schumann did not want to copy the forms of marionette theater that to him typified U.S. puppet festivals: multi-stringed, fine and delicate figures whose cautious and precise movements were used to tell innocuous fairy tales and children's stories. The aggressive, thrilling, rough-and-tumble epic theater of popular Sicilian puppetry had a far greater effect on him, which he wanted to re-present, re-invent in some fashion. Without Schumann's knowledge of Sicilian puppetry and earlier avant-garde performance, a show like *The Golden Shoe* would have been impossible to conceive of and create.



Bread & Puppet Theater's *Joan of Arc* (John Bell with long nose puppet). Photo courtesy of Bread & Puppet Theater.

Schumann had equally been exposed to Beijing opera in popular theaters he had discovered in New York City's Chinatown; and many of his writer friends in the city had become fascinated by Japanese Noh Theater and that drama's slow, deliberate pacing and minimal plots. He was also aware of Japanese Bunraku Theater as well. A sense of all these elements did not lead Schumann to make Bread & Puppet shows in direct imitation of any of these forms, but it did inform his performance aesthetics. In such shows as *That Simple Light May Rise Out of Complicated Darkness*, *Joan of Arc*, *White Horse Butcher*, or the many *Gray Lady Cantatas*, the Bread & Puppet company wore simple black costumes with hoods and veils covering the entire body, in the manner of Bunraku performers; and operated life-size, giant, or miniature puppets, often in full view of the audience. Our movements were often slow—very slow!—and the plays used little or no language: gesture, choreography, and puppet movement instead, and texts presented on signs instead of by voices. All of this was new and odd to me (with my college background in Shakespeare, Chekhov, and Ibsen), but the more I worked with the Bread & Puppet company, the more I realized that what we were doing did not come independently out of the blue into our director's head, but instead reflected (but did not, importantly, directly imitate) strong performance traditions of cultures quite different from those championed in our western-oriented United States.

In the Bread & Puppet Theater there is one tradition we are not ashamed to emulate as faithfully as possible: Punch and Judy. Bread & Puppet members George Konnoff, Amy Trompetter, Paul Zaloom, Jason Norris and Adam Cook, Justin Lander and Rose Friedman, Damiano Giambelli (the Milano-based puppeteer who actually connected more with Pulcinella) and even myself and my wife Trudi Cohen, all at one time or another made and performed Punch and Judy shows, which we loved because of their rough and direct puppetry; the extravagance of their sculptural design; the anarchism and political satire of their dramaturgy, and their heritage in popular street performance. These were all things we aspired to, and they were quite different from the respectable, refined, children's theater that we felt defined contemporary U.S. puppetry. By performing Punch and Judy we felt we were connecting to the essence of puppetry as community ritual street performance, and we delighted in a connoisseurship of that form's witty dialogue, choreographed dances and fights, and such venerable prop tricks as the hangman's noose.

Learning and Teaching About Puppet Theater - My own sense of puppet history opened up on tour with Bread & Puppet across the United States, in the Caribbean and South America, in Western and Eastern Europe, and North Africa in the 1970s and 80s. Bread & Puppet was exceedingly popular at that time, and we could support ourselves by touring, especially to Western Europe, which at the time invested heavily in the performing arts. In every place we went, it was possible to get a sense of theater traditions: giant puppets in Catalunya; traditional rod marionettes in Brussels and Liège; carnival in Basel, Switzerland; an array of rich traditions in Italy; the state-sponsored municipal companies in communist Poland; the original Punch and Judy in London; and often avant-garde innovations on traditional European forms in France and Germany.

It is such an exposure to the variety of puppet traditions that I would wish to convey to students in my puppet history, theory, and practice classes. After my decade with Peter Schumann's company I studied theater history and puppet-theater history at Columbia University (whose first professor of theater, Brander Matthews, had, coincidentally, been fascinated with puppets in the late 19th and early 20th century), and afterwards found myself teaching theater history classes and puppet workshops, in universities focused primarily on actors' theater and performance, not puppetry. It is only recently, at the University of Connecticut, that I discovered the possibility of teaching practice, history, and theory in the same place.

When I teach puppetry, I think my students (or workshop participants) should engage in the following ideas:

- That we need to know very well the history of our art form in order to make new art.

- That we are part of a continuum of artists upon whose shoulders we stand.

- That the inventions of our predecessors need not be re-invented or repeated, but instead serve as examples of what we can ourselves invent.

- That 21st-century puppetry need not imitate classic forms, but draw from them and be inspired by them to create new works whose solidity and sureness relies on an understanding of what made previous puppet shows work.

In practice, I try to encourage my students to invent new puppets, new movements, and new puppet productions with the following in mind:

- That we need to understand what the puppet wants to do, based on its design, its structure, and the way the object determines what actions with it are possible.

- That we need to approach the creation of a puppet show from two directions: first, in the spirit of pure play (the way children play with toys), freely trying out what the puppets can do with no specific object in mind; and second, using the other side of our brain, trying to understand how what we have found from the puppets themselves can be incorporated into the story we want to tell.

- That puppet shows are, above all else, a form of dance.

- That puppet shows can include texts, objects, images, and music, but need not at all depend upon dialogue or the Aristotelian dramatic structures we in the West are taught to revere as normative.

- That the fulfillment of the possibilities of puppetry is in shows that convey strongly held ideas that connect in fundamental ways to the communities in which we live.

- That puppetry can happen in any kind of performance space: big or small, indoors or out, private room or public space, legitimate theater or city street.

- That the success of puppetry involves accessing and utilizing the uncanny and ineffable “magic” qualities of puppetry, its ability to connect, confuse, clarify, and uplift those who see it.



University of Connecticut
Puppet Arts Program
Students improvising with
rod marionettes in John
Bell's Rod Puppet class in
2015. Photo by John Bell.

Challenges - The challenges I face as a teacher very often involve the general lack of knowledge about puppetry. We know that in most societies puppetry is not valued as an art form with a tradition as noble and as long as those of the visual arts, music, drama, and literature. In consequence, popular conceptions of puppetry tend to be dramatically limited. When I ask students what puppet performances they have seen, most will mention sock puppets or the *Muppets of Sesame Street*, but not much more. They do not consider their experience with the wide world of performing objects, special effects, film animation, television advertising, theme park entertainments, sports mascots, robots, mechanical dinosaurs and other performing technologies, digital puppets and motion capture, the inflatable puppets of the Macy's Thanksgiving Day Parade, *The Lion King*, and other object-based aspects of contemporary American culture to be at all connected to, or representative of the puppet arts. Although, like most people today, they have been exposed to various forms of puppet and object performance throughout their lives, they have not been encouraged to think about the dynamics and history of material performance. In these contexts, helping students understand the global range and varieties of puppet and object performance feels like a real service, especially for students expressly interested in the art of performing with things as well as humans.

A related challenge is the power of modern ideologies that define puppet theater as inconsequential entertainment. As I have attempted to explain elsewhere³, the deep power of object performance to connect living humans to the non-living world and to other humans, which has always formed the basis of religion and ritual, was tamed and confined in the late 19th century to pertain to the worlds of children. Especially in the United States, the ability of puppets and objects to interpret and re-present the most important ideas, issues, and emotions of our time is a possibility we can sense but shy away from. It is easier and safer, even five decades after the emergence of "serious" puppetry in the U.S. in the work of Peter Schumann and others, to see the functions of the form limited to entertainment and teaching tools for children and comic amusement

³ See John Bell, "Playing with the Eternal Uncanny: the Persistent Life of Lifeless Objects," *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, edited by Dassia Posner, Claudia Orenstein, and John Bell. New York: Routledge, 2014, p. 43-52.

for adults. A continual challenge is to coax students to explore the older and deeper possibilities of puppetry as an essential art.

However, when we see a remarkable puppet performance, we can feel and perhaps even understand how the play with objects enables deep human connections, emotions, and thoughts. The challenge of 21st-century puppet theater is to re-invent puppetry's strengths, by understanding its older forms and contexts as a network of global traditions and using that understanding to discover and re-invent new methods.

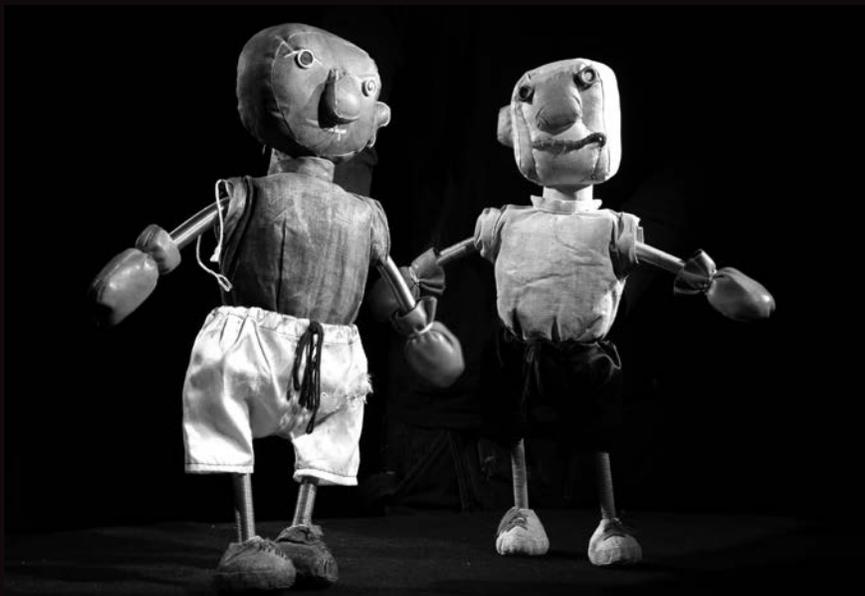
Construção e criação: dois aprendizados intimamente ligados¹

Greta Bruggeman
Companhia Arketal - Cannes (França)

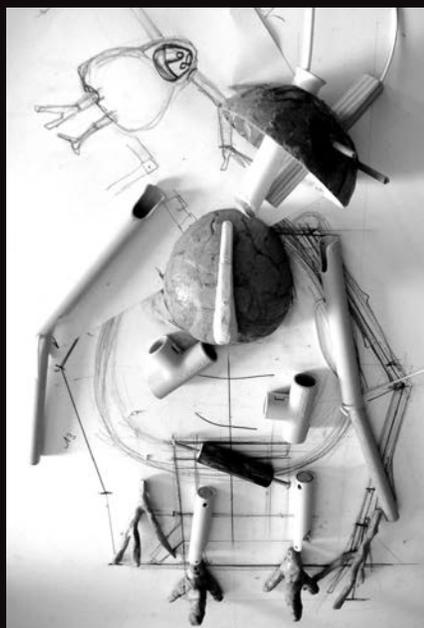


Les Papillons sous les pas (2001). Cie. Arketal. Texto de Jean Cagnard. Direção de Cie. Arketal. Marionete de Greta Bruggeman. Foto de Cie. Arketal.

¹ Texto traduzido por Margarida Baird, atriz, dramaturga e diretora teatral, e José Ronaldo Faleiro, doutor em Teatro pela Université de Paris IX – Nanterre e professor de Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC.



Le Monde en vaut la peine (1997). Cie. Arketal. Direção de Sylvie Osman (Marionetes de Greta Bruggeman inspiradas em desenhos de Fernand Léger). Foto de Brigitte Pougeoise.



Marionnette École. Oficina de construção de marionetes a partir de pinturas (2005). Boneco de Elisabeth Fouché. Foto de Jean de La Fontaine.

Resumo: É com um espírito ao mesmo tempo artístico e artesanal que estudo, há trinta anos, o objeto-boneco. Para mim, trata-se, efetivamente, de uma ampla área de expressão, na qual várias artes se interpenetram. Assim, desde o início da minha carreira, os encontros, as experiências e os compartilhamentos com outros criadores balizaram o meu percurso. Daí nasceu a linguagem estética singular da companhia Arketal, cuja riqueza Sylvie Osman e eu nos esforçamos hoje em dia para transmitir, tanto no âmbito da construção quanto no da atuação. Na verdade, quer se destine à confecção, quer se destine à interpretação, todo e qualquer aprendiz de bonequeiro deve apreender o boneco na sua totalidade, a fim de melhor perceber-lhe a complexidade e, desse modo, ser capaz de encontrar a sua própria linguagem.

Palavras-chave: Ensino boneco. Construção boneco. Formação boneco.

A: De onde vens?

B: Dos pés.

A: Tu vens dos pés?

B: Venho, a gente sempre vem dos pés.

A: Ah é? Primeira novidade...

B: Estamos materializados.

A: Ah é?

B: Saímos do magma da bagunça,
da imensa baderna da minha matéria,
da cúpula das colas,
do enfiamento, meu caro.

Somos como plantas.

Brotamos do chão, regados pela câmara de ar,
nutridos pela serra elétrica.

Somos criados no oxigênio com a beleza dos andaimes,
e quando os homens nos olham,
... têm vontade de subir ao céu...

Extraído de *La loi de l'Oie* [A Lei do Ganso], de Jean Cagnard.

Desde a criação do Atelier d'Arketal, em 2002, ministrei aproximadamente cem oficinas de construção junto a cerca de seiscentos alunos de todas as idades, de todos os níveis e de todas as nacionalidades — Turquia, Líbano, Finlândia, Espanha, Cuba, Haiti, Grécia, Israel, etc. A meu ver, esses cursos de formação representam muito mais do que a mera transmissão de uma perícia técnica, pois antes de tudo a figura-boneco é uma vasta área de expressão no qual várias artes se interpenetram. Para explorá-lo e, desse modo, inventar novas formas, cada estagiário meu é convidado a desenvolver um espírito simultaneamente artístico e artesanal. Foi desse modo que, ao longo de toda a minha trajetória, tratei o objeto-boneco, fascinante “matéria para ser vivida” cuja confecção não se improvisa. A minha concepção do ensino decorre dessa aprendizagem pessoal, balizada por encontros e por experiências enriquecedoras no mundo do boneco.

Meus anos de aprendizagem

Eu fazia parte de uma companhia “amadora” na Bélgica há vários anos quando fui selecionada para participar como aluna da primeira turma do Institut International de la Marionette [Instituto Internacional da Marionete], de Charleville-Mézières, dirigida por Margareta Niculescu, Michael Meschke, Henryk Jurkowsky et Jan Dvořák. Embora bem mais curto que os cursos de formação oferecidos atualmente na ESNAM – École Nationale Supérieure des Arts de la Marionette [Escola Superior das Artes da Marionete], aquele estágio me abriu enormes perspectivas e me iniciou em técnicas essenciais.

A etapa seguinte foi, naturalmente, a criação de uma companhia profissional: a Companhia Arketal, que fundei em 1984, em Mougins²

² Mougins - comuna francesa do Departamento dos Alpes Marítimos, região Provença-Alpes-Côte d'Azur, frequentada por milionários, estrelas do *showbusiness*, etc. Dispõe de galerias de arte, de grandes restaurantes e de velhas casas de pedra. É chamada de “cidade jardim”, devido ao grande número de casas de campo nela existentes. V. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Mougins>. [Nota dos Tradutores]

com Sylvie Osman e François Boulay, ambos colegas em Charleville-Mézières. Mal nossa companhia havia sido criada, porém, um chamado de Michael Meschke abalou o começo da nossa vida de artistas-bonequeiros: fomos contratados como intérpretes no espetáculo *Ramayana*, que o nosso antigo professor ia encenar na Tailândia.

Ao chegar a Estocolmo para os primeiros ensaios, descobri os bonecos construídos pela equipe do Marionetteatern: bonecos de vara, bonecos Bunraku e silhuetas planas. Assim, pude estudar a confecção ao mesmo tempo precisa e original de bonecos muito complexos do ponto de vista técnico. Também pude observar os bonecos de espetáculos mais antigos, reunidos no Museu da Marionete, criado por Michael Meschke – *Antígona*, de Sófocles, *A Odisseia*, de Homero, *A Alma Boa de Setsuã*, de Brecht... Bonecos tradicionais do Japão e da Índia, trazidos por Meschke das suas viagens e levados em turnê pelo mundo inteiro, também estavam expostos no local: é claro que tamanha riqueza técnica e estética impregnou profundamente o meu olhar de bonequeira.

Para mim, porém, foi ainda mais inesquecível a visita ao templo budista WAT PHRA KEO, quando apresentamos *Ramayana* em Bangkok, pois, ao admirar os magníficos afrescos do século XIX em que Michael Meschke se havia inspirado para realizar os bonecos e os cenários do espetáculo, tomei consciência da importância da pesquisa artística na concepção das personagens. De fato, a escolha estética de Meschke dava às figuras do *Ramayana* uma profundidade e uma força imensas: em minha trajetória, estudá-las e manipulá-las foi uma experiência determinante.

Os primórdios da Companhia Arketal

De volta a Mougins, Sylvie, François e eu criamos o nosso primeiro espetáculo: *Les trois mousquetaires* [*Os Três Mosqueteiros*], de Alexandre Dumas. Concebi as personagens e depois, com muito poucos recursos, confeccionamos bonecos de técnicas diversas: *muppets*, bonecos de haste, Kuruma Ningyo. Fizemos todos os papéis – construtores, encenadores, manipuladores –, e tenho bem vivo na memória o entusiasmo com que exploramos aquela famosa história de capa e espada. Era o início de uma aventura apaixonante e estimulante: aprendíamos sozinhos, enriquecendo uns aos outros e confrontando-nos com o público.

A observação dos espetáculos de criadores também contribuía muito. Em 1984, René Corbier havia criado em Mougins, e depois

em Cannes, o FIMCA – Festival Internacional da Marionete da Côte d’Azur. Viver e trabalhar no mesmo lugar daquele festival foi uma oportunidade inestimável para completar a minha formação: grandes mestres bonequeiros do mundo todo vinham se apresentar ali. Pude observar as figuras da trupe holandesa Triangel, inteiramente costuradas à mão e inspiradas nas personagens de Hieronymus Bosch; os bonecos de balcão da companhia alemã Theater im Wind; os bonecos de fio de Albrecht Roser; as figuras de Jozef van de Berg, criadas a partir de objetos da vida cotidiana; as figuras-estruturas animadas de Jean-Paul Céalis; as silhuetas e as sombras de Amoros e de Augustin; os bonecos do teatro tcheco Drak... E tantos outros. Os espetáculos desses pioneiros do boneco contemporâneo não somente me cativavam, como também reforçavam, por suas estéticas poderosas e variadas, as minhas próprias aspirações quanto ao trabalho de criação.

Na verdade, eu desejava me libertar de qualquer referência coletiva, de qualquer estilo, de qualquer sistema de construção, a fim de dar asas à intuição e à pesquisa estética. Deixando a atuação para os meus colegas, iniciei, então, um longo percurso pessoal, pondo toda a minha energia, toda a minha disponibilidade e todo o meu espírito a serviço da concepção e da construção dos bonecos e do seu espaço cênico. A partir daí, as artes plásticas nutriram constantemente as minhas pesquisas, oferecendo-me, no decorrer dos novos projetos de Arketal, linguagens visuais sempre renovadas.

Uma linguagem estética singular

Assim, inúmeros artistas – pintores, desenhistas ou escultores – me trouxeram um apoio estético valioso: Théo Tobiasse, Fernand Léger, Marius Rech, Rolf Ball, Martin Jarrie, Mâkhi Xenakis, Wozniak, Frédéric Lanovsky, etc. Da criação e do desenvolvimento de vínculos entre os imaginários desses artistas e o teatro de bonecos, nasceu uma linguagem estética singular. Uma linguagem certamente difícil de controlar, mas sempre com bom desempenho: a qualidade artística e a teatralidade forte das figuras assim concebidas são testemunhas disso.

Foi do trabalho conjunto com Théo Tobiasse que nasceram as primeiras entre essas figuras. Descobri a obra desse artista-pintor, desenhista e escultor francês ao visitar o MAMAC – Musée d’Art Moderne et d’Art Contemporain de la Ville de Nice [Museu de Arte Moderna e

de Arte Contemporânea da Cidade de Nice]. Já ao entrar, fui atraída por um quadro imenso – *Sarah portant Isaac, retour du Mont-Moriah* [Sara carregando Isaque, ao voltar do Monte Moriá]³ – no qual a pintura e o teatro coabitavam com uma energia jubilatória. Quando, no dia seguinte, entrei em contato com Théo Tobiassse para pedir que concebesse os bonecos e os cenários da nossa criação seguinte – *Pygmalion* [Pigmaleão], segundo Bernard Shaw –, ele aceitou imediatamente, fascinado com a ideia de ver as suas próprias figuras se animarem. Mas foi muito longa a pesquisa para criar bonecos em três dimensões a partir dos seus desenhos (mistura de colagens de papéis e de desenhos). Efetivamente, eu precisava levar em conta muitas limitações, tanto artísticas quanto técnicas. Múltiplas questões eram suscitadas e abordadas em colaboração íntima com o encenador Lone Lorely: como interpretar o desenho? Que materiais escolher? Que técnica de manipulação? Em referência ao mito de Pigmaleão, rei legendário apaixonado por Galateia, uma escultura sua, concebi esculturas em poliestireno expandido recobertas de papéis pintados coloridos, animadas por uma haste e por fios. Protótipos, realizados pelo trabalho de pesquisa sobre a atuação, possibilitaram trocas determinantes durante os primeiros ensaios, com os intérpretes formulando então demandas particulares: “O boneco poderia ficar de pé sozinho? Poderia realizar este ou aquele movimento?”. Etc. A mobilidade das figuras de *Pygmalion* foi assim modulada – só uma, a personagem principal –, tendo no final pernas articuladas.

Inspirados noutros universos de artistas, logo outros bonecos se sucederam no decurso dos espetáculos de Arketal: evocar todos eles aqui seria demasiado longo, evidentemente, e eu me limitarei a insistir na minha dedicação a permanecer fiel à figura pintada ou desenhada pelo artista. Para conferir-lhe vida, não uso receita alguma nem um método predefinido: eu a reinvento por meio de alguns traços e formas abstratas e nunca a restrinjo a uma dimensão humana. Assim, por exemplo, criei personagens que não têm mãos nem pés, fiéis às que foram desenhadas por Wozniak para o espetáculo *Les Verticaux* [Os Verticais], de Fabienne Mounier.

³ Sara é a mãe de Isaque. A cena é imaginada a partir do livro do *Gênesis* (capítulo XXII), que não relata a presença de Sara no retorno a casa, depois da quase imolação de Isaque por seu pai, Abraão, no monte Moriá, “a montanha de Deus”. [N. dos Ts.]

O Atelier d'Arketal, um lugar de pesquisa e de encontro entre criadores

Quando, em 2002, Sylvie Osman e eu escolhemos responder à forte demanda por formação nas técnicas do boneco (que emanavam dos profissionais do espetáculo vivo, dos professores e dos participantes da área artística), foi naturalmente a nossa experiência própria que quisemos transmitir. Portanto, criamos um ateliê de confecção que fosse não somente um lugar de formação, mas também um lugar de pesquisa e de encontro entre criadores. Assim, há mais de doze anos, artistas vêm regularmente trabalhar no Atelier [Ateliê]. De nossas trocas e observações recíprocas, nascem interrogações, projetos, depois experiências que resultam na confecção de protótipos, verdadeiras passarelas entre as nossas diversas expressões artísticas. Os temas dos meus estágios de construção provêm dessas pesquisas – e também das minhas próprias explorações de obras de artistas, como, por exemplo, as obras de Miró.

Como ponto de partida, proponho aos estagiários uma reflexão sobre o modo de dar volume às figuras pintadas ou desenhadas, convidando-os, assim, a iniciar-se numa pesquisa estética vinculada a um universo pictórico. Geralmente inédita para eles, tal abordagem os ensina a liberar-se de todo e qualquer esquema funcional preestabelecido e principalmente a não tolher a imaginação por medo da realização técnica. Mas para responder às muitas questões levantadas na ocasião – como passar da segunda para a terceira dimensão a fim de fazer com que a personagem nasça? Qual será a forma dessa personagem? Como se locomoverá? Onde estarão as suas articulações? –, eu imponho a eles um grande rigor, que geralmente os surpreende, pois, seja qual for a figura inspiradora que tenha sido escolhida, a primeira etapa consiste na realização de um desenho ou de um protótipo em tamanho real do seu futuro boneco, esboço que às vezes alguns têm dificuldade em realizar. Depois, ocorrem outros desafios: aceitar as idas e voltas entre o esboço com duas dimensões e o volume da sua figura, dispor de tempo para errar, recomeçar para eliminar as imprecisões ou as limitações, permanecer fiel ao projeto inicial, confrontar-se com materiais inabituais, etc. No final das contas, todos os estagiários fazem esse percurso com prazer, conscientes de que a liberdade de criar que possuem depende do bom desenvolvimento de cada etapa. Quanto às técnicas de construção utilizadas, o meu ensino permanece aberto: cabe aos estagiários apropriar-se daquelas que eu

lhes imponho ou de adaptá-las ao seu próprio projeto de boneco. Desse modo, as trocas são ricas e numerosas, ainda mais que o Atelier oferece, em termos de lugar, de máquinas e de instrumentação, condições ideais para todas as explorações técnicas. Ao terminar o curso, o boneco concluído torna-se para os estagiários um referente que se inscreve na sua gramática pessoal de criação.

O Atelier d'Arketal, um lugar de aprendizagens múltiplas

É claro que as técnicas de fabricação propostas aos estagiários são fruto da minha longa aprendizagem pessoal, por sua vez enriquecida com a leitura de algumas obras – *The Dwiggins marionettes*, de William A. Dwiggins, reúne, por exemplo, fotos e desenhos que mostram a construção de marionetes com as articulações esculpidas dentro do corpo e, portanto, invisíveis em cena; já o artista alemão Hans Jurgen Fettig, professor de Artes Plásticas, em várias publicações descreve, por uma série de desenhos, os bonecos que realizou ao longo de uma vida inteira a partir de técnicas e de materiais diferentes; etc. A transmissão de tais conhecimentos técnicos me parece muito valiosa. Consequentemente, organizo regularmente no Atelier cursos de formação, tais como estágios de construção de bonecos Bunraku (ministrados por Thomas Lundqvist), de marionetes [bonecos de fio] (ministrados por Stephen Mottram, Frank Soehnle), etc. Esses duas últimas técnicas possibilitam adquirir, por exemplo, conhecimentos essenciais quanto à pesquisa do equilíbrio, à repartição do peso e ao trabalho com o movimento e com a imobilidade. E embora a marionete já não seja muito utilizada nos espetáculos hoje em dia, por sua parte o teatro Bunraku permanece uma grande fonte de inspiração para a cena contemporânea europeia. A aquisição, junto a um mestre, dessa antiga técnica, cuja complexidade – tanto na esfera da construção quanto no âmbito da atuação – atravessou os séculos, abre perspectivas imensas para os estagiários, perspectivas que eles explorarão durante toda a carreira.

Outros tipos de aprendizagem também enriquecem os estagiários, como a confecção de bonecos a partir de objetos do cotidiano ou de materiais recolhidos na natureza. Como pessoalmente sou fortemente inspirada pela natureza – pedras da beira do mar me serviram de inspiração, por exemplo, para as personagens do espetáculo *Antígona*, de Sófocles –, ensino os estagiários a dar vida às sobras de madeira, cabaças,

cascas ou raízes que eles mesmos descobriram e juntaram em florestas, montanhas, etc. Descobrem, então, que a matéria fala por si própria, e enfrentam com interesse os desafios técnicos daí decorrentes, adquirindo assim novas habilidades técnicas. As pesquisas em torno de objetos do cotidiano são também formadoras no que se refere ao estudo das texturas, linhas, cores e volumes, cujas particularidades oferecem possibilidades infinitas, embora não permitam todas as *assemblages*.

Ao concluir esses aprendizados múltiplos, geralmente é proposta uma iniciação à atuação, no espaço de ensaio do Atelier: ela possibilita o estabelecimento de uma convivência entre o corpo inerte da figura e o construtor, convertido em manipulador, o qual, então, adquire plenamente consciência das possibilidades expressivas do seu boneco.

O Atelier d'Arketal [O Ateliê de Artketal], um lugar para apreender o boneco na sua totalidade

Simultaneamente instrumento artístico, teatral e técnico, o boneco desempenha um papel capital nas mãos do manipulador: nascido da imaginação de um bonequeiro-artista plástico, concebido para servir à dramaturgia de um texto ou de um tema, construído a partir de materiais muito diversos, é realmente o vínculo direto entre o espaço de representação e a sensibilidade do espectador. A meu ver, é essencial, na formação de um bonequeiro aprendiz, perceber o mais cedo possível essa realidade complexa e exigente.

Por isso, com a maior frequência possível, procuro mergulhar os estagiários num processo de criação global. Assim, as portas do Atelier estão sempre abertas para quem, dentre eles, desejar voltar depois de um estágio, levar a cabo um projeto pessoal (batizados como “estágios ao ar livre”, esses cursos de formação específicos ocorrem fora dos períodos de estágio habituais). Aliás, alguns estágios são articulados em duas partes: durante o estágio “La Tour de Babel” [A Torre de Babel], baseado em desenhos de Marius Rech, por exemplo pedi ao artista que trabalhasse com os estagiários depois da construção, a fim de estudar com eles um espaço cênico para a figura de cada um: difícil devido às limitações técnicas impostas pelo boneco e por sua manipulação, o exercício levou, porém, à realização de maquetes muito originais. Depois, Sylvie Osman e eu imaginamos um programa de formação ainda mais ambicioso: “Mise en forme, mise en jeu” [Configuração, Mobilização], que compreendia

uma série de estágios. Cada um, com duração de três meses, abordava todas as práticas teatrais: escrita, construção, cenografia e atuação. Na verdade, desejávamos acompanhar os estagiários no caminho tortuoso e imprevisível da criação. Somente ele conduz à forma final do boneco e do espetáculo. Assim, eles descobriram os vaivéns incessantes entre a cenografia, as figuras, a atuação e até o texto, imprescindíveis em todo e qualquer trabalho de pesquisa. A necessidade do protótipo, realizado a partir de materiais muito simples, apareceu, então, para eles, podendo o boneco ser modificado várias vezes, tanto técnica quanto esteticamente, durante as idas e vindas.

Decorreu também dessa experiência uma tomada de consciência do vínculo que existe entre o bonequeiro-artista plástico e o bonequeiro-intérprete: ambos os ofícios são requeridos alternadamente, no decorrer das diversas fases do processo de criação liderado pelo encenador. Essa realidade essencial – que se evidenciou para mim desde a realização dos primeiros espetáculos de Arketal – faz parte dos fundamentos cuja transmissão aos futuros bonequeiros me parece ser primordial: nenhum ofício referente ao boneco lhes deve ser estranho, sob pena de nunca apreenderem na totalidade o instrumento de expressão que possuem. Assim como o bonequeiro-artista plástico deve saber manipular a figura que ele concebe, o bonequeiro-artista deve ser iniciado na confecção, para explorar melhor as possibilidades de atuação, para ser capaz de fazer propostas e, assim, para participar na elaboração do seu instrumento-boneco.

Aprender o boneco em sua totalidade, desenvolver um espírito ao mesmo tempo artístico e artesanal, iniciar-se em habilidades específicas, multiplicar as fontes de inspiração: embora decorrentes da minha longa experiência de bonequeira e de cenógrafa, os diversos eixos do meu ensino são também e antes de tudo o reflexo da complexidade do objeto-boneco. Metáfora intemporal do humano, corpo materializado na intersecção das artes, este ainda está longe de haver revelado todas as suas riquezas e, no momento em que a cena contemporânea lhe abre os braços mais amplamente, a formação do bonequeiro-manipulador é naturalmente questionada. Limitá-la unicamente à exploração da atuação seria esquecer que a interpretação começa desde o encontro com o material, do qual surge um sentido pouco a pouco. Nesse caso, a iniciação à construção me parece indispensável, no currículo de um aprendiz de manipulador ao qual, ademais, deve ser deixada a possibilidade de especializar-se na

construção a qualquer momento. Assim, o jovem diplomado de uma escola de bonecos conhecerá todos os aspectos do instrumento-boneco, e, desse modo, poderá inventar livremente e encontrar a sua própria linguagem: pôr-se a serviço de um encenador, criar a sua própria companhia, confeccionar sozinho ou fazer encomendas para parceiros – todas as possibilidades estarão abertas para ele quando entrar no mundo profissional.

Cannes, 25 de outubro, 2014.

REFERÊNCIAS

- DWIGGINS, William A. *The Dwiggin's marionettes*. New York: Harry N. Abrams INC, 1969.
- FETTIG, Hans Jurgen. *Figuren Theater Praxis Hand – und Stabpuppen – Form Gestaltung Technik*. Frankfurt: Wilfrid Nold, 1996.

Construction et création: deux apprentissages intimement liés

Greta Bruggeman

Compagnie Arketal, Cannes (France)

Abstract: C'est dans un esprit à la fois artistique et artisan que j'étudie, depuis trente ans, l'objet-marionnette. Il est en effet pour moi un vaste terrain d'expression, dans lequel plusieurs arts s'interpénètrent. Aussi les rencontres, expériences et partages avec d'autres créateurs ont-ils, depuis mes débuts, jalonné mon parcours. De là est né le langage esthétique singulier de la compagnie Arketal, dont Sylvie Osman et moi-même nous efforçons aujourd'hui de transmettre la richesse, tant au niveau de la construction que du jeu. Qu'il se destine à la fabrication ou à l'interprétation, tout apprenti-marionnettiste se doit en effet d'appréhender la marionnette dans sa totalité, afin de mieux en percevoir la complexité et d'être ainsi à même de trouver son propre langage.

Keywords: Enseignement marionnette. Construction marionnette. Formation marionnette

A: D'où tu viens ?

B: Des pieds.

A: Tu viens des pieds ?

B: Oui on vient toujours des pieds.

A: Ah bon ? Première nouvelle...

B: On est matérialisés.

A: Ah bon ?

B: Nous sommes issus du magma du bordel,
de l'immense chahut de ma matière,
de la copulation des colles,

de l' enfillement mon vieux.

On est comme des plantes.
On pousse du sol, arrosés à la chambre à air,
nourris à la scie sauteuse,

on s'élève dans l'oxygène avec la beauté des échafaudages,
et quand les hommes nous regardent,
ils ont envie de monter au ciel...

Extrait de *La loi de l'Oie* de Jean Cagnard.

Depuis la création de l'Atelier d'Arketal en 2002, j'ai dispensé près de cent stages de construction auprès d'environ six cents élèves de tous âges, tous niveaux et toutes nationalités — Turquie, Liban, Finlande, Espagne, Cuba, Haïti, Grèce, Israël, etc. Ces formations représentent à mes yeux beaucoup plus que la simple transmission d'un savoir-faire technique. Car la figure-marionnette est avant tout un vaste terrain d'expression dans lequel plusieurs arts s'interpénètrent. Pour l'explorer et inventer ainsi de nouvelles formes, chacun de mes stagiaires est invité à développer un esprit à la fois artistique et artisan. C'est ainsi que, tout au long de mon parcours, j'ai moi-même abordé l'objet-marionnette, cette «matière à vivre» fascinante dont la fabrication ne s'improvise pas. Ma conception de l'enseignement découle de cet apprentissage personnel, jalonné de rencontres et d'expériences enrichissantes dans le monde de la marionnette.

Mes années d'apprentissage

Je faisais partie d'une troupe «amateur» en Belgique depuis plusieurs années lorsque j'ai été sélectionnée pour suivre la première session de formation de l'Institut International de la Marionnette, de Charleville-Mézières, dirigée par Margareta Niculescu, Michael Meschke, Henryk Jurkowsky et Jan Dvořák. Quoique bien plus court que les formations dispensées actuellement à l'ESNAM – École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, ce stage m'a ouvert d'immenses perspectives et initiée à des techniques essentielles.

L'étape suivante a naturellement été la création d'une compagnie professionnelle : la compagnie Arketal, que j'ai fondée en 1984 à Mougins avec Sylvie Osman et François Boulay, tous deux rencontrés à Charleville-Mézières. Mais notre compagnie à peine créée, un appel de Michael Mes-

chke a bouleversé les débuts de notre vie d'artistes-marionnettistes: nous avons été engagés en tant qu'interprètes dans le spectacle *Ramayana*, que notre ancien professeur allait mettre en scène en Thaïlande.

En arrivant à Stockholm pour les premières répétitions, j'ai découvert les marionnettes construites par l'équipe du Marionetteatern: marionnettes à tige, marionnettes bunraku et silhouettes plates. Ainsi ai-je pu étudier la fabrication à la fois précise et originale de marionnettes très complexes du point de vue technique. J'ai également pu observer les marionnettes de spectacles plus anciens réunies dans le musée de la Marionnette, créé par Michael Meschke – *Antigone* de Sophocle, *l'Odyssée* d'Homère, *La Bonne Âme du Set-Chouan* de Brecht... Des marionnettes traditionnelles du Japon et d'Inde, ramenées par Meschke de ses voyages et emportées en tournée dans le monde entier, y étaient aussi exposées: une telle richesse technique et esthétique a bien sûr profondément imprégné mon regard de marionnettiste.

Mais la visite du temple bouddhiste WAT PHRA KEO, lorsque nous avons joué *Ramayana* à Bangkok, a été pour moi plus inoubliable encore. Car en admirant les magnifiques fresques du XIX^e siècle dont Michael Meschke s'était inspiré pour réaliser les marionnettes et les décors du spectacle, j'ai pris conscience de l'importance de la recherche artistique dans la conception des personnages. Le choix esthétique de Meschke donnait en effet aux figures de *Ramayana* une profondeur et une force immenses: les étudier et les manipuler a été, dans mon parcours, une expérience déterminante.

Les débuts de la compagnie Arketal

De retour à Mougins, Sylvie, François et moi-même avons créé notre premier spectacle: *Les trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas. J'ai conçu les personnages puis, avec très peu de moyens, nous avons fabriqué des marionnettes de techniques différentes: des muppets, des marionnettes à tringle, des kuruma ningyo. Nous remplissions tous les rôles – constructeurs, metteurs en scène, manipulateurs – et je garde un vif souvenir de la fougue avec laquelle nous avons exploré cette célèbre histoire de cape et d'épée. C'était le début d'une aventure passionnante et stimulante: nous apprenions par nous-mêmes, en nous enrichissant les uns et les autres et en nous confrontant au public.

L'observation des spectacles de créateurs nous apportait également

beaucoup. Car en 1984, René Corbier avait créé à Mougins, puis à Cannes, le FIMCA - Festival International de la Marionnette de la Côte d'Azur. Vivre et travailler sur le lieu même de ce festival a été une chance inestimable pour parfaire ma formation: de grands maîtres de la marionnette du monde entier venaient s'y produire. J'ai pu observer les figures de la troupe hollandaise «Triangel», entièrement cousues à la main et inspirées des personnages de Jérôme Bosch; les marionnettes à la table de la compagnie allemande «Theater im Wind»; les marionnettes à fil d'Albrecht Roser; les figures créées à partir d'objets de la vie quotidienne de Jozef van de Berg; les figures-structures animées de Jean-Paul Céalis; les silhouettes et les ombres d'Amoros et Augustin; les marionnettes du théâtre tchèque Drak... et tant d'autres. Non seulement les spectacles de ces pionniers de la marionnette contemporaine me captivaient, mais ils renforçaient, par leurs esthétiques puissantes et variées, mes propres aspirations quant au travail de création.

Je souhaitais en effet m'affranchir de toute référence collective, de tout style, de tout système de construction afin de laisser libre cours à l'intuition et la recherche esthétique. Abandonnant le jeu à mes collègues, j'ai alors entamé un long parcours personnel, mettant toute mon énergie, ma disponibilité et mon esprit au service de la conception et de la construction des marionnettes et de leur espace scénique; les arts plastiques n'ont depuis cessé de nourrir mes recherches, m'offrant, au fil des nouveaux projets d'Arketal, des langages visuels toujours renouvelés.

Un langage esthétique singulier

De nombreux artistes – peintres, dessinateurs ou sculpteurs – m'ont ainsi apporté un précieux appui esthétique: Théo Tobiasse, Fernand Léger, Marius Rech, Rolf Ball, Martin Jarrie, Mâkhi Xenakis, Wozniak, Frédéric Lanovsky, etc. De la création et du développement de liens entre les imaginaires de ces artistes et le théâtre de marionnettes, est né un langage esthétique singulier. Un langage certes ardu à maîtriser, mais toujours performant: la qualité artistique et la forte théâtralité des figures ainsi conçues en attestent.

C'est de ma collaboration avec Théo Tobiasse que sont nées les premières de ces figures. J'ai découvert l'œuvre de cet artiste-peintre, dessinateur et sculpteur français en visitant le MAMAC - Musée d'Art moderne et d'Art Contemporain de la ville de Nice. Dès l'entrée, j'ai été attirée par un

immense tableau – *Sarah portant Isaac, retour du Mont-Moriah* – dans lequel la peinture et le théâtre cohabitaient avec une énergie jubilatoire. Lorsque le lendemain, j’ai pris contact avec Théo Tobiassse pour lui demander de concevoir les marionnettes et les décors de notre prochaine création – *Pygmalion* d’après Bernard Shaw – il a immédiatement accepté, fasciné à l’idée de voir ses propres figures s’animer. Mais la recherche pour créer des marionnettes en trois dimensions à partir de ses dessins (mélange de collages de papiers et de dessins) a été très longue. Il me fallait en effet tenir compte de nombreuses contraintes, tant artistiques que techniques. De multiples questions étaient soulevées et abordées en étroite concertation avec le metteur en scène Lone Lorely – Comment interpréter le dessin? Quels matériaux choisir? Quelle technique de manipulation? En référence au mythe de Pygmalion, ce roi légendaire amoureux de sa sculpture Galatée, j’ai conçu des sculptures en polystyrène expansé recouvertes de papiers peints colorés, animées par une tringle et des fils. Des prototypes, réalisés pour le travail de recherche sur le jeu, ont permis des échanges déterminants lors des premières répétitions, les interprètes formulant alors des demandes particulières : «La marionnette pourrait-elle se tenir debout toute seule? Pourrait-elle réaliser tel ou tel mouvement? Etc.» La mobilité des figures de *Pygmalion* a ainsi été modulée, une seule – le personnage principal – étant au final pourvue de jambes articulées.

D’autres marionnettes, inspirées d’autres univers d’artistes, se sont ensuite succédé au fil des spectacles d’Arketal: toutes les évoquer ici serait bien sûr trop long et je me bornerai à insister sur mon application à rester fidèle à la figure peinte ou dessinée par l’artiste. Pour lui donner vie, je n’emploie aucune recette ni cheminement prédéfini: je la réinvente par quelques traits et formes abstraites sans jamais la restreindre à une dimension humaine. Ainsi ai-je, par exemple, créé des personnages sans mains ni pieds, fidèles à ceux dessinés par Wozniak pour le spectacle *Les Verticaux* de Fabienne Mounier.

L’Atelier d’Arketal, un lieu de recherche et de rencontre entre créateurs

Lorsqu’en 2002, Sylvie Osman et moi-même avons choisi de répondre à la forte demande de formation aux techniques de la marionnette (émanant des professionnels du spectacle vivant, des enseignants et des intervenants artistiques), c’est naturellement notre propre expérience que nous avons souhaité transmettre. Nous avons donc créé un atelier de fabrication qui soit

non seulement un lieu de formation, mais aussi un lieu de recherche et de rencontre entre créateurs. Depuis plus de douze ans, des artistes viennent ainsi régulièrement travailler à l'Atelier; de nos échanges et observations réciproques, naissent des interrogations, des projets, puis des expériences débouchant sur la fabrication de prototypes, véritables passerelles entre nos différentes expressions artistiques. Les thèmes de mes stages de construction sont issus de ces recherches – mais aussi de mes propres explorations d'œuvres d'artistes, telle par exemple celles de Miró.

Comme point de départ, je propose aux stagiaires une réflexion sur la mise en volume de figures peintes ou dessinées, les invitant ainsi à s'initier à une recherche esthétique liée à un univers pictural. Cette approche, souvent inédite pour eux, leur apprend à se libérer de tout schéma fonctionnel pré-établi et surtout, à ne pas brider leur imagination par peur de la réalisation technique. Mais pour répondre aux nombreuses questions alors soulevées – Comment passer de la deuxième à la troisième dimension pour faire naître le personnage? Quelle sera la forme de ce personnage? Comment se déplacera-t-il? Où seront ses articulations? –, je leur impose une grande rigueur qui bien souvent les surprend. Car quelle que soit la figure d'inspiration choisie, la première étape consiste en la réalisation d'un dessin ou d'un plan en taille réelle de leur future marionnette, croquis que certains ont parfois du mal à réaliser. D'autres défis se succèdent ensuite : accepter les allers-retours entre ce croquis en deux dimensions et le volume de sa figure, prendre le temps de se tromper, recommencer pour gommer les imprécisions ou limitations, rester fidèle au projet de départ, se confronter à des matériaux inhabituels, etc. Tous les stagiaires suivent au bout du compte ce parcours avec plaisir, conscients que leur liberté de créer dépend du bon déroulement de chaque étape. Quant aux techniques de construction utilisées, mon enseignement reste ouvert: libre aux stagiaires de s'approprier celles que je leur propose ou bien de les adapter à leur propre projet de marionnette. Les échanges sont ainsi riches et nombreux, d'autant que l'Atelier offre, en terme de lieu, machines et outillage, des conditions idéales à toutes les explorations techniques. À l'issue de leur formation, la marionnette achevée devient pour les stagiaires un référent qui vient s'inscrire dans leur grammaire personnelle de création.

L'Atelier d'Arketal, un lieu d'apprentissages multiples

Les techniques de fabrication proposées aux stagiaires sont bien sûr le fruit de mon long apprentissage personnel, qui s'est lui-même enrichi de la

lecture de quelques ouvrages – *The Dwiggin's marionnettes* de William A. Dwiggin, rassemble, par exemple, des photos et des dessins montrant la construction de marionnettes à fils aux articulations sculptées à l'intérieur du corps et donc invisibles sur scène; dans plusieurs publications, l'artiste allemand, Hans Jurgen Fettig, professeur d'arts plastiques, décrit quant à lui, par des séries de dessins, les marionnettes qu'il a réalisées tout au long de sa vie à partir de techniques et de matériaux différents; etc. La transmission de tels savoir-faire est à mon sens très précieuse. Par conséquent, j'organise régulièrement à l'Atelier des formations spécifiques, tels des stages de construction de marionnettes Bunraku (dispensés par Thomas Lundqvist), de marionnettes à fils (dispensés par Stephen Mottram, Frank Soehnle), etc. Ces deux dernières techniques permettent par exemple d'acquérir des connaissances essentielles quant à la recherche de l'équilibre, la répartition du poids et le travail sur le mouvement et l'immobilité. Et si la marionnette à fils n'est aujourd'hui plus beaucoup utilisée dans les spectacles, le théâtre Bunraku reste, pour sa part, une grande source d'inspiration pour la scène contemporaine européenne. L'acquisition auprès d'un maître de cette ancienne technique, dont la complexité – tant au niveau de la construction que du jeu – a traversé les siècles, ouvre d'immenses perspectives aux stagiaires, qu'ils explorent leur carrière durant.

D'autres types d'apprentissages enrichissent également les stagiaires, telle la fabrication de marionnettes à partir d'objets du quotidien ou bien de matériaux naturels recueillis dans la nature. Étant moi-même fortement inspirée par la nature – des pierres du bord de mer m'ont par exemple servi d'inspiration pour les personnages du spectacle *Antigone* de Sophocle –, j'apprends aux stagiaires à donner vie aux bouts de bois, Calebasses, écorces ou racines qu'ils ont eux-mêmes découverts et ramassés dans des forêts, montagnes, etc. Ils découvrent alors que la matière parle d'elle-même et relèvent avec intérêt les défis techniques qui en découlent, acquérant ainsi de nouveaux savoir-faire. Les recherches autour d'objets du quotidien sont tout aussi formatrices quant à l'étude des textures, lignes, couleurs et volumes dont les particularités offrent des possibilités infinies sans toutefois permettre tous les assemblages.

À l'issue de ces multiples apprentissages, une initiation au jeu est souvent proposée dans l'espace de répétition de l'Atelier: elle permet d'établir une connivence entre le corps inerte de la figure et le constructeur, devenu manipulateur, qui prend alors pleinement conscience des possibilités expressives de sa marionnette.

L'Atelier d'Arketal, un lieu où appréhender la marionnette dans sa totalité

Instrument à la fois artistique, théâtral et technique, la marionnette joue, dans les mains du manipulateur, un rôle capital; née de l'imagination d'un marionnettiste-plasticien, conçue pour servir la dramaturgie d'un texte ou d'un thème, construite à partir de matériaux très divers, elle est en effet le lien direct entre l'espace de représentation et la sensibilité du spectateur. Percevoir au plus tôt cette réalité complexe et exigeante est à mes yeux essentiel dans la formation d'un apprenti-marionnettiste.

C'est pourquoi j'essaie le plus souvent possible d'immerger les stagiaires dans un processus de création global. Ainsi les portes de l'Atelier restent-elles en permanence ouvertes à ceux d'entre eux qui souhaitent revenir après un stage pour mener à bien un projet personnel (baptisées «stages air libre» ces formations particulières ont lieu en dehors des périodes de stages habituelles). Certains stages sont, par ailleurs, articulés en deux parties: lors du stage «La Tour de Babel» basé sur des dessins de Marius Rech, j'ai par exemple demandé à ce dernier d'intervenir auprès des stagiaires après la construction, afin d'étudier avec eux un espace scénique pour leur figure: l'exercice, difficile de par les contraintes techniques imposées par la marionnette et sa manipulation, a cependant mené à la réalisation de maquettes fort originales. Puis Sylvie Osman et moi-même avons imaginé un programme de formation plus ambitieux encore: «Mise en forme, mise en jeu», qui comprenait une série de stages abordant sur trois mois toutes les pratiques théâtrales: écriture, construction, scénographie et jeu. Nous souhaitions en effet accompagner les stagiaires sur le chemin tortueux et imprévisible de la création, qui seul mène à la forme finale de la marionnette et du spectacle. Ainsi ceux-ci ont-ils découvert les allers-retours incessants entre la scénographie, les figures, le jeu et même le texte, qui sont nécessaires à tout travail de recherche. La nécessité du prototype, réalisé à partir de matériaux très simples, leur est alors apparue, la marionnette, pouvant au cours de ces allers-retours, être modifiée plusieurs fois, tant techniquement qu'esthétiquement.

De cette expérience, a également découlé une prise de conscience du lien existant entre le marionnettiste-plasticien et le marionnettiste-interprète, ces deux métiers étant tour à tour sollicités au cours des différentes phases du processus de création mené par le metteur en scène. Cette réalité essentielle, qui m'est apparue dès la réalisation des premiers

spectacles d'Arketal, fait partie des fondamentaux qu'il me semble primordial de transmettre aux futurs marionnettistes: aucun des métiers de la marionnette ne doit leur rester étranger, sous peine de ne jamais appréhender leur instrument d'expression dans sa totalité. De même que le marionnettiste-plasticien doit savoir manipuler la figure qu'il conçoit, la marionnettiste-interprète doit être initié à la fabrication afin de mieux explorer les possibilités de jeu, être en mesure de faire des propositions et participer ainsi à l'élaboration de son instrument-marionnette.

Appréhender la marionnette dans sa totalité, développer un esprit à la fois artistique et artisan, s'initier à des savoir-faire spécifiques, multiplier les sources d'inspiration: si les différents axes de mon enseignement découlent de ma longue expérience de marionnettiste et scénographe, ils sont aussi et avant tout le reflet de la complexité de l'objet-marionnette. Métaphore intemporelle de l'humain, corps matérialisé au croisement des arts, celui-ci est encore loin d'avoir révélé toutes ses richesses et, à l'heure où la scène contemporaine lui ouvre plus largement les bras, la formation du marionnettiste-manipulateur se trouve naturellement questionnée. La limiter à la seule exploration du jeu serait oublier que l'interprétation commence dès la rencontre avec le matériau, duquel surgit peu à peu un sens. L'initiation à la construction me semble en ce sens indispensable dans le cursus d'un apprenti manipulateur, auquel doit en outre être laissée la possibilité de se spécialiser à tout moment dans la construction. Ainsi le jeune diplômé d'une école de marionnettistes connaîtra-t-il tous les aspects de l'instrument-marionnette, pouvant ainsi librement inventer et trouver son propre langage: se mettre au service d'un metteur en scène, créer sa propre compagnie, fabriquer seul ou bien passer commande auprès de partenaires, toutes les possibilités lui resteront ouvertes quand il entrera dans le monde professionnel.

Cannes, le 25 octobre 2014.

BIBLIOGRAPHIE

- DWIGGINS, William A. *The Dwiggins marionettes*. New York: Editions Harry N. Abrams INC, 1969.
- FETTIG, Hans Jurgen. *Figuren Theater Praxis Hand - und Stabpuppen – Form Gestaltung Technik*. Frankfurt: Wilfrid Nold, 1996.

Formação universitária em teatro de formas animadas¹

Marek Waszkiel

Teatro de Animação de Poznan – Poznan (Polônia)



Janosik (2015) Acervo da Academy of Performing Arts (VSMU), Bratislava, Eslováquia.



Holstromer (2014) Acervo da Academy of Performing Arts (VSMU), Bratislava, Eslováquia.

¹ Tradução de Marisa Napolini, atriz, professora e pesquisadora. Mestre e doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.



Amadeus. Texto de Peter Shaffer (2014). State Higher Theatre School, Department of Puppet Theatre, Breslávia, Polónia. Direcção de Bartosz Porczyk e Marta Streker. Foto de Natalia Login.



Dragons. Texto de Malina Przesluga (2015). State Higher Theatre School, Department of Puppet Theatre, Wrocław, Polónia. Direcção de Jerzy Jan Polonski. Foto de Martyna Bieganska.

Resumo: Ao longo de setenta anos, o teatro de formas animadas na região da Europa Centro-Oriental se desenvolveu em um ritmo distinto de outros lugares. O surgimento da formação nesta arte foi uma consequência natural da criação de teatros institucionais de formas animadas. As escolas superiores de teatro de formas animadas seguiram o modelo das academias de arte; afinal de contas, estas academias haviam formado artistas, músicos, atores, então por que não bonequeiros? Escolas de nível universitário de formas animadas surgiram na década de 1950 porque, por assim dizer, a realidade do período assim exigiu. Qual é a situação agora? A formação profissional de bonequeiros em longo prazo ainda é interessante, útil, necessária? Quais são os pontos fortes e fracos do sistema de formação de bonequeiros de nível universitário?

Palavras-chave: Teatro de formas animadas. Formação em arte. Escolas de teatro de formas animadas.

O mundo tornou-se surpreendentemente pequeno. Precisamos de um ou dois dias, no máximo, para encontrar alguém frente a frente, independentemente se estamos na Europa, no Japão, na Austrália, na África do Sul ou na Argentina. A internet nos permite estar em contato uns com os outros em questão de segundos. Nós assistimos, pelo menos na tela, aos resultados do trabalho de vários artistas ativos no presente e no passado. Nós comparamos. Nós criticamos. Nós apreciamos. O que fazemos, afinal, é tomar emprestado, copiar, combinar e, com maior ou menor sucesso, transformar as coisas, e às vezes nós geramos alguns padrões, formas, até mesmo estilos novos. Vivendo realidades totalmente distintas, negociamos um processo peculiar de migração de temas, formas, modos e meios de expressão. Criamos um meio multifacetado de teatro de formas animadas, diversificado, mas forte.

Será que esta nova situação afeta o teatro de formas animadas? Certamente, sim. Será que ser um bonequeiro significa algo diferente do que significou no passado? Certamente, não. A pergunta fundamental é: como consequência destas mudanças, a formação do bonequeiro tem se submetido ou deveria submeter-se a algumas mudanças fundamentais? A resposta não é tão fácil.

Eu vou me concentrar apenas na segunda questão e, além disso, em um único contexto muito especial, ou seja, a situação do Leste Europeu. Isto porque, durante setenta anos, o teatro de bonecos nesta região desenvolveu-se em um ritmo diferente de outros lugares, e também porque a formação profissional de bonequeiros em longo prazo em nível universitário teve origem aqui.

O ritmo diferente do teatro de bonecos no Leste Europeu decorre da sua estrutura. Mudanças que ocorreram após a Segunda Guerra Mundial e o novo equilíbrio de poder (as novas forças políticas) que resultou do surgimento do bloco soviético afetaram o teatro de formas animadas na medida em que os bonequeiros independentes e os pequenos teatros privados desapareceram. Desde então, eles deixaram de existir até o momento de agitação política da década de 1980, quando eles começaram a voltar à vida. Eles estavam ausentes nos Balcãs, nos Estados Bálticos, na Alemanha Oriental, na Polônia, na Checoslováquia e na Romênia, para não mencionar a União Soviética. No processo de nacionalização e sovietação, os teatros (incluindo o teatro de formas animadas) que surgiram em seu lugar foram instituições estatais com equipes de dezenas, às vezes centenas, de pessoas, incluindo serviços especializados, equipamentos técnicos e especialistas em organização de público, e acima de tudo com os seus próprios edifícios como um lugar permanente para o seu repertório (as apresentações ocorriam todos os dias); eles também tinham unidades artísticas e financeiras. Muitos bonequeiros de todo o mundo sonhavam, e por vezes ainda sonham, em trabalhar sob tais condições. A única coisa que faltava no pós-Guerra no Leste Europeu era um número suficiente de bonequeiros. A criação de faculdades especializadas para o treinamento de profissionais em diversos ramos do teatro de formas animadas foi, portanto, apenas uma questão de tempo. Tais faculdades começaram a ser instituídas no início da década de 1950. Elas seguiam o modelo das academias de arte. Afinal de contas, estas academias tinham formado artistas, músicos,

atores, cineastas, então por que não bonequeiros? Como o status da sua educação aumentou, os bonequeiros ganharam mais prestígio. Após a Guerra, o teatro de formas animadas foi classificado como uma arte para crianças, que, apesar das declarações muitas vezes repetidas, não era (e de fato ainda não é) tratada em pé de igualdade com a arte para adultos, considerando a sua importância, classificação e prestígio. A criação de programas de formação profissional de bonequeiros foi, portanto, mais um passo no sentido de um enobrecimento destes artistas e desta manifestação teatral, um aceno especial para mestres inquestionáveis como o bonequeiro soviético Serguei Obraztsov (1901–1992), que na década de 1950 era considerado o oráculo em todos os temas do teatro de formas animadas de todo o bloco.

Escolas de teatro de formas animadas de nível universitário surgiram porque a realidade daquele período, por assim dizer, o exigiu. O início da formação de bonequeiros foi uma consequência natural da criação de teatros de formas animadas institucionais. Currículos foram desenvolvidos lenta e dolorosamente, não sem conflitos, e com a ambição de destacar o meio específico desta arte teatral que constituía cada escola (e quase todos os países tinham algo a dizer sobre este assunto). Com o passar do tempo, esta especificidade foi se tornando cada vez mais histórica – o *kukla* na Polônia ou o teatro de bonecos *vertep* na Ucrânia sendo casos pontuais – e, apesar das tentativas de articulação, os currículos dos cursos de teatro de formas animadas refletiam a formação artística dos teatros institucionais de cada país. Afinal de contas, estas escolas faziam a formação profissional para os teatros de formas animadas com os mesmos artistas empregados nas instituições. E os teatros, embora eventualmente diferentes, eram semelhantes em seus princípios, fundados na dramaturgia, nos métodos de direção e nas técnicas de animação. A dramaturgia, embora internacional, foi avançando apenas para atender às necessidades do repertório crescente dos teatros do bloco oriental. A arte de dirigir era fortemente enraizada no sistema de Stanislavski ou, aproximando-se de Berlim, no sistema de Bertolt Brecht. Talvez as técnicas do teatro de formas animadas tenham sido por muito tempo o elemento unificador mais evidente dos teatros do Leste Europeu, com o boneco de vara javanês adaptado por Obraztsov, o boneco de luva e a marionete (de fios) sendo os tipos dominantes, além do uso eventual de máscaras, bonecos de palco, teatro de sombras e outros tipos locais de

bonecos. Como resultado, as escolas de teatro de formas animadas de hoje na Rússia, na Polônia, na República Checa, na Eslováquia, na Bulgária, na Alemanha, na Romênia, na Croácia, na Ucrânia, na Bielorrússia, nos Estados Bálticos, nos países do Cáucaso e até mesmo no Cazaquistão são diferentes, ainda que semelhantes. Elas têm vários cursos especializados, que trabalham com um foco mais específico (nos cursos de formas animadas e de direção) até aqueles que tentam abranger todo o campo das formas animadas, incluindo dramaturgia, cenografia, tecnologia e confecção de bonecos, figurino e habilidades de produção. As faculdades têm muitos professores e com grande variedade, às vezes verdadeiros mestres, que são responsáveis por áreas específicas de conhecimento, de técnica ou de ofício. Nestas escolas estatais, a proporção de poucos alunos por professor não é de todo inédita. Em casos extremos, o número de funcionários é igual ao número de estudantes, todos com formação na arte do teatro de formas animadas. Estas faculdades são, portanto, caras e – como todas as academias de arte – são instituições que oferecem uma formação altamente individualizada, embora a maioria das aulas seja realizada em pequenos grupos. Acima de tudo, os alunos aprendem o trabalho em equipe porque eles são educados para trabalhar em grupos.

Os cursos aceitam de 15 a 20 alunos por ano. Geralmente, eles têm diploma de Ensino Médio e pouca noção da profissão que escolheram. Em alguns casos, eles nunca assistiram a uma apresentação de teatro de formas animadas antes. Eles são fascinados pelo teatro e talvez ainda mais pelo cinema ou pela televisão, mas eles supõem que qualquer caminho pode levar ao seu objetivo. Em alguns países, a situação é mais complexa. Na Rússia, por exemplo, além dos cursos de formas animadas de nível universitário, existem também várias escolas secundárias voltadas para o ensino deste teatro. Pessoas muito jovens frequentam cursos de cinco anos, muitas vezes alcançando excelentes resultados, comparáveis à formação de nível universitário. Se, mesmo com estas conquistas, elas decidem seguir seus estudos na universidade, elas ampliam suas habilidades. É claro que elas também se graduam como Mestres em Artes, o que traz prestígio e uma melhor remuneração. Além disso, muitas faculdades reconhecidas ministram cursos extracurriculares de teatro de formas animadas destinados à formação de pessoal necessário para teatros específicos.

Fundamentalmente, os currículos de todos os programas universitários de cursos de formas animadas consideram as necessidades mais amplas dos

futuros bonequeiros. Uma vez que um bonequeiro (no contexto do Leste Europeu) é, por definição, um ator, a atenção do professor volta-se para o desenvolvimento paralelo tanto da atuação quanto da manipulação. Seria um grave erro supor que os cursos práticos são de menor importância no currículo. A familiarização com as habilidades específicas do bonequeiro e o seu desenvolvimento é considerada elemento essencial do processo de aprendizagem, semelhante às aulas de movimento e atuação, técnica vocal, interpretação e treinamento físico, sem falar nas mais variadas disciplinas teóricas e intelectuais que constituem uma formação universitária. Centenas de horas de ensino são dedicadas a aulas de interpretação – e da mesma forma centenas de horas são dedicadas à manipulação, ao trabalho com objetos, à animação de determinados tipos de boneco, até mesmo aos rudimentos de sua confecção. Quando a situação vigente do teatro de formas animadas antes da implementação de faculdades especializadas é comparada com a sua qualidade pouco mais de uma década depois, as diferenças são inconcebíveis. Ao longo de décadas, atores-bonequeiros formados não só tiveram sucesso acadêmico, mas também foram bem-sucedidos em suas carreiras depois da faculdade. Muitos dos graduados entraram na indústria do cinema ou da televisão, realizando talvez os seus sonhos secretos. Este percurso de carreira é típico do sistema de ensino atual de teatro de formas animadas.

Lamentavelmente, porém, essas mudanças foram, e ainda são, muito prejudiciais para outros elementos dessa arte, começando pelo próprio boneco. É óbvio que cada academia, como cada teatro, passa por melhores e piores momentos em sua história. Houve um tempo em que o DAMU (o Curso de Teatro da Academia de Artes Cênicas), em Praga, tinha uma fama retumbante, mas esses dias felizes acabaram. Houve a grande era de Michail Korolev em Leningrado (agora, São Petersburgo), das escolas em Sofia, Berlim, Białystok ou Varsóvia. Hoje, talvez as academias de Budapeste e Bratislava sejam as mais respeitadas. Seus currículos diferem uns dos outros, é claro, mas são as pessoas que estão à sua frente ou que definem as normas universitárias que exercem maior influência. A questão é: elas são, de fato, bonequeiras?

Daqui em diante, vou me concentrar em apenas um país, a Polônia, porque em cada lugar as circunstâncias são naturalmente diferentes, e generalizações nos levariam ao erro. No passado, as faculdades de teatro de formas animadas eram chefiadas por grandes bonequeiros, ou pelo

menos eram eles que davam o tom. No contexto polonês, foram os diretores; alguns deles haviam trabalhado como atores-bonequeiros, mas, em qualquer caso, eles eram sem dúvida artistas reconhecidos: basta mencionar Jan Wilkowski, Jan Dorman ou Wiesław Hejno. Eles foram cercados por uma aura de celebração, cada um deles incorporando com sucesso o modo como a energia de um mestre é repassada a seus discípulos. Talvez grandes talentos só surjam na presença de grandes mestres.

Seus sucessores nas gerações seguintes brilharam com uma luz cada vez mais voltada para si mesmos, porque a estrutura organizacional homogênea do teatro polonês não permitia uma diversidade genuína. Além disso, nem todos os grandes criadores estavam interessados em gerar sucessores. Além disso, o meio acadêmico, apesar de grande, tem uma estrutura bastante hierárquica, da qual é fácil cair fora, às vezes até sem querer. Chegamos ao momento em que as faculdades de teatro de formas animadas são dirigidas por atores-bonequeiros que não têm o carisma de seus antecessores e que estão empregados em teatros, muitas vezes sob a direção de alguém que eles próprios empregam como professores. Os atores estão cada vez mais distantes dos bonecos, porque eles próprios não confeccionam bonecos e porque, acima de tudo, sendo bonequeiros, eles não têm nenhuma influência sobre se vão ou não utilizar bonecos em seu teatro; ou, em caso afirmativo, em que espetáculos e sob que direção criativa. Finalmente, a sua visão do teatro de formas animadas é muito mais próxima da de teatro em geral, em detrimento de uma visão de teatro que faz uso de um instrumento específico: o boneco. Os bonecos, embora ocupem lugar de destaque nos currículos das faculdades de teatro de formas animadas, não são sua prioridade. As montagens de finalização de curso raramente são encenadas e quando o são revelam-se muito tradicionais e medíocres, não interessando a ninguém. Em eventos, as escolas costumam mostrar breves *études*, porque este é um tipo de cartilha pela qual todo estudante de teatro de formas animadas deve passar. Na verdade, um catálogo muito interessante de ideias, atos e *études* foi desenvolvido ao longo dos anos e ainda está sendo ampliado. Portanto, a primeira condição para que um curso superior funcione bem é garantir que seus professores estejam convencidos de que o objetivo fundamental do curso é formar um bonequeiro.

Não se trata de um ator nem de um vocalista, nem de um mímico, e definitivamente não se trata de um artista universal, mas de um bonequeiro.

Esta convicção só pode surgir das experiências profundas do professor. A maioria dos professores não está familiarizada com o teatro de formas animadas nem tem contato com ele. Muitas vezes, eles nem têm curiosidade sobre o tema, principalmente fora do seu próprio teatro, e eles tratam cada nova experiência como uma violação de uma tradição sagrada e reconhecida, da crença consagrada pelo tempo de que “é assim como sempre foi”.

A academia deve ser um pouco conservadora, claro, isso está previsto no conceito de academicismo. É impossível ensinar a experimentação; experimentos têm de ser feitos, mas uma linha divisória segura entre o passado e o futuro deve ser encontrada.

Pouco mais de uma década atrás, o mundo acadêmico europeu passou por um período de turbulência que envolve sistemas padronizados de ensino. O percurso do estudo deveria ser uniforme desde o primeiro até o último ano de um programa de quatro, cinco ou seis anos, ou, seguindo o chamado Processo de Bolonha², dividido em um programa de bacharelado de três anos e um programa de mestrado de dois anos em seguida. A Polônia votou de maneira uniforme para que o programa de formação de ator fosse do primeiro tipo, e o período de estudo foi prolongado para oito a nove semestres. Na época, esta decisão parecia ser totalmente justificada. Hoje, eu não só teria menos certeza quanto a isso, mas eu teria votado contra este modelo. Isso ocorre porque, durante a última década, a prática demonstrou claramente que os estudos realmente tomam seis semestres (três anos), a carga de trabalho é muito pesada, e, como consequência, a qualidade da educação é reduzida, porque, depois de várias horas de aulas práticas por dia, é muito difícil sentar para análises filosóficas e escritos históricos ou teóricos. Os três semestres seguintes, por sua vez, são praticamente desperdiçados, especialmente para os alunos que são rejeitados pelos sistemas europeus de intercâmbio de estudantes. Os sistemas de intercâmbio também tornam mais difícil para quem gosta deste campo iniciar uma carreira, porque os jovens

² A Declaração de Bolonha (1999) — que desencadeou o denominado Processo de Bolonha — é um documento conjunto assinado pelos ministros da educação de 29 países europeus reunidos na cidade italiana de Bolonha. A declaração marca uma mudança em relação às políticas ligadas ao Ensino Superior dos países envolvidos e estabeleceu em comum um espaço europeu de Ensino Superior a partir do comprometimento dos países signatários em promover reformas dos seus sistemas de ensino. Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Declara%C3%A7%C3%A3o_de_Bolonha [Nota da Tradutora]

ainda não são graduados e, ao contrário das expectativas, o sistema torna mais difícil para eles produzirem uma dissertação de mestrado escrita, uma vez que eles estão envolvidos na preparação de projetos finais de montagem, geralmente de qualidade baixa e utilidade muito limitada. A introdução do bacharelado depois de três anos poderia dar aos jovens a oportunidade de começar as suas carreiras profissionais imediatamente, ao passo que estudantes mais talentosos e ambiciosos seriam capazes de produzir dissertações de mestrado valiosas e verdadeiramente de nível universitário. Assim, a segunda condição para ter um bom funcionamento dos cursos de formas animadas na Polônia seria introduzir o modelo de padronização de graduação de Bolonha.

A terceira condição é associada aos sistemas de organização e financiamento. No sistema de ensino universitário, quanto maior o número de alunos de uma unidade organizacional, mais dinheiro ela recebe. Da mesma forma, quanto maior a qualificação do corpo docente, mais dinheiro a unidade recebe. Isso, no entanto, nos leva a certo limiar, que muito em breve vai minar todo o nosso sentido de educação. Hoje, os alunos bonequeiros não só não têm corpo docente formado por mestres de ofício, mas – pior – têm como professores seus colegas mais velhos, seus veteranos de apenas dois ou três anos. O sistema de estágios disponível logo após a formatura ou até mesmo enquanto ainda estudam na faculdade um segundo curso (direção) faz com que os recém-graduados comecem imediatamente os procedimentos necessários para obter graus de doutoramento e pós-doutoramento. Esta estratégia é benéfica do ponto de vista das autoridades da faculdade. Mas, infelizmente, é algo que paralisa o processo de ensino como resultado. Convidar bonequeiros de renome de todo o mundo para ministrar ciclos de oficinas poderia ser uma solução. Poderia, mas não será porque, para ser empregada em uma universidade europeia, uma pessoa deve ter títulos universitários adequados, que os bonequeiros mestres de ofício não dispõem porque nunca precisaram deles. A formação de longo prazo em nível universitário está obviamente em grande perigo; ela está sendo condenada à mediocridade.

O próximo ponto fraco do sistema de formação em teatro de formas animadas de nível universitário no Leste Europeu é a sua baixa receptividade às transformações da arte. Já foi mencionado que, após o avanço político do ano de 1989, os países da Europa Central e Oriental começaram a reconstruir com muito trabalho (ou melhor, permitir a

existência de) um teatro de formas animadas independente e pequenas trupes autônomas. Em vários países da região, esse processo está se desenrolando em velocidades diferentes, mas já é evidente que a formação de nível universitário em teatro de formas animadas para trabalhar em companhias de teatro de repertório não é mais, ou deixará de ser em breve, uma prioridade. Nós deveríamos formar artistas criativos que possuam todas as habilidades necessárias, mas que acima de tudo sejam capazes de pensar de forma independente e possam seguir seus próprios caminhos ao invés do caminho previsto por seus antecessores. Quanto mais perto uma escola estiver da Europa Ocidental, mais esta filosofia educacional irá prevalecer e ser poderosamente incorporada.

Mas o elemento mais importante é a consciência do fato de que é o boneco que constitui o material criativo fundamental para o teatro de formas animadas. Muitos criadores exibem apenas vestígios desta consciência. Eles continuam a repetir: “Eu estou fazendo teatro”. Acontece que este “teatro” não está contente em tê-los, e eles estão ocupando posições que poderiam ser ocupadas por bonequeiros. Provavelmente, os bonequeiros estão por toda parte ao nosso redor, mas são cada vez mais raros nos cursos de formas animadas. Em Białystok, os exames de admissão que medem a destreza, e a habilidade vocal e musical são muito enfatizados, mas as habilidades em artes plásticas não são absolutamente avaliadas. No entanto, qualquer que seja o seu lugar no palco, um bonequeiro deve ter um *feeling* para a matéria, a forma das formas animadas.

É, obviamente, impossível dominar todos os tipos de bonecos/modalidades de expressão, assim como é impossível dominar todos os instrumentos musicais. É preciso escolher. As escolhas têm sempre dependido do contexto e das condições locais. E também das ambições de quem faz a escolha. Olhando para a cena do teatro de formas animadas polonesa, na qual espetáculos marcantes e verdadeiramente focados em formas animadas são frequentes, é difícil resistir à sensação de que o conceito deste teatro está se tornando cada vez mais tênue. Este tópico mereceria uma discussão em separado, mas dois pontos valem a pena serem mencionados aqui. Anos atrás, quando as bases para o sistema de formação de nível universitário foram sendo estabelecidas, as questões de cenografia e confecção e tecnologia de bonecos foram totalmente esquecidas. Isso foi consequência do fato de que, depois da Guerra, o meio da cenografia teatral era incrivelmente forte. O teatro dramático

não era a área para experiências mais ambiciosas. Uma das razões para isso foi o Realismo Socialista obrigatório. Companhias de formas animadas emergentes, mesmo que encenassem peças socialista-realistas (o que elas faziam mais raramente do que os teatros dramáticos), ofereciam a oportunidade de propor novas concepções visuais, ideias originais para a cenografia e a atuação. Este foi o domínio dos cenógrafos. A partir daí, os velhos mestres se foram, e os jovens mestres ficaram cada vez em menor quantidade. Finalmente, desapareceram. E assim temos teatro de formas animadas sem bonecos, porque não há ninguém para criá-los, uma vez que as novas faculdades de cenografia ainda estão surgindo. Em Białystok, a abertura do Curso Superior de Cenografia em Teatro de Formas Animadas foi anunciada por tantos anos que provavelmente tem de ser relegada ao reino da ilusão.

Um comentário mais interessante: na última década, depois de anos de esforços e de várias iniciativas, conseguimos desenvolver uma dramaturgia para o teatro de formas animadas verdadeiramente notável. Encená-la já não representa um problema. Todos os teatros de formas animadas estão apresentando novos espetáculos, ainda que na maioria das vezes, embora nem sempre, sem bonecos. Mas, neste caso, o motivo de sua ausência é completamente diferente. A dramaturgia no teatro de formas animadas polonesa contemporânea está vários passos à frente do teatro de formas animadas polônês contemporâneo. O fato é que os bonequeiros não têm ideia de como fazer uma poça d'água falando, um ponto de ônibus, uma bolha de cocô de passarinho, peixes vesgos, um floco de neve ou a barba do Papai Noel sem fazer uma referência aos figurinos dos atores, o que pode até ser engraçado às vezes, mas, infelizmente, é muito banal. Mas, pelo menos, há uma abundância de temas a serem considerados. A dramaturgia do teatro de formas animadas é uma disciplina nos cursos desta arte de nível universitário. Talvez isso renda alguns frutos.

Afinal, é possível ensinar a arte do teatro de bonecos, do teatro de formas animadas? Ela não deveria ser simplesmente pacientemente praticada?

University-Level puppetry training

Marek Waszkiel

The Animation Theatre - Poznań (Poland)

Abstract: For seventy years puppet theatre in the region of Central-Eastern Europe has been developing in a different rhythm than elsewhere. Introducing puppeteer training was a natural consequence of the establishment of institutional puppet theatres. The puppetry schools were modelled on art academies; after all, these academies had been educating artists, musicians, actors, so why not puppeteers? University-level faculties of puppetry finally emerged in the 1950s because, so to speak, the realities of the era had demanded it. What is the situation now? Is the long-term professional training of puppeteers still interesting, useful, needed? What are the strengths and weaknesses of the system of the university-level puppeteer training?

Keywords: Puppetry. Art training. Puppetry schools.

The world has become surprisingly small. We need a day or two at the most in order to meet face to face, regardless of whether we are in Europe, Japan, Australia, South Africa or Argentina. Internet applications allow us to be in touch with one another in a matter of seconds. We watch, at least on-screen, the results of the work of various artists active now and in the past. We compare. We criticise. We appraise. What we do as a result is borrow, copy, combine, and with a greater or lesser success transform things, and sometimes we generate some new standards, fashions, even styles. Living in entirely diverse realities, we negotiate a

peculiar process of migrating topics, forms, modes and means of expression. We create a diverse, yet strong, multifaceted puppetry milieu.

Does this new situation affect the puppet theatre? It certainly does. Does being a puppeteer mean something different than it did in the past? It certainly does not. And the essential question is: as a consequence of these changes, has puppeteer training undergone, or should it undergo, some fundamental changes? The answer is not going to be that easy.

I shall focus only on the latter issue and, in addition, only in a very special context, i.e. the situation of Central-Eastern Europe. This is because for seventy years puppet theatre in this region has been developing in a different rhythm than elsewhere, and also because long-term professional training of puppeteers on the university level originated here.

The different rhythm of Central-Eastern Europe puppetry results from its structure. Changes that occurred after the Second World War and the new balance of power that resulted from the emergence of the Soviet bloc affected puppetry insofar as that independent puppeteers and small private theatres vanished. From then on, they were non-existent until the political upheaval of the late 1980s, when they started to come back to life. They were absent in the Balkans, in the Baltic states, in East Germany, Poland, Czechoslovakia and Romania, not to mention the Soviet Union. In the process of the ongoing nationalization and Sovietization, the theatres (including puppet theatres) that emerged in their stead were state institutions with staffs of dozens, sometimes hundreds of people, including specialized services, technical equipment, and audience organization specialists, and above all with their own buildings as a permanent place for their repertoire (performances took place every day); they also had artistic and financial units. Many an artist of puppet theatre worldwide dreamt, and in fact sometimes still dreams, of being given such conditions. The only thing lacking in post-war Eastern Europe was a sufficient number of puppeteers. The formation of specialist colleges for training professionals in various branches of puppetry was thus only a matter of time. Such colleges began to be instituted in the early 1950s. They were modelled on art academies; after all, these academies had been educating artists, musicians, actors, film-makers, so why not puppeteers? As the status of their education rose, the puppeteers gained more prestige. After the war, puppet theatre was classified as an art for children, which, in spite of oft-repeated declarations, was (and in fact still is) not treated

on a par with art for adults in regard to its gravity, rank and prestige. The creation of puppetry training programs was, therefore, yet another step towards an ennoblement of the puppetry milieu, a special nod to such unquestioned masters as the Soviet puppeteer Sergey Obraztsov, who in the 1950s was the oracle in all matters of puppetry in the entire bloc.

University-level faculties of puppetry emerged because the realities of the era, so to speak, demanded it. The initiation of puppeteer training was a natural consequence of the establishment of institutional puppet theatres. Curricula were developed slowly and painfully, not without conflicts, and with the accompanying ambition of highlighting the specific puppetry milieu which constituted each given school (and almost every country had something of its own to say in this matter). As time went by, this specificity was becoming increasingly historical—the *kukła* in Poland or the *vertep* puppet in the Ukraine being cases in point—and despite attempts to articulate it, the curricula of puppetry colleges reflected the artistic formation of the institutional theatres in each country. After all, puppetry schools were training the staffs for puppet theatres, with the same artists employed in each institution. And the theatres, although occasionally diverse, were similar in principle, founded as they were on analogous dramaturgy, methods of directing, and puppetry techniques. Puppetry dramaturgy, even though international, was advanced only to serve the needs of the developing repertoire of the eastern bloc puppet theatres. The art of directing was strongly rooted in Stanislavski's system or, in the areas closer to Berlin, Bertolt Brecht's system. It was, perhaps, puppetry techniques that for a long time were the clearest unifying element of Eastern European theatres, with Obraztsov's "Javanese" rod puppet, the hand puppet, and the marionette being the dominant types, with the occasional use of masks, stage puppets, shadow puppets and more local types of theatrical puppets. As a result, puppetry colleges in today's Russia, Poland, Czech Republic, Slovakia, Bulgaria, Germany, Romania, Croatia, Ukraine, Belarus, Baltic states, the countries of the Caucasus, and even in Kazakhstan are different, yet similar. They have various specialized courses, from a most narrow focus (at the faculties of puppetry and directing) to those that attempt to encompass the entire field of puppetry, including dramaturgy, stage design, puppet technology and construction, costume design and production skills. The colleges have very many and very diverse teachers, true masters at times, who

are responsible for specific fields of knowledge, technique or craft. At these state-owned colleges, the ratio of just a handful of students to one teacher is not at all unheard of. In extreme cases, the number of staff equals the number of students being instructed in the art of puppetry. These colleges are, therefore, expensive and – like all art academies – highly individualistic institutions, even though the majority of classes are conducted in small groups. Above all, the students are taught teamwork, because they are meant to work in companies.

Puppetry colleges accept 15 to 20 students per year. They are usually secondary-school graduates with little idea of their chosen profession; in some cases they have never watched puppet theatre performances before. They are fascinated with theatre, and with film or television perhaps even more, but they assume that any path may lead to their goal. In some countries the situation is more complex. In Russia, for instance, apart from the university-level puppetry colleges, there are also several puppetry-oriented secondary schools. Very young people attend five-year courses there, often achieving excellent results, entirely comparable with university-level training. If despite these achievements they decide to go on to regular puppetry studies at the university, they expand their skill levels. Of course, they also acquire the degree of Master of Arts, which brings both prestige and greater remuneration. In addition, many recognized colleges conduct extramural puppetry courses intended to train personnel needed by specific theatres.

In essence, the curricula of all university-level puppetry programs consider the broadest needs of future puppeteers. Since a puppeteer (in Eastern-European contexts) is by definition an actor, the teachers' attention is focused on the parallel development of both acting and puppeteering skills. It would be a grave error to assume that practical puppetry courses are merely an addition to the curricula. Becoming familiar with and developing puppetry skills is an essential element of the learning process, similar to acting and stage movement classes, voice technique and interpretation skills, and physical training not to mention a variety of theoretical and intellectual courses that constitute a university education. Hundreds of teaching hours are devoted to acting classes – and similarly hundreds of hours are devoted to the theatre of the hands, working with objects, the animation of particular types of puppets, even the rudiments of puppet design. When the situation of puppetry acting in the period

before the institution of specialized colleges is compared with its quality little more than a decade later, the differences are unimaginable. In the course of decades, actors/puppeteers trained at puppetry colleges have not only attained academic success but have also achieved the most in their careers after college. Many of the graduates finally made it to non-puppet theatres or the film and television industries, by which they may have fulfilled their secret dreams. This career development is typical for the modern-day puppetry education system.

Regrettably, however, these changes were, and so far still are, quite detrimental to other elements of puppetry art, beginning with the puppet itself. It is obvious that every academy, like every theatre, goes through better and worse phases in its history. Once the DAMU (the Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts) in Prague enjoyed resounding fame, but those halcyon days are long over. There were the great eras of Michail Korolev in Leningrad (now Saint Petersburg), of the schools in Sofia, Berlin, Białystok or Wrocław. Today, the academies in Budapest and Bratislava are more powerful, perhaps. Their curricula differ from each other, of course, but it is the people who stand at their head or set the given college's standards that exert the strongest influence. The question is: are they, in fact, puppeteers?

From this point onwards I shall focus on only one country, Poland, because in each place the circumstances are naturally different and generalizations would lead us astray. In the past, puppetry colleges were headed by great puppeteers, or at least it was they who set the tone. In Polish contexts, it was the directors; some of them had worked as puppeteer-actors, but in any case they were undoubtedly outstanding artists: suffice it to mention Jan Wilkowski, Jan Dorman or Wiesław Hejno. They were surrounded by an aura of celebration, each meeting with success, the way a master's energy is passed on to his disciples. Perhaps great talents spring only in the presence of great masters.

Their successors in subsequent generations shone with an increasingly reflected light, because the homogeneous organizational structure of the Polish theatre did not allow for genuine diversity; also, not all of the noteworthy creators were interested in bringing up successors to themselves. In addition, academic milieus, although large, have a rather hierarchical structure that is easy to fall out of, sometimes even unintentionally. We have now reached the moment when puppetry col-

leges are directed by puppeteer-actors who are not endowed with the charisma of their predecessors and who are employed in puppet theatres, often under the directorship of someone they themselves employ as an academic teacher. Actors are further and further removed from puppets, because they are not puppet-makers themselves, and because above all, being puppeteers, they have no influence whatsoever on whether they will handle puppets at all in their theatre; or if so, in what performances or under whose creative directorship. Finally, their vision of puppet theatre is far closer to that of theatre in general, rather than as a theatre making use of a specific instrument: the puppet. Puppets, although prominently featured in the curricula of puppetry colleges, are thus not their priority. Culminating degree performances are rarely staged and when they are, they are too traditional and mediocre to be of interest to anyone. At puppetry events, the colleges usually show brief puppet études, because this is a sort of a primer through which every student of puppetry should go; in fact, a truly interesting catalogue of ideas, acts and études has been developed over the years and is still being enlarged. Hence, the first condition for a well-functioning puppetry college is for the teachers to be convinced that the college's fundamental aim is to train a puppeteer. Not an actor, not a vocalist, not a mime, and definitely not a universal artist, but a puppeteer. This conviction can spring solely from the teacher's own profound and thoroughly considered experiences. Most teachers are not familiar with puppet theatre and not in touch with it; often they are not even curious about it, especially outside their own theatre, and they treat every new experience as an infringement of a sacred and acknowledged tradition, of the time-honoured belief that "this is how it has always been".

Academies must be a little conservative; of course, this is inscribed in the concept of academicism. It is impossible to teach experimenting; experiments have to be made, but a safe dividing line between the past and the future must be found.

Little more than a decade ago, the European academic world went through a period of upheaval involving standardized matriculation systems. The course of study was to be either uniform from the first to the last year of a four-, five- or six-year program; or, following the so-called Bologna process, divided into a three-year bachelor's degree program and a subsequent two-year master's program. Poland voted uniformly

for the actor training programs to be of the former kind, and the course of study was prolonged from 8 to 9 semesters. At the time this decision seemed to be absolutely justified. Today, I would not simply be much less certain, but instead would have voted very much against it. This is because during the last decade practice has demonstrated clearly that puppetry studies actually take 6 semesters (3 years), the study load is far too heavy, and the quality of education is lowered as a consequence, because after several hours of workshop classes per day it is very hard to sit down to philosophical analyses and historical or theoretical writings. The following 3 semesters, in turn, are practically wasted, especially on those students who are rejected by the European student exchange systems. The exchange systems also make it harder for budding puppeteers to start a career, because young people are not yet graduates (not even holding a bachelor's degree) and contrary to expectations, the system makes it more difficult for them to produce a written MA thesis, since they are involved in preparing final performance projects, the quality of which is usually low and whose usefulness is very limited. The introduction of the baccalaureate after 3 years would give young people a chance to immediately start their professional careers, while the most gifted and ambitious would be able to produce valuable, genuinely university-level master's theses. Hence, the second condition for having well-functioning puppetry colleges in Poland would be to introduce the Bologna model of standardized degrees.

The third condition is associated with systems of organization and financing. In the system of university education, the more students a organizational unit has, the more money it receives; similarly, the higher the teaching staff's qualifications, the more money the unit receives. This, however, brings us to a certain threshold that will very soon undermine our whole sense of education. Today, puppetry students not only have no cadre of masters, but worse still, are taught by their older colleagues, only 2 to 3 years their senior. The system of assistantships available immediately after graduation, or even while still studying at a second faculty (directing), causes recent graduates to immediately begin the procedures required to obtain doctoral and post-doctoral degrees. This strategy is beneficial from the point of view of the college authorities; alas, it is a thoughtless one that paralyzes the teaching process as a result. To invite renowned puppeteers from all over the world to conduct workshop cycles

could be a substitute solution. It could, but it won't, because in order to be employed at a European university, a person must have proper university titles, which puppetry masters do not have because they have never needed them. Long-term puppetry education on the university level is quite obviously in great danger; it is being sentenced to mediocrity.

The next weakness of the system of university-level puppeteer training in Central-Eastern Europe is its low receptiveness to transformations in the art. It has already been mentioned that after the political breakthrough of the year 1989 the countries of Central and Eastern Europe began to laboriously rebuild (or rather, permit the existence of) independent puppetry and small autonomous puppet troupes. In various countries of the region this process is unfolding at different speeds, but it is already evident that university-level training of puppeteers to work in permanent, repertoire-based puppet theatres is, or soon will be, no longer a priority. We should educate creative artists who will possess all the necessary skills, but above all who will be able to think independently and to follow their own paths instead of the beaten track laid down by their predecessors. The closer a particular school is to Western Europe, the more prevailing and more powerfully embedded is this educational philosophy.

But the most important element is awareness of the fact that it is the puppet that constitutes the fundamental creative material for puppet theatre. Many creators display only vestiges of this awareness. They keep repeating: "I am doing theatre". Only this "theatre" is not at all glad to have them, and they are occupying positions that might otherwise be held by puppeteers. Puppeteers are probably all around us, but are increasingly rare in puppetry colleges. In Białystok, the entrance examinations measure dexterity, and vocal and musical abilities are very strongly emphasized, but plastic-art skills are not assessed at all. Yet whatever his or her place on the stage might be, a puppeteer must have a feel for the substance, the form of puppetry.

It is, of course, impossible to master all types of puppets, just as it is impossible to master all musical instruments. One must choose. The choices have always depended on context and local conditions. And on the ambitions of the one doing the choosing as well. Looking at the Polish puppetry scene, where outstanding and truly puppet-focused shows are not infrequent, it is hard to resist the feeling that the concept of pup-

pet theatre is becoming increasingly blurred. This topic would merit a separate discussion, but two points are worth mentioning here. Years ago, when the foundations for the system of university-level puppetry training were being laid, the issues of stage design and puppet construction and technology were entirely overlooked. This resulted from the fact that after the war, the milieu of theatre scenographers was exceptionally strong. Drama theatre was not the area for more ambitious experiments, one of the reasons for this being the obligatory Socialist Realism. Emerging puppet theatres, even if they staged socialist-realist plays (which they did more rarely than the drama theatres), offered the opportunity to propose entirely novel visual conceptions, original ideas for stage and performance design. This was the domain of scenographers. Then the old masters were gone and the young masters were fewer and fewer; finally they ran out. And so we have puppet theatre without a puppet, because there is no one to design it, while new scenography faculties are still in their infancy. In Białystok, the opening of the faculty of puppet scenography has been announced for so many years that it probably has to be relegated to the realm of wishful thinking.

On a brighter note: in the last decade, after years of efforts and various initiatives, we have managed to develop truly outstanding puppet dramaturgy. Even bringing it onstage no longer presents a problem. All puppet theatres are showing new puppet plays, however most often, although not always, without puppets. But in this instance the reason for their absence is entirely different. Contemporary Polish puppet dramaturgy is several steps ahead of the contemporary Polish puppet theatre. It is simply that puppeteers have no idea how to show a talking puddle, bus stop, a blob of bird droppings, cross-eyed fishes, a snowflake or Santa's beard without making a reference to actors' costumes, which may still be funny at times but, alas, is infinitely banal. But at least there are plenty of topics for consideration. Puppet dramaturgy is a subject at the university-level puppetry studies. Maybe this will bring some fruit.

Yet is it at all possible to teach the art of puppetry? Should it not be simply patiently practiced?

Formar-se na ESNAM: a escolha da marionete numa escola de arte¹

Lucile Bodson

Escola Nacional Superior das Artes da Marionete – Charleville-Mézières (França)



15 x l'Horizon (2011). ESNAM, 8ª turma. Direção de Christophe Loiseau. Foto de Fabien Legay.

¹ Texto traduzido do original em Francês por Paulo Balardim, ator e encenador integrante da Caixa do Elefante Teatro de Bonecos (RS). Doutor em Teatro e professor das disciplinas de Teatro de Animação na UDESC.



Estágio profissional *Création d'un spectacle d'ombres* (2011). Direção de Fabrizio Montecchi. Foto de Christophe Loiseau.



Les animaux inéluctables (2014). Projeto de conclusão de curso de Juraté Trimakaité. ESNAM, 9ª turma. Foto de Christophe Loiseau.

Resumo: A Escola Nacional Superior das Artes da Marionete – ESNAM foi criada em 1987 por Margareta Niculescu em Charleville-Mézières, no coração do Instituto internacional da Marionete – IIM. Uma pedagogia inventiva renovou a formação inicial, assim como a formação profissional, convidando artistas a ensinarem e transmitirem. Um equilíbrio entre aprendizagens fundamentais (construção, jogo dramático, manipulação, corpo e movimento, voz) e estágios artísticos orientados em direção aos projetos pessoais e coletivos estrutura um curso de três anos. A entrada da Escola em novos espaços permite, assim, acelerar o ritmo das turmas e da criação de um novo diploma de ator-marionetista, inscrevendo esta formação e esta profissão no desenvolvimento e no reconhecimento das artes da marionete na França.

Palavras-chave: Pedagogia inventiva. Aprendizagens fundamentais. Formação inicial. Ator-marionetista.

As escolhas de uma escola de arte

O projeto pedagógico de uma escola de arte é indissociável de um pensamento sobre o estado da criação na sua área e de sua evolução. Um lugar de formação que seja privado desta reflexão estará fadado à esclerose. No que concerne ao teatro, poucas formas conheceram nestes últimos decênios uma evolução – estamos tentados a dizer uma revolução – comparável à do teatro de marionetes.

Desde sua criação, por Margareta Niculescu, em 1987, a Escola Nacional Superior das Artes da Marionete se distinguiu por uma pedagogia que revisitasse os modos de transmissão de uma arte tradicional. As primeiras escolas consagradas a esta arte, que surgiram no Leste Europeu, se apoiaram sobre o ponto de vista da formação na forte tradição de uma arte popular, dando sólidas bases necessárias para a realização

de um espetáculo, visando à excelência da manipulação por meio da prática de numerosos exercícios e de uma aprendizagem de alto nível da interpretação, constituindo-se a encenação propriamente dita numa especialização de fim de estudo reservada para determinados alunos. Construção e cenografia constituindo uma atividade específica.

Margareta Niculescu, ao criar este lugar de formação, insuflou nele uma pedagogia nova e inventiva concebida com base na sua experiência pessoal e nas suas observações. Em um texto² que fala sobre seu percurso como encenadora e diretora do Théâtre Tandarica³, ela testemunha sobre o efeito positivo do trabalho conduzido pelos atores permanentes tanto como pelas equipes técnicas de diferentes encenadores com os quais eles tiveram a oportunidade de colaborar: o contato com os singulares universos artísticos e os métodos sempre revisitados provocaram questionamentos e novas aquisições, enriquecendo seus percursos e lhes dando novos métodos ou ampliando aprendizagens anteriores.

Convidada, em 1985, para pensar a formação, Margareta Niculescu se baseou em sua experiência para concebê-la, desde sua chegada à direção do Instituto Internacional da Marionete – IIM de Charleville-Mézières, articulando transmissão e aprendizagens de base ensinadas por artistas. Os cursos de formação profissional, dirigidos por grandes profissionais franceses e estrangeiros, atraíram para Charleville-Mézières inúmeros jovens artistas. Niculescu, então, em 1987, impôs escolhas ambiciosas e quis uma formação inicial para a Escola Nacional Superior das Artes da Marionete – ESNAM articulada em torno da criação, favorecendo a visão de uma arte pluridisciplinar.

Em seguida e dentro da mesma dinâmica, a equipe que a sucedeu na direção do IIM – Instituto Internacional da Marionete e da ESNAM, em 2003, continuou nesse caminho, com a vontade de pensar esta formação inserindo-a no contexto de incessante movimento da criação artística contemporânea.

Uma parte essencial da pedagogia da ESNAM repousa em uma “imersão artística” proposta aos alunos durante os cursos e a encenação dirigida por artistas reconhecidos, sejam bonequeiros, sejam encenadores,

² Sous le signe de l’expérimentation”. In: *Passeurs et complices – Passing it on*. Obra bilingue. Montpellier/Charleville-Mézières: Co-edição Entretemps e IIM, 2009. p. 29-61. Coleção *La Main qui parle*.

³ Margareta Niculescu, encenadora e diretora, atuou com o Théâtre Tandarica, de Bucareste (Romênia) até 1986. Dirigiu o Institut International de la Marionnette e a École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette de 1982 a 1999.

autores... Esses criadores trazem o essencial daquilo que os constituem, sua arte, seu universo, sua relação criativa com o mundo, mas também – aspecto crucial para personalidades em construção – suas convicções e seus engajamentos pessoais em uma profissão.

Frequentemente reservados e, por vezes, opostos ao próprio princípio de uma escola, a maioria desses artistas responde positivamente ao convite que lhes é feito e se revelam, muitas vezes, apaixonados por este encontro com os futuros artistas. Os alunos, de sua parte, encontram, assim, singulares universos em suas práticas, aproximando o processo da criação e compartilhando, enfim, o processo de estruturação de um projeto para chegar a sua realização. Nas apresentações de final de curso, constatamos a que ponto as técnicas ou os novos universos descobertos pelos alunos em torno de um artista são assimilados para serem restituídos sob uma forma que é própria, desta vez, a cada jovem artista. Cada um deles forja, assim, por impregnação, sua expressão pessoal e constrói seu itinerário.

É indispensável um equilíbrio entre a pedagogia do projeto e os ensinamentos técnicos: os diferentes conteúdos são associados para compor o percurso do ator-marionetista, que implica uma dupla formação em paralelo: a prática do jogo dramático, dando um lugar importante ao trabalho da voz, e o exercício da manipulação com base em diferentes técnicas. É preciso desenvolver técnicas de delegação de jogo numa relação alimentada e consciente no corpo e no movimento em relação ao espaço.

A abordagem das escrituras teatrais, especialmente na companhia de autores contemporâneos, é também uma linha de força durante a formação. As questões de dramaturgia, sejam textuais, sejam visuais ou geradas por uma escritura de palco, têm um lugar central no percurso da Escola.

A última das opções repousa sobre o ensino das artes plásticas e da construção desde a primeira semana de formação. Diz-se que a singularidade do marionetista⁴ também reside na relação necessária, para encarnar sua presença no palco, com sua marionete, com um objeto ou com um material.

Desde a criação da Escola, de uma turma à outra, os intervenientes⁵ são

⁴ Mantenho a tradução “marionetista” para “*marionnettiste*”, frisando que, na acepção francesa, o termo equivale ao ator-animador em geral, independente da técnica do boneco que opera. Do mesmo modo, a tradução “marionete” para “*marionnette*” serve para designar variadas formas técnico-construtivas e operacionais, conforme a acepção francesa. No entanto, mais adiante, permito-me igualmente utilizar a tradução “bonecos” para “*marionnettes*”. [N. do T.]

comumente diferentes. Alguns deles desenvolvem lições específicas aprendidas a partir de sua experiência com os alunos e constituem em seu campo um corpo de aquisições fundamentais (movimento, voz, construção, etc.).

Paralelamente, podemos ver se aprofundar e se consolidar, ao longo dos anos, a reflexão sobre as escrituras contemporâneas, particularmente a concepção de um caminho que permite aos alunos se aproximarem da encenação. Nesta perspectiva, a formação em tecnologias contemporâneas da imagem, já presente, deve crescer. Mais do que dominar ferramentas, por vezes muito sofisticadas e que evoluem rapidamente, é necessário alimentar uma reflexão do aluno sobre a composição da imagem e o domínio de suas potencialidades a serviço da proposição artística.

Uma permanente dinâmica

A direção do IIM e da ESNAM se renova, hoje, com a chegada de um reconhecido educador, Eloi Recoing. Chegada que coincide com a entrada da 10ª promoção da Escola, no final de 2014: agora, cabe a ele conceber as orientações da Escola e pensar a formação, baseado em sua experiência e sua reflexão pessoal.

A ESNAM também entrou em um processo de evolução e enfrenta os desafios do seu desenvolvimento. Desde a sua criação, acolhe apenas uma turma para um ciclo de estudos de três anos, culminando com a realização dos trabalhos de formatura, mas está engajada para, num curto prazo (2016-17), duplicar suas turmas e realizar um novo concurso de admissão a cada dois anos.

Para lidar com o número crescente de estudantes e desenvolver a formação profissional contínua, novos edifícios estão em construção: a futura ESNAM abrirá suas portas no final de 2016, no centro de Charleville-Mézières, reforçando ainda mais o forte elo entre a cidade e sua Escola de Arte. Imaginar esta Escola de Artes da Marionete com os arquitetos, com os professores e com a comunidade que gere o projeto, representa, em si, uma experiência bastante excepcional que enriquece a reflexão sobre nosso campo artístico: a polivalência ou as especificidades dos espaços permitindo que possibilitem tanto o exercício do solista quanto o trabalho em coletivo devem ser pensadas e articuladas com inteligência para permitir um uso que responda às necessidades em longo prazo.

⁵ Os professores convidados. A Escola não mantém um corpo docente fixo. [N. do T.]

Para o recrutamento dos novos alunos, há dez anos a ESNAM tem-se apoiado em diferentes formações pré-profissionais que possibilitam que os candidatos adquiram um nível melhor de formação, que fosse mais benéfico para um ensino artístico superior: atualização em artes plásticas (desenho e escultura, conhecimento dos materiais, construção, etc.), jogo dramático e manipulação. Os candidatos estão, hoje, mais bem formados do que quando chegaram à Escola.

Uma escola comprometida com as realidades da ocupação

Sinal dos tempos, a Escola integra em suas preocupações, ainda mais do que antes, a vida profissional que aguarda os alunos após a graduação. As ligações com a profissão, no sentido amplo do termo, sejam em companhias, sejam em redes de difusão⁶, são permanentes. As apresentações dos trabalhos dos alunos, que marcam os três anos de estudos até os projetos de graduação, são uma oportunidade para os futuros artistas encontrarem aqueles que irão lhes convidar para participarem de novas criações, recrutá-los para um trabalho de atelier para um público variado ou programar suas futuras realizações. Esses contatos favorecem a inserção profissional ao saírem da Escola.

Para facilitar a continuação dos futuros profissionais e lhes permitir compartilhar seu universo pessoal, a realização de solos, formas curtas com cerca de dez minutos, foi proposta regularmente para as últimas quatro turmas saídas da Escola. Os solos funcionaram como um “cartão de visita” para dar a conhecer seus trabalhos. Às vezes, apresentações que mostrem o conjunto de realizações de uma turma são planejadas para serem apresentadas aos difusores⁷, durante festivais ou durante a trajetória dos alunos, colocando-os em visibilidade e lhes permitindo encontrar um público diversificado fora do contexto habitual do Instituto Internacional da Marionete.

Outro sistema implementado desde 2005 são os estágios de inserção de dois a seis meses, com base em um projeto pessoal, que são propostos aos graduados com o apoio de companhias. Eles permitem a familiarização com a vida de uma equipe de criação e com as numerosas demandas de produção e difusão. Estes primeiros passos juntos oferecem uma oportunidade para vivenciar outras dificuldades do trabalho, desta vez, de um projeto de uma companhia, e de continuar a formação no campo. Alguns

⁶ Programadores de festivais, curadores, divulgadores e produtores. [N. do T.]

⁷ Idem. [N. do T.]

destes estágios levam a um contrato com a companhia após este período, que permite se conhecerem melhor. Esse acompanhamento dá tempo ao jovem artista para aprofundar sua formação e amadurecer seu projeto pessoal. Desde 2006, o Ministério da Cultura concede suporte para algumas companhias reconhecidas, espalhadas por todo o território nacional, com um espaço de trabalho, levando em conta esta dimensão de *acompanhamento*. Esta palavra se refere a uma tutoria benevolente de um veterano. É particularmente adequado para as nossas profissões artísticas que se alimentam de transmissão embasadas no intercâmbio. O jovem artista pode alternadamente trabalhar para a companhia e conduzir um projeto de criação pessoal, tomando tempo para amadurecê-lo nas condições certas.

Já estabelecido por Margareta Niculescu, de 1972 a 1975, sob o nome de *Ouvroir du TIM*, o Instituto Internacional da Marionete, dentro do programa Pesquisa/Experimentação, pode contribuir para a criação de um projeto de recrutamento de intérpretes e construtores entre os diplomados da ESNAM, destinado a percorrer os circuitos de salas de espetáculo na França e no estrangeiro. A última experiência até o momento é a da encenação de *L'histoire d'Ernesto*, adaptado de Marguerite Duras e dirigido por Sylvain Maurice, diretor do Centro Dramático Nacional de Sartrouville, na região parisiense. Sete jovens profissionais foram contratados após a formatura, em setembro de 2014: cinco semanas de ensaios, várias semanas de apresentação em Paris e no território francês deu uma sólida experiência para estes jovens artistas dentro de uma ambiciosa criação, que foi objeto de um primeiro trabalho coletivo no final do segundo ano da Escola. O que é mais educacional e mais enriquecedor do que continuar sua formação na saída da escola estando sob a direção de uma equipe de profissionais? Realizações desse tipo são possíveis através de um financiamento partilhado entre a companhia e o Instituto Internacional da Marionete, através de fundos regionais.

Nem sempre é fácil para as jovens companhias – saídas da Escola ou formadas em cursos profissionalizantes – encontrar os meios necessários para uma criação. Isto é válido no que concerne ao financeiro, mas também do ponto de vista das condições de trabalho. É necessário um palco adaptado, perto de um atelier, para realizar simultaneamente a pesquisa e o desenvolvimento da cena. Este tipo de recepção em residência é possível graças ao Programa Criação/Acompanhamento, que é outra forma de assistência para a profissionalização. Uma bolsa é concedida a cada companhia, de modo que o período de experimentação e trabalho seja remunerado para os artistas. No

final da residência, os projetos em curso são apresentados aos alunos e aos professores da escola e, sempre que possível, diante de uma plateia.

Mais de vinte e oito anos após a criação da ESNAM, suas escolhas educacionais são reforçadas através do lugar ocupado na renovação da criação contemporânea dos jovens artistas formados. Esta presença é afirmada na França e no exterior, pois o recrutamento internacional de estudantes corresponde a um terço de cada turma.

Esta dimensão garante o brilho da formação inicial oferecida na Escola e da formação profissional assegurada pelo Instituto Internacional da Marionete. A vitalidade deste local de transmissão repousa sobre este cruzamento permanente de um conjunto de atividades a serviço da reflexão e do conhecimento.

O Centro de Documentação, ferramenta de excelência, dispõe também de uma videoteca única e de uma iconoteca. Acolhe continuamente, ao longo de todo o ano, praticantes e pesquisadores: que melhor modo de alimentar o pensamento e a ação de jovens artistas em formação?

A pesquisa teórica e do patrimônio é sustentada no centro do Polo de Pesquisa: o Encontro Internacional de Formação em Artes da Marionete, a ser realizado em setembro de 2015, na véspera do Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières, marcará o início de um local de reflexão de longa duração consagrado ao Ensino Superior e ao seu desenvolvimento.

Um novo diploma para uma profissão reconhecida

O olhar sobre o boneco tem mudado dramaticamente ao longo das últimas três décadas. O lugar dado às artes da marionete nos circuitos de produção e distribuição atesta isso. O boneco não é mais destinado somente para o público jovem, mas conquistou um público adulto. Uma nova imagem se impôs gradualmente através de obras de referência, os olhares de jornalistas seguem criações de novas gerações de artistas, e há o crescente interesse de um público jovem sensível à imagem e a sua composição.

O setor profissional se desenvolveu ao longo dos anos, impulsionado pela dinâmica global: agora, existem cerca de duzentas reconhecidas companhias de teatros de bonecos, imagens, objetos e formas animadas, distribuídas por todo o território francês. Oportunidades de emprego para os jovens em formação são muito mais importantes agora do que quando a Escola foi criada.

Todos estes desenvolvimentos foram gerados por um setor profissional de uma grande vitalidade que se reuniu para defender projetos comuns

e avanços estruturais. Era o momento de pensar sobre esta profissão que é ensinada na Escola Nacional Superior, dedicada às artes da marionete.

Tendo como ordem do dia a evolução do diploma atual (Diplôme des Métiers d'Art –DMA) sancionando os estudos em Diploma Nacional Superior Profissional do Ator-Marionetista (DNSP), a necessidade de aprofundar o “referencial de atividades” foi tema de discussão durante dois anos em uma Comissão de Formação atrelada ao nosso corpo profissional, a THEMAA⁸, afiliada francesa da UNIMA⁹. Trabalho apaixonante que provocou durante as reuniões múltiplos enfoques do teatro de bonecos e de suas práticas para identificar melhor ainda a sua realidade atual, respeitando aquilo do qual ela se constitui. A partir de uma reflexão profissional compartilhada, com o olhar do Ministério da Cultura, do qual nós dependemos, este diploma é de um significado para além da mera identificação de habilidades adquiridas durante os três anos de estudo: significa oficialmente o reconhecimento de um setor artístico considerado, por vezes, menos importante aos olhos do teatro de texto e dos atores.

O futuro do teatro de bonecos está nas mãos destes jovens que passam nos concursos, reivindicando sua ligação com o boneco. Sua convicção e sua energia reforçam as lutas coletivas dos marionetistas desde os anos de 1970 e nos dão uma confiança inabalável no futuro das artes da marionete.

Como tentativa de conclusão provisória, gostaria de repetir aquela que finalizava “Une école pour un théâtre nouveau”¹⁰, outro artigo de *Passeurs et complices*, citado acima e que serviu de base para este artigo: “Sabemos que a nossa tarefa não é para perpetuar, mas sim para ajudar o teatro de amanhã a nascer” (BODSON, 2009, p. 259).

REFERÊNCIAS

BODSON, Lucile; NICULESCO, Margareta; PEZIN, Patrick (Orgs.). *Passeurs et complices – Passing it on*. Obra bilíngue. Montpellier/Charleville-Mézières: Co-edição Entretemps e Institut International de la Marionnette – IIM, 2009. Coleção *La main qui parle*.

⁸ Association Professionnelle des Théâtres de Marionnettes et Arts Associés. www.the-maa-marionnettes.com

⁹ União Internacional da Marionete. www.unima.org

¹⁰ BODSON, Lucile. Une Ecole pour un théâtre nouveau. In: *Passeurs et complices – Passing it on*. (Op. cit.). p. 249-259.

Getting educated at ESNAM: the choice of puppetry in an art school¹

Lucile Bodson

Institut International de la Marionnette - Charleville-Mézières
(France)

Abstract: The Ecole Nationale Supérieure des arts de la Marionnette was created in 1987 by Margareta Niculescu in Charleville-Mézières, at the heart of the Institut International de la Marionnette. Resourceful educational methods renewed both initial and professional training alike as artists were invited to come and teach and convey their knowledge. A balance between learning fundamentals (construction, dramatic acting, manipulation, body and movement, voice) and artistic workshops directed towards personal and collective projects structures a 3-year curriculum. The School's move into new premises, thus allowing for an increase in the 3-year cycle rhythm, and the forthcoming creation of a new puppeteer-actor diploma situate this training and this trade in the development and recognition of puppetry arts in France.

Keywords: Resourceful educational methods. Learning fundamentals. Initial training. Puppeteer-actor. Trade.

The choice of an Art School - The pedagogical outline of an art school is inseparable from the need to consider the general state of creation in its specific field and its evolution. A training centre cut off from this consideration would be doomed to fossilization. As regards theatre,

¹ Article translated from French into English by Mary Sharp.

in the last several decades few forms have experienced an evolution – it is tempting to say a revolution – comparable to puppet theatre.

Since its creation by Margareta Niculescu in 1987, the Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM) has distinguished itself through educational methods that reconsider the fundamentals of passing on knowledge of a traditional art. The first schools dedicated to this art appeared in Eastern Europe and from the point of view of training, were based on the strong tradition of a popular art that provided the solid foundation necessary for the creation of a show and aimed for excellence in manipulation through the practice of numerous exercises and a high level of training in performance. Actual staging was a final year specialisation reserved for certain students. Construction and scenography constituted a specific study path.

When she created this training centre, Margareta Niculescu infused it with new and inventive educational methods. Her own personal experience and observations were the basis for their conception. In a text² retracing her career as producer and stage director for the Tandarica Theatre³, she bears witness to the positive effect on the work performed by permanent actors and technical crews alike in the company of the different stage directors with whom they had the opportunity to collaborate; during contact with singular artistic worlds, methods would be revisited each time and this would in turn trigger questioning and new acquisitions, enriching their career and giving them new methods or broadening their prior knowledge.

When asked in 1985 to give thought to approaches for training, and right from her beginnings as director of the Institut International de la Marionnette - IIM in Charleville-Mézières, Margareta Niculescu drew on her experience to conceive of an educational programme combining the transmission of knowledge and basic hands-on training overseen by artists. Vocational courses led by important French and foreign professionals attracted a good number of young artists to Charleville-Mézières. Then in 1987 she implemented some ambitious choices and required the initial training for ESNAM to revolve around creation, thus favouring the vision of a multidisciplinary art.

Following her and with the same dynamics, the team taking over

² *On the path of experimentation in Passeurs et complices – Passing it on*. Bilingual work, La Main qui parle Collection. Joint publication Entretiens and IIM – 2009.

³ Margareta Niculescu, producer and director for the Tandarica Theatre of Bucharest (Romania) until 1986, directed the Institut International de la Marionnette and the Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette from 1982 to 1999.

directorship of the Institut International de la Marionnette and the Ecole Nationale Supérieure in 2003 pursued this path with a will to conceive training in the ever-moving context of contemporary artistic creation.

A fundamental part of the pedagogy at ESNAM is based on the “artistic immersion” assigned to students during courses on staging directed by recognized artists, whether they are puppeteers, stage directors, authors... These creators contribute the essential of what they are made of, their art, their universe, and their creative relationship to the world, but equally – and this is a crucial aspect for developing personalities – their convictions and personal commitments in a profession.

Often reserved or sometimes opposed to the very principle of a school, most of these artists respond positively to the invitation given them and frequently prove to be enthusiastic about this encounter with budding artists. The students, for their part, are introduced to unique worlds in real-life work situations, get an approach to the creative process and in short, take part in the process of structuring a project in order to see it through to the end. During the end-of-course presentations one sees to what extent the new techniques or universes discovered while working with an artist are integrated and then rendered in a form now belonging to the young artist. In this way, each of the students, through impregnation, forges a personal expression and constructs his or her itinerary.

Balance is vital between pedagogy based on individual projects, where students are put in real-life working situations, and technical teaching. Different subject matters are associated to make up the puppeteer-actor programme, which implies a parallel double training: the practice of dramatic performance, giving an important place to voice work, and manipulation exercise based on the different techniques. Techniques for delegating the performance to an object must be developed in a sustained and conscience relationship to the body and to movement in relation to space.

Approaches to theatrical writing, especially in the company of contemporary authors, equally constitute a guiding principle during the training period. Questions concerning dramaturgy, whether they be textual, visual or generated by on-stage composition are at the core of the School's curriculum.

The last of the options is based upon the teaching of plastic arts and construction right from the first week of the training programme. This establishes that, in order to incarnate scenic presence the puppeteer's singularity also lies in his or her essential relationship with a puppet, an object or a material.

Since the creation of the School the instructors have often been different from one class to the next. Some have developed specific teachings stemming from their experience with the students and constitute a corpus of fundamental acquisitions in their field (movement, voice, construction...).

At the same time, reflection on contemporary writings and particularly the concept of a programme allowing students to approach staging can be seen to be deepening and getting consolidated with the passing years. From this standpoint, training in contemporary image technologies, present already, is bound to develop. More than the mastery of tools sometimes too sophisticated and rapidly evolving, it is a matter of nourishing the student's consideration of image composition and the mastery of its potential in service of the artistic intention.

Permanent dynamics

The directorship at the Institut International de la Marionnette and at ESNAM has today changed with the arrival of a recognized educator, Eloi Recoing – an arrival coinciding with the opening of the School's 10th three-year cycle at the end of 2014. It will be up to him from now on to develop the School's orientations and to conceive education based on his experience and personal observations.

ESNAM has also embarked upon a process of evolution and is facing up to the challenges of its development. Since its creation, it has taken on only one class of students at a time for the three-year cycle of studies leading to the realization of a graduation project and a diploma; it is now committed in the short-term (2016-17) to the doubling of its three-year classes and to the beginning of a three-year cycle every two years.

In order to manage the expansion of the student body and to develop continuing education, new buildings are under construction: the future ESNAM will open its doors at the end of 2016 in the centre of Charleville-Mézières, reinforcing the already strong bond between the city and its art School. Imagining this Puppetry Arts School with architects, the teaching staff and the institutional contractor represents in itself an utterly exceptional experience that enriches reflection even more on our artistic domain: the versatility or the specificities of different spaces suitable sometimes for solo exercises and sometimes for collective work must be thought out and intelligently articulated to provide a utilisation responding to long-term needs...

As regards the recruitment of new students, for ten years or so

ESNAM has been able to rely on different pre-professional training programmes allowing candidates to acquire a level of education better suited to entry into a school of higher education in the arts. These programmes include refresher courses in plastic arts (drawing and sculpture, knowledge of materials, construction...), acting and manipulation. Today's candidates are better trained upon their arrival at the School.

A School with a grip on the realities of a profession

A sign of the times, the professional life awaiting students after graduation has been incorporated into the preoccupations of the School even more than before. Connections with the profession, in the broad sense of the term – with theatrical companies and distribution networks alike – are permanent. The student work presentations that punctuate the three years of study right up to the final projects are an opportunity for the future artists to meet those who will be led to take them on for a creative production, hire them to lead workshops with different groups or programme their works to come. These contacts should favour engagements immediately following graduation.

In view of facilitating support and follow-up for the future professionals and allowing them to get their personal universe known, the realization of solo performances – short, light forms lasting around ten minutes – has been regularly assigned to the last four cycles of students graduating from the School. These performances have played the role of “calling card” for introducing their work. Programmers have sometimes created circuits including all the finished works of a given class during a festival or as a special event during their studies. Such experiences give the students exposure and allow them to meet diversified audiences outside the habitual framework of the Institut International de la Marionnette.

Another measure in practice since 2005 involves insertion internships from two to six months based on a personal project and offered to graduates with the support of companies. This makes it possible to get acquainted with the life of a creative team and with the numerous demands of production and distribution. These first accompanied steps give students the opportunity to face other constraints, this time in service of a company project, and to continue training in the field. Some internships lead to engagements within the company after the initial period of getting to know one another. This apprenticeship provides time for the young artist's training to deepen and for personal projects

to mature. Taking into consideration this dimension of apprenticeship (or in French, *compagnonnage*), since 2006 the Ministry of Culture has been allocating specific means to certain certified companies all over the country that have a work space. The French term refers to the benevolent mentorship of an elder. It is particularly adapted to our artistic trades, nourished by the conveyance of knowledge through exchange. The young artist can alternately work for the company and carry out a personal creative project while taking the time to mature under the right conditions.

Already established under the name of “*Ouvrier du TIM*” from 1972 to 1975 by Margareta Niculescu, within the framework of the programme Research/Experimentation the Institut International de la Marionnette has been able to contribute to the creation of projects recruiting performers and constructors among ESNAM graduates and destined to tour throughout the network of theatres in France and abroad. The latest experience was the production of *L'Histoire d'Ernesto*, adapted from a work by Marguerite Duras and staged by Sylvain Maurice, director of the Sartrouville Centre Dramatique in the Paris region. Seven young professionals were engaged after their graduation in September 2014: five weeks of rehearsals, several weeks of performances in the Paris region and all over France afforded these young artists a solid experience in an ambitious creation that had been the object of an initial collective work at the end of the second year of the School cycle. What could be more educating and enriching than continuing one's training right out of School by being engaged under the direction of a professional team? Achievements of this kind are made possible by financing shared between the company and the Institut International de la Marionnette, thanks to regional funding.

It is not always easy for young companies – coming from the School or trained in professional workshops – to find the necessary resources for a creation. If this is true from a financial standpoint, it is also the case for work conditions. An appropriate theatre space close to a workshop is necessary to carry out research and staging conjointly. Hosting of artistic residencies is made possible by the Creation/apprenticeship (“*compagnonnage*”) programme, which is another form of aid to professionalization. A grant is attributed to each company so that this period of experimentation and work is remunerated for the artists. At the end of the residency, the works in progress are presented before the students and the instructors at the School, and whenever possible, before an outside audience.

More than twenty years after the creation of ESNAM, its educational

choices are supported by the place held by its young graduate artists in the renewal of contemporary creation. This presence has established itself here at home as well as abroad, as international student recruitment accounts for a third of each graduating class.

This dimension ensures the broad reach of the initial education provided by the School and the professional training held at the Institut International de la Marionnette. The vitality of this centre for conveying know-how lies upon the permanent interplay of a series of activities in the service of reflection and knowledge.

The Resource Centre, a most excellent tool, equipped also with a unique video library and an image library, permanently welcomes practicing artists and researchers all year long: what better way to fuel the thought and action of young budding artists?

Theoretical and cultural heritage research is supported within the Research Centre (*“Pôle Recherche”*): the International Conference on Education in Puppetry Arts, taking place in September 2015 the day before the opening of the Charleville-Mézières Festival Mondial des Théâtres de Marionnette will mark the start of a long-lasting project of reflection devoted to higher education and its evolution.

A new diploma for a recognized profession

Views on puppetry have changed in depth over the last three decades. The place accorded to puppetry arts in production and distribution networks bears witness to this. The puppet is no longer destined solely for young audiences but has conquered an adult following. Little by little, a new image has been established through reference works, the perspective of journalists following creations and new generations of artists, and through the growing interest of a fresh audience sensitive to the image and its composition.

The professional sector has been developing over the years, carried along by this generalised dynamic: we can now count nearly 200 recognized companies in puppet theatre, imagery theatre and object and animated forms theatres spread out over the entire country. Possibilities for employment for youth in training are much more substantial than when the School was created.

All these developments have been generated by a highly energetic professional sector that has joined forces to defend common projects and structural advancements. It was high time to reflect on this trade taught in this National School for Higher Education dedicated to puppetry arts.

The evolution of the current diploma (Diplôme des Métiers d'art – DMA) towards the puppeteer-actor Diplôme national supérieur professionnel (DNSP) being on the agenda, the need to develop a trade reference document brought instructors and puppeteers from different generations together for two years in an Educational Committee governed by THEMMA⁴, our professional organization and the French branch of UNIMA⁵. This document would offer an overview of the totality of areas of activity and employment that graduates would be qualified for. It was fascinating work that, as the meetings progressed, got us to search through the multiple approaches of puppet theatre and its practices so as to better determine its current reality with respect to what it comprises. Originating from a shared professional perspective and in the eye of the Ministry of Culture upon whom we depend, this diploma will take on meaning beyond the mere inventory of the skills acquired during three years of study: it will represent official recognition of an artistic sector sometimes considered as being of lesser importance as compared to textual and actors' theatre. The future of puppetry arts is in the hands of these young people taking entrance exams and declaring their attachment to puppets. Their conviction and energy endorse the collective battles being led by puppeteers since the 70s and give us unshakable faith in the future of puppetry arts.

By way of a quite temporary conclusion, I will gladly repeat the one that concluded *A School for a New Theatre*⁶, another article from *Passeurs et complices – Passing it on*, quoted above, and that served as a basis for the present article. “We know that our task is not to perpetuate but rather to help tomorrow's theatre to be born.” (BODSON, 2009, p. 259).

BIBLIOGRAPHY

BODSON, Lucile; NICULESCO, Margareta; PEZIN, Patrick (Orgs.). *Passeurs et complices - Passing it on*. Obra bilingue. Coleção *La main qui parle*. Montpellier/Charleville-Mézières: Co-edição Entretemps e Institut International de la Marionnette - IIM, 2009.

⁴ Association Professionnelle des Théâtres de Marionnettes et Arts Associés. www.themaa-marionnettes.com

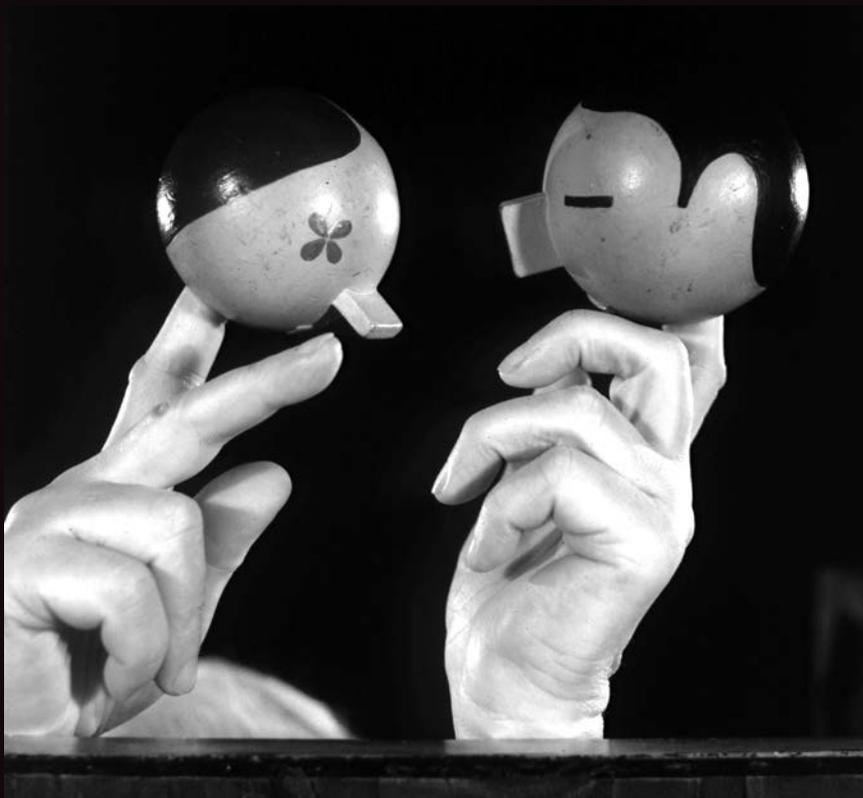
⁵ Puppeters International Union. www.unima.org

⁶ BODSON, Lucile. Une Ecole pour un théâtre nouveau. In: *Passeurs et complices – Passing it on*. (Op. cit.). p. 249-259.

Tradição como condição de desenvolvimento¹

Boris Goldovsky

Diretor artístico da Academia Central de Teatro de Bonecos
Moscou (Rússia)



We were with you (1928). Sergey Obraztsov. Moscow. Foto Acervo do S.V. Obraztsov Memorial Apartment Museum.

¹ Tradução de Marisa Naspolini, atriz, professora e pesquisadora. Mestre e doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.



Ambas as fotos: *A Very Old Man with Enormous Wings* (2013). The Central Puppet Theatre Obraztsov. Direção de Victor Nikonenko. Moscou. Foto de Alexander Ivanyshyn. (inspirado em texto de G. García Marquez).



“Talent is the only news,
Which is always new.”
Boris Pasternak

Eu começaria dizendo que não há nada mais tradicional no mundo do que a quebra de tradições. No entanto, o mundo em torno de nós iria parar de se desenvolver sem tradições, porque uma tradição de hoje não é apenas o resultado de ontem, mas também uma garantia de inovações no futuro. O mesmo acontece no teatro de bonecos.

Qualquer escola de teatro de vanguarda, de uma maneira ou de outra é baseada na rejeição da anterior, obsoleta. A noção de “escola inovadora” contém em si uma tradição milenar de “escolas” profissionais.

Qualquer inovação, a fim de tornar-se tal, precisa de um oponente, uma tradição. Partindo daí, o artista cria algo novo que, em alguns anos, será também considerado uma tradição a partir da qual seguir.

Por favor, nomeie qualquer descoberta teatral, qualquer fenômeno revolucionário no teatro de animação, qualquer companhia, qualquer sistema teatral pedagógico, qualquer grande personalidade artística que não seja baseada na tradição. Laurent Mourguet (1769-1844), Lemerrier de Neville, Joseph “Papa” Schmidt, Richard Teschner (1879-1948), Sergey Obraztsov (1901-1992), Evgeni Demmeni (1898-1969), Nina Simonovich-Efimova (1877-1948), Joseph Skupa (1892-1957), Michael Meschke, Mikhail Korolyov (1913-1983), Philippe Genty, Neville Tranter, Frank Soehnle. Cada um deles criou a sua própria tendência artística, método, escola... E todos eles partiram das tradições e com base nelas criaram suas próprias tradições.



Lullaby (1926).
Sergey Obraztsov.
Moscou. Foto de
Vadim Schultz.

É por isso que os estudos de técnicas de teatro de bonecos tradicionais não são apenas importantes durante o processo pedagógico de ensino e de formação dos bonequeiros, mas são fundamentalmente vitais, uma vez que nenhuma personalidade criativa pode ser moldada sem eles.

A essência da criatividade consiste no conhecimento e no domínio da tradição, de um lado, e no esforço para criar algo novo, de outro. É uma garantia de formação de pleno direito de um artista, um ator, um diretor.

Trata-se do domínio de tradições vivas e do desejo de se livrar delas para criar algo absolutamente novo, tão necessário para cada artista, como a piritá e o sílex são necessários para fazer fogo. Você simplesmente não pode fazer sem eles. No caso oposto, temos “criadores” que pensam sinceramente que fizeram algo novo, quando na verdade eles apenas reproduziram as conhecidíssimas formas de arte tradicionais.

Uma vez, eu li uma entrevista de um jovem diretor de teatro de animação. Ele foi questionado por um jornalista, seu admirador entusiasmado: “É verdade que você criou uma nova forma de teatro de bonecos, na qual atores dramáticos atuam no palco junto com bonecos?” Ele respondeu: “Sim, eu fui o primeiro a usar este método”.



State Puppet Theater Petrushka (2014). Direção de Anatoly Arkhipov. Foto de Helen Melnik.

Por exemplo, muitos grandes atores do teatro de animação profissional na Rússia se formaram trabalhando com o teatro de rua Petrushka². A habilidade que adquiriram os ajudou a desenvolver qualidades de ator e bonequeiro improvisadores.

Até agora, trabalhar com Petrushka na rua é considerado o melhor tipo de formação para qualquer bonequeiro profissional. Não é sem razão que Sergey Obratsov escreveu em seu livro fundamental *Minha profissão*³: “Eu estou dando continuidade à tradição dos espetáculos populares de rua Petrushka, mas essa tradição me obrigou a fazer muitas coisas, começando por buscar repertório” (OBRAZTSOV, 1981, p. 84).

² Petrushka, teatro de bonecos tradicional russo. A personagem central, Petrushka, um boneco de luva é muito popular desde meados do século XIX e empresta seu nome para a manifestação. Suas características se assemelham a outras formas de teatro de bonecos tradicional europeu como o Punch and Judy inglês, o Hans Wurst alemão, o Kasperek tcheco, o Guignol francês, o Burattino italiano, em que predominam o riso, a crítica social e expressões da linguagem popular. Os teatros de bonecos tradicionais do Nordeste do Brasil, como o Mamulengo, o João Redendo, o Babau, o Casemiro Coco também se incluem neste conjunto de manifestações tradicionais e populares. [Nota dos Editores]

³ Este importante livro de S. Obratsov jamais foi traduzido para o português. No entanto é possível encontrar as versões em espanhol *Mi profesión* (Ed. Progreso) e em inglês *My profession* (Raduga Publishers) em edições impressas na antiga URSS nos anos de 1950 e 1981, respectivamente. [N. dos Es.]



***Carmen* (1932). Direção de
Sergey Obraztsov. Moscou.
Foto de Vadim Schultz.**

É por isso que é impossível, em minha opinião, colocar a questão SE A TRADIÇÃO É IMPORTANTE DURANTE A FORMAÇÃO EM TEATRO DE ANIMAÇÃO. Pelo menos porque o próprio fato de manter essa formação já é uma tradição.

O mesmo poderia ser dito sobre a importância de estudar técnicas tradicionais no teatro de animação contemporâneo. Não foi apenas uma vez que a história deu respostas inequívocas para isso. Se Richard Teschner não tivesse estudado a tradição de bonecos de vara javaneses e não a tivesse implementado mais tarde em seu trabalho criativo, o teatro inovador de Teschner não teria existido. Se Nina Simonovich-Efimova não tivesse estudado as formas populares tradicionais russas Petrushka, o Teatro Efimovs⁴, vanguardista em sua época, não teria existido.

⁴ O Teatro Efimovs, formado por Nina Efimova (Nina Yakovlevna Simonovitch-Efimova) e seu marido, o escultor Ivan Efimov (1878-1958), desempenhou importante papel na modernização e na profissionalização do teatro de bonecos na Rússia na primeira metade do século XX. Estes artistas fundaram o primeiro Teatro de Bonecos permanente para crianças; criaram o Teatro Petrushka valorizando esta tradição e mantendo a prioridade e a supremacia do gesto sobre a palavra; encenaram clássicos com bonecos como *Macbeth*, de Shakespeare; inventaram um tipo de boneco de vara inspirado nos tradicionais bonecos javaneses que influenciou muitos grupos de teatro na Rússia, inclusive diversas encenações de Obraztsov. Nina Simonovich-Efimova também se destacou por suas reflexões publicando artigos e livros sobre a arte e a profissão do marionetista. A residência do casal foi transformada em museu, em Moscou, onde boa parte dos bonecos de seus espetáculos pode ser vista. (Informações extraídas da *Encyclopédie Mondiale des Artes de la Marionnette*. Montpellier: l'Entretemps, 2009, p. 639). [N. dos Es.]



Capa do livro *Zapiski Petrushechnika* (*Memoirs of a Puppet-Theater Artist*) de Nina Simonovich-Efimova (1936).



Nina Simonovich-Efimova e marionete Lady Macbeth da peça *Macbeth* de William Shakespeare (1937).

Se no início da década de 1960 Sergey Obraztsov não tivesse assistido ao teatro Bunraku em turnê na URSS, ele não teria criado seu conhecido espetáculo *Divina Comédia*. Finalmente, se Jim Henson (1936-1990) não tivesse estudado a tradição de concertos de Sergey Obraztsov, talvez o seu *Muppet Show* não tivesse surgido.



At the Pike (1944). Direção de Sergey Obraztsov e Alexei Gromov. Moscou (imagem de ensaio). Foto Acervo do S.V. Obraztsov Memorial Apartment Museum.

É por isso que eu tenho certeza de que as técnicas tradicionais são necessárias para o desenvolvimento dinâmico do teatro de bonecos (e para a formação em teatro de bonecos também). No entanto, com uma condição – essa formação deve ser feita por portadores talentosos dessas tradições, e não por escolásticos.



Ensaio de *Ordinary concert* (1946). A partir de 1953, a peça se denomina *Unusual concert*. Foto Acervo do S.V. Obraztsov Memorial Apartament Museum.

REFERÊNCIAS

OBRAZTSOV, Sergey. *My profession*. Moscow: Art, 1981.

Tradition as a condition of development¹

Boris Goldovsky

Artistic Director of the State Academic Central Puppet Theatre
Moscow (Russia)

“Talent is the only news,
Which is always new”
Boris Pasternak.

I would start saying that there is nothing more traditional in the world than the break of traditions.

Nevertheless, the world around us would stop to develop without traditions because a tradition of to-day is not only the result of yesterday but also a guarantee of innovations in the future. The same happens in the puppet theatre art.

Any avant-guard theatre school in this or that way is based on rejection of the previous, obsolete one. The notion “innovative school” itself contains a thousand year tradition of professional “schools”.

Any innovation in order to become such needs an opponent, a tradition. Departing from it the artist creates something new that in many years will be also considered a tradition to depart from.

Please name any theatrical discovery, any revolutionary phenomenon in the art of performing puppets, any company, any pedagogical theatrical

¹ Article translated from Russian into English by Galina Kolosova.

system, and any major artistic personality that wouldn't be based on tradition. Laurent Mourguet (1769-1844), Lemerrier de Neville, Joseph "Papa" Schmidt, Richard Teschner (1879-1948), Sergey Obraztsov (1901-1992), Evgeni Demmeni (1898-1969), Nina Simonovich-Efimova (1877-1948), Joseph Skupa (1892-1957), Michael Meschke, Mikhail Korolyov (1913-1983), Philippe Genty, Neville Tranter, Frank Soehnle. Each one of them has created his own artistic trend, method, school... And they all have departed from traditions and based on them creation of their own ones.

That is why studies of traditional puppetry techniques are not only important during the pedagogical process of teaching and training of puppeteers but they are simply fundamentally vital as no creative personality can be shaped without them.

It is the knowledge of the tradition and possession of it on one hand and striving to create something principally new on the other that is the essence of creativity. It is a guarantee of fully-fledged shaping of an Artist, an Actor, a Director.

It is possession of live tradition and yearning to get away from it, to create something absolutely new that are as necessary for each artist as flints and firestone are necessary to start a fire. You just cannot do without them. In the opposite case we get "creators" who sincerely think that they have made up something principally new while in fact they have just reproduced the long time well-known traditional form of art.

Once I have read an interview of some young puppet theatre director. He was asked by a correspondent, his enthusiastic admirer: "Is it true that you have created a new form of puppet theatre where dramatic



**The Power of Love and Magic (1916).
Puppeteers Yuliya Slonim and Pavel Sazonov.
Puppet Wizard. Artist Nicholas Kalmakov.**

actors act on stage along with puppets?” He answered: “Yes, I was the first one to use this method”.

For example, many best actors of the professional puppet theatre in Russia have studied working with the street theatre Petrushka. The skill they have acquired helped them to develop qualities of improvisatory actor and puppeteer.

Up to now, working with Petrushka in the street is considered the best kind of training for any professional puppeteer. It is not without reason that Sergey Obraztsov wrote in his fundamental book *My profession*: “I am carrying on a tradition of the street Petrushka folk shows but this tradition obliged me to do many things, first of all to look for repertoire” (OBRAZTSOV, 1981, p.84).

That is why it is impossible, to my opinion, to put a question on WHETHER TRADITION IS IMPORTANT DURING THE PUPPET THEATRE TRAINING. At least because the fact itself of holding such training is already a tradition.

The same could be said about importance of studying traditional puppetry techniques in the contemporary puppet theatre. It is not once that history gave unambiguous answers to that. If Richard Teschner did not study tradition of Javanese rod puppets and did not later implement them in his creative work, there would be no innovative Teschner theatre. If Nina Simonovich-Efimova did not study traditional Russian Petrushka folk shows there would be no avant-garde, for that time, Efimovs’ theatre. If in the beginning of 1960s Sergey Obraztsov did not see the Bunraku theatre on tour in the USSR he would not create his well-known performance *Divine Comedy*. If, finally, Jim Henson (1936-1990) did not study the tradition of Sergey Obraztsov’s concert numbers, perhaps his *Muppet Show* would not appear.

That is why I am sure that traditional techniques are necessary for dynamic development of puppet theatre (and for training in puppetry too). However, on one condition – these trainings are to be held by talented bearers of these traditions and not by scholastics.

BIBLIOGRAPHY

- Образцов, Сергей. *Моя профессия*. Москва: Издательство Искусство, 1981.
- OBRAZTSOV, Sergey. *My profession*. Moscow: Art publishing house, 1981.

O estímulo à lei do movimento nos bonecos
através do relaxamento natural
Uma entrevista com o mestre bonequeiro
e educador Tan Zhiyuan¹

Wang Xiaoxin²

Professor do Programa de Teatro de Bonecos
da Academia de Teatro de Xangai (China)



Long-sleeve Dance (1993).
Tan Zhiyuan Theatre.
Direção de Tan Zhiyuan.
Foto de Heqi Ruijiang.

¹ Tradução de Marisa Napolini, atriz, professora e pesquisadora. Mestre e doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

² Entrevista concedida por Tan Zhiyuan a Wang Xiaoxin. (professor do Programa de Teatro de Bonecos da Academia de Teatro de Xangai, mestre pela Universidade de Pequim, pesquisador especial vinculado à Escola de Teatro da Universidade de Yale). Data e duração da entrevista: 12 de fevereiro de 2015, das 16h às 22h. Local da entrevista: casa de Tan Zhiyuan.



International Puppet Art Festival em Sakata, Japão (1988). Atores-animadores Tan Zhiyuan, Xu Zhengli, Wang Zibin, Zhang Shihua. Foto de Zhang Shihua.



County Magistrate Plays with the Lion (1993). Japanese Nagoya Bunraku Troupe. Direção de Tan Zhiyuan, Mu Cunfan. Foto de Kurita.



Cellist Guo Xiu (1992). Japanese Nagoya Bunraku Troupe. Direção de Mu Cunfan. Foto de Kurita.

Prefácio

É um prazer que a *Revista Móin-Móin* queira ouvir a voz do mestre bonequeiro e educador contemporâneo chinês Tan Zhiyuan, que foi vice-presidente da Companhia Nacional de Teatro de Bonecos da China. Com pensamentos profundos e grande destaque no teatro de bonecos, Tan já criou e representou mais de sessenta personagens com bonecos nos últimos cinquenta anos e agora ele é convidado a dar uma entrevista sobre “Técnicas de atuação e formação no Teatro de Bonecos chinês moderno”.

O boneco de varas é uma forma importante de teatro de bonecos na China. Sua estrutura e suas técnicas de atuação são muito diferentes das marionetes e dos bonecos de luva. O boneco de varas pode ser manipulado por uma vara principal (ligada à cabeça do boneco) e duas outras varas ligadas às mãos do boneco. Assim, é conhecido como “três varas”. Ele é designado por “varas” por sua semelhança com a bengala. Na China, a companhia mais representativa de bonecos de varas é a Companhia Nacional de Teatro de Bonecos da China³, com a qual ele trabalhou.

Parte um: experiência de formação

WANG: Quando você começou a estudar atuação com bonecos? Como você optou por trabalhar no campo do teatro de bonecos? Onde você aprendeu a ser um bonequeiro profissional? Como foi e quanto tempo durou a sua formação?

³ A Companhia Nacional de Teatro de Bonecos da China é uma companhia do novo teatro de bonecos. Foi fundada pelo Ministério da Cultura em 1955 e agregou um grupo de teatro de bonecos chamado Companhia de Artes de Liaoning Ocidental, que foi transferida para Pequim, e a Academia Central Dramática de Pesquisa em Teatro de Bonecos, sob os cuidados do primeiro-ministro Zhou Enlai.

TAN: O teatro de bonecos é o amor da minha vida. Desde que eu era jovem até hoje, eu venho desenvolvendo uma relação inseparável com bonecos, que foi do desconhecimento à aquisição do conhecimento, passou pelo aperfeiçoamento no controle do boneco até chegar à integração com ele. É interessante viajar entre o mundo do teatro de bonecos e o humano, explorando a simbolização do boneco e a relação entre humanos e bonecos. Ao longo das últimas décadas, eu percebi que a técnica de “manipulação” do teatro de bonecos é mais encantadora do que a de outras formas dramáticas. Eu amo o teatro de bonecos e ele se tornou parte integrante da minha vida.

Uma vez alguém me perguntou: “Seus pais são artistas, certo?” Eu respondi: “Não.” “Você tem pessoas na família que se dedicam ao teatro de bonecos?” E minha resposta também foi: “Não.” Meus pais nasceram em famílias de camponeses e se mudaram para a cidade mais tarde.

Eu nasci em 1946 em uma fazenda em Laizhou, na província de Shandong. Depois, meu pai foi transferido para o Ministério do Comércio Exterior da República Popular da China. Então, me mudei para Pequim com toda a família quando eu tinha cinco anos. Eu não conhecia nada de teatro de bonecos naquela época.

Talvez eu estivesse destinado a conhecer o teatro de bonecos. Quando eu estava na escola primária, a Companhia Nacional de Teatro de Bonecos da China apresentou um grande espetáculo – *Tall Ivan* [Ivan alto] – na nossa escola, dirigido por um diretor de teatro de bonecos da ex-União Soviética. Eu fiquei muito animado com este maravilhoso espetáculo. Foi a primeira vez que assisti a um espetáculo de bonecos, a partir do qual eu tive a noção do que era esta arte.

Vários anos depois, eu me formei na escola primária e fui aceito em uma escola secundária onde me tornei membro do coro infantil devido à minha boa voz. Eu praticava cantando nos feriados. No final do meu segundo ano, um professor do coro infantil me disse que algumas companhias artísticas estavam recrutando pessoas em Pequim e sugeriu que eu tentasse. Eu achei que seria interessante trabalhar com um grupo. Eu fui com os meus colegas e me inscrevi sem muita expectativa. Mas meus pais se opuseram, o que me deixou estupefato. Eles não concordaram. O que eu podia fazer? Tomei uma decisão “rebelde” e participei do exame de admissão.

Pouco tempo depois, recebi a carta de admissão e fiquei muito feliz em mostrá-la aos meus pais. Na verdade, quando eu falei com meus pais, eu estava muito preocupado. Meu pai olhou para a carta e perguntou: “Você quer mesmo ir para lá?” Eu disse: “Sim!” Eu estava muito determinado. Surpreendentemente, meu pai não insistiu em sua opinião. “Uma vez que você decidiu, dê o melhor de si”, disse ele de forma séria. Eu entrei na Companhia

Nacional de Teatro de Bonecos da China em agosto de 1960 e comecei ali a minha carreira de bonequeiro. Eu tinha apenas quatorze anos na época⁴.

Mais tarde, soube que meu pai esperava que eu continuasse os estudos na escola e trabalhasse no campo do comércio exterior como ele. Eu fui contra a sua vontade. Mas as suas palavras ficaram na minha cabeça.

Depois de entrar na Companhia Nacional de Teatro de Bonecos da China, eu recebi uma formação em algumas qualidades básicas, tais como voz, fala, movimento, interpretação, etc. Com o objetivo de “herdar a tradição, aprender a partir da experiência avançada de países estrangeiros e estabelecer um novo estilo de teatro de bonecos”, a Companhia Nacional de Teatro de Bonecos da China enviou seis estagiários para a Companhia de Teatro de Bonecos e Teatro de Sombras de Hunan⁵ para aprender técnicas tradicionais de manipulação de bonecos com os famosos bonequeiros Li Haixuan⁶ por um ano. Este ano foi muito importante na minha vida.

WANG: Como você aprendeu teatro de bonecos com Li Haixuan?



Xi Chun Fight the Tiger [Xi Chun luta com o tigre] (1992). Grupo: Teatro Tan Zhiyuan. Direção de Tan Zhiyuan, Mucun Fan. Foto de Kurita.

TAN: Eu estudei bonecos de varas com Li Haixuan. “As habilidades básicas para atuar com bonecos de varas são levantar, torcer e andar”, dizia ele. Como são simples estas três palavras! Estas três palavras profundas sempre acompanharam a minha carreira de bonequeiro! Na medida em que me desenvolvi, aumentou minha compreensão sobre levantar, torcer e andar, que são o ponto de partida, o desenvolvimento e a base

⁴ Doze bonequeiros para atuarem com bonecos de vara entraram na companhia em 1960.

⁵ Agora, ela se chama Centro de Proteção e Herança de Teatro de Bonecos de Sombras de Hunan.

⁶ Um velho artista, pertencente a uma família de três gerações de bonequeiros, membro da Federação de Literatura Hunan, membro provincial do CPPCC.

que fundamenta o mundo do teatro de bonecos. O meu aprendizado começou com levantar, torcer e andar.

O que é levantar? Bonequeiros devem manipular bonecos atrás de uma cortina de 1,60m a 1,70m de altura para fazer com que os bonecos atuem por sobre a cortina. Então, o primeiro passo para adquirir as habilidades básicas é levantar. Um bonequeiro deve levantar de 1,5 a 2 kg de boneco sobre a cabeça de forma constante, ereta e direta por mais de trinta minutos. Este é o requisito básico para um bonequeiro de varas.

WANG: O que mais o impressionou nas suas primeiras experiências com bonecos?

TAN: Naquela época, eu era ambicioso como “bezerros recém-nascidos que não têm medo de tigres”. “Ei, é só levantar, não é grande coisa!” Eu era apenas um adolescente e não levava os bonecos a sério. Fiquei encantado em poder trabalhar com um boneco pesado. Depois que nós seis estávamos prontos, o nosso professor nos ensinou os métodos adequados para levantar os bonecos. Assim que ouvíamos o comando de “já” dado pelo nosso professor, levantávamos os bonecos, e o professor começava a cronometrar. Quando eu olho para trás, fico emocionado, porque este foi um começo real para mim e para minha carreira como bonequeiro. Depois de um minuto, todo mundo se sentia bem, e nos entreolhamos. Dois ou três minutos depois, nós já não conseguíamos segurar. Não fomos capazes de sustentar por cinco minutos. O corpo inteiro ficou tenso, a barriga saliente, e os braços doíam e caíam. Com muita dificuldade, mantínhamos o boneco alto fazendo caretas. Então, sentimos que não dava mais pra segurar. O professor nos pediu para parar e descansar. Ele comentou que “o boneco não deve pender para os lados, para frente ou para trás. Ele deve ser como um ator de pé no palco.” Seu comentário foi como se tivesse batido com uma régua para que aprendêssemos o método correto. Eu continuei praticando todos os dias, de cinco a dez minutos, de dez a vinte minutos. Meus braços já não doíam, e eu também não me sentia cansado. Finalmente, eu me acostumei com isso até que pude manter o boneco levantado por 30 minutos, o que me deu uma boa base para a habilidade de elevação.

Uma vez, eu testei o meu limite. Eu conseguia levantar um boneco de 3 kg a uma altura de 1,70m e ficar parado por duas horas⁷.

O segundo passo é torcer. Para atuar com bonecos, o bonequeiro deve levantar o boneco e fazer movimentos com as duas mãos. Por isso, torcer é uma das competências básicas. Os bonequeiros devem usar a mão esquerda para controlar e torcer, girando simultaneamente as duas hastes que são

⁷ Normalmente, um bonequeiro consegue ficar parado por trinta minutos.

conectadas às mãos dos bonecos. Ele precisa segurar as hastes e, ao mesmo tempo, usar cada dedo para ativar as mãos do boneco entrelaçando, torcendo, empurrando e puxando para fazê-lo atuar como se fossem mãos humanas que podem se mover e acenar. Isto é muito importante e deve ser levado a sério.

Naquela época, os meus cinco dedos sempre agiam contra a minha vontade. Eles não se mexiam quando deveriam se mexer e sempre se moviam quando não era necessário. Eles não cooperavam. Os momentos de entrelaçar, torcer, empurrar e puxar não eram devidamente controlados. Às vezes, as hastes não giravam (o método estava incorreto), e às vezes as hastes caíam. Com frequência, minha atuação era desqualificada. Eu ficava com vontade de chorar. Nosso professor, um velho asmático rigoroso e paciente, explicava pacientemente cada movimento e demonstrava incansavelmente diversas vezes. Eu continuei praticando seguindo a sua orientação. Durante a pausa para o almoço, eu levava o meu almoço para o seu quarto para continuar recebendo orientação sobre as habilidades de entrelaçamento. Então, eu rapidamente dominei as técnicas e estava extremamente feliz. Eu lembro que uma vez, depois de eu mostrar minhas habilidades, ele balançou a cabeça e disse: “Muito bem” e pegou um pedaço de carne do meu prato. Então, ele viu que a minha mão estava com bolhas de sangue (não deu tempo de esconder). Ele pegou a minha mão e perguntou: “Dói?” “Não”, eu respondi e tirei a mão, “Não importa, professor”. Então eu peguei a minha tigela e voltei pro ensaio feliz.

Para ser honesto, como poderia não doer? Todos os dias, eu levantava um boneco e torcia as hastes centenas e milhares de vezes. As minhas mãos estavam com bolhas de sangue que me doíam principalmente depois de algum descanso. No entanto, eu não parei a minha prática, caso contrário todos os meus esforços anteriores seriam desperdiçados (um colega aprendiz avançado da Companhia de Teatro de Bonecos de Hunan também me disse isso). Eu resisti à dor e continuei a torcer. Mais tarde, tive calos grossos nas mãos, e as minhas habilidades melhoraram muito. As mãos do boneco podiam se mover livremente, o que forneceu a base para o exercício da habilidade de caminhar. Fiquei muito feliz.

Um boneco é levantado, e suas mãos podem se mover livremente. Mas, para atuar, um bonequeiro deve ter a capacidade de fazê-lo andar. Por isso, o terceiro passo é andar, que deve ser praticado para se integrar e coordenar com os bonecos. Este é um passo fundamental para passar a sensação de movimento do bonequeiro para o boneco. Eu cometi muitos erros estúpidos no início. Por exemplo, eu podia andar de forma natural sem carregar um boneco. Mas eu não sabia como dar um passo adiante carregando um. Eu era muito rígido, como uma figura de desenho animado. Quando um boneco balançava as suas mãos, os meus braços e pernas de repente começavam a se

mover fora de tempo. Não havia nenhum atalho. Eu tive que praticar cada movimento como um bebê aprendendo a andar. Quando eu dava um passo com o pé esquerdo, eu entrelaçava a mão direita do boneco para fazê-lo avançar, e quando dava um passo com o pé direito, eu girava simultaneamente a mão esquerda do boneco para fazê-lo avançar. Eu precisava pensar sobre a lei do movimento, assim como sobre o método para torcer a vara ao mesmo tempo, de modo a manter a parte de cima (boneco) e a de baixo (bonequeiro) coordenadas de forma a se moverem naturalmente e sem problemas.

No local de ensaios, que tinha umas dezenas de metros de comprimento, andávamos de um lado para o outro diversas vezes. Eu não tinha ideia do quanto andávamos e quanto suávamos. Eu me lembro de que um dia nós já tínhamos andado muito de um lado pro outro e havíamos suado muito antes de o professor chegar. Então, ele olhou para nós e disse: “Continuem.” Ninguém se atrevia a parar. Nós continuamos gritando a cadência de “1-2-1, 1-2-1.” Mas o professor seguia dizendo “continuem.” Isso foi péssimo. Todo mundo estava suando muito. O suor pingava no chão de tempos em tempos. Meu cabelo estava molhado, e o suor entrou nos meus olhos, e quase não me permitia abri-los. Fomos proibidos de parar de mover as hastes para enxugar o suor com as mãos. Nós olhávamos de forma patética para o professor. No entanto, ele fazia vista grossa. Nós não conseguíamos mais caminhar de forma constante, e os corpos estavam disformes. Nós caminhávamos e gritávamos, meio em tom de brincadeira: “Mestre, eu não consigo andar por mais tempo!”, “Mestre, minhas mãos estão exaustas”, “Mestre, eu estou morto de cansaço!” Enquanto isso, todos nós continuávamos a mover as hastes e a caminhar. Então, nosso professor sorriu e disse lentamente “P-A-R-E-M.” Todos nós nos paralisamos. Alguns de nós sentaram, outros se jogaram no chão, outros se encostaram nas mesas. Eu me sentei no chão, alguns até se deitaram. Nós massageamos as costas e limpamos o suor. “Professor, o senhor é tão cruel”, eu disse. Alguns dos meus companheiros riram. Nosso professor também sorriu e disse: “Mas você conseguiu, não? Você deve ter em mente que um minuto no palco requer dez anos de prática.” O trabalho duro tinha valido a pena. Nós estávamos dominando as habilidades básicas. Para consolidar estas habilidades e aprender a representar papéis com o que havíamos aprendido, o professor nos deixou fazer algumas cenas de teatro de bonecos. Tudo isso deu uma base muito sólida para a minha carreira.

Parte dois: atuar e fazer

WANG: Na sua opinião, quais são as habilidades básicas para atuar com bonecos?

TAN: Eu tenho que falar sobre o método de manipulação. Uma mão

deve controlar duas varas, e cada dedo tem sua própria tarefa. Veja este dedo. Este dedo e o outro controlam uma vara, o dedo mindinho e o terceiro dedo controlam a outra vara. O treino é assim: lança e recupera, lança e recupera, lança e recupera. Esta é a habilidade básica, torcer. Levantar, torcer e caminhar são as habilidades básicas. Não é possível mudar isso. Essas ações devem ser feitas pelos dedos, e você deve ter a sensação de ritmo e fazer isso de forma precisa, sem vacilar. Os dedos devem estar no lugar exato. Esta é a habilidade básica, que deve ser praticada sempre assim, para frente e para trás. Eu acho que as habilidades básicas pertencem ao estado natural do mundo. A própria função do boneco também tem origem na vida real. Por exemplo, eu via bonecos quando eu era criança. Às vezes, eu colocava um boneco aqui, às vezes ali. Mas eu não sabia como manipulá-los. Mas eu vi o boneco e gostei muito. Então, eu o levei comigo. Como? Fiz assim. Ele podia se mover. Como devo segurá-lo para pô-lo em movimento? Eu segurei assim para que ambas as suas mãos pudessem se mover. Eu fui aprendendo a manipulá-lo passo a passo, e a partir disso posso resumir o método. O método para manipular bonecos consiste em ter domínio das habilidades básicas.

WANG: Por que você enfatiza particularmente o estado natural do boneco na atuação?

TAN: O corpo do bonequeiro pode ficar relaxado ao manipular bonecos de acordo com a lei da inércia do movimento do boneco. E a inércia pode ser gerada por si mesma. É a lei natural e eu posso utilizá-la. Veja como eu a uso para fazer um movimento. Esta é a lei do movimento do boneco. É possível estimular a lei do movimento, controlá-la e utilizá-la como uma habilidade básica para atuar com bonecos.

O boneco é um objeto inanimado. Não tem nem reação natural nem capacidade de se mover. Todas as atividades do ser humano são a expressão natural e a reação instintiva do corpo. Mas todos os movimentos de um boneco são criados por um bonequeiro. É muito importante enfatizar o estado natural do movimento, bem como a sensação e expressão de um boneco, o que pode proporcionar mais sensação de vida ao boneco.

O movimento do boneco deriva da lei de seu movimento. Um fator importante desta lei que não pode ser ignorado é a “inércia”. Podemos utilizar a inércia para manipular um boneco, o que é indispensável para as habilidades básicas. A inércia é muito boa. O que é que ela pode fazer? Ela pode gerar continuidade, suavidade, ritmo, personalidade interior, sentimento e emoção. Devemos fazer uso da inércia e da lei de movimento do boneco, bem como da habilidade de torcer para fazer as mãos de um boneco balançarem naturalmente. Depois de ensaiar muito, nós teremos domínio desta habilidade para mover os braços de um boneco

e fazer vários movimentos. Isto é essencial para torcer. É por isso que eu enfatizo com frequência: o movimento do boneco, não importa se grande ou pequeno, exagerado ou imitado do corpo humano, deve ser completo, deve ser preciso, deve ser rítmico e deve ser suave: isso é chamado de *Four Must*⁸. O corpo de um bonequeiro deve ficar relaxado e praticar as habilidades básicas em estado natural, a fim de ativar totalmente o corpo. Portanto, somente quando o bonequeiro atua em estado natural é que ele consegue liberar a energia do boneco (incluindo as funções de inércia).

Mas preste atenção: esta lei deve ser aplicada de forma flexível a diferentes formas de bonecos⁹, de acordo com as suas características, porque os seus meios são diferentes. Os bonequeiros deveriam pensar sobre a lei de movimento do boneco de modo a resumir os métodos básicos de manipulação.

WANG: Qual é o propósito de apontar estas habilidades básicas?

TAN: Como qualquer outra arte, esta expressa a personalidade de um personagem dramático, a ação psicológica e a resposta subconsciente. Para atuar com bonecos, precisamos praticar estas habilidades básicas. Devemos desenvolvê-las para expressar a ação do personagem e a emoção interior. Os movimentos das habilidades básicas não são isolados. Eles estão ligados uns aos outros.

WANG: Você sempre disse que “os bonequeiros devem ser levados em consideração quando se confeccionam bonecos.” Em sua opinião, qual é a relação entre a confecção de bonecos e a atuação com bonecos? Que tipo



Espectáculo de intercâmbio na Universidade de Mulheres de Kyoto, Japão (2011). Bonequeiro: Tan Zhiyuan. Direção de Zhou Yiren. Foto de Puye Wuzhi.

⁸ *Four Must* é uma expressão que se refere às quatro características que não devem faltar. [N. da T.]

⁹ O teatro de bonecos chinês reconhecidamente inclui: bonecos de vara, bonecos de luva, marionetes, bonecos de arame e bonecos que soltam fogos, usados em paradas, rituais e festas nas ruas.

de mudanças no campo da confecção de bonecos de vara chineses você vivenciou nos últimos cinquenta anos?

TAN: Há um velho ditado que diz: “Esculpir na madeira para fazer um boneco e usar o boneco para fazer espetáculos”, que afirma de forma clara a natureza do teatro de bonecos. O velho ditado significa duas etapas: em primeiro lugar, esculpir na madeira para fazer um boneco, e em segundo lugar, usar o boneco para atuar. A confecção do boneco, um passo muito importante, é a primeira etapa, que vai desde a concepção à produção, enquanto a atuação com o boneco é a segunda etapa.

Assim como os bonequeiros, quem confecciona bonecos também faz um trabalho criativo. Eles precisam encontrar o melhor método criativo para dar vida aos bonecos. Se um boneco traz fardo ao bonequeiro e não lhe permite manipulá-lo livremente como o deseja, ele será um objeto sem vida, ainda que manipulado por um bom bonequeiro. É por isso que o bonequeiro deve saber confeccionar bonecos e conhecer sua estrutura. O boneco deve ser feito com alta qualidade e flexibilidade. Ele deve parecer vivo com uma manipulação simples do bonequeiro. O bonequeiro pode dar-lhe vida. Um bom bonequeiro deveria fazer o seu próprio boneco ou tomá-lo de alguém e melhorá-lo.

Na antiga China, um boneco de vara geralmente era estruturado em uma vara simples. Em 1950, Suo Wanjin, um bonequeiro da Companhia Nacional de Teatro de Bonecos da China, inventou alças de pistola¹⁰ depois de estudar na Europa. Ele encontrou alças de pistola europeias e as remodelou. Foi a primeira vez que a mola de arame foi usada na confecção de bonecos. Foi realmente uma invenção importante. Ele aprendeu isso com o Teatro de Bonecos Obraztsov. Embora o princípio fosse semelhante, ele tornou mais simples e fácil a manipulação de bonecos. É por isso que eu digo que Suo Wanjin é um mestre que deve constar na história.

Desde então as alças de pistola se tornaram importantes, por isso tenho de falar sobre elas. Os bonecos não podem ser manipulados se as alças de pistola não forem feitas corretamente. A espessura é muito importante. Quem confecciona bonecos deve saber bem que partes devem ser grossas e quais devem ser finas para que o boneco se adapte bem às mãos do bonequeiro.

WANG: O boneco respira?

TAN: O boneco respira. Ele naturalmente respira como um ser humano. Você não precisa pensar em como fazê-lo respirar. Vamos analisar

¹⁰ Alça de pistola: um dispositivo que pode ser usado como uma alça para manipular bonecos. Ela tem esse nome devido à sua semelhança com gatilho de pistola.

a respiração humana. Quando uma pessoa inspira, ela abaixa levemente a cabeça e tem a sensação sutil de que a parte de trás fica apertada para cima e para trás. Quando ela expira, temos a sensação de que se estende para fora e a cabeça e o corpo voltam à posição original. O mesmo acontece com a respiração de um boneco. Mas temos que prestar atenção à sensação interna do movimento quando o boneco respira. Quando se inspira, parece que os pulmões querem engolir o ar de uma só vez, ou lenta e continuamente sugar o trago de ar pra dentro. Na verdade, esta é a sensação do movimento de um boneco. Este é o movimento da respiração do boneco: ele curva a cabeça e mantém o peito ligeiramente para dentro. Este é um efeito da combinação de movimentos, ou seja, de dobrar o polegar e o dedo indicador para baixo para retirar a cabeça do boneco e levantar o punho para cima e para trás. Preste atenção aos seguintes pontos: 1) controlar a extensão e a força quando se dobra o polegar direito e o indicador para baixo; 2) controlar a extensão ao levantar o pulso para cima e para trás. Note que o pescoço é um ponto fixo e deve ser coordenado com a amplitude do movimento e o ritmo da cabeça; 3) isto é não só o movimento de um boneco, é uma sensação de movimento; 4) a força de engolir “um grande gole de ar” vem de dentro do corpo, de um ponto no pulmão. Principalmente, a sensação! Então, ele chora.

WANG: Como representar o choro?

TAN: Bonecos podem ter diferentes tipos de choro. Vamos analisar o choro que é uma combinação de movimentos da cabeça, das mãos e do corpo do boneco – inclinar-se, abaixar a cabeça e cobrir os olhos do boneco com as mãos. Vamos manter esse gesto. Ele pode ser definido como o ponto de partida. Para fazer o movimento de solução, devemos seguir estes passos. Em primeiro lugar, é preciso levantar o punho para cima e para trás ao mesmo tempo em que afasta a cabeça (empurra para baixo) para fazer o corpo agir como se inspirasse sem tirar as mãos dos olhos. Em seguida, fazer o movimento de expirar para que a cabeça e o corpo voltem ao ponto de partida (que foi definido acima). Repetindo o movimento de levantar o punho, você deve retirar a cabeça soluçando e voltar ao ponto de partida do movimento da cabeça e do pulso. Quando fazemos esses movimentos repetidamente e de forma contínua, estamos chorando, não? “Levantar o pulso, afastar a cabeça e voltar ao ponto de partida” é a decomposição do ser humano chorando. Eu utilizo esta forma de decomposição em minhas aulas para fazer meus alunos entenderem o contexto e a sensação dos movimentos, bem como a relação e a cooperação entre diferentes partes manipuladas pelas habilidades básicas, de modo que eles aprendam como transferir os movimentos, emoções e sentimentos

para os bonecos. Por exemplo, quando eu ensino os alunos a criar o choro, eu peço a eles que decomponham o movimento e treinem como levantar o pulso, afastar a cabeça, voltar ao ponto de partida, levantar o pulso, afastar a cabeça, voltar ao ponto de partida. Usamos a mão desse lado. Não pode ser assim. O corpo não pode estar muito reto. Você deve usar o pulso e fazer um leve tremor de solução. Estas são as maneiras de expressar a emoção e os afetos de um personagem. Levantar o punho e afastar a cabeça são as formas de representar a personalidade de personagens, a emoção e os afetos. Isso quer dizer que você pode dissecar um movimento humano. Este é o método que eu ensino aos meus alunos. Por exemplo, quando eu oriento os alunos na prática do choro, eu lhes peço para treinar o pulso em primeiro lugar, elevar o pulso e afastar a cabeça. Você pode usar as mãos desse lado. Não pode ser assim. O boneco deve segui-lo.

WANG: O método de ensino das habilidades do pulso¹¹ é muito diferente do método de ensino convencional. Ele foi criado originalmente por você?

TAN: Ele é um resumo da minha prática. Quando eu estudei na província de Hunan, meu professor falou três palavras: levantar, torcer e caminhar. O treinamento da habilidade de torcer é baseado em levantamento, do simples ao complexo, incluindo dupla torção e torção simples. Eu era obrigado a controlar as varas de forma flexível com a força adequada para ter uma boa base para atuar. Ao longo de cinquenta anos, desde que eu comecei a treinar com a idade de quatorze anos, eu aprendi uma verdade simples: devemos dominar as leis de cada parte do boneco. Somente se conhecermos bem os bonecos eles irão nos amar e nos recompensar.



Pigsy Carries His Wife [Pigsy carrega a esposa] (2012). Grupo: Companhia Infinita de Teatro de Bonecos de Pequim. Direção de Zhou Yiren. Foto de Futian Wennan.

¹¹ A habilidade do pulso consiste em controlar a cintura do boneco pelo pulso, fazer a respiração do boneco e completar os movimentos do tórax e dos quadris através do movimento do pulso.

WANG: Em um espetáculo de bonecos, como é a relação entre o bonequeiro e o boneco? O que o bonequeiro sente? O que você pensa sobre as habilidades de atuação do bonequeiro? Quão importante é a expressividade do corpo no teatro de bonecos?

TAN: Ao manipular bonecos, devemos prestar atenção na unidade entre bonequeiro e boneco e na unidade entre as partes de cima e de baixo. De um modo geral, a atuação do bonequeiro consiste em uma revelação do estado natural, ao invés de uma atuação deliberada. Quanto mais você aprende, mais você sabe, e mais coisas você pode expressar a partir do interno. Os bonequeiros não precisam pensar muito sobre como atuar. Em vez disso, eles devem ter muitos movimentos em mente e transmiti-los aos bonecos. Em outras palavras, eles podem dar vida aos bonecos com as mãos e com o que têm em mente. É por isso que eu disse que a atuação do bonequeiro é uma revelação do estado natural. Por exemplo, uma vez eu me apresentei no Japão. Após o espetáculo, houve uma conversa em que as mães e as crianças me fizeram perguntas: “O que você pensava enquanto atuava?” Eu respondi que “eu não pensava em nada, só seguia a minha sensação.” Os bonequeiros devem expressar a personalidade dos personagens e eles deveriam apresentar os sentimentos dos personagens para a plateia. Eles devem transmitir o seu interior para os bonecos para dar-lhes vida. Porque o boneco e o bonequeiro são um.

Parte três: formação de talentos para o teatro de bonecos

WANG: Por favor, apresente a situação básica da formação de talentos para o teatro de bonecos de vara. Que você saiba, quantas gerações aprenderam as técnicas de bonecos de vara? Por favor, fale principalmente sobre as suas experiências de formação de talentos na Companhia Nacional de Teatro de Bonecos da China, bem como em outras organizações em Pequim.

TAN: A Companhia Nacional de Teatro de Bonecos da China foi fundada pelo nosso antecessor. Ele preparou o campo para a sua criação em 1953 e fundou-a oficialmente em 1955. Entrei no grupo em 1960. Em 1961, a companhia enviou seis jovens estagiários para a província de Hunan para aprender teatro de bonecos de vara no estilo Hunan e outros seis estagiários formam à província de Shanxi para aprender teatro de bonecos de vara no estilo Shanxi. Após o estudo, voltamos para a Companhia Nacional de Teatro de Bonecos da China e mais tarde criamos uma equipe de jovens. Esta pode ser considerada a primeira geração de talentos formada pela Companhia Nacional de Teatro de Bonecos da China.

Na verdade, quando eu ensino teatro de bonecos de vara, os alunos

devem manter o ritmo. Se houver um aluno que se sobressai, eu peço a ele que espere e tente puxar quem fica para trás. Quando todos andam de mãos dadas, o aluno bom vai naturalmente ficar melhor. Esta situação é recorrente. Todos os alunos nesse grupo poderiam atuar. Suas habilidades eram compatíveis. É por isso que eles poderiam formar a segunda equipe da Companhia Nacional de Teatro de Bonecos da China. E eles atuam como a espinha dorsal da companhia até hoje.

Embora hoje a Companhia Nacional de Teatro de Bonecos da China só exista no nome¹², as suas produções e espetáculos foram herdados e protegidos graças à formação de talentos e a cursos de formação. Por exemplo, não temos registros em fotos nem em vídeo de *Campo Hero Sister*, que representa o nível mais alto do teatro de bonecos chinês. Eu ensaiei e ensinei uma dança de *Little Pine* (uma parte de *Campo Hero Sister*) enquanto formava um grupo de jovens. As habilidades daquela dança são muito particulares. Todas as ações, uma vez iniciadas, não são interrompidas. Ela recomeça depois que termina. A dança do *Little Pine* só foi preservada porque eu assumi o seu ensino.

¹² Em 2006, a Companhia Nacional de Teatro de Bonecos da China foi transformada em uma empresa privada cultural voltada para crianças, focada em fazer apresentações de teatro com atores, não com bonecos de vara.

Stimulate puppets' law of motion in the natural relaxation An interview to puppet master and educator Mr. Tan Zhiyuan

Wang Xiaoxin¹

Preface

It's a pleasure that the Móin-Móin wants to hear the voice of contemporary Chinese puppet master and educator Mr. Tan Zhiyuan who was the vice chair of the China National Puppet Arts Troupe. With deep thoughts and outstanding capability in puppetry, Mr. Tan has performed and created more than 60 characters through puppetry in the past 50 years and now he is invited to make an interview on the subject of "Performing Techniques and Training in Modern Chinese Puppetry".

Rod puppet is an important form of Chinese puppet. Its structure and performing techniques are quite different from that of marionette and hand puppet. Rod puppet can be manipulated by a main-rod (connected to a puppet head) and two hand rods (connected to puppet's hands), known as "three rods", and it is named as "rod" for its resemblance to old man's walking stick. In China, the most representative rod puppet troupe

¹ Interview Time: February 12, 2015, at 4PM -10PM. Interview Venue: Tan Zhiyuan's home. Interviewed by Wang Xiaoxin (hereinafter, WANG), lecturer of Shanghai Theatre Academy Puppet Program, M.A. of Peking University, Special Research Fellow of Yale University Drama School. Interview to Tan Zhiyuan (hereinafter, TAN), Former Vice Chair of the China National Puppet Arts Troupe, First-grade Puppeteer, Member of Chinese Dramatists Association, Member of Council of China Puppetry and Shadow Arts Association.

is China National Puppet Arts Troupe², in which Mr. Tan used to work.

Part One: Learning Experience

WANG: When did you start learning puppet performing? How did you finally choose to work in the field of puppetry? Where did you learn to be a professional puppeteer? How and how many years did you learn?

TAN: Puppet art is the love of my life. Since I was young up till today, I have developed an inseparable relationship with puppets, from unknowing to knowing, to perfecting myself in controlling puppet and finally integrating with it. It's interesting to travel between the world of puppetry and that of human, exploring the symbolization of puppets and the relationship between human and puppet. Over the past decades, I realized that the "manipulating" technique of puppetry is more charming than that of other dramatic forms. I love puppetry and it has become an integral part of my life.

"Your parents are artists, right?" Someone once asked me. I answered "No." "Do you have families who engage in puppetry?", and my answer was also "No." My parents were born in peasant's families and moved to city later.

I was born in 1946 in a farmhouse in Laizhou, Shandong province. Later my father was transferred to the Ministry of Foreign Trade of PRC. So I moved to Beijing with the whole family when I was five. I had no idea about puppetry at that time.

Maybe I was destined to know puppetry. When I was in primary school, the China National Puppet Arts Troupe performed a large-scale puppet show *Tall Ivan* in our school, directed by a puppetry director from former Soviet Union. I was attracted by the wonderful performance and was very excited. It was my first time to watch a puppet show, from which I got the idea of puppetry.

Several years later, I graduated from a primary school and was admitted to a junior middle school where I became a member of Children's Choir due to my good voice. I practiced singing in holidays. At the end of my second year, a teacher in the Children's Choir told me that there was a joint recruitment organized by art troupes in Beijing and suggested me have a try. I thought it was interesting to work in a troupe. I gladly went to the troupe with my classmates and submitted the application without too much consideration.

² China National Puppet Arts Troupe is a new-style puppet troupe. It was established by the Ministry of Culture in 1955, combined a temporal Puppet Team called Western Liaoning Arts Troupe, which was transferred to Beijing, and the Central Drama Academy Puppet Research Group, under the care of Prime Minister Zhou Enlai.

But my parents opposed that, which made me dumbfounded. My parents did not agree. What could I do? Finally I made a "rebellious" decision and attended the entrance examination of joint recruitment.

Shortly afterwards, I received the letter of admission and was very glad to show it to my parents. When I talked with my parents, actually, I was very worried. My father looked at the letter and asked "Are you really willing to go there?" I said "Yes!" I was very determined. Unexpectedly, my father did not insist on his opinion. "Try your best to do a good job once you made decisions", my father said earnestly. I finally entered the China National Puppet Arts Troupe in August 1960 and began my career of puppetry. I was only 14 at that time³.

Later I learned that my father hoped me to continue my study in school and work in foreign trade field like him. I went against his wish. But I always keep his word in my mind.

After entering the China National Puppet Arts Troupe, I was trained for basic qualities like vocal, dialogue, physical movements, and drama acting, etc. With the principle of "inheriting the tradition, learning advanced experience from foreign countries, establishing a new-style puppetry", China National Puppet Arts Troupe sent us six trainees to Hunan Puppet and Shadow Art Troupe⁴ to learn traditional puppet performing (manipulating) techniques from the famous puppeteers Li Haixuan⁵ for one year. This year was very important in my lifetime.

WANG: How did you learn puppetry from Mr. Li Haixuan?

TAN: I studied rod puppet with Mr. Li Haixuan. "The basic performing skills of rod puppet are lifting, entwisting and walking", my teacher said this. How simple the three words are! These three profound words have always been accompanying my puppetry career! With the development of my career, I have a deep understanding of lifting, entwisting and walking, which is the starting point, the developing point and the base that supports the world of puppetry.

My study started from lifting, entwisting and walking.

What is lifting? Puppeteers should manipulate puppets behind a 1.6 to 1.7 meter high curtain to make puppets perform over the curtain. So the first step to practice basic skills is lifting. A puppeteer should lift a 1.5 to 2 kg puppet over his head steadily, uprightly and straightly for over 30 minutes. This is the basic requirement for a rod puppeteer.

³ There were 12 rod puppeteers entered the Troupe in 1960.

⁴ It is now renamed as Hunan Puppet and Shadow Protecting and Inheriting Center.

⁵ An old artist, born in three generations of puppet performance family, member of Hunan Literature Federation, provincial CPPCC member.

WANG: By now, what impressed you the most in your early learning experience of puppetry?

TAN: At that time, I was ambitious just as "newborn calves are not afraid of tigers." "Hey, it is just lifting, no big deal!" I was only a teenage boy and did not treat small puppets seriously. I was delighted to pick up a heavy puppet. After we six children got ready, our teacher taught us the right methods to lift puppets. As soon as hearing the command of "start" by our teacher, we began to lift puppets and our teacher began timing. When I look back now, I feel touched, because this is a real start for me and my puppetry career. One minute passed, everyone felt good and looked at each other. Two or three minutes later, we were not able to hold on. Somehow we were not able to keep lifting for five minutes. The whole body became tense, the belly kept sticking up and the arms were painful and kept falling off. We toughly kept lifting with grimace. We felt that we were not able to keep lifting it anymore. Our teacher asked us to stop and have a rest. He commented that "the lifted puppet should not reel right and left or front and back. Instead, it should be like an actor standing straightly on the stage." His comment was like a ruler for us to learn the correct method. I kept practicing every day, from 5 minutes to 10 minutes, from 10 minutes to 20 minutes. My arms did not pain and I also did not felt tired. Finally I got used to it and could keep lifting a puppet for 30 minutes, which laid a good foundation for the skill of lifting.

I once tested my limitation. I could lift a 3kg puppet above a 1.7 meter high horizontal line and remained stationary for two hours⁶.

The second step is entwisting. In order to perform puppets, puppeteers must lift puppets and make movements with hands. Thus entwisting is very important among the basic skills.

Puppeteers should use left hands to control and entwist the two rods which are connected to puppets' hands. He needs to hold the rods and at the same time use each finger to activate puppet's hands by entwisting, twisting, pushing and pulling to make them perform like human hands which can move and wave. This is very important and should be treated seriously.

At that time, my five fingers always went against my will. They did not move but it's time to move and always move when it's not necessary. They could not cooperate well. The moment of entwisting, twisting, pushing and pulling was not properly controlled. Sometimes the rods cannot be entwisted (the method was incorrect), and sometimes the rods would fall down. Unqualified performances happened frequently. I was almost anx-

⁶ Ordinarily, a puppeteer can remain stationary for 30 minutes.

ious to cry. Our teacher, a strict and patient old man with asthma, found this. He patiently explained every movement and tirelessly demonstrated it to me again and again. I kept practicing according to his guidance. During our lunch break, I brought my lunch to his room for guidance of entwisting skills. So I quickly mastered the techniques and was overwhelmed with joy. My memory is evoked that he nodded and said "well done" after my show and quickly picked up a hunk of meat into my bowl. Just at that moment, he found two bleeding blisters on my hand. (There was not enough time for me to hide them.) He took my hand and asked "Is it painful?" "No", I withdrew the hand and said, "It doesn't matter, teacher." I then took my bowl and went back to the rehearsal venue happily.

To be honest, how could it not pain? Every day I lifted a puppet and entwisted it hundreds and thousands of times. Hands were afflicted with blood blisters which made me feel painful especially after some rest. However, I was not able to stopping practicing, otherwise, all my previous efforts would be wasted (a senior fellow apprentice in Hunan Puppet Art Troupe also said this). I withstood the great pain and kept entwisting. Later there were thick calluses on my hands and my abilities were improved a lot. A puppet's hands could move freely, which provided the foundation for practicing the skill of walking. I was very delighted.

A puppet is lifted and its hands can move freely. But to perform it, a puppeteer must have the ability to make it walk around.

The third step is walking, for which we should practice to integrate and coordinate with puppets. This is a key step to convey a puppeteer's sensation of motion into a puppet. Lots of stupid mistakes were made at the beginning. For example, I could walk naturally without carrying a puppet. But I did not know how to step forward while lifting a puppet. I was very rigid just like a cartoon figure. When a puppet swung its hands, my arms and legs suddenly began to move out of phase. There was no shortcut. I had to practice each movement like a baby learning to walk. When stepping out with my left foot, I entwisted a puppet's right hand to make it move forward, and when stepping out with my right foot, I entwisted the puppet's left hand to make it move forward. I needed to think about the law of motion as well as the method to entwist the rod at the same time, so as to keep the upper (puppet) and lower (puppeteer) coordinated to move naturally and smoothly.

On the rehearsal venue which was about dozens of meters in length, we walked from one end to the other end, over and over again. I had no idea how far we walked and how much we sweat. I still remember that one day we had walked back and forth many times and had sweat a lot before our

teacher came. Our teacher looked at us and said "keep going". Nobody dared stop. We continued yelling the cadence of "1—2—1, 1—2—1". But our teacher always said "keep going". That was bad. Every one sweat profusely. The sweat dropped to the ground from time to time. My hair was wet and the sweat went into my eyes, which almost did not allow me to open my eyes. We were forbidden to stop entwisting to wipe perspiration with hands. We pathetically looked at our teacher. However he turned a blind eye to that. We were not able to walk steadily and the bodies were out of shape. We walked and yelled, half-jokingly, "Teacher, I'm not able to walk any longer!" "Teacher, my hands are exhausted", "Teacher, I am tired to die!" Meanwhile all of us kept entwisting and walking. Our teacher smiled and said slowly "S-T-O-P". All of us were just like paralyzed person. Some of us sited on the ground, some squatted on the ground, some bent over tables, I sited on the ground askew, and some even lay on the ground. We patted our backs and wiped away the sweat. "Teacher, you are so ruthless", I said. Some of my fellows laughed. Our teacher also smiled and said "But you managed it, right? You should keep in mind that "a minute on the stage takes ten-year practice." The hard work paid off. We basically mastered the basic skills. For consolidating the basic skills and learning to represent roles with what we had learned, our teacher let us to play some scenes of puppet shows. All of these laid a very solid foundation for my future career.

Part Two: Performing and Making

WANG: In your opinion, what are the basic skills of puppet performing?

TAN: I have to talk about the method to manipulate. One hand should control two rods and each finger has its own task. You can see this finger. This finger and another finger control the rod, the pinkie and the third finger control the other rod. It should be like this after practicing. Kick it out and get it back, kick it out and get it back, kick it out and get it back. This is the basic skill, entwisting. Lifting, entwisting and walking are all basic skills which do not allow any perversion. These actions should be done by the fingers and should have rhythm sensation and be clearly cut without vacillating and staggering. Fingers must perform in place. This is the basic skill, which should be practiced like this, forward and backward always. So I think the basic skills are from the natural state of the world. The function of puppet itself also originates from the real life. For example, I saw dolls when I was a kid. Sometimes I put a puppet here, and sometimes put a puppet there. I did not know how to manipulate puppets. But I saw the doll was very good and I liked it very much. So I took it up. How to take it? I took it in this way. It could move. How should I hold it to set it in motion? I hold it in this way

so that both of its hands could move. So I was able to manipulate it step by step, from which I can gradually summarize the methods. Basic skills are the methods to manipulate puppets.

WANG: Why did you specially emphasize the natural state of puppet performing?

TAN: Puppeteers' body can stay relaxed by manipulating puppets according to the inertial law of puppets' motion. And the inertia can be generated itself. It is the natural law and I can utilize it. You can see how I utilize it to make a movement. This is the law of puppets' motion. We can stimulate the law of motion, control and utilize it as a basic skill for puppet performing.

A puppet is an inanimate object. It has neither natural reaction nor capacity to move. All the activities of human are the natural expression and instinctive reaction of the body. But all motions of a puppet are created by a puppeteer. It's very important to emphasize the natural state of motion as well as the sensation and expression of a puppet, which can bring more sense of life into a puppet.

A puppet's motion derives from the law of its movement. One important factor in this law that could not be ignored is "inertia". We can utilize the inertia to manipulate a puppet, which is indispensable for basic skills. The inertia is very good. What can it do? It can generate continuity, smooth, rhythm, inner personality, feeling and emotion. We should make use of the inertia and the law of a puppet's motion as well as the skill of entwisting to make a puppet's hands swing naturally. After constant practices, we'll be able to obtain the skill, and we should master this skill to move a puppet's arms and make various movements. This is essential for the entwisting. That's why I emphasize it frequently. A puppet's motion, no matter it is big or small, exaggerated or imitated from human body, must be complete, must be accurate, must be rhythmic and must be smooth: this is called "Four Must." A puppeteer's body should stay relaxed and practice basic skills under natural state so as to fully activate the body. Therefore, only when puppeteers makes the performance under natural state can they release energy of puppets (including inertia functions of each part).

Also pay attention to: this law should be flexibly applied to different forms of puppets⁷ according to their features, because their art means are different. Puppeteers should think about the law of a puppet's motion so as to summarize basic methods to manipulate.

WANG: What's the purpose to point out basic skills?

⁷ It is generally acknowledged that Chinese puppet includes: rod puppet, hand puppet, marionette, iron-wire puppet and fireworks puppet.

TAN: Like any other arts, this is to express a dramatic character's personality, psychological action, and subconscious response. For puppet performing, these basic skills are what we need to practice. On this basis, we develop it to express the character's action and the inner emotion. The movements of basic skills are not isolated. Instead, they are connected with each other.

WANG: You always said "puppeteers should be considered when making puppets." In your opinion, what is the relationship between puppet making and puppet performing? What kind of changes in the field of Chinese rod puppet making you experienced in the past fifty years?

TAN: There is an old saying "carving wood to make a puppet, and using the puppet to give performances", which clearly states the nature of puppetry. The old saying means two steps: firstly, carving wood to make a puppet, and secondly using the puppet to give performances. Puppet making, a very important step, is the first-step creation ranging from design to production, while puppet performing is the second-step creation.

As with puppeteers, puppet makers also do creative works. They should find the best creative method to animate puppets. If a puppet brings burden to a puppeteer and cannot allow a puppeteer to manipulate it freely as his wishes, it'll be a lifeless object even it's manipulated by a good puppeteer. That's why a puppeteer should know puppet making and puppet structure. A puppet should be made with high quality and flexibility. It should be lifelike with a puppeteer's simple manipulation. A puppeteer can give it life. A good puppeteer would make a puppet himself or take a puppet from others and improve it individually.

In the old China, a Chinese rod puppet is usually supported by a simple main-stick. In 1950s, Suo Wanjin, a puppet maker of the China National Puppet Arts Troupe, invented handles of pistol after his observation and study in Europe. He found European handles of pistol⁸ and remodeled them. Meanwhile, it was first time that wire spring was used in Chinese puppet making by Suo Wanjin. It's really an important invention. He learnt this from Obratzsov Puppet Theater. Although the principle is similar, he made it more simple and easy to manipulate puppets. That's why I say Suo Wanjin is a master who can be written into history.

Since then handles of pistol become important, so I have to talk about this. Puppets cannot be used if handles of pistol are not properly made. The thickness is very important. Puppet makers should know well which parts should be thick and which parts should be thin to make it

⁸ Handle of pistol: a mechanism device which can be used as a handle to manipulate puppet. It gets the name due to its resemblance to pistol trigger.

well matched with puppeteer's hands.

WANG: Does a puppet breathe?

TAN: A puppet breathes. It can naturally act human breath. You do not need to consider how to make it breath. And let's analyze the breath of human. As a person inhales, he will slightly lower the head and have the subtle feeling that the back gets tightened upwards and backwards. When he exhales, we see the feeling of stretching outward, and the head and body will get back to the original position. So does a puppet's breath. But we should pay attention to the inner feeling of the movement when a puppet breathing. When it inhales, it seems that its lung would like to swallow the intake air all at once, or to slowly and continuously pull the big gulp of air into it. Actually, this is the sensation of a puppet's movement. This is the movement of a puppet's breath: bowing its head and keeping its chest slightly inward, and this is a combination effect, i.e., bending thumb and index finger downward to withdraw the puppet's head and raising the wrist upwards and backwards. Please pay attention to the following points: 1. Properly controlling the extent and the power when bending right thumb and index finger's downwards. 2. Properly controlling the extent when raising wrist upwards and backwards. Please note that the neck is a fixed point and it should be coordinated with the movement range and rhythm of the head. 3. This is not only the movement of a puppet, especially it's a sensation of the movement. 4. The power to swallow "a big gulp of air" is from the interior of the body, the point in its lung. Especially the sense! So does cry.

WANG: How to act crying?

TAN: Puppets can make different kinds of cryings. Let's analyses the crying which is the movement combination of a puppet's head, hands and body—stooping down, lowering the head and covering puppet's eyes by hands. Let's keep this gesture. This can be set as the original point. To make the movement of sob, we should follow these steps. Firstly, raising the wrist upwards and backwards and at the same time withdrawing the head (push down it) to make the body act like inhaling and not to move the hands from eyes. Secondly, making the movement of exhaling to make the head and body get back to the original point (which has been set as above). Repeating the movement of raising the wrist, withdrawing the head and sobbing, and getting back to the original point of the movement of the head and the wrist. It is the crying when we do these movements repeatedly and continuously, isn't it? "Raising wrist, withdrawing head and getting back to original point" is the decomposition of human crying. I apply this decomposition way in my teaching to make my students understand the context and sensation of the movements as well as the relationship and cooperation of different parts

manipulated by basic skills, so that they will know how to transfer the movements, emotions and feelings to puppets. For example, when I teach students to create the crying, I would ask them to decompose the movement and practice to raise the wrist, withdraw the head, get back to the original point, raise wrist, to withdraw head, back to the original point. We use this hand on that side. It must be not like this. The body should not be too straight. You must use the wrist and add slight tremble of sob. These are the ways to express a character's emotion and the inner affection.

Raising the wrist and withdrawing the head are the ways to represent personality of characters, emotion and inner affection. That means you can dissect a human movement. This is the method I teach my students. For example, when I guide students to make the crying, I would ask them to practice the wrist firstly, to raise the wrist, to withdraw the head. You can use your hands on that side. You see, it must be not like this. It must follow you.

WANG: The teaching method of wrist skill⁹ is very different from the conventional teaching method. Is it originally created by you?

TAN: I summarized it from my practice. When I studied in Hunan province, my teacher said three words: lifting, entwisting and walking. The practice of entwisting skill is based on lifting, from simple to complex, including double entwisting and single entwisting. I was required to control rods flexibly with proper strength to lay a good foundation of performing. Over 50 years, since I started to learn it at the age of 14, I finally learned the simplest truth: we should master the range and law of a puppet's each part, only we know puppets well them puppets love and reward us.

WANG: In a puppet performance, what's the relationship between a puppeteer and a puppet? What does the puppeteer feel? What do you think about the puppeteer's performing capability? How important is the body expressiveness in puppet performing?

TAN: When manipulating puppets, we should pay attention to the unity between puppeteer and puppet, and the unity between up and down. Generally speaking, a puppeteer's performance is a revelation of the natural state instead of deliberately acting when manipulating puppets. The more you learn, the more you know, the more things you can express from the interior. Puppeteers do not need to think too much about how to act, instead, they should have many motions in mind and convey them to puppets. In other word, they can put life into puppets with hands and things in

⁹ Wrist skill is to control puppet's waist by wrist, to make puppet breathing and complete the movements of chest and hip through wrist's movement.

their mind. That's why I said a puppeteer's performing is a revelation of the natural state, e.g. I once performed in Japan. After the performance there were talks, in which mothers and kids often asked me questions, "What did you think when performing?" I answered that "I did not think about anything and only followed my sense." Puppeteers are supposed to express the characters' personality and they should present the characters' feelings to audience. They should convey the interior to puppets to animate them. Because puppeteer and puppet are in one.

Part Three: Cultivation of Puppet Talent

WANG: Please introduce the basic situation of talent cultivation of rod puppet art. As far as you know, how many generations have learnt rod puppet techniques? Please mainly talk about your experiences of talent cultivation in China National Puppet Arts Troupe as well as the other organizations in Beijing.

TAN: The China National Puppet Arts Troupe was established by our predecessor. They prepared the work for its establishment in 1953 and officially established it in 1955. I entered the troupe in 1960. In 1961, the troupe sent 6 young trainees to Hunan province to learn rod puppet art of Hunan style and another 6 trainees to Shanxi province to learn rod puppet art of Shanxi style. After the study, we got back to the China National Puppet Arts Troupe and later established a youth team. This can be considered as the first generation talents cultivated by China National Puppet Arts Troupe.

Actually, when I teach students rod puppetry, they should keep pace with each other. If there is a student who stands out above the rest, I'll ask him to wait and try to push the one who falls behind. When everyone goes hand in hand, the good student will get better naturally. This situation goes back and forth. All of the students in that batch could keep an eye in a play. Their abilities were compatible. That's why they could establish the second team of China National Puppet Arts Troupe. And they are still acting as backbone of the troupe until now.

Although China National Puppet Arts Troupe exists in name only today, its productions and performances were inherited and protected thanks to talent cultivation and training courses. For example, *Campo Hero Sister*, which represents the highest level of Chinese puppet art, does not have any videos or pictures left. I rehearsed and taught a dance of *Llittle Pine* (a part of *Campo Hero Sister*) when training young generation of puppet talents. Performing skills of that dance are very characteristic. All of the actions start once without any interruption. It keeps chasing after turning over. Up to now, only the dance of *Llittle Pine* is preserved due to my teaching.

Colaboradores da Móin-Móin nº14

Boris Goldovsky – Doutor em Artes, Presidente do Centro Serguei Obraztsov, Diretor Artístico do Teatro de Bonecos do Estado de Moscou, Historiador, Crítico Teatral, Dramaturgista, Dramaturgo e Pedagogo. Membro da UNIMA e da União Russa de Teatro. Fundador do Museu Memorial S. Obraztsov, do Festival Internacional de Teatro de Bonecos S. Obraztsov e do jornal russo de bonecos *Journal of Miracles*. Diretor Artístico da Academia Central de Teatro de Bonecos do Estado de Moscou. Autor de mais de 20 livros. Trabalha como professor nas Academias de Teatro de Moscou e São Petersburg (Rússia).
E-mail: goldboris@yandex.ru

Fabrizio Montecchi – Arquiteto, cenógrafo e diretor artístico do Teatro Gioco Vitta - Piacenza, Itália, grupo do qual faz parte desde 1977. É reconhecido como um dos renovadores da linguagem do Teatro de Sombras na Europa a partir dos anos de 1980. Como pedagogo do Teatro de Sombras tem ministrado cursos na Europa e nas Américas contribuindo para a formação de uma nova geração de atores-sombristas.
E-mail: fabrizio.montecchi@faswebnet.it

Greta Bruggeman – Diretora artística da Companhia Arketal, de Cannes, França. Estudou no Institut International de la Marionnette - IIM, em Charleville-Mézières. Desde 1983, ano de fundação da Arketal, cria a cenografia e a construção das marionetes para espetáculos da Companhia. É coordenadora do Espaço Arketal, lugar de formação profissional sobre a marionete, com ênfase nas artes visuais, construção e animação de bonecos e objetos. Viaja com seus espetáculos e ministra cursos na França e no exterior. Greta é membro da Comissão de Formação Profissional da UNIMA.
E-mail: bruggemangreta@orange.fr

Hadas Ophrat – Figura de liderança de arte interdisciplinar em Israel, cofundador da The Train Theatre and The School of Visual Theatre em Jerusalém. Ensina performance–arte, arte urbana, e teatro de bonecos contemporâneo. Dirigiu mais de 30 trabalhos teatrais. Desde meados dos anos 90, trabalha com novas tecnologias em Teatro e Performance. Publicou diversos livros e catálogos, incluindo: *Conversations with a Puppet – on a contemporary puppetry* (2008) e recebeu o prêmio por excelência em Artes concedido pelo Ministério da Cultura, de Israel.

E-mail: ophrat@gmail.com

site: www.ophrat.org.il

Henryk Jurkowski – Doutor em Artes pela Academia Polonesa de Ciências (1969). Professor de Teatro de Marionetes em Varsóvia e Bialystok. Crítico, Historiador, Pesquisador, Dramaturgo, Tradutor. Integrou o Comitê Executivo da UNIMA (1959-1992). Foi Secretário-Geral da UNIMA (1972-1980). Presidente da UNIMA (1984-1992). Presidente Honorário da UNIMA (desde 1992). Publicou importantes livros: *Aspects of Puppet Theatre – A Collection of Essays* (1988); *Écrivains et marionnettes – quatre siècles de littérature dramatique en Europe* (1991), *Metamorfoses - La marionnette au XXe siècle*, Institut International de la Marionnete, (2008); Redator chefe da *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette* (2009).

E-mail: hzjurkov@gmail.com

Irina Niculescu – Diretora Teatral e Mestre em Teatro pela Academia de Teatro, Cinema e Música da Charles University de Praga, República Tcheca. Começou sua carreira no Tandarica Theatre em Bucarest, Romênia. Ensinou Direção Teatral na Academy of Theater and Cinema (Bucarest), no Eugene O'Neill Theater Center (Estados Unidos) e no Instituto de Teatro de Sevilla (Espanha). Dirigiu espetáculos em diversos países da Europa e América. É membro da Comissão de Formação Profissional da UNIMA.

E-mail: inniculescu@gmail.com

John Bell – Ph.D. em História do Teatro pela Universidade de Columbia. Diretor da Ballard Institute and Museum of Puppetry e Professor associado de Artes Dramáticas na Universidade de Connecticut. Membro fundador da Great Small Works Theatre Company; foi membro da Bread and Puppet Theatre Company entre 1976 e 1986. Escreveu livros importantes na área de teatro de animação.
E-mail: john.bell.puppeteer@gmail.com

Lucile Bodson – Afiliada à Association Nationale des Théâtres de Marionnettes et des Arts Associés – THEMMAA desde sua criação. Foi diretora do Théâtre de la Marionnette em Paris e atualmente do Institut International de la Marionnette -IIM e da Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette - ESNAM, em Charleville-Mézières (2003-2014). Conselheira da UNIMA e integrante da Comissão de Formação.
E-mail: lucilebodson@gmail.com

Marek Waszkiel – Ph.D. historiador, professor na Academia de Teatro em Varsóvia e Białystok, Vice-reitor da Academia (1999-2005), diretor do Teatro de Animação em Poznan, Polônia (desde 2014), ex-diretor do Teatro de Bonecos de Białystok (2005-2012). Cooperava com muitos teatros de bonecos, escolas de teatro de formas animadas e festivais em vários países como consultor de Teatro.
E-mail: marekwaszkiel@gmail.com

Marthe Adam – Atriz-bonequeira desde 1978. Diretora artística da Semaine Mondiale de la Marionnette Festival (1996-2001). Encenadora. Professora na área de Teatro de Formas Animadas Contemporâneo, Université du Québec à Montréal – UQAM, École Supérieure de Théâtre (desde 1984). Fundadora e diretora do curso de graduação em Teatro de Bonecos Contemporâneo (DESS – Diplôme d'études spécialisées en théâtre de marionnettes contemporain), o primeiro e único curso universitário no campo do Teatro de Animação no Canadá.
E-mail: adam.marthe@uqam.ca

Nicolas Gousseff – Diretor teatral, pedagogo e ator-marionetista, formado pela École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette - ESNAM. Fundador e diretor artístico da Cie. "Théâtre qui", em Paris. Integrou durante 5 anos a Cie. Philippe Genty, posteriormente trabalhou na criação de espetáculos com François Lazaro, Daniel Lemahieu, Francis Marshall e Cie. Agitez le bestiaire. Sob a orientação de Alain Recoing desenvolve o conceito de "corps castelet" [corpo espaço] utilizado em seus trabalhos como pedagogo do teatro.
E-mail: theatrequi.ng@gmail.com

Tan Zhiyuan – Ex-vice-presidente da Companhia Nacional de Teatro de Bonecos da China (fundada em 1955). É um profissional de reconhecida excelência da primeira geração de novos talentos no teatro de bonecos produzido pela nova China. Sua carreira artística cinquentenária reflete as mudanças ocorridas na arte chinesa de bonecos de vara e sua experiência tanto na formação quanto no ensino desta arte é uma síntese da formação de talentos para o teatro de bonecos naquele país.
E-mail: workingwangxiaoxin@hotmail.com

Tito Lorefice – Titeriteiro, Diretor, Docente, Músico, Autor. Diretor da Área de Teatro de Titeres y Objectos da Universidad Nacional de San Martín - UNSAM, Argentina. Diretor da Licenciatura em Teatro de Titeres da mesma universidade. Integrou por 23 anos o Grupo de Titeriteiros do Teatro General San Martín, de Buenos Aires, onde interpretou, foi professor, músico e diretor teatral. Foi Reitor do Instituto de Artes da UNSAM. Preside a Comissão de Formação Profissional da UNIMA.
E-mail: tlorefice@gmail.com

Wang Xiaoxin - Professor do Programa de Teatro de Bonecos da Academia de Teatro de Xangai; Mestre pela Universidade de Pequim; Pesquisador Especial vinculado à Escola de Teatro da Universidade de Yale. É especialista sobre teoria do Teatro de Animação.
E-mail: workingwangxiaoxin@hotmail.com

Publique seu artigo na Móin-Móin

Se você tem um texto inédito para a nossa revista, envie-nos. Ele será apreciado pelo nosso Conselho Editorial, e poderá ser publicado.

Os textos deverão seguir o seguinte padrão de apresentação:

1. Artigos – Mínimo de 8 e máximo de 15 laudas.
2. Solicita-se clareza e objetividade nos títulos.
3. O artigo deverá conter no mínimo quatro fotos para abertura (a parte), resumo e palavras-chave.
4. A formatação de seu trabalho de acordo com a padronização abaixo vai garantir a melhor compreensão de seu texto: Fonte: Times New Roman. Tamanho 12. Parágrafo: com recuo. Espaço entre linhas 1,5. Títulos de obras, revistas, etc.: itálico. Nomes de eventos: entre aspas. Citações: entre aspas.
5. As colaborações devem incluir brevíssima apresentação do autor, logo após o título, visando a situar o leitor, de no máximo 4 linhas.
6. A parte, o colaborador deve enviar uma autorização assinada para a publicação do texto, fotos ou desenhos. Caso inclua materiais gráficos da autoria de terceiros, e indispensável o aceite destes, assim como uma legenda de identificação.
7. Bibliografia: deve ser acrescentada após as notas, de acordo com as normas da ABNT.
8. Enviar uma cópia para o e-mail: revistamoinmoinudesc@gmail.com com telefone e/ou e-mail para eventuais contatos.
9. Indicação de publicação anterior do trabalho: data, local, título, assim como tratamento literário ou científico original.
10. O envio do artigo original implica na autorização para publicação, tanto na forma impressa como digital da revista.

Edições da Móin-Móin

Revista Móin-Móin nº 1

O ator no Teatro de Formas Animadas. 2005

Revista Móin-Móin nº 2

Tradição e modernidade no Teatro de Formas Animadas. 2006

Revista Móin-Móin nº 3

Teatro de Bonecos Popular Brasileiro. 2007

Revista Móin-Móin nº 4

Teatro de Formas Animadas Contemporâneo. 2007

Revista Móin-Móin nº 5

Teatro de Formas Animadas e suas relações com as outras artes. 2008

Revista Móin-Móin nº 6

Formação profissional no Teatro de Formas Animadas. 2009

Revista Móin-Móin nº 7

Cenários da criação no Teatro de Formas Animadas. 2010

Revista Móin-Móin nº 8

Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas. 2011

Revista Móin-Móin nº 9

Teatro de Sombras. 2012

Revista Móin-Móin nº 10

Encenação Teatral. 2013

Revista Móin-Móin nº 11

Teatro de Títeres na América Latina. 2013

Revista Móin-Móin nº 12

Visualidades no Teatro de Formas Animadas. 2014

Revista Móin-Móin nº 13

Memórias do Teatro de Bonecos Brasileiro. 2015

Para solicitar a Revista MÓIN-MÓIN, dirigir-se à:

Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul
Rua Jorge Czerniewicz, 160. Bairro Czerniewicz

CEP: 89255-000

Fone/Fax (47) 3275-2477

Fone (47) 3275-2670

Jaraguá do Sul – SC

Home page: www.scar.art.br

E-mail: scar@scar.art.br

Todas as revistas podem ser acessadas no site:

http://www.ceart.udesc.br/ppgt/publicacoes_moinmoin.html

<http://www.scar.art.br/revistas.html>

Edição www.designeditora.com.br

Tipologia Adobe Garamond

Papel Pólen 90 (miolo) e Supremo 250 (capa)

Impressão Nova Letra



Realização



Programa de
Pós-graduação
em Teatro
CEART - UDESC



Apoio Financeiro



SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA,
TURISMO E ESPORTE

