

Universidade do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Departamento de Teoria do Teatro

**RELAÇÕES ENTRE A ANIMAÇÃO DE FORMAS
E ASPECTOS CONTEMPORÂNEOS DE ENCENAÇÃO
NO TEATRO DE ILO KRUGLI**

por

Mario Ferreira Piragibe

Dissertação apresentada como cumprimento à matéria Monografia Final;
exigência parcial a obtenção do grau de bacharel em Artes Cênicas
com habilitação em Teoria do Teatro,
sob a orientação do Professor Mestre José da Costa Filho – Professor Assistente.

A aparição do encenador como um "artista de teatro", conforme o postulado por Craig, transformou as coisas totalmente. Esse "artista de teatro" – o encenador, nasceu com o desejo de autonomia do teatro, de um teatro liberto de sua condição de serviçal em relação à literatura, passando então a concorrer o dramaturgo. Sobretudo, considerou os textos anteriores como um simples ponto de partida para as suas próprias idéias, e a incrementou com diversas contribuições, o que finalmente conduziu ao fenômeno bem conhecido que é a dramaturgia de adaptação e a dramaturgia de colagem.

Esse processo se afirmou então de forma mais clara dentro do teatro de marionetes contemporâneo, que após ter compensado seu atraso (como teatro popular, se encontra sempre atraso em relação às principais correntes culturais), desejou se colocar mais à vanguarda que o teatro de atores.

Henryk Jurkowski

*Eu não penso que o MANEQUIM (ou a FIGURA DE CERA) possa substituir o ATOR VIVO, como queriam Kleist e Craig. Seria por demais fácil e ingênuo (...) Sua aparição não se acorda com a minha convicção cada vez mais e mais forte: eu creio que não se pode experimentar a **vida** em arte que não pela **ausência** da vida, pela referência à MORTE, pelas APARÊNCIAS, pelo VAZIO e pela falta de COMUNICAÇÃO.*

Tadeusz Kantor, "Le théâtre de la mort"

1975

SUMÁRIO

1. Introdução	p. 05
1.1. As formas animadas e a contemporaneidade	p. 05
2. O teatro e a trajetória de Ilo Krugli	p. 13
2.1. A trajetória	p. 13
2.2. O teatro do Ventoforte: artesanato, pedagogia e o jogo	p. 20
2.3. O uso das mãos	p. 29
3. A questão do texto: a dramaturgia feita no espaço	p. 37
4. O corpo do ator	p. 49
4.1. Ator, boneco, personagem	p. 49
4.2. O animador fundido à forma animada	p. 52
4.3. Corpos partidos	p. 55
4.4. O ator menos humano	p. 59
5. Fragmentação: a realidade partida em cena	p. 62
5.1. A construção fragmentada	p. 63
5.2. O público como complementação	p. 67
6. Conclusão	p. 71
7. Apêndices.	
Apêndice 1: <i>Dióptrica de corpos</i>	p. 76
Apêndice 2: <i>A supermarionete de Craig</i>	p. 83

8. Bibliografia

1. INTRODUÇÃO

O que se pretende estudar com este trabalho é a inserção do teatro de animação no contexto contemporâneo do teatro, sobretudo em determinados trabalhos de caráter experimental identificados a partir do conceito de *pós-modernidade*. Desta forma foi eleito como foco central do estudo o trabalho do encenador, animador de bonecos e educador argentino naturalizado brasileiro Ilo Krugli, diretor e fundador do grupo *Ventoforte*, promovendo-se um diálogo com determinados espetáculos apresentados pelo encenador brasileiro Gerald Thomas.

A Ilo Krugli cabe certa posição de destaque neste trabalho pelo fato de efetivamente fazer uso do boneco e da forma animada em seu teatro, realizando, como veremos mais adiante, um diálogo claro com o contexto de contemporaneidade, apesar de se encontrar apoiado em bases pouco comuns à *pós-modernidade*, como o artesanato, a pedagogia infantil e o jogo.

O confronto entre os teatros de Thomas e Krugli, por serem tão diferentes, termina por revelar semelhanças entre a *pós-modernidade* e o teatro de animação situadas na estruturação de suas cenas, que poderiam ser obscurecidas caso fossem confrontados teatros que apresentassem maior familiaridade.

1.1. As formas animadas e a contemporaneidade

O teatro de animação feito com bonecos, objetos ou sombras, recursos tradicionalmente associados ao teatro popular, aos espetáculos de rua, e aqueles voltado ao público infantil, possui fortes pontos de contato, como se pretende demonstrar, com certas experimentações cênicas que se verificam dentro do contexto

do teatro contemporâneo, mesmo em suas vertentes mais radicais, como é o caso da *pós-modernidade* de encenadores como Robert Wilson e Gerald Thomas.

Um primeiro indício nos pode ser fornecido pelas listas de programação de mostras e festivais dedicados às duas modalidades (o teatro contemporâneo de investigação artística e o teatro de animação). Tais programas evidenciam a existência, se não de uma certa confusão, ao menos de uma mistura, que vem se acentuando com a passagem do tempo. Em julho de 1995 aconteceram concomitantemente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo a primeira edição da mostra *Rio Cena Contemporânea* e o *I Festival Internacional de Teatro de Bonecos do SESC/SP*. Diversas atrações eram comuns a ambos os eventos, e tantas outras que participaram apenas de uma das mostras poderiam figurar como representantes em ambas sem qualquer perigo de descaracterização das mostras. Alguns exemplos são as apresentações do grupo francês *Flash Marionnettes*, da companhia japonesa *Don Doro*, e do espetáculo *Capuchetti Rossi* da companhia servo-italiana *Assondelli e Stecchettoni*, todos em ambas as mostras; do espetáculo *Gertrude Show*, apresentado pela companhia israelense *The Minutemen* no festival de São Paulo, e dos espetáculos *Pinocchio* e *Viagem ao Centro da Terra*, apresentados pelo grupo chileno *La Tropa* no Rio Cena Contemporânea, apresentando uma linguagem de animação de objetos bem familiar ao teatro de bonecos.



A mistura sugerida, no entanto, não parece a princípio um dado novo no panorama do moderno teatro ocidental. A proximidade entre o teatro de animação e as diversas experiências do teatro moderno parece ter-se iniciado com o surgimento das vanguardas teatrais no final do século passado. O espetáculo *Ubu Roi* (1896) de Alfred Jarry, considerado um marco do teatro surrealista,

foi concebido inicialmente como um espetáculo para bonecos, e apresentado com atores posteriormente¹.

Boneco de luva do
personagem Ubu
modelado por Alfred

Antes mesmo do surgimento das vanguardas históricas, Heinrich von Kleist (1777 – 1811) louvava, em 1810, a qualidade dos movimentos do teatro popular feito com bonecos de fio em um ensaio denominado “Teatro de marionetes”², ao afirmar que seus reflexos frágeis e impassibilidade de expressão, decorrentes da ausência de consciência autônoma, sugerem paradoxalmente uma suprema consciência, semelhante à de Deus, e que os atores e bailarinos de seu tempo se deveriam desvencilhar de suas consciências limitadamente autônomas para poderem criar arte em cena.

Inspirado em parte por esse ensaio, mas também apoiado em considerações de artistas e escritores como Maurice Maeterlink³, Edward Gordon Craig elabora em 1907 a sua teoria voltada para o ator moderno a respeito da *Supermarionete* (*Übermarionette*), em que o desarmamento das estruturas da consciência humana mencionado por Kleist poderia conduzir o ator à criação de formas novas, permitindo que o elemento simbólico defendido por Maeterlink pudesse emergir (“Nos nossos dias, o actor aplica-se a *personificar* um caráter e a interpretá-lo; amanhã, tentará *representá-lo* e *interpretá-lo*; um dia, *criará* ele próprio. Assim renascerá o estilo.”⁴). Francesco Bartoli consegue expor em síntese bastante esclarecedora o foco central da proposição de Craig a respeito da *Supermarionete* em artigo publicado pela revista PUCK:

¹ Sobre isto consultar: AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas* (Texto & Arte; 2). São Paulo: Edusp, 1993 p. 177.

² KLEIST, Heinrich Von. *Teatro de Marionetes*. Rio de Janeiro: Ministério da educação e Saúde, 1962.

³ Ana Maria Amaral tece as seguintes considerações a respeito de Maurice Maeterlink: “[...] *para quem o ator é um acidente que compromete a obra de arte. O ator, para ele [Maeterlink], faz desaparecer o símbolo de que toda obra de arte é feita. Segundo Maeterlink, toda obra de arte é um símbolo e o símbolo não admite a presença ativa do homem.*” In: AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas* (Texto & Arte; 2). São Paulo: Edusp, 1993. p. 180.

⁴ CRAIG, Edward Gordon. “O ator e a super-marioneta”. In: VVAA. *Estética teatral – textos de Platão a Brecht*, organizado por Monique Borie e outros. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian, 1996, pp. 391 – 5 (trad. Helena Barbas).

“Como é sabido, E. G. Craig está no ponto de partida de um movimento que, sobre a base da *Übermarionette*, pretendeu reatualizar a cena, instaurando o monopólio da figura do diretor. Em apoio a seu empenho, o teórico inglês invocou uma figura sublime, hiperdinâmica e dançante, dotada de poderes muito superiores aos excessivamente humanos do ator do século passado.”⁵

Podemos citar ainda um ensaio de Vsevolod Meyerhold intitulado *Teatro de Feira*⁶, no qual exorta os atores a assumirem no palco uma postura criativa semelhante à do boneco que, não busca imitar o homem em todos os seus trejeitos, e sim criar um código gestual próprio de acordo com suas limitações físicas e com o contexto espetacular em que está inserido.

O boneco foi para grande parte dos pensadores e encenadores do início do século uma imagem escolhida para incorporar de maneira ideal as transformações que o novo teatro impunha ao ator. Uma analogia clara seria aquela em que se compara o função do encenador segundo as proposições de Craig, Meyerhold e tantos outros a um mestre marionetista, que comandaria os fios da cena, subordinando à sua visão do espetáculo tanto os movimentos dos atores, como qualquer outro elemento constitutivo da cena (cenário, figurinos, luz, sons).

Helga Finter aproveita uma citação de Jarry para apresentar uma imagem da cena – de acordo com o modo como esta foi idealizada pelos modernistas – como uma estrutura subordinada a um dispositivo mecânico tal qual uma imensa *máquina de escrever*, com a qual o encenador realizaria o que ela denomina de *escrita no espaço*⁷. A imagem do dispositivo mecânico gera familiaridade entre o encenador e o manipulador de bonecos, uma vez que ambos agem como uma consciência externa

⁵ BARTOLI, Francesco. *La supermarioneta de Craig – préambulo del teatro abstracto*. Charleville Mézières: Revista PUCK nº 01, 1991. pp. 16.

⁶ MEYERHOLD, Vsevolod. *El teatro de feria*. Charleville-Mézières: Revista PUCK vol.01, 1991 p. 27 (tradução própria com revisão de Daniela H. Labra).

⁷ Segundo tradução própria do seguinte trecho extraído de: FINTER, Helga. *Dioptrique de corps*. Charleville-Mézières: Revista PUCK, nº 4, 1994, pp. 25 – 30.

“*La scène comme machine à écrire surdimensionnée dont le clavier à fils de fer mettrait devant les yeux de l'écrivain-metteur en scène le cheminement de ses pensées, ainsi organisées spatialement: voilà une utopie du théâtre Qui aura de l'avenir*”.

controladora de um objeto sem autonomia ontológica, e cujo corpo só encontra ordenação e movimento dentro do contexto da apresentação.

Entretanto, o teatro de bonecos não se limitou a servir de mero exemplo para as propostas do teatro moderno, e ele mesmo passou por uma série de mudanças ampliadoras, tanto na estrutura do boneco, como na relação entre a forma animada e o animador.

Essas ampliações impuseram inclusive a criação de novos termos que dessem conta das diferentes maneiras de se fazer teatro de animação. A partir da forte relação com as artes plásticas, o teatro de bonecos passou a incorporar elementos visuais referentes à arte do século XX e, dessa forma, a usar da abstração e dos avanços tecnológicos em seus espetáculos. A ampliação das possibilidades plásticas dentro do espetáculo de animação revelou o fato de que os termos *boneco* e *marionete* já não davam mais conta de definir os elementos apresentados, sendo necessário encontrar um termo que pudesse ser suficientemente abrangente. Ana Maria Amaral define o teatro de animação como: “teatro do inanimado”⁸ ou “teatro de formas animadas”.

Por *forma animada* considera-se aquilo que Frank Proschan denomina *performing object*⁹, e que não se limita a ser simplesmente boneco, máscara, objeto cênico ou *coisa animável*. A forma animada é toda estrutura inanimada (sons, objetos, luzes) inserida no contexto de uma apresentação teatral, cujo significado – que lhe é conferido por meio do contexto da cena e/ou pela dinâmica do indivíduo que o anima – exerce função cênica. A forma pode ser antropomórfica ou zoomórfica (bonecos)¹⁰, abstratos (formas baseadas em obras de pintores modernos como Miró, Picasso¹¹),

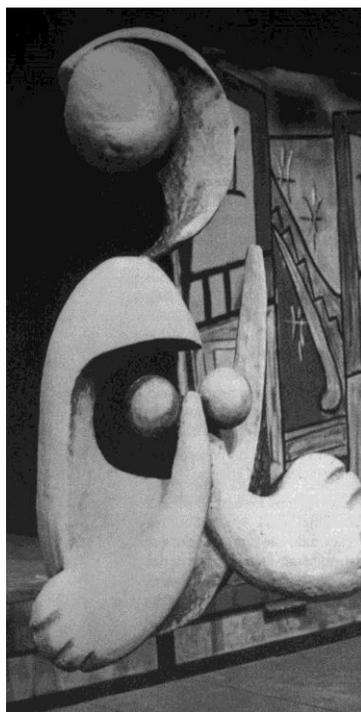
⁸ AMARAL, Ana Maria. *Teatro de animação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

⁹ PROSCHAN, Frank. *The Semiotic Study of Puppets, Masks and Performing Objects*. Semiotica, Vol.47, 1983. Citação extraída de: AMARAL, Ana Maria. *Teatro de animação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997. p.25.

¹⁰ De acordo com congresso realizado pela ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos) na cidade de Ouro Preto/MG no ano de 1979, foi determinado o termo *boneco* para se referir aos objetos antropomórficos e zoomórficos que são dramaticamente animados diante de um público. O *boneco* se diferencia da *boneca*, por esta segunda não possuir função dramática, mas recreativa e decorativa. O boneco usualmente possui, além da aparência que remete à forma humana ou animal, estruturas que se referem diretamente à maneira como estes serão animados durante a função teatral (luva, bastões, pegas, mecanismos de diversas naturezas), e se diferenciam do cinema de animação por sua dinâmica se dar em tempo real, estando o manipulador aparente ou não.

¹¹ Um grupo brasileiro reconhecido internacionalmente em trabalho de animação que faz uso da forma abstrata é o XPTO, dirigido pelo argentino Osvaldo Gabrieli.

objetos a princípio construídos com outra finalidade (ex.: um pequeno lenço azul pode ser a heroína de uma história¹²; uma bola de futebol pode ser um planeta; a lamparina ostentada pelo artesão no último ato do *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, simboliza a lua¹³), elementos constitutivos do espetáculo (figurino, luz, sombra, som), mas serão formas animadas sempre que o objeto revelar um significado que brotar de uma relação dinâmica com o homem, o que equivale a dizer que a condição de animação de um objeto está intrinsecamente conectada ao homem que o manuseia.



Da esquerda para a direita, vemos: boneco antropomórfico do *Teatro dei Piccoli* de Vittorio Podrecca, Roma; figura animada de forma abstrata utilizada na montagem de *Caught by the tail*, de Pablo Picasso, apresentada na Universidade de Albuquerque, New Mexico, sob a direção de J. Morley; e *Poemes Visuals*, da companhia do diretor catalão Jordi Beltran.

¹² Referência à personagem “Azulzinha” da peça *História de Lenços e Ventos* do grupo *Ventoforte*.

¹³ Dá-se usualmente o nome de *teatro de objetos* àqueles que fazem uso desse material em espetáculos. Um grupo famoso e reconhecido nessa linguagem é o *L'arc en terre*, do diretor e animador Massimo Schuster.

Com a ampliação das possibilidades de significação das formas e com o uso das mesmas pelo trabalho da encenação, o teatro de animação passa a se inserir no panorama contemporâneo do teatro, sobretudo no que toca alguns de seus pressupostos básicos, como o questionamento a respeito da refuncionalização do corpo do ator em cena, na reestruturação do espaço cênico e no confronto com a condição hierárquica do texto imposta pelo modelo clássico.

As indagações acima referidas são, de fato, muito presentes no que se costuma identificar como *teatro pós-moderno*, termo usualmente empregado em referência à produção de encenadores como Robert Wilson e Gerald Thomas¹⁴, apesar de esse teatro guardar certas diferenças em relação ao modernismo das vanguardas históricas. Para entendermos essa afirmação será necessário recorrer aos conceitos apresentados por Patrice Pavis, para quem o teatro *pós-moderno* é um teatro em que a fábula aparece desconstruída por um movimento auto referencial. Pavis compara o *teatro pós-moderno* com o que lhe antecedeu da seguinte maneira:

Se vê toda a diferença entre as vanguardas históricas (o modernismo) e o pós-modernismo: este último não experimenta mais a necessidade de negar uma dramaturgia ou uma concepção do mundo (como se fazia no teatro de absurdo, por exemplo), ele se dedica a efetuar sua própria desconstrução como método para inscrever-se, não mais em uma tradição temática ou formal, mas na autorreflexividade, no comentário de sua enunciação, e assim, em seu próprio funcionamento, como se todos os conteúdos e formas não tivessem mais nenhuma importância aos olhos da consciência, do funcionamento, da enunciação, da “ordem do discurso” dos artistas.¹⁵

O elemento mediador desses *comentários* do teatro sobre si mesmo é tão somente a idiosincrasia do encenador, que faz relacionar sua própria individualidade

¹⁴ Podemos encontrar tais referências em FERNANDES, Sílvia. “Memória e Invenção” *In: Memória e invenção: Gerald Thomas em cena* (Coleção Estudos; 149). São Paulo: Perspectiva FAPESP, 1996; e em GEORGE, David. “A pós-modernidade de Gerald Thomas: Matogrosso e Flash and Crash Days” *In: VVAA. Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. organizado por Sílvia Fernandes e Jacó Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1996. pp. 24 – 69.

¹⁵ PAVIS, Patrice. “La herencia clásica del teatro postmoderno”. *In: O teatro y su recepción*. La Habana: UNEAC, Casa de las Americas, 1994. p. 219 (tradução própria)

com a cena¹⁶. Sobre essa questão podemos citar o comentário de Sílvia Fernandes sobre os espetáculos *M.O.R.T.E.* e *Carmen com Filtro 2*.

“O foco organizador das referências é sempre a memória do encenador. A ordenação dos motivos se faz a partir da lógica subjetiva que emana de sua consciência. Ela é o filtro das informações que a cena espacializa. Os fragmentos justapostos são sintomas do trabalho de ordenação que a memória realiza, equivalentes icônicos de situações intelectuais e emotivas.”¹⁷

O trabalho de encenador de Ilo Krugli, como vai se verificar nos capítulos adiante, possui semelhanças com o trabalho de Thomas nos pontos em que ambos estão mais próximos do teatro de animação. Mesmo lidando em seus teatros com questões tão distantes, e possuindo visões diferentes de como a arte cênica se insere no contexto atual, Ilo e Thomas fazem indagações e se valem de procedimentos criativos por vezes idênticos, o que nos vale de referência de como a linguagem do teatro de animação se encontra intimamente ligada às investigações teatrais percebidas no contexto da contemporaneidade.

¹⁶ Sobre isso ver o que falam a respeito das intervenções *em off* na obra de Geral Thomas, tanto SÜSSEKIND, Flora. “A imaginação monológica”. In: VVAA. *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. pp. 281 – 295., bem como FERNANDES, Sílvia. “Memória e Invenção” pp.263-302.

¹⁷ FERNANDES, Sílvia. *op. cit.* pp.266-1.

2. O TEATRO E A TRAJETÓRIA DE ILO KRUGLI

2.1. A trajetória.

No ano de 1984 o grupo *Ventoforte* completou dez anos de existência com a reedição de seus principais espetáculos, apresentados em algumas cidades do Brasil, entre elas o Rio de Janeiro, onde o grupo foi fundado, e São Paulo, onde se encontra sediado desde 1980. Dentre os atos comemorativos da data consta a publicação de um programa referente à temporada paulista da retrospectiva do grupo, que traz em seu corpo a transcrição de uma discussão entre os componentes da companhia. Nos diálogos registrados é feito o levantamento dos objetivos, intenções e estruturas estéticas que caracterizam o trabalho do grupo. Desse diálogo tomou parte o diretor e fundador do grupo, Ilo Krugli, assim como muitos dos integrantes da etapa paulista de formação do *Ventoforte*. Trata-se de um material rico para análise do trabalho do grupo, não apenas pelas inúmeras questões abordadas por Ilo e seu grupo, mas também por ser um relato feito por aqueles que são os responsáveis mesmo pela identidade do *Ventoforte*.

Dentre todos os participantes da conversa, avulta a presença e a opinião do diretor, autor e fundador do *Ventoforte*, Ilo Krugli. Não apenas pela quantidade de informação apresentada por ele com esplêndida clareza, mas também por seu caráter centralizador, de modo a fazer a discussão parecer, na maior parte dos momentos, uma respeitosa entrevista feita a Krugli pelos demais integrantes do grupo. Na verdade não seria exagero afirmar que o *Ventoforte* deve sua existência às idéias e capacidade aglutinadora de Krugli. Uma breve olhada nas fichas técnicas dos espetáculos apresentados pelo grupo, inclusive remontagens, indica uma grande rotatividade entre seus integrantes, sobretudo em sua etapa paulista, que procede à inauguração da *Casa do Ventoforte*, um espaço arborizado situado no bairro do Itaim-Bibi, funcionando como sede, teatro, e também como oficina de formação de atores, eventualmente aproveitados nos espetáculos do *Ventoforte*. Para que possamos ter uma idéia mais clara não apenas da relevância do trabalho de Krugli no trabalho comparativo entre o teatro de animação e a encenação contemporânea, mas também da importância do diretor no panorama teatral brasileiro dos últimos vinte e cinco anos, faz-se necessário

antes de mais nada analisar aspectos da trajetória artística de Ilo Krugli, para então apreciarmos os pontos principais que caracterizam a linguagem do grupo *Ventoforte*.

Argentino, filho de imigrantes operários poloneses, nasceu em dezembro de 1930, sendo batizado Elias Kruglianiski¹⁸. Teve formação autodidata livre, trabalhou em Buenos Aires em oficinas de cerâmica, e em diversos ateliers de desenho e pintura. Das artes plásticas foi conduzido ao teatro, trabalhando com grupos de teatro de bonecos. Com um desses grupos, o *Cocuyo*, realizou a partir de 1958 viagens a lugares diversos como o norte da Argentina, Bolívia e Peru, apresentando-se em quartéis, centros de mineração e aldeias indígenas. O público preferencial do *Cocuyo* era infantil, e suas apresentações, de acordo com declarações do próprio Krugli, apresentavam um caráter forte de integração do teatro com a educação.

“Quando eu fazia artes plásticas já havia o envolvimento com o teatro. Desde garoto fazia teatro de bonecos, algo bem mambembe, e foi assim que me desloquei por toda a América Latina apresentando em quartéis no Peru, praças na Bolívia, Chile e daí por diante, sempre em qualquer espaço. Peças que geralmente eram dirigidas às crianças às vezes eram transformadas, apimentadas e mostradas então para soldados e público adulto em geral. Mas veja, desenvolvíamos um trabalho com crianças e adolescentes, e esse trabalho era exatamente uma integração entre teatro, artes plásticas, expressão corporal... de certa forma o teatro já era o núcleo central. Aos poucos, fazendo cenários e objetos para teatro, fui abandonando o trabalho solitário de atelier e essa talvez seja a razão maior de há sete anos me dedicar exclusivamente ao palco, onde estar é sempre uma festa”¹⁹

Ilo chegou ao Brasil no ano de 1961 junto com outro integrante do *Cocuyo*, Pedro Dominguez. Sua intenção era de assistir à Bienal de Arte Moderna de São Paulo, e conhecer o trabalho com arte e educação realizado por Augusto Rodrigues frente à Escolinha de Arte do Brasil, no Rio de Janeiro, em que o trabalho de educação infantil combinava experimentos em diversas áreas de expressão artística como pintura, dança, expressão corporal e teatro de bonecos. O interesse de Ilo por

¹⁸ fonte: Registro de Artistas e Companhias da Biblioteca da FUNARTE.

¹⁹ *Ilo Krugli; Histórias de fogo, paixão e ódio*. Jornal de Brasília, 15/03/81. Entrevista dada a Geraldinho Vieira

Rodrigues advinha também de suas relações com o bonequeiro venezuelano Javier Villafañe, com quem o diretor da Escolinha chegou mesmo a trabalhar como assistente. O estilo de apresentação de Villafañe com *bonecos de luva* e prática de teatro de bonecos popular e itinerante tem sido até hoje uma forte influência para os titeriteiros da América do Sul hispânica, em especial da Argentina²⁰. Krugli trabalhou como professor da *Escolinha* até o ano de 1975, lecionando para crianças e adolescentes disciplinas nas áreas de artes plásticas, teatro e teatro de bonecos. Ao longo da década de 60 realizou inúmeros trabalhos na área de educação, expôs trabalhos como artista plástico, inclusive nas Bienais de Arte Moderna de São Paulo nos anos de 1967 e 1969, e fundou o *Teatro de bonecos Ilo e Pedro*, com o também argentino Pedro Dominguez.

Os trabalhos mais expressivos da dupla são *O Retábulo de Maese Pedro*, com textos de Lorca, e Cervantes, e *Ubu Rei* de Alfred Jarry. Ambos os espetáculos foram dirigidos por Gianni Ratto entre os anos de 1968 e 1970.

No ano de 1972 montou e dirigiu um texto seu escrito em 1963, *A história do barquinho*, formado no que se poderia chamar de “meio caminho entre o teatro de bonecos e de atores”. Ilo estava interessado em fazer um teatro cuja dinâmica fosse determinada pelos movimentos das mãos dos atores, num caminho diferenciado do teatro de bonecos tradicional. A peça foi bem sucedida, obtendo boas resenhas em jornais, e em 1973 Ilo estava em Santiago do Chile montando a mesma peça com o grupo *Manos*. Nesse momento ocorreu o golpe militar Chileno, e o diretor se viu obrigado a retornar ao Brasil em meio a uma grande depressão.

“Voltando do Chile, com a sensação do drama vivido, a destruição de sonhos e de vidas, um ator de meu grupo de teatro em Santiago, que se chamava ‘MANOS’, que quer dizer ‘mãos’ e ‘irmãos’, um ator havia morrido e também tinham morrido os sonhos e até um presidente eleito pelo voto direto do povo, um homem que disse para nós, os atores da ‘História do barquinho’; ‘Eu também sou um menino, às vezes brinco como uma criança’. Aqui voltando eu não tinha grupo, não tinha nada, meu trabalho com o grupo que tinha criado uma escola – o NAC – tinha acabado, meu trabalho de bonecos, que era o teatro de

²⁰ Sobre isso ver em: AMARAL: Ana Maria. *Teatro de bonecos no Brasil*. São Paulo: COM-ARTE, 1994. pp. 27 – 47

*ILO e PEDRO tinha acabado, só tinha algumas poucas pessoas em volta que eram alunos, ou companheiros de aventura de vida e vivências, como o Beto Coimbra, o Caíque [Botkai], a Silvia Aderne, e assim em 12 dias nasce explosivamente, para levar a um festival no Paraná, o espetáculo, e nasce o grupo.*²¹

O espetáculo a que a declaração de Ilo se refere foi *História de Lenços e Ventos*, e o grupo criado a partir da montagem é o *Ventoforte*. A peça foi montada em pouco tempo para ser apresentada no Festival de Teatro Infantil de Curitiba no ano de 1974. Após o regresso do grupo ao Rio iniciou-se uma temporada extremamente bem-sucedida no Museu de Arte Moderna (MAM), com a duração de 12 meses.

A montagem de *Lenços e Ventos* não apenas determinou a fundação do grupo *Ventoforte*, como consolidou as experiências feitas na época do *Barquinho* relativas ao uso das mãos no espetáculo teatral, definindo uma outra forma de animação diferente da manipulação de bonecos. Uma forma que Ilo acolheu como tendo maiores possibilidades poéticas do que a animação tradicional, ampliando a possibilidade do uso da forma animada.

Seus personagens eram lenços, pedaços de *Papel*, objetos como guarda-chuvas (e até mesmo bonecos), atores, culminando com a figura do dragão colorido, formado por diversos lenços (e atores) reunidos. A relação do ator para com o objeto animado em cena tirava partido da animação aparente (em que o animador não oculta seu corpo), criando desta forma um jogo dinâmico entre homem e objeto que terminava por aumentar as possibilidades de apresentação da personagem.

Lenços e Ventos foi recebido de maneira eufórica pela crítica especializada, o que rendeu ao grupo e a seu diretor diversos prêmios: Recomendação especial, conferido pela Associação de Críticos Cariocas; um dos cinco melhores do ano, pelo INACEN; *Molière* para Ilo Krugli (1974); Melhor espetáculo segundo o S.N.T.(1975); e *Molière* de melhor espetáculo (1976).

À *História de Lenços e Ventos*, seguem-se outros espetáculos, como *Da Metade do Caminho ao País do Último Círculo* (1975), que foi uma experiência de espetáculo apresentado em duas versões, uma para crianças e outra para adultos. Dessa forma

²¹ Programa do evento 10 anos de *Ventoforte*. p. 34

o grupo buscava formalizar a diferenciação de linguagem entre o teatro apresentado para adultos e para crianças.



Da metade do caminho ao país do último círculo.
Grupo Ventoforte. MAM-Rio, 1975.

“Trabalhamos [...] duas versões, uma para crianças e outra para adultos. A primeira era onírica, opondo conteúdos racionais-dogmáticos, criadora e poética, [...] A outra foi bem mais concreta. Neste caso, parti da estrutura infantil para a dos adultos. Mantive o tema central, a maior parte dos diálogos, mas modifiquei os climas. Procurei deixar a linguagem verbal que caracteriza em geral nosso teatro, que é uma revelação da tentativa de infantilizar (no mau sentido) nossa criança.”²²

Houve ainda espetáculos ganhadores de prêmios como *Pequenas Histórias de Lorca* (1976)²³; *O Mistério das Nove Luas* (1978)²⁴; *Sonhos de um coração Brejeiro Naufragado de Ilusão* (1978)²⁵, espetáculo baseado no teatro de *Mamulengo*²⁶, em que o grupo fez uso de

bonecos inspirados no trabalho dos artesãos pernambucanos para a representação dos personagens.

²² *Para Ilo Krugli, teatro infantil é mais que infantilizar a criança.* jornal Correio do Povo, Porto Alegre (RS), 23/09/75. matéria de Antônio Hohlfeldt.

²³ Eleito por dois anos seguidos (1976 e 1977) como *Um dos cinco melhores do ano* pelo S.N.T., prêmio da Imprensa de Porto Alegre (1976), e quatro indicações ao prêmio Mambembe no Rio e em São Paulo nas categorias: direção, figurinos, música, direção e produção.

²⁴ *Um dos cinco melhores do ano de 1977*, pelo S.N.T., prêmio Mambembe/RJ (1978) nas categorias: direção, cenário, figurino, iluminação, prêmio Mambembe/SP de personalidade do ano para Ilo Krugli, e *Melhor espetáculo Infantil do ano de 1979*, conferido pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

²⁵ Prêmios *Títère de Ouro*, do 1º Festival Internacional de Bonecos de Artigas, Uruguai, 1979 e prêmio Mambembe/RJ (1979) nas categorias música e figurino.

²⁶ Teatro popular originário da Zona da Mata de Pernambuco feito em sua maioria com bonecos de lva, esculpidos em madeira de Mulungu e tecido. Seus espetáculos são sempre acompanhados por música típica, e o animador improvisa seus textos rimados (loas) a partir de situações simples. Mais informações sobre o teatro de Mamulengo, consultar: BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do Mamulengo*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1966.

Em 1980, Ilo mudou-se para São Paulo para fundar a *Casa do Ventoforte*. Alguns dos fundadores do grupo, entretanto, permaneceram no Rio de Janeiro onde foi fundado o grupo *Hombu*, que passou a montar peças dentro das mesmas idéias de teatro artesanal, pedagógico, e valorizando o trabalho das mãos. O *Hombu* montou espetáculos memoráveis como: *Fala Palhaço*, *Ou isto ou Aquilo* (com poemas de Cecília Meirelles), e mais recentemente *A Casa da Madrinha*. Instalado em seu *circo-teatro-residência-escola*, Ilo remontou em São Paulo suas principais peças, inclusive *A história do barquinho*, anterior à criação do *Ventoforte*.

Em *Estou fazendo uma flor*, de 1983, com textos de Javier Villafañe, Tristan Klingsor e do próprio Ilo Krugli, o palco é dividido entre o diretor do *Ventoforte* e o então iniciante Osvaldo Gabrieli, atualmente diretor do *XPTO* (grupo de reconhecimento internacional, que trabalha um híbrido situado entre o teatro, a dança e a animação de formas, sendo alguns de seus espetáculos mais conhecidos: *Babel Boom* e *Coquetel Clown*). Rui Fontana Lopes prevê o futuro artístico do parceiro de Ilo em *Estou fazendo uma flor*:

“Os dois atores se alternam na criação de vários personagens e entidades de enredo de cada uma das estórias, conseguindo emprestar um interessante sentido de unidade e coesão ao espetáculo. A característica mais marcante da peça é a simplicidade: elaborando e recriando a linguagem do teatro de bonecos realmente popular (como nas feiras livres e no circo) e explorando às últimas conseqüências a linguagem do gesto, os atores representam e brincam numa espécie de jogo coletivo com o público, um jogo cujo propósito é encontrar as pétalas que formarão uma flor desconhecida.

O poder e a sedução que bonecos e fantoches exercem sobre o público infanto-juvenil é fantástico e misterioso. E neste espetáculo o contato vivo e próximo que as crianças estabelecem com estas figuras, ao mesmo tempo mágicas e reais (os atores estão sempre presentes, ao alcance da mão) é extremamente estimulante. Crianças de todas as idades se aproximam dos atores-bonecos para conhecer o material de que são feitos e, talvez, para tentar descobrir o princípio que os anima.”

[...]

“Osvaldo Gabrieli é ainda um artista em processo de formação e amadurecimento, pelo menos em seu trabalho como ator. Mas suas qualidades garantem que encontrará um

*estilo e modo de ser mais completo. Ilo, em cena, é um mágico que mantém uma intimidade comovente com as mais pura poesia. Um espetáculo que merece ser visto.*²⁷

As Quatro Chaves, do mesmo ano, é uma mistura do teatro concebido formalmente como arte, e atividade lúdica livre. Com a participação direta do público infantil no espetáculo, não apenas a história, mas seus objetos e elementos são moldados por ambos, grupo e crianças. A peça apresenta quatro personagens que possuem desejos que devem ser satisfeitos pelo trabalho criativo de todos, que devem elaborar e construir elementos de acordo com as vontades de cada um dos personagens. Após os presentes serem construídos e entregues aos bonecos que representam os quatro personagens centrais, há um misterioso furto e desaparecimento dos objetos. Surge então em cena um detetive que guia as crianças por uma série de tarefas que deverão ser cumpridas até que os desejos dos quatro bonecos possam ser novamente satisfeitos. Neste espetáculo a colocação da criança dentro do contexto do espetáculo extrapola a condição de espectador, transformando-a em agente da ação da peça numa estrutura aparentada à festa e à ritual, propondo uma relação com o espetáculo diferente da postura de expectativa passiva existente no teatro convencional.

O teatro *Ventoforte* comemora no ano de 1999 vinte e cinco anos de existência, enquanto que Ilo Krugli festeja 40 anos de carreira. Foi planejada uma programação de cursos e espetáculos em comemoração à dupla marca, que se iniciou com uma montagem de *A história do barquinho* entre os meses de março e maio, com quantidade reduzida de atores em cena – Ilo representou praticamente todos os personagens –, e sob o título de *O rio que vem de longe*. A próxima peça da programação seria *O mistério das nove luas*, mas as condições financeiras de manutenção da *Casa do Ventoforte* talvez não viabilizem o prosseguimento destes atos comemorativos.

²⁷ *Intimidade comovente com a poesia*, jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, 12/03/1983, crítica de Rui Fontana Lopes.

2.2. O teatro do *Ventoforte*: artesanato, pedagogia e o jogo

A saudade que em mim desperta o jogo das letras prova como foi parte integrante de minha infância. O que busco nele na verdade, é ela mesma: a infância por inteiro, tal qual a sabia manipular com a mão que empurrava as letras no filete, onde se ordenavam como uma palavra. A mão pode ainda sonhar com essa manipulação, mas nunca mais poderá despertar para realizá-la de fato.

Walter Benjamin

História de Lenços e Ventos não deve ser considerada apenas como o trabalho inicial do *Ventoforte*, ou mesmo a como peça do grupo de maior repercussão de público. Há nesse espetáculo, já bastante amadurecidas, as aplicações das idéias a respeito do teatro que Ilo gestava desde o início de seu trabalho junto à Escolinha de Arte do Brasil, ou talvez antes.

A peça conta a história de *Azulzinha*, um lenço azul que resolve sair do quintal onde vive levada pelo *Vento da Madrugada*. Com o desaparecimento de *Azulzinha*, surge um outro personagem, o *Papel*, feito de jornal, que se dispõe a procurar o lencinho para que retorne ao seu quintal. Depois de várias estripulias, *Papel* encontra *Azulzinha* prisioneira na *Cidade Medieval*, dominada pelo *Rei Metalmau*. *Papel* tenta entrar na Cidade, mas acaba sendo destruído por um dos soldados do rei, que o queima. Quando a história parece ter acabado de forma trágica, os atores interferem, e se valem da brincadeira do teatro para fazer um novo *Papel* melhorado: agora ele tem um coração de celofane protegido por um escudo de metal para o defender da brutalidade do povo medieval, e segue acompanhado por um dragão colorido formado por todos os lenços juntos. Chegando à cidade, *Papel* derrota não o *Rei Metalmau*, mas sua sombra, e o dragão se encarrega dos soldados do Rei. Assim, *Papel Coração de Celofane* resgata *Azulzinha* e ambos retornam ao quintal.

A peça evidencia a existência de dois planos que interferem um no outro. O primeiro seria o *enunciado*, que diz respeito à fábula, em que os personagens são

apresentados através da forma animada. O segundo plano é o da *enunciação*²⁸, que diz respeito à história do esforço dos atores em apresentarem uma peça sem a ajuda dos bonecos, e da relação estabelecida entre o grupo e os materiais empregados. Esses planos interferem um sobre o outro de modo a tornar tênue a separação entre ambos.

Os atores que manuseiam os objetos, apresentando ao público os personagens, não se põem em cena de forma passiva e com o único intuito de apresentar os bonecos. Sua interferência determina os rumos do que é contado, como no caso da reconstrução do personagem *Papel* pelos atores após sua imolação, ou como no início da peça²⁹, em que os bonecos se fecham dentro de uma mala, deixando aos atores a tarefa de começar uma história a partir de outros elementos. Os contextos da fábula e da enunciação não correm paralelamente, mas contribuem mutuamente para a construção do texto do espetáculo.

Ainda, a respeito do início de *História de Lenços e Ventos*, percebemos o uso dos materiais como ponto de partida da criação de um enredo. Uma história é construída e contada a partir do uso do pano como veículo expressivo, ou da vontade de usar as mãos para determinar fisicamente os personagens (*A história do barquinho*). A existência desses dados materiais funcionam assim como *motifs* dramaturgicos, uma vez que determinam o texto da peça.

História de Lenços e Ventos traz já em sua estrutura as indagações e pontos de concentração que vão caracterizar o trabalho do *Ventoforte* até os dias de hoje, e que começaram a ser ensaiados em “O Barquinho”.

²⁸ Segundo definição que se segue, empregada por Ligia Chiappini Moraes Leite em: LEITE, Ligia C. Moraes. *O foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1993. p. 88. “*Enunciação*: ato pelo qual as frases de um *enunciado* são atualizadas por um locutor particular, em circunstâncias temporais e espaciais determinadas; *Enunciado*: seqüência de frases em referência à situação particular em que aparecem. Espécie de resultado do ato de *enunciar*, ou da *enunciação*.”

²⁹ O texto da peça *História de Lenços e Ventos* existente no arquivo da FUNARTE se inicia como um entremez para teatro de bonecos, que termina com a seguinte rubrica: “A seqüência com os bonecos será interrompida porque o sapo e o cavalo convencem Manuel e os outros [bonecos] a não trabalharem. O ator sai com a mala detrás do pano e diz: ‘Eles estão fechados lá dentro. Se fecharam com a chave. Vamos ter que fazer o espetáculo sem eles. Mas com que vamos fazer o espetáculo?’. Começam a procurar até que se descobre um lenço no violão e a partir daí vão achando muitos outros lenços entre as roupas e os objetos e vão pendurando todos.”

Pode-se dizer que o teatro de Ilo Krugli à frente do grupo *Ventoforte* se encontra apoiado sobre três pólos: o *artesanato*, a *educação* e o *jogo*.

Com relação à sua busca de um teatro artesanal, encontramos o jogo das mãos – ponto de partida do artesão –, e o manuseio dos materiais. Ao começar *Lenços e Ventos* com a fuga dos bonecos para então apresentar sua história a partir do jogo dos atores com os tecidos, Ilo afirma através da encenação a possibilidade de se construir uma peça a partir de um dado material, de um pedaço de pano. O discurso, desta forma, é construído a partir das possibilidades de enunciação que o trabalho com o material revela. Podemos entender as produções teatrais de Ilo Krugli como peças artesanais que surgem do atrito das mãos com o material disponível.

Refere-se ao artesanato, também, o aspecto rústico de suas montagens (“Parece que tanto os bonecos como as figuras e os cenários, tudo, foi improvisado na hora. E quase era porque foi montado em lugares em que quase tudo devia ser montado na hora, todos aqueles panos pendurados, os bambus amarrados formando um varal.”³⁰). A relação entre o rústico e o artesanal deve-se ao ato de transformação *in loco* de materiais e elementos de cena, forçando o grupo a utilizar elementos disponíveis e aplicando a estes diferentes possibilidades de significação dentro do contexto do espetáculo. A partir dessa lógica não era dado ao grupo fazer uso de objetos prontos, construídos com exclusiva finalidade cênica. Não se encontra na cena do *Ventoforte* a idéia de elemento *pronto*. Tudo parece estar inacabado ou mesmo gasto, o que sugere assim que os materiais empregados se encontrem em transformação, transitando entre um estado e outro (o que ainda não se aprontou e o que já perdeu sua validade ordinária). O que se privilegia com isso é a dinâmica do manuseio das formas como ação determinante de seu significado.

Krugli, além de artista de teatro e de artes plásticas, trabalhou intensamente como educador, e mesmo suas atividades com grupos de teatro estiveram sempre associados a centros educacionais, como foi o caso da Escolinha de Artes do Brasil (de 1961 a 1975), a Escolinha de Arte do Aterro (de 1974 a 1975 – onde hoje funciona o Teatro de marionetes Carlos Wernek, cujo projeto arquitetônico é do próprio Ilo e de

³⁰ Programa comemorativo dos 10 anos do *Ventoforte*, p.3

Pedro Tournon Dominguez), Centro de Arte Infanto-Juvenil do Méier (o *Centrinho do Méier*, desde 1975). Krugli declara com firmeza: “Trabalho sobretudo com teatro infantil, e num enfoque de educação.³¹” Essa escolha parece ter sido tomada anos antes, quando perambulava pela América Latina com seus teatros de bonecos. A vasta experiência faz de Krugli um educador infantil e pensador da educação infantil com posições bastante definidas. Acredita no teatro como veículo de educação, chamando atenção para os elementos que julga fundamentais:

“Ele [o teatro infantil] dá à criança os caminhos, e é onde o real e a imaginação se misturam. Todo espetáculo tem que ser crítico, tem que levar à percepção da realidade, ainda que o espetáculo não seja realista. [...] O espetáculo tem que apresentar um trabalho visual porque as cores têm muita importância. O cuidado é imprescindível. A encenação é viva pelo elemento de sensibilidade. A criança tem que descobrir momento de vida no palco. O ator tem que ser verdadeiro para que o teatro seja verdadeiro e possa passar uma emoção clara e forte. O teatro infantil impõe que sejam apresentadas situações em que a criança se veja, e como ela é sensível às formas novas, há necessidade da busca de linguagem.”³²

O teatro para crianças segundo Krugli, precisa evidenciar uma relação forte entre o dado poético e a realidade de forma a participar da construção da visão de mundo do jovem espectador. Ao se deparar com circunstâncias reais mostradas por meio do jogo teatral, a criança estaria na situação de formular criativamente suas opiniões e posturas diante da realidade, tendo no teatro não uma voz que determina condutas, mas um espaço onde são formuladas questões dentro de uma circunstância de jogo. Um bom exemplo da preocupação de Ilo Krugli em mostrar “momento de vida no palco” está nos meios de que *Papel se vale para combater o Rei Metalmau* na peça *História de Lenços e Ventos*. Ele sabe que não pode enfrentar sozinho a cidade Medieval, e que não pode se revelar como é, porque isso significaria sua destruição, e portanto protege seu coração de celofane com um escudo de metal. Sem sua

³¹ Para Ilo Krugli, teatro infantil é mais que infantilizar a criança. jornal Correio do Povo, Porto Alegre, 23/09/1975. por Antônio Hohlfeldt.

³² Teatro Infantil – Ilo Krugli; Correio de Notícias, Curitiba, 15/07/78.

dissimulação diante dos guardas não seria possível sua entrada para resgatar *Azulzinha*.

“CARTAZ - Quem é você?

PAPEL - Papel Coração Celo... quase que eu digo; Papel Coração de Metal (FALANDO BAIXINHO PARA O PÚBLICO) Mentira, meu coração é de papel celofane mesmo.”

O combate final de *Papel*, que é feito com a sombra do *Rei Metalmau*, e não com o próprio Rei, também se refere ao reconhecimento das limitações do personagem, que deve usar seus próprios recursos para vencer a batalha.

O encontro entre o elemento artesanal e o educacional no teatro de Ilo Krugli se dá no fato de que as informações dispostas em cena precisam ser completadas pelas crianças-espectadores. Há nos espetáculos a preocupação de estabelecer o jogo, elemento a partir do qual descobertas são possíveis, fazendo uso de: “elementos imaginativos, de forma desmistificadora, de modo que a criança assista a um espetáculo como um acontecimento criador, no sentido original da palavra”³³.

Dessa forma o espetáculo é moldado, trabalhado pelo espectador que se coloca também na posição de artífice da trama. A esse respeito, sobre a peça *História de Lenços e Ventos*, Krugli coloca:

“Apesar de eu ser contra os debates em palco com as crianças, a participação delas no espetáculo propriamente dito, temos apelado a elas para discutir o enredo dos nossos teatros. Isso é incongruente? Não, porque nas experiências de nossa escolinha de arte, por exemplo, a criança recebe um espaço completamente aberto, livre de qualquer elemento, que ela constitui como seu e o adorna à vontade. Ela o constrói e depois o destrói, se for necessário. [...]

Ora, tentar integrar no espetáculo uma criança é impingir-lhe uma situação dada, e contra isso nos colocamos. Daí porque não debatemos o espetáculo com elas, mas discutimos a maneira mesmo de construí-lo, de resolvê-lo. Por exemplo: como Folha de

³³ Para Ilo Krugli, *teatro infantil é mais que infantilizar a criança*. jornal Correio do Povo, Porto Alegre, 23/09/1975. por Antônio Hohlfeldt.

Jornal Impresso entrará no castelo para salvar a heroína? Pelos fundos? Não, ele entrará pela frente, disfarçando seu coração de papel de celofane com uma camada de latão. Mas a criança vê o disfarce, assume uma posição crítica ante o fato, conscientiza-se de valores básicos da sociedade humana (e não de um sistema determinado, o que seria então perigoso), algo universal, pois.”³⁴

Reafirma-se com essa declaração a intenção de Ilo Krugli de se valer do teatro como um meio pelo qual a criança constrói sua visão de mundo. Os valores com que o diretor/autor trabalha possuem um caráter ético Mais geral, desvinculados de uma contextualidade histórica, evitando assim o perigo referido do enquadramento em uma determinada corrente de pensamento circunscrita a contextos temporais e políticos pontuais.

O teatro de Ilo Krugli sempre terá um caráter educacional. Durante a temporada de 1999 de *A história do barquinho*, apresentada na Casa do *Ventoforte* sob o título de *O rio que vem de longe*, o grupo abria o teatro uma hora antes do início da peça, e recebia as crianças para uma “oficina de barquinhos de *Papel*”. Nesta oficina os barcos eram feitos pelas crianças a partir de dobradura, e depois postos a navegar em tanques e piscinas cheias de água espalhadas no gramado interno diante do teatro. Os atores e dinamizadores da oficina perguntavam às crianças “Que tipo de barco é esse?”, “Por que seu barco navega dessa maneira?”, “Qual o nome do seu barco?”. Desta forma buscava-se aproximar a criança da experiência vivida pelo protagonista da peça, permitindo-a criar associações a partir da observação do espetáculo.

Essa relação do espectador com as apresentações do *Ventoforte* pode ser verificada em alguns casos bem mais física e participativa. Em alguns espetáculos há momentos em que a criança é solicitada a construir elementos ou mesmo interferir no enredo da peça. Dessa forma, o jovem espectador tem a possibilidade mesmo de determinar a feição da história apresentada, passando da condição de assistente passivo, normalmente verificada no teatro convencional, à de participante e elaborador da própria peça. Essa mudança no ponto de vista do espectador faz o espetáculo

³⁴ *Idem*

tomar feições de brincadeira infantil, e o compartilhamento dos materiais faz a distinção entre grupo e espectadores ser algo problemático.

Em *História de Lenços e Ventos* encontramos mais claramente esse contato entre atores e espectadores no momento em que se discute como *Papel* será reconstruído, e como irá se infiltrar no castelo do vilão. A participação das crianças na reconstrução do personagem faz com que elas sejam co-autoras da peça, ao mesmo tempo em que participam de uma brincadeira de construir.

Outro exemplo dessa relação intensa com a platéia dentro do teatro de animação é o jogo popular dos *fantoches*, que no Brasil tem o *Mamulengo* pernambucano como sua expressão mais forte. No caso dos bonecos nordestinos, a *brincadeira*³⁵ não é possível sem a participação dos espectadores, que dão o tema para o improviso do boneco, ou que servem de interlocutores ativos (ou seja, não apenas ouvem o que lhes diz o boneco, mas respondem a esse, sem que haja qualquer preocupação em seguir um roteiro pré-estabelecido)³⁶.

A participação do público, o elemento artesanal e o uso das mãos dando novos significados a objetos genéricos, evocam certas semelhanças com a estrutura do ritual religioso, em que determinados objetos adquirem significações transcendentais ao serem manuseados ou apresentados em meio ao rito. O espetáculo se pretende comunhão coletiva, trocando o teatro como produto final apresentado a uma audiência passiva, por uma festa popular construída ao mesmo tempo por atores e espectadores. A respeito de outro aspecto ligado ao caráter ritual/lúdico da forma de teatro do *Ventoforte*, segue a transcrição de trechos de críticas a *História de Lenços e Ventos*:

“Um dos pontos altos do espetáculo é o momento em que um pedaço de papel de jornal, que todos fomos convencidos a aceitar como um personagem chamado Papel, é imolado numa fogueira. Todos nós sofremos no própria carne a morte deste pedacinho de papel magicamente transformado em personagem. Mas a maneira poética pela qual essa

³⁵ Termo empregado para determinar a apresentação do Mamulengo. Sobre isso ver também: FILHO, Hermilo Borba. *Fisionomia e espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

³⁶ O que eu sei sobre o Mamulengo vem preferencialmente da minha relação com o mestre Zé de Vina, a quem acompanhei em apresentações aqui no Rio em 1998, mas pode-se citar o Hermilo Borba Filho, que possui dois livros publicados sobre o mamulengo, abordando questões semelhantes à que exponho.

morte é cenicamente proposta faz com que o sofrimento não se transforme em desespero: o personagem Papel morreu queimado, mas antes disso já vimos que basta um novo pedacinho qualquer de papel para criar um novo personagem chamado Papel. Tão querido quanto o primeiro Papel. Tão querido quanto o lençinho-personagem chamado Azulzinha.”

Yan Michalski; Jornal do Brasil, 1974.

“Lenços, atores e crianças – simbolizados por um lindo dragão colorido a que se dá vida em cena num inesquecível momento de dança e música – enfrentam e derrotam os soldados da tirania. ‘Azulzinha’ é resgatada: triunfam a justiça, a liberdade e o amor. Todos podem voltar aos quintais e o jogo está pronto para recomeçar.”

Rui Fontana Lopes, O estado de São Paulo, 1981.³⁷

A partir dos fragmentos de críticas acima, pode-se supor uma questão que relaciona espetáculo, ritual e jogo para além do duplo envolvimento do público com as funções de espectador e de *celebrante*. Há também a idéia de recomeço, que podemos observar nos rituais como sendo a questão da atualização de uma verdade primordial, ou mesmo do formato circular, presente tanto em cerimônias de caráter religioso, como em brinquedos infantis e folguedos populares. Examine-se o seguinte trecho:

- ATORES* - *E agora? Queimaram o Papel. A Azulzinha ficou lá na cidade. E o quintal ficou sem cores, sem lenços.*
- *(Um dos atores fala com a mala de bonecos) Estão vendo? Tudo por culpa de vocês. Se não fossem vocês nós teríamos aqueles espetáculos bonitos e fizemos esta história triste. Tudo podia ser mais alegre*
- *Você acha que é tão triste?*
- *É sim, porque o Papel foi destruído e não sabemos como vai ser o final.*

³⁷ Fragmentos publicados no Programa de 10 anos do *Ventoforte*.

- *Eu acho que a história acabou (ao público) podem ir embora. Assim desse jeito acabou. E não é a primeira vez que uma história acaba desse jeito.*
- *Mas quem é que está inventando esta história? Não somos nós?*
- *Quem foi que fez o papel? Não foi a gente?*
- *É, eu dobrei o Papel.*
- *Eu pintei os olhos e a boca.*
- *Então traz os jornais e vamos fazer um papel muito melhor, muito mais forte.*

Um dos espetáculos que mais solicita a participação do espectador como celebrante talvez seja *As quatro Chaves*, que era uma peça-evento onde as crianças fabricavam presentes para quatro personagens, e depois tinham a tarefa de recuperá-los após serem surrupiados por um ladrão. Sobre a recepção desse espetáculo por parte do público, comenta a atriz Selma Bustamante:

“...tinham crianças que se perguntavam, estou fazendo teatro? Estou no teatro? O teatro já começou? Até que ponto estou fazendo ou assistindo?”³⁸

O trabalho artesanal no caso desse espetáculo assume uma importância muito grande, pois é o veículo da brincadeira, a magia ritual em que objetos e bonecos ganham vida e novas significações.

O que se depreende do que se apresentou é que os três pilares do trabalho de Ilo Krugli junto ao *Ventoforte* se encontram intensamente conectados uns aos outros, e que poderiam mesmo em termos genéricos serem reduzido a apenas um: o aspecto artesanal. O artesanato cria um espaço em construção propício para o teatro ligado à educação nos moldes professados por Krugli, e apresentam o jogo com os objetos em sua dimensão ritual.

³⁸ Programa de 10 anos do *Ventoforte*, p.22

2.3. O uso das mãos

O boneco, tanto hoje como naquela época, era um elemento muito forte. Aliás, esta é uma das minhas raízes, determinando muito a linguagem cênica que uso atualmente. Não faço teatro de bonecos.

Ilo Krugli

O pão não se corta. Os homens partem o pão com as mãos.

Federico Garcia Lorca

A peça *História de Lenços e Ventos* começa com bonecos que se rebelam, recusando-se a tomar parte na peça. Escondem-se todos dentro de uma mala e vão embora. Não adianta os atores insistirem, terão que fazer a peça com outra coisa. “Com o que faremos a peça?”, perguntam-se. Aos poucos encontram pedaços de *Papel* e de pano que passam aparentemente de maneira forçosa a serem os protagonistas da história. Os atores não têm mais bonecos para fazerem o espetáculo, têm aqueles objetos *encontrados* e têm suas mãos. A declaração de Ilo Krugli de que não faz teatro de bonecos chama atenção para o uso de outros elementos que não têm formas reconhecíveis, chamando atenção para a dinâmica das mãos do animador, que conferem a esses objetos uma significação dentro da cena. Em muitos momentos, inclusive, vemos a mão nua, desvestida do boneco, que a partir desse dado a princípio limitador, amplia seu leque de possibilidades, conquistando mesmo uma maneira particular de se fazer entender. Esse fato amplia as possibilidades cênicas dos espetáculos do *Ventoforte*, além de conectá-los ao que poderíamos chamar de raiz do teatro de bonecos: a força expressiva do uso das mãos.

O animador de bonecos usa sua mão como o canal através do qual a vida de um personagem será forjada. Quase todas as diferentes linguagens existentes em teatro de formas animadas possuem uma estrutura de manuseio do boneco/objeto feita com as mãos. Pode-se dizer mesmo que são raras as experiências em teatro de animação onde a mão não se constitui no ponto do corpo humano que impulsiona a



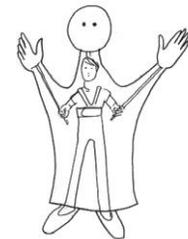
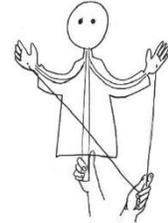
animação – os grandes bonecos de vestir do grupo paulista *XPTO*, e algumas das formas trabalhadas pelo *Mummenchanz*³⁹ são contra-exemplos notáveis – que parece mais rico citar as diversas formas com que a mão é usada em diferentes correntes e estruturas.



O boneco de luva ajusta-se perfeitamente à mão do animador, sendo que o boneco pode ser considerado a própria mão vestida com o personagem, diferentemente do boneco de fios, em que a mão do animador controla o avião – ou cruz – normalmente protegido dos olhos do espectador.



Apesar das diferentes distâncias existentes entre as mãos e os bonecos nos dois casos, parece correto afirmar que esta parte da anatomia humana é o que conduz o movimento de ambos os bonecos. Ainda sobre o boneco de luva, podemos citar a arte da luva chinesa, que requer extrema habilidade manual de seus praticantes. O treinamento é bastante rígido e requer um cuidado ritual com as mãos. Conhecemos este trabalho sobretudo pelas apresentações e cursos ministrados pelo mestre bonequeiro Yang Feng (o mais recente de seus cursos foi ministrado durante o segundo semestre de 1998, no Centro Cultural Banco do Brasil), em suas passagens pelo Brasil⁴⁰. Temos também o b



Ilustrações de
Fernando Sant'Anna

³⁹ Uma recente retrospectiva do trabalho do grupo alemão *Mümenchanz* mostrado pelo canal de TV por assinatura *Bravo Brasil*, apresenta alguns *sketches* do trabalho do grupo, entre os quais os encontros e desencontros de dois amantes contruídos a partir dos corpos de dois atores vestidos em preto, mas cujas cabeças são ocultas, para em seus lugares se colocarem duas *birutas*, cujos sacos formavam uma expressão. O movimento do ar quando do deslocamento dos atores em qualquer direção fazia com que a biruta mostrasse o rosto em direção oposta à que o ator se dirigia. Dessa forma era criada uma situação de desencontro, uma vez que sempre que os amantes se dirigiam um em direção ao outro, seus rostos apontavam o lado contrário, fazendo com que se perdessem de vista um do outro.

⁴⁰ O comentário que segue sobre a destreza manual de Feng é citada como pertencente ao semanário americano *Seattle Weekly* na home page do *America Festival of the Millenium* (<http://www.puppeteers.org/1999natl/yangfeng.htm>), realizado no ano de 1999, onde foi apresentado o espetáculo “The West Gate”, com Feng e sua filha Yang Xie Zheng: “A mão humana é composta por

marote, com boca articulada. Esse boneco falante – cujos exemplos mais famosos seriam os *muppets*, do americano Jim Henson – concentra em sua boca móvel a maior porção de sua capacidade expressiva, e é manipulado pela inserção da mão do animador dentro das frestas superior e inferior de sua boca. Os mecanismo de animação de vara constituem-se na movimentação de varas rígidas presas às partes do corpo do boneco que se deseja movimentar. São invariavelmente acionadas pelas mãos, seja no caso de pequenos bonecos, como vistos em alguns programas infantis de televisão, como nos enormes bonecos *de vestir* utilizados pelo grupo nova-iorquino *Bread and Puppet*.

Falar do uso das mão no teatro de bonecos implica referência obrigatória na técnica japonesa *Bunraku*, uma forma de teatro nascida no século XIX que trata de



Atelier de *bunraku* da Universidade do Havá (USA), 1992. Visão dos três manipuladores do *bunraku*, vestidos de preto de forma a obscurecerem seus corpos. O boneco do *bunraku* sem seu figurino característico revela a estrutura frágil de um corpo inacabado

temas de ordem ética e de comportamento humano, diferentemente das formas tradicionais de teatro de bonecos oriental, que geralmente aborda temas mitológicos e religiosos. Nesta modalidade os bonecos são manuseados por três animadores simultâneos, que os manipulam praticamente sem qualquer anteparo entre suas mãos e o corpo do personagem. Sua estrutura de animação é a seguinte: Os bonecos reproduzem figuras humanas de aproximadamente 80 centímetro de altura, ricamente vestidas e realisticamente esculpidas. Um dos animadores (*ashizukai*) se encarrega dos pés do boneco, podendo pegá-lo por varas ou diretamente com suas mãos sem qualquer outra mediação; o segundo

27 ossos e 19 músculos. A destreza manual do marionetista Chinês Yang Feng é tanta, que nos dá a impressão de que ele controla cada uma dessas partes. Individualmente.”

(hidanzukai) anima exclusivamente o braço esquerdo do boneco através de um vara fina, e por fim, o terceiro animador (omozukai) que tem a seu encargo a animação do braço restante – também por meio da vara – e da cabeça, cuja delicadeza e força expressiva exige um contato direto com a mão do animador, que às vezes pode escondê-la por trás dos tecidos que compõem o figurino da personagem. O *bunraku* também impõe aos seus animadores um longo e árdua período de treinamento.

“Uma pessoa se inicia estudando a arte do ashizukai por aproximadamente 10 anos. Então se estuda o hidanzukai, o que toma mais 10 anos de teinamento. Para se alcançar a maestria do omozukai é necessária toda uma vida.”⁴¹

Exemplos da importância do uso das mãos no teatro de animação são infinitos, e ainda que alguns experimentos contemporâneos venham a atenuar sua presença no ato da animação por meio de outros procedimentos, as mão continuam constituindo-se na imagem paradigmática da transmissão do *élan* vital do homem para o boneco.

A mão faz as vezes de canal por onde flui a energia expressiva do ator, transmitindo-a inteira para o boneco, um corpo inanimado exterior ao corpo humano, que é insuflado de vida, animado (dotado de alma) por um ser que precisa se anular para fazer surgir outra forma de vida.

Essa imagem, apesar de bela, nem sempre corresponde à verdade. Os japoneses do *bunraku* levam bastante a sério a necessidade de obscurecimento do corpo do homem, de tal forma que seus animadores vestem roupas pretas com capuzes, sendo permitido apenas aos poucos grandes mestres o uso de roupa branca sem capuz.

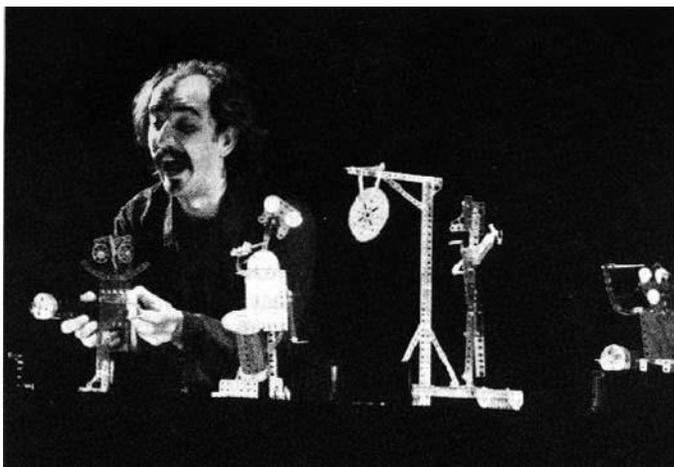
Diferentemente do exemplo oriental, pode-se notar uma tendência inversa nos trabalhos de alguns grupos e espetáculos de animação mais recentes, que optam por promover uma interação do homem com o ser animado. Temos como exemplo o teatro *L'arc en terre*, do diretor Massimo Schuster, que usa a mesa como superfície de apresentação, atrás da qual se posta com a cabeça descoberta e adiciona à dinâmica dos objetos que anima a sua própria eloquência de ator como veículo da história que

⁴¹ fonte: Bunraku home page (<http://w3.one.net/~voyager/bunraku.html>)

está contando; há também a companhia paulista *Truk's*, que faz uso de uma estrutura de boneco de manipulação direta – um boneco inteiro com um único aparo na altura da cabeça, possibilitando contato

direto dos três manipuladores com o corpo do boneco. Seus espetáculos *A Bruxinha* (ou *Truk's*) e *Uma história do mundo* estão cheios de momentos em que os animadores saem de seu estado de neutralidade para contracenarem com os bonecos. Esse recurso em particular encontra grande aceitação por parte do público infantil.

De qualquer forma, tanto com o animador aparente como obscurecido, a doação da força expressiva do homem para o objeto constitui-se numa característica forte e definidora do trabalho de animação. Trata-se de um processo no qual algo inexistente ganha forma e consciência, mesmo que doadas por alguns instantes – os da cena – por alguém que pode ou não perder suas características individuais aos olhos do público. Francesco Bartoli em seu artigo à revista *PUCK* sobre a idéia de



Ubu roi, grupo L'arc en terre. Na foto o diretor do grupo, Massimo Schuster

supermarionete de Edward Gordon Craig⁴² faz a seguinte citação do semiólogo francês Roland Barthes: “O espetáculo apaga a antinomia entre o interior e o exterior, o espírito e a matéria, fazendo totalmente visível, sem desvios a outro terreno, a tessitura dos signos.”⁴³

Bartoli situa essa citação como sendo parte de um comentário maior de Barthes a respeito da arte do *bunraku*. Levando-se em consideração a citação apresentada, em que Barthes apresenta o teatro de animação como um lugar em que convivem simultaneamente o âmbito do real e do signo,

⁴² Para maiores informações a esse respeito, consultar: CRAIG, E. Gordon. “On the art of the theatre”. Londres: Mercury books, 1962.

⁴³ Roland Barthes citado por: BARTOLI, Francesco. *La supermarioneta de Craig; préambulo del teatro abstracto*. Revista Puck no. 1. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1988. p.16.

podemos entender a mão do animador como sendo o elo de ligação entre esse dois universos, funcionando tanto como ponte quanto como síntese dessa relação.

O trabalho de Ilo Krugli com o grupo *Ventoforte* é marcado, segundo o próprio Ilo, pelo “trabalho com as mãos”. Na *A história do barquinho*, por exemplo, há uma galeria de personagens que valem a pena serem descritos para análise. *Pingo Primeiro*, o protagonista é um barquinho caracterizado por um pequeno mastro com bandeiras e fitas na mão do animador que lhe dá voz e movimento; a flor *Irupê*, amiga de *Pingo*, é representada por pedaços de tulhe coloridos, nas mãos de uma bailarina que à dinâmica de animação dos tecidos, adiciona seus próprios movimentos de dança, transferindo parte da estrutura corporal da personagem para o seu corpo; a *Aranha* é a mão do ator-narrador pintada com riscos em marrom, que se movimenta pouco mas deve parte considerável de sua forma à rotina vocal empregada que repete frases curtas de forma lacônica (“Aranha não faz favores”; “presentes eu gosto, presentes eu gosto”); e o último personagem a entrar, o *Marinheiro*, é feito por um boneco com rosto em forma humana, embora seja manuseado sem quaisquer recursos ilusionistas, de modo que se vê claramente a mão do ator em torno do boneco.

O que isso possui de diferente do que se convencionou chamar de *teatro de bonecos* também pode encontrar relação com o elemento fundamental de todo o teatro de animação. Se o boneco nem sempre está presente em uma forma que imita o homem ou o animal, seu veículo principal permanece presente, embora não esteja a serviço da animação direta de uma forma (“A mão é nua... por isso que ela é bonita, ela não usa disfarce... ela não se veste, a gente só pinta ela... para ser o BARQUINHO.”⁴⁴). A dinâmica das mãos em cena, o uso de objetos que são personagens ou parte de personagens, e a transferência da capacidade expressiva e de identidade de um personagem de um ator para um objeto classifica essa prática como o mais claro e indiscutível teatro de animação.

Junto ao uso das mãos, reconhecemos no trabalho de Ilo Krugli uma forte tendência artesanal, que se expressa sobretudo na construção e destruição dos

⁴⁴ Programa do evento 10 anos de *Ventoforte*. p.32.

objetos formadores do espetáculo diante dos olhos do espectador (o sol que é pintado na hora em *O Barquinho*, o *Papel* que é molhado e queimado, em *Lenços e Ventos*). Se entendemos o artesanato como o trabalho do homem com as mãos visando a produção de um objeto exterior a ele, mas que carrega parte de sua força, de sua energia, então nos convencemos de que estamos próximos da compreensão de um dos centros temáticos do trabalho do *Ventoforte*, bem como da idéia que Krugli tem da arte do teatro como matéria moldada em conjunto.

A vasta experiência de Krugli com teatro de bonecos possibilitou a percepção do poder cênico da mão sozinha, cujas possibilidades se ampliam quando libertas da fisionomia definida e estática do boneco construído, e o quanto esse jogo enriquece o trabalho do ator (“para alguns os atores poderiam ser apenas classificados de manipuladores... mas eu acho que são artistas da mão, são bailarinos, atores. É a tua mão, a tua vibração que vai dar os significados de uma linguagem totalmente projetiva, sensorial, para fora. Não é uma técnica, é sensibilidade.”⁴⁵). A revelação da mão e o uso de formas incompletas para personagens (mastro com bandeirolas, pedaços de tecido) permite ao *Ventoforte* apresentar ao espectador um universo em aberto, a ser preenchido pela disposição de quem assiste. Desta forma, o teatro de Ilo se aproxima de uma das correntes mais recentes do teatro de animação, denominada teatro de objetos ou “Micro Macro Teatro”.

Grupos representativos desse movimento seriam o *Velô Théâtre*, o *Théâtre Cuisine*, *L’Arc-en-terre*, e o *Teatro delle Briciole*. Esses grupos trabalham desde a década de 80 com animação de objetos de uso cotidiano em uma dinâmica semelhante ao jogo, rejeitando a representação. O que se valoriza nesse tipo de espetáculo é o tipo de relação que se estabelece entre o ator e o objeto. O nome *Micro-macro* advém justamente na diferença de dimensão entre o objeto e o homem que o manuseia⁴⁶.

⁴⁵ *Idem*

⁴⁶ De acordo com o exposto em AMARAL, Ana Maria. *O teatro de formas animadas*, São Paulo: Edusp, 1993 (Texto & Arte; 2) pp. 211-30



Ilo Krugli se vale da dinâmica da animação e da fábula para completar o significado de cada uma das forma (objetos criados sem intenção cênica usados para representar outras coisas e personagens). Esta tendência se exacerba quando os personagens a que os objetos se referem passam a ser completados pela movimentação corporal dos atores que o animam, criando assim uma forma incorpórea ou por outro lado,



multicorpórea, espalhando a personagem por mais de um canto do palco simultaneamente.

O trabalho com as mãos para o *Ventoforte* também possui um significado mágico, ritual. Para Ilo, “a mão é um ponto de concentração. Para um ritual acontecer, para existir energia, você tem que ter um forte ponto de concentração”⁴⁷. O uso das mãos nesse caso surge como forte elemento catalisador do espetáculo teatral para o grupo, que surge como festa, como meio de religação. Para Ilo Krugli a mão resgata estruturas míticas que dimensionam o espetáculo como ritual.

*“...a mão é o artista, delicadamente, agitadamente. A verdade é que a mão é o artífice, e o artista é o lenço azul, é um pedaço de papel jornal que se transforma no seu desespero e impotência e se destrói em cena. [...] é uma projeção em cima do material.”*⁴⁸

⁴⁷ *Idem* pp. 31 – 2.

⁴⁸ *Idem*. p. 32

3. A QUESTÃO DO TEXTO: A ESCRITURA FEITA NO ESPAÇO

Tanto a *História do barquinho* como *História de Lenços e Ventos* apresentam uma relação com o texto que se assemelha em diversos pontos ao que é praticado por Gerald Thomas, tanto nas montagens de textos escritos por outros autores (S. Beckett, Haroldo de Campos), como quando o texto escrito é da própria lavra do diretor. Nem Thomas ou mesmo Ilo Krugli conferem ao texto escrito a posição de primazia hierárquica ditada pelo modelo clássico, ou tampouco trabalham a partir do que Peter Szondi denomina como *drama clássico*⁴⁹: uma estrutura absoluta, de exposição primária (sem comentários sobre a forma; apresentando um único nível de enunciação), que se estrutura em torno de um enredo que apresenta certa unidade, cuja ação é apresentada exclusivamente no âmbito da ficção, ou seja, da realidade imaginada que se apresenta.

Na verdade, quando se fala de *texto dramático* nas práticas teatrais de Krugli e Thomas, deve-se entender que o significado do termo *texto* se encontra expandido ao limite, de modo que algumas questões e conceitos precisam ser comentados ao longo da análise.

Eugênio Barba, no capítulo sobre dramaturgia de seu “dicionário de antropologia teatral”⁵⁰, evoca a origem dos termos *drama* (do grego: ação) e *texto* (tecendo junto), para definir dramaturgia como um *entrelaçamento de ações*. Desta forma a nossa compreensão de texto deixa de ser apenas o registro escrito de determinada obra teatral – como se tende a pensar – para ser um composto formado por cada ação – dos atores, do cenário, da luz – desenvolvida em cena de modo a formar uma partitura mais complexa e diferente do registro escrito da peça. De qualquer forma a tensão existente entre *registro gráfico* e *escritura de encenação* persiste e ainda é uma questão fundamental para a compreensão do teatro moderno.

⁴⁹ SZONDI, Peter. *Teoria del drama moderno (1880-1850). Tentativa sobre lo trágico* (Ensayos/Destino). Barcelona: Ediciones Destino, 1994. pp. 17 – 22.

⁵⁰ BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Campinas: Hucitec, 1995. p. 68

Dessa forma parece eficiente adotar o termo empregado por Sílvia Fernandes para determinar o registro escrito de enunciação de um espetáculo teatral: *texto cênico*⁵¹ - que é uma escritura composta por todos os elementos constitutivos do espetáculo teatral – em oposição a *texto dramático*.

O teatro de bonecos, em sua raiz popular, sempre lidou com o improvisado e com livres adaptações de histórias conhecidas, de fundo mítico-religioso, ou mesmo romances famosos e peças do *teatro de gente*. Segundo Henryk Jurkowski:

“Os artistas de marionetes dentro do contexto de uma apresentação têm à sua disposição centenas de novelas, de romances, de histórias para crianças, e isso faz parecer que eles não têm necessidade de um autor-escritor. [...] Eles têm à sua disposição o conjunto do repertório dramático, que eles podem adaptar livremente.”⁵²

Essa circunstância revela que o teatro feito com bonecos se encontra menos



Boneco de luva representando um *Arlecchino*, oriundo da região da Emília, Itália. Século XIX.

A relação entre o teatro popular de fantoches e a *Commedia dell'Arte* gerou uma série de personagens inspirados em a personagem *Arlecchino*, tipos da comédia italiana tais como: *Guignol*, na França; *Punch*, na Inglaterra e *Kasperle*, na Alemanha. Essa relação também sugere a forma com que os titeriteiros populares encaravam o uso do texto em suas representações.

subordinado historicamente ao *texto dramático* do que o teatro de atores, de modo que lhe é permitido também trabalhar com formas de discursos motivadas por elementos que não o escrito, permitindo ao bonequeiro inscrever seu texto não sobre uma folha de papel, mas diretamente sobre o espaço da cena.

Sobre esta mesma questão, podemos citar o diretor e criador de teatro de bonecos americano Roman Paska⁵³, que define o trabalho dramatúrgico nas artes de animação como sendo um trabalho de *assemblage*, ou seja, superposição de

⁵¹ FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena* (coleção estudos; 149). São Paulo: Perspectiva, 1996. pp. 269 – 84.

⁵² JURKOWSKI, Henryk. *Une ou deux visions? Écrivains et metteurs en scène*. Charleville Mézières: Revista PUCK no. 08, 1995, pp. 27. pp. 269 – 84.

⁵³ Roman Paska é norte americano e diretor do grupo *Marionetteatern*, de Estocolmo. Desde 1998 trabalha como diretor do Centro Internacional da Marionete, em Charleville-Mézières, substituindo a titeriteira romena Margareta Nicolescu.

elementos oriundos de fontes diversas⁵⁴. O diretor descreve seu trabalho: “Não escrevemos para o teatro de bonecos, nós escrevemos o teatro de bonecos. Como na história da raça humana no paraíso, todas as nossas peças de teatro de bonecos começam com a argila”⁵⁵. A analogia com a criação do homem a partir da argila do Velho Testamento, traz a exata dimensão do trabalho criador do marionetista que cria os moldes dos bonecos a serem construídos a partir de materiais moldáveis dos quais a argila é o mais empregado. Desse mesmo modo, suas peças serão criadas a partir das dinâmicas que surgirão como resultado das observações das possibilidades de movimentos dos bonecos construídos. Paska constrói com a sua companhia a trama no espaço. Segundo o próprio Paska: “É uma escritura de movimentos, gestos, cores e formas. Uma escritura dentro do espaço... Uma escritura que não pode ser lida apartada do jogo”⁵⁶.

A idéia de *escritura feita no espaço* pode ser verificada no trabalho de Ilo Krugli com certa clareza.

Seus textos dramáticos são formas extremamente sintéticas, limitando-se à algumas das frases proferidas ao longo da representação. O dramaturgo-marionetista não leva em consideração a definição dos comportamentos das personagens, e não deixa claro por meio do texto a seqüência de ações que compõe o enredo da peça, de modo que por vezes o leitor é levado a lugares e situações sem que se perceba um movimento de transição relacionado ao momento anterior. Além disso o texto escrito confunde a fábula contada com o âmbito de enunciação, no qual se percebe o jogo empregado pelos atores e pelo encenador para contá-la⁵⁷. A simples leitura do texto

⁵⁴ “Considerando a associação tradicional das artes dramáticas com a palavra, temos estado pouco dispostos a qualificar nossos espetáculos após a Antigüidade como escritos. Antes, fabricados. Criados, talvez. Compostos, ainda. Pessoalmente eu prefiro a expressão, posto junto, que sugere que a escritura, para os autores de teatro de marionetes, é uma arte de assemblage.” In: PASKA, Roman. *Pensée-marionnette, esprit-marionnete; un art d’assemblage*” Revista Puck no. 8. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1995. p. 63 (tradução própria).

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ Em *História do barquinho*, a brincadeira de um dos atores que abandona a peça por “não querer mais brincar” é citada no próprio texto escrito; e em *História de Lenços e Ventos* essa mistura ocorre de forma pouco mais complexa, durante as seqüências em que os atores buscam novos materiais após serem “abandonados” pelos bonecos, e quando estes interferem na trama, após o momento em que *Papel* é queimado e trazido de volta à vida.

de *História do barquinho*⁵⁸, dá ao leitor a impressão de estar diante de um conto onde a ação se encontra muito mal desenhada e pouco clara; os personagens não têm traços de definição que se estendam além de seus nomes. No texto de *A história do barquinho* pode-se ler o seguinte trecho:

História do barquinho. Era uma vez um barco pequenino que se chamava *Pingo* Primeiro.

SE VÊ O BARQUINHO COM UMA CORDA AMARRADA
NARRADOR - *Pingo* Primeiro estava a beira do rio, desde que foi construído. Nunca havia navegado... e estava só e aborrecido.

PINGO - (BOCEJANDO) Não sei o que estou fazendo aqui. Todos os barcos navegam e eu preso sem poder me mexer.

BARQUINHO - (OUTRO QUE ENTRA) Eh! amigo, vamos passear um pouco?

PINGO - Não posso; essa corda que me amarraram não me deixa...

BARQUINHO - Ah, coitadinho!! Está ancorado.

PINGO - Ancorado? Será que fala dessa corda?

NARRADOR - *Pingo* estava ancorado, as ondas balançavam suavemente. Quase dormia. Nisso viu chegar uma formosa flor sobre as águas e olhou o barquinho.

IRUPÊ - Barquinho! Barquinho! Barquinho! Como vai você???

PINGO - Oh! Que bonita! Como é que você se chama?

IRUPÊ - Meu nome é *Irupê*. E o seu?

PINGO - Eu me chamo *Pingo* Primeiro. Fica comigo. Não tenho com quem falar.

IRUPÊ - Não posso, não posso. As ondas me levam.

PINGO - Espera, *Irupê*. Vou com você.

NARRADOR - Mas por mais que o barquinho se afastasse da corda não podia sair dali. Nesse momento chegou outra personagem simpática e muito bonita também.

BORBOLETA - Lá, lá, lá, ri, lá, rá, lá, lá, ri, lá, ra.

PINGO - Olha outra *Irupê*.

BORBOLETA - Não sou *Irupê*, sou uma borboleta.

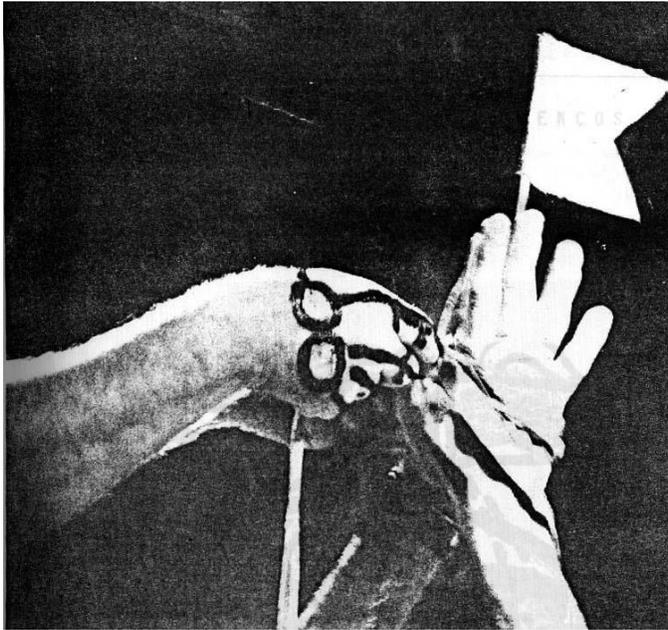
PINGO - Você quer ficar comigo? Estou sozinho e não tenho com quem falar.

⁵⁸ KRUGLI, Ilo. *História do barquinho*. Rio de Janeiro: Banco de peças da Biblioteca da Funarte

PINGO -

Não posso, a vida é tão curta!! Só se vive um dia e tenho tanta coisa para fazer. A vida é curta. (E LÁ SE FOI A BORBOLETA)

A vida é curta, termina com o dia... Então preciso fazer alguma coisa. Já sei!!! Voltar a ver *Irupê*.



A história do barquinho. Grupo Ventoforte. Teatro Ventoforte, São Paulo, 1981.

Na foto os personagens: Aranha e *Pingo* Primeiro.

Ao assistir o espetáculo *O rio que vem de longe*, uma versão mais recente de encenação da *História do barquinho* apresentada no primeiro semestre de 1999, com Krugli desempenhando a quase totalidade dos personagens, percebe-se o quanto a dinâmica da peça depende da cena para existir, e o quanto o registro escrito é insuficiente para dar conta até mesmo da ação dramática e da definição dos personagens. O trabalho dos atores, a trilha sonora e o uso dos objetos são bem mais que elementos pontuadores de uma ação determinada

por uma peça escrita. Eles são a própria peça, que se desenvolve e apresenta sua história a partir dos jogos de animação e possibilidades expressivas conseguidas a partir do uso das mãos. Não seria exagero dizer a animação é o que determina a própria fábula.

Como exemplo pode-se citar o momento em que *Pingo* e *Irupê* se encontram. O texto escrito não parece deixar suficientemente clara a importância desse momento

para o personagem principal, a ponto de *Pingo* determinar o reencontro com a flor *Irupê* como meta fundamental de sua existência, trabalhado na peça pelo autor e encenador como metáfora da liberdade. Dentro do contexto do espetáculo esse momento é devidamente trabalhado com música e dinâmica próprias de forma a só assim deixar clara a importância desse momento para o desenvolvimento da trama, fazendo despertar no personagem do barquinho um sentimento suficientemente forte para despertar nele um desejo de libertação.

É claro que todo texto teatral possui em si uma *incompletude*, que só será resolvida com a sua atualização em cena. O que se coloca a respeito da dramaturgia de Ilo Krugli é que essa *incompletude* se encontra ampliada pelo fato de inúmeros elementos fundamentais para a compreensão da história contada apenas existirem em cena, sem possuírem indicação ou similar dentro do texto escrito, mesmo porque, como será observado mais adiante, o espetáculo do *Ventoforte* não se constrói a partir do texto.

Um dos principais jogos propostos por Krugli nesta peça diz respeito ao desfile de personagens que são construídos e desconstruídos diante do público. Como exemplos, pode-se citar a personagem aranha, que é a mão do ator e diretor pintada com faixas de tinta marrom, o que é feito no exato momento em que a personagem é chamada. Toma-se o tempo suficiente para que a caracterização se complete, e nem sempre o tempo consumido nesse processo é preenchido por qualquer distração criada pela música ou pelo elenco. Outro bom exemplo é o sol, personagem que é formado pelo rosto do ator, aparecendo no rasgo circular de um folha de *Papel* em torno da qual se desenha o sol (em tinta azul).

Pode-se dizer que a linguagem da peça é definida pelo desfile de personagens, centrado no jogo com as mãos feito pelos intérpretes. A impressão que se tem, com bastante clareza, é a de que tanto a peça como a história do personagem *Pingo Primeiro* surgiu das tentativas de composição e transformação de personagens a partir do uso das mãos. O que se percebe a partir da observação do espetáculo em comparação com o registro escrito de seu *texto dramático* é que o que é encenado é uma outra história que contém a fábula central. Essa idéia de *história dentro da história* pode ser percebida com bastante clareza também em *História de Lenços e Ventos*,

que apresenta a história de *Papel e Azulzinha*, mas que também conta a história da fuga dos bonecos, forçando os atores a contar uma nova história (exatamente a de *Papel e Azulzinha*) a partir do uso dos panos. O enredo central surge então como conseqüência da história periférica (do contexto de enunciação), e o espetáculo contém essas duas histórias, da mesma forma que pode comportar tantas outras.

Na época de sua primeira temporada, foi escrito que “o Barquinho só existe no palco”⁵⁹, e também que “existe [...] em forma de pesquisa pura e simples da utilização dos gestos com as mãos”⁶⁰. Encontramos neste espetáculo, mesmo tendo em vista as inúmeras apresentações que fez ao longo de 27 anos, um claro exemplo de escritura feita no espaço, uma vez que surge a partir de uma idéia de ação e desenvolve sua história de acordo com os resultados apresentados pela pesquisa gestual. O que se lê não é capaz de antecipar em nada a experiência da vivência do espetáculo. Segundo o próprio Ilo:

“Às vezes, o que se propõe sobretudo é haver maior forma na dosagem do espetáculo do que do texto literário, porque realmente o que estamos propondo é teatro e não literatura. E isso tem se acentuado em mim, porque no fundo a forma da linguagem é o verdadeiro conteúdo do espetáculo, e eu não consigo escrever, a estas alturas um texto sem imaginar automaticamente a sua encenação, o que muitas vezes me cria problemas incríveis”⁶¹.

O diretor do *Ventoforte* relaciona na declaração acima os conceitos de *forma* e *conteúdo* no espetáculo teatral, que poderiam ser entendidos, se tomarmos como referência os conceitos expostos por Ligia Chiappini M. Leite⁶² e Jean-Pierre Ryngaert⁶³ a respeito do discurso, como focos de enunciação, instâncias dentro do contexto da obra portadoras cada uma de um discurso específico. O conteúdo se referiria ao contexto fabular, à história preexistente à sua representação (tanto teatral

⁵⁹ *Um argentino conquista as crianças cariocas*. jornal O Globo, Rio de Janeiro, 02/12/72, por Gilberto Tumsutz.

⁶⁰ *Idem*

⁶¹ *Para Ilo Krugli, teatro é mais que infantilizar as crianças*. jornal Correio do povo, Porto Alegre, 23/09/75, por Antônio Honfeldt

⁶² MORAES LEITE, Ligia Chiappini. *O foco narrativo* (série Princípios; 4). São Paulo: editora Ática, 1993. (6ª edição). p.90.

⁶³ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro* (leitura e crítica; 1). São Paulo: Martins Fontes, 1996. pp.101-24.

como literária, sendo que esta segunda é justamente o ponto abordado por Ligia C. Moraes Leite), e a forma estaria referida ao discurso que emerge da maneira como os artistas se aproximam da fábula e a transmitem ao público. A verdade é que não se pode perceber no trabalho de Krugli uma fronteira definida entre essas duas instâncias. A começar pelo fato de que tanto o texto da encenação das duas peças citadas, como também a filosofia de trabalho do *Ventoforte* (que parte de pressupostos artesanais para a criação de seu teatro), sugerem que a fábula não seja um dado anterior à encenação, e sim posterior a ela. Os atores, os materiais e demais recursos de encenação deixam de ser um veículo de atualização de uma fábula, para serem o esteio de onde emerge aquela. O emprego do *texto dramático* como ponto de partida obrigatório para a construção do espetáculo teatral⁶⁴ é posto em questão, e no caso de Krugli a plataforma inicial passa a ser a que é fornecida pelos personagens criados com as mãos (no *Barquinho*), bem como pela busca da expressividade por meio do uso de tecido (como acontece em *Lenços e ventos*).

Vamos encontrar também no teatro de Gerald Thomas questões semelhantes com relação ao emprego do texto: destituição da primazia do *texto dramático*, valorização do texto da encenação, evidenciação do contexto de enunciação no espetáculo, *et coetera*. Sílvia Fernandes analisa alguns espetáculos do repertório de Thomas, como *Carmen com filtro 2* e *Eletra com Creta*, e percebe nesses espetáculos a existência de fontes de enunciação partindo de elementos constitutivos da encenação como os espaços criados pela cenografia (os corredores de *Eletra com Creta*), luz, som, objetos, atores, dispostos em forma de superposição de elementos, apresentando um discurso anárquico, “acazos reunidos”⁶⁵, onde não se percebe qualquer condução da trama dentro de uma estrutura causal e diacrônica.

A metalinguagem referida por Pavis como característica nevrálgica do *pós-modernismo* é trabalhada com ironia cortante por Thomas em um espetáculo

⁶⁴ A respeito de como a colocação do *texto dramático* no teatro moderno se dá de forma diferente em relação ao modelo clássico, ver: ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral* (coleção palco e tela). Rio de Janeiro: Zahar, 1982. pp. 43 – 72; e RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. pp. 5 – 35.

⁶⁵ Expressão usada por Sílvia Fernandes em: FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. p. 265.

apresentado no teatro Carlos Gomes em 1998, com alunos formandos do curso de interpretação da CAL (Casa das Artes de Laranjeiras) e velhos companheiros do encenador (Luis Damasceno e Bete Coelho). A peça era trabalhada a partir de um texto: *Graal, retrato de um Fausto quando jovem*, de Haroldo de Campos. Apesar de o *texto dramático* por si só já possuir características de contemporaneidade radical (como privilégio da fonética à significação das palavras), Thomas se permite interromper a peça, primeiro com constantes intervenções de um grupo de atores que personificam a figura do encenador furioso, punindo com tabefes os demais atores quando estes não se comportavam de acordo com o esperado, e também com uma cena hilária de teste para a escolha do ator que interpretará o personagem Mefistófeles. assim também procede Krugli – embora de forma bem menos corrosiva –, com o boneco que faz “expressão corporal” para se preparar para apresentar a peça (*História de Lenços e Ventos*); com o ator que resolve abandonar a peça, quando o Marinheiro propõe a *Pingo Primeiro* que use uma âncora, dizendo: “Assim eu não brinco mais.”

Flora Sússekind se refere, em *A imaginação monológica*⁶⁶, a uma tendência à narrativização do discurso na obra de Thomas, o que o distancia da forma dramática determinada por Peter Szondi⁶⁷. Essa narrativização estaria evidenciada através da separação entre corpo, voz e discurso, duplicação e fragmentação de personagens⁶⁸. Da mesma forma, o espetáculo *A história do barquinho* apresenta uma estrutura discursiva que mescla os princípios dramático e épico, sobretudo sua versão mais

⁶⁶ SÜSSEKIND, Flora. *A imaginação monológica*. In: VVAA. *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. organizado por Sílvia Fernandes e Jacó Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1996. pp. 281 - 95. O recurso da disjunção de corpos é mencionado por Flora também como um elemento dramatizador do espetáculo, no sentido em que permite evidenciar tensões existentes no espetáculo através de embates interpessoais, entretanto não se pode negar a tendência à narrativização deste recurso, uma vez que funciona como reveladora da instância mediadora do discurso ao operar arbitrariamente transformações nos elementos do espetáculos de forma a criar estruturas não naturais.

⁶⁷ SZONDI, Peter. “Teoria del drama moderno (1880-1850). Tentativa sobre lo trágico” (Ensayos/Destino). Barcelona: Ediciones Destino, 1994. pp. 17 – 22.

⁶⁸ Bons exemplos do que é exposto podem ser observados no espetáculo *Flash and Crash Days*, que apresenta um mesma personagem dividida entre dois corpos que duelam – as duas atrizes em cena –, e começa com um discurso em off, onde o narrador a princípio se apresenta como um manequim, para logo após se dizer transformado em *Ela*: a personagem interpretada por Fernanda Montenegro e Fernanda Torres.

recente em que um mesmo ator representa quase todos os personagens, determinando dessa forma a instância demiúrgica de onde emerge a situação exposta. O ator no teatro de Ilo Krugli é, em tal nível, o criador de sua história que se permite ressuscitar um personagem assassinado (*Papel*, em *História de Lenços e Ventos*).

Há experiências ainda mais complexas do ponto de vista dramaturgico na obra de Ilo Krugli, como é o caso do espetáculo *As quatro chaves*, que é ao mesmo tempo uma peça de teatro e uma atividade lúdica com participação direta do público infantil⁶⁹. São apresentados ao público quatro personagens: *Joana*, *O Gigante*, *O Desconhecido*, e *Seu Zé*. São bonecos que têm desejos de pronto revelados ao público. Passa-se então à tarefa de realizar os desejos dos personagens com a ajuda das crianças, que preparam os filhos que *Joana* quer ter, o coração que falta ao *Gigante*, os pães que *Seu Zé* precisa para alimentar a prole de *Joana*, e conseguir uma “conhecida” para *O Desconhecido*. Todos os objetos são feitos e entregues aos personagens que os acolhem. Ao fim deste percurso, descobre-se que todos os presentes foram roubados e escondidos em lugares que só serão abertos com *quatro chaves* especiais que deverão ser encontradas e utilizadas. O público se envolve então com a tarefa de encontrar os objetos perdidos e restituí-los a seus donos. A peça é definida pelo próprio grupo *Ventoforte* como sendo “uma brincadeira maravilhosa”. Neste ponto torna-se inevitável a analogia com o *Mamulengo* pernambucano, cuja apresentação leva o nome de *brincadeira*, e é marcado não apenas pelo improvisado dos brincantes que desfiam *loas* inventadas por horas a fio, como também pela intervenção do público, que participa e interfere na brincadeira de modo a eliminar a distância entre o plano da representação e o plano real do espectador, criando um plano único e comum, que é o da brincadeira, da festa. *As quatro chaves* tem sua história determinada pelo público, tendo seu desenvolvimento modificado a cada apresentação, pois possui grandes lacunas que deverão ser preenchidas por crianças desconhecidas que contam essa história de infinitas maneiras.

Retornemos ao verbete do *Dicionário de antropologia teatral* de Eugenio Barba⁷⁰ citado no início deste capítulo, para examinar o que o diretor italiano determina

⁶⁹ Esse espetáculo é analisado também neste trabalho, p.19.

⁷⁰ Ver nota no. 2 deste capítulo.

como sendo duas diferentes dimensões da trama. Barba indica a existência na trama dramática dos pólos de *concatenação* e *simultaneidade*, sendo o primeiro referente à seqüência causal e linear do enredo, e o segundo referente às significações e ações concomitantes que preenchem a dramaturgia tal como a sobreposição de fios perpendiculares forma uma trama de tecido. O foco de *concatenação* diria respeito ao encadeamento de acontecimentos, que permitiria ao espectador perceber a evolução de uma determinada trama dentro do tempo e do espaço, ao passo que o pólo de *simultaneidade* diz respeito às diferentes leituras possíveis de um mesmo elemento, da complexidade de um signo colocado em cena.

Se nos detivermos sobre as obras de Ilo Krugli e Gerald Thomas, analisando-as à luz do funcionamento dos dois pólos mencionados por Barba, no que toca a seus trabalhos de dramaturgia (como o próprio Barba define: “o trabalho das ações”), o que se percebe é enfim a existência de forte *simultaneidade* existente em ambos os trabalhos. Em Krugli podemos notar maior proeminência de *concatenação*, uma vez que este se empenha em contar histórias claramente codificáveis pelo público através de suas peças, mesmo que essas fábulas não sejam narrativas anteriores à representação, de acordo com o que foi definido por Jean-Pierre Ryngaert⁷¹ com sendo a *fabula latina*. Ainda assim, encontramos na dramaturgia de Ilo Krugli uma gama vasta de elementos sobrepostos, permitindo multiplicidade de leituras. O uso do boneco, do objeto, do código gestual, já é em si uma forma de expandir interpretações, uma vez que os objetos carregam pelo menos duas identidades (o jornal é o veículo de informações, e também o herói de *História de Lenços e Ventos*; tiras de tecido são também a vegetação ribeirinha em *A história do barquinho*), podemos a isso juntar também duas das principais características do trabalho do grupo *Ventoforte*: a rusticidade e o cruzamento de referências culturais. A rusticidade é um canal que força o uso de material alternativo, o que acaba por fazer conviver formas construídas a partir de referências diversas, o que termina por misturar diferentes estilos e formatos, possibilitando leituras inesperadas da *mise-en-scène*.

⁷¹ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. pp. 54 – 5.

O cruzamento de referências culturais é outro recurso que funciona de forma ampliadora da leitura que o espectador tem do espetáculo, uma vez que o força a criar relações entre os personagens pertencentes a contextos culturais diferentes, identificando-os dentro da trama, e percebendo suas funções. Na *História do barquinho* Ilo se vale da figura de Iemanjá para caracterizar a chegada de *Pingo Primeiro* ao mar, seguida imediatamente por uma cena em que o barco protagonista se encontra com uma embarcação oriental, acompanhada por música característica.

Como encenador contemporâneo, Ilo Krugli busca lidar com a dramaturgia da maneira mais ampla possível, inscrevendo-a no espaço, e ampliando suas leituras. Desta forma acaba por criar um espetáculo complexo em vista da profusão de referências, embora possua clareza de comunicação e empatia direta com o público.

A gente não faz uma linguagem para ser melhor compreendido. É claro que buscamos uma clareza de comunicação, mas não uma clareza racional. O que pretendemos é criar uma possibilidade para o público acolher o recado, a imagem ou a descrição de um conflito através de uma forma poética, menos ligada a uma concepção do real muito determinada. No teatro, a realidade e os conflitos do cotidiano aparecem através do jogo poético. Não é um jornal que informa, mas um espaço que enfoca os dramas do homem.⁷²

⁷² *Três raras chances para conhecer a arte do grupo Ventoforte.* jornal O Estado de Florianópolis, Florianópolis, 26/04/85, por Dinah Lopes.

4. O CORPO DO ATOR

O teatro de atores e o teatro de animação possuem tradições e códigos por vezes opostos. Para os marionetistas, a exatidão técnica é primordial bem como a exatidão da manipulação e do gestual do corpo. Não pretendo dizer que o trabalho do ator não seja exato, mas o caminho que se percorre não é o mesmo. No que concerne ao gestual, os marionetistas-atores praticam a mímica, onde aprendem de forma imediata como caminham um tímido ou um rico. O trabalho do ator em contrapartida, é resultado de um longo processo interior, complicado e secreto.

Johanna Enckel

A colocação em cena do ator e da personagem por parte do Ventoforte acontece de forma diferente do que se percebe nos tradicionais teatros de bonecos e de atores. O corpo do homem, da mesma maneira como a configuração corporal da personagem, tem seus moldes clássicos questionados, uma vez que se observa interação entre manipulador e figura, e divisão da forma da personagem entre homem e objeto, com manipulador aparente. Todos esses aspectos do teatro de Ilo Krugli podem ser pensados a partir da exposição de determinados pontos sobre a função do ator no teatro de bonecos de modo mais geral e, particularmente, de alguns de seus desdobramentos contemporâneos.

4.1. Ator, boneco, personagem

Ana Maria Amaral, a respeito da distinção entre boneco e ator cita Émile Copferman, e o diretor do grupo L'arc en terre, Massimo Schuster. De acordo com Copferman:

“O ator ‘é’; sua essência é ser.
O boneco, ao contrário, ‘não é’, sua essência é o não-ser.
Mas ele não interpreta um papel, ele é o personagem o tempo todo.
Um ator imóvel na cena é um corpo, um boneco imóvel na cena é apenas um objeto.”⁷³

A citação a Schuster é a seguinte:

⁷³ COPFERMAN, Émile “Singulière ethnie”, *Théâtre Public*, sept. 1980, p.4; citado em: AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas* (Texto & Arte; 2). São Paulo: Edusp, 1993. p.73.

“A força do boneco está em seus próprios limites, na sua incapacidade de poder fazer qualquer coisa que não seja estritamente aquilo para o qual foi feito. E, paralelamente, a fraqueza do ator reside exatamente nas suas enormes possibilidades, pois podendo fazer mil personagens diferentes, ele não é nenhum deles”⁷⁴

Ambos os trechos citados celebram a figura do boneco como sendo um elemento de significação circunscrito à realidade representada em cena, uma vez que não possui a duplicidade de significação, que seria, segundo Patrice Pavis, um signo característico do homem que desempenha a função de ator⁷⁵. O termo ator, no caso, não pode ser empregado à função cênica desempenhada pelo boneco, uma vez que, ainda citando Pavis, o ator é a presença física que interpreta um determinado *Papel*. O que se pode perceber da função do boneco, pelo menos a partir das declarações de Copferman e Schuster (e ratificadas por Ana Maria Amaral), é que o boneco, ao atualizar uma forma referente exclusivamente à peça em que se insere, está fazendo parte exclusivamente da realidade ficcional, relativa à fábula. O boneco não é outro que não o personagem, uma vez que lhe é impossível a condição de autonomia ontológica exterior ao contexto espetacular⁷⁶. Sua existência passa a ser obrigatoriamente circunscrita aos limites da cena, e tem seu repertório de movimentos limitado por sua estrutura, que quase sempre o contempla com um número bastante limitado de articulações e gestos possíveis. Como exemplo podemos observar o *boneco de luva*, manipulado geralmente por três dedos do *manipulador*, que seriam na maioria dos casos: o indicador para a cabeça do boneco, e os dedos polegar e maior para cada um de seus braços/mãos. Todos os movimentos possíveis dos bonecos advém das combinações de articulação desses três dedos, sempre em conformação com o que logicamente seria admissível aos movimentos de um ser humano.

⁷⁴ SCHUSTER, Massimo, “Lettre au théâtre”, *Marionnettes*, nº 12. p.19. citado em: AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*.

⁷⁵ PAVIS, Patrice. *Dicionario del teatro*. Barcelona: Paidós Iberica, 1998. verbete: **actor** pp.33 – 4

⁷⁶ o termo *ontologia* aparece em concordância à forma como foi empregado por Anatol Rosenfeld em: ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem” *In*: CANDIDO, Antonio & outros. *A personagem de ficção* (debates; 1; 9ª edição). São Paulo: Perspectiva, 1995 pp. 9 – 49.

O público geralmente atribui vida a um boneco em cena sobretudo por seus movimentos⁷⁷. Um boneco parado ou movendo-se de forma inadequada à realidade proposta pela cena tende fatalmente a retornar à condição de objeto inanimado, perdendo assim função cênica. O elemento capaz de conferir ao boneco sua condição de existência por meio do movimento é o *manipulador*, um homem que manuseia suas articulações com a finalidade de conferir ao boneco uma qualidade de movimento capaz de produzir no público a impressão de vida. O *manipulador*, dessa forma, doa parte de sua própria vida ao boneco, por conferir-lhe movimento, assumindo dessa forma a duplicidade mencionada por Pavis (presente no binômio homem-personagem) como inerente à condição de ator.

De fato, o que ocorre no teatro de bonecos, mesmo quando se encontra oculto, o ator é o homem *manipulador*, que apresenta o boneco diante de uma platéia dividindo-se entre ele mesmo, e a parte de um personagem, cujo corpo se encontra além dos limites do corpo do ator. Isso é diferente do que ocorre no tradicional teatro de atores, onde um personagem possui o mesmo corpo do ator que o apresenta.

Outro termo que designa a função do ator que movimenta o boneco, conferindo-lhe vida em cena, é *animador*. Esse termo é preferido por muitos profissionais da área de animação, sendo inclusive utilizado pela titeriteira e estudiosa Magda Modesto como o termo mais correto. Para Modesto, o termo *animar* (que possui significação oriunda do grego, “dar alma”), não contemplando a dimensão artística e mesmo mística do ato de *jogar* com o boneco. *Animar* é um termo preferido por muitos, em detrimento a *manipular*, que teria um caráter mais impessoal, remetendo ao manuseio de um objeto, sem contemplar suas dimensões mais subjetivas de significação.

⁷⁷ Outras duas propriedades importantes para atribuição de vida cênica a um boneco por parte da audiência são o eixo e o foco (segundo o que me foi possível observar não apenas empiricamente no decurso de processos de ensaios de espetáculos dos quais participei como ator-*manipulador*, e também assistindo palestras e debates ocorridos em festivais de teatro e teatro de bonecos e conversas particulares com bonequeiros). A primeira propriedade diz respeito à estrutura postural e de movimentação do boneco, que deve possuir certa coerência de acordo com a forma do boneco (um boneco que reproduz um homem deve observar a posição do que seria sua coluna, um animal se mover de uma maneira que obedeça à sua morfologia, e assim por diante); a propriedade do foco diz respeito à maneira como o boneco projeta a intenção de sua ação (essa propriedade é normalmente exemplificada com a capacidade que o boneco tem de simular o sentido da visão, direcionando seus olhos ao lugar ou objeto para onde pretende se deslocar ou alcançar).

Ana Maria Amaral usa o verbo *servir* para falar da relação existente entre ator-*manipulador* e boneco⁷⁸. Esta colocação precisa ser mesmo esclarecida em termos lingüísticos, uma vez que não se trata de uma relação de servidão do ator ao boneco (o ator, segundo Ana Maria, não serve ao boneco, e sim o boneco), sendo algo mais próximo à função do *garçon*. *Servir* aparece em um sentido que se assemelha a *apresentar*, deixando entender que não apenas o boneco possui um potencial expressivo próprio, mas também que a maneira como o público acolhe e entende a função cênica do boneco vai determinar fortemente sua condição de existência enquanto personagem.

4.2. O animador fundido à forma animada

O tipo de ator que encontramos nos espetáculos de Ilo Krugli está adiante da relação tradicional entre o ator-*manipulador* e o personagem-boneco, uma vez que a separação entre essas duas entidades se dá de forma um pouco mais problemática. Primeiramente pelo fato de a animação nas peças do *Ventoforte* ocorrer com o uso do *manipulador* aparente. Isto equívale a dizer que o homem que anima as formas apresentadas não se esconde por detrás de uma empanada – como se pode observar em teatros tradicionais de bonecos de luva, cujos melhores exemplos seriam as peças inglesas que apresentam a personagem *Mr. Punch*, um parente próximo do *Pulchinella* da comédia italiana; como também o teatro de bonecos pernambucano de *Mamulengo* –, nem assume uma indumentária ou postura buscando neutralidade para que a figura do boneco possa ganhar quase uma exclusividade na cena – cujo melhor exemplo é o teatro japonês de *bunraku*, onde os *manipuladores* se vestem inteiramente de preto e treinam seus gestos de modo a obscurecerem sua presença. O teatro de Ilo Krugli segue uma tendência comum ao teatro de bonecos contemporâneo, que retirou da obscuridade a figura humana, revelando ao público a fonte de onde o boneco-personagem retira sua energia vital.

⁷⁸ “No teatro de bonecos, a imagem do personagem já vem pronta e o ator apenas serve o boneco.”
In: AMARAL, Ana Maria: *Teatro de formas animadas*. p.73.

Mais que simplesmente mostrar o *animador*, o *Ventoforte* busca a instauração de uma relação entre forma e *animador*. Isto pode ser explicado em parte pela força cênica que um ator vivo possui devido à sua condição de existência autônoma, o que pode obscurecer a presença do boneco. O uso do *animador* aparente constitui-se assim num perigo de que a atenção que um homem vivo consegue angariar em cena possa apagar por completo a presença de um boneco que representa um personagem. Desse modo, parece importante que o ator consiga criar com o boneco uma relação, mesmo que esta não se dê no nível fabular, da história que a peça está contando, mas dentro de um contexto distanciado, que revela ao público a dimensão espetacular da situação. O ator passa a poder jogar com o boneco sob a forma de personagem da fábula ou como o *manipulador* mesmo, deixando clara à audiência a condição de dependência por parte do boneco, ou ainda tensionando mais essa relação, ao sugerir diante do público que o boneco possua certa autonomia, usando de recursos que sugeririam a existência de um movimento de insurreição do boneco para com seu *manipulador*.

O tipo de relação entre *animador* e boneco que o grupo *Ventoforte* pratica em seus espetáculos parte de um trabalho de interação entre forma animada e ator-*manipulador*. Tanto a configuração física como a condição de existência do personagem se encontram na forma e no *animador* ao mesmo tempo. A começar pelo fato de o grupo usar formas incompletas, e sem referência imediata à figura do homem ou de animais, referência que, como foi explicado anteriormente, diz respeito ao significado do termo boneco. O protagonista de *A História do barquinho* é o barco *Pingo Primeiro*, que parte em busca de sua amada flor, de nome *Irupê*. O barco é feito por um pequeno bastão com bandeiras triangulares e fitas na ponta segurado por um ator, ao passo que a flor é um lenço colorido que uma atriz segura enquanto realiza movimentos de dança. Não se consegue nesses exemplos perceber a separação entre boneco e *manipulador*. O personagem é fisicamente representado pela junção das formas do objeto e do ator. Há momentos, como por exemplo o diálogo entre *Pingo Primeiro* e a *Aranha*, em que ambos os personagens são *servidos* pelo mesmo ator: em uma mão Ilo Krugli segura o mastro da barquinho, e na outra, pintada com listras

de tinta marrom, interpreta a *Aranha*⁷⁹. A voz de ambos os personagens é feita pelo mesmo ator que os anima, e o público vai distinguir os personagens por um somatório de elementos que os caracterizam tais como: discurso verbal, código gestual, e função na trama.

Tanto no *Barquinho* como em *História de Lenços e Ventos*, personagem não é ator nem boneco separadamente, e sim a forma criada a partir da conjunção de ambos. Uma personagem como *Azulzinha* tem como imagem sintética o lenço, mas apenas adquire vida em cena quando é adicionada ao corpo, à voz, ao movimento da atriz que a interpreta, da mesma maneira que a atriz sem o lenço nas mãos deixa de ser parte de *Azulzinha* para figurar o coro de atores que apresenta a peça, ou mesmo ser parte do grande dragão que ao final de *História de Lenços e Ventos* derrota os guardas do *Rei Metalmau*.

O uso de objetos por parte do *Ventoforte* em seus espetáculos traz novas indagações a respeito do conceito de ator de Patrice Pavis anteriormente apresentado. Ao empregar um objeto incompleto, ou não especializado (ou seja, não construído com



Gertrude Show, grupo The Minutemen (Israel). Na foto a atriz Yael Inbar e a boneca Gertrude.

intuito cênico, mas usado em cena), como é o caso do jornal, do guarda-chuvas, dos lenços, Ilo Krugli nos põe diante de uma nova situação de duplicidade. Esse objeto escapa mesmo às condições expostas por Massimo Schuster e Émile Copferman, uma vez que não são apenas personagens: são guarda-chuva, jornal, lenço, que possuem funções objetivas anteriores às funções cênicas. Entretanto não seria o caso absolutamente dizer que tais objetos interpretam personagens, não apenas pela circunstância *simbiótica* em que são apresentados, como também pela inescapável ausência de vida

⁷⁹ Performance assistida a 02/05/99, na Casa do *Ventoforte*/SP. O espetáculo e chamava *O rio que vem de longe*, como se explica na Introdução deste trabalho, p. 25.

autônoma do objeto, que depende do movimento do *manipulador* para exercer sua função em cena. No teatro de Ilo Krugli os objetos dependem de tal forma da relação com o ator que não lhes é dada possibilidade de autonomia de significação em cena.

Dois excelentes exemplos de interação física entre forma e ator são o trabalho do grupo italiano *Hugo e Ines*, que em seu espetáculo *Ginocchio*, no qual os intérpretes-*manipuladores* criam formas a partir de adereços colocados sobre diferentes partes de seus corpos, de modo a configurar os personagens; e o espetáculo *Gertrude Show*, da companhia israelense *The Minutemen*, onde em dado momento o tronco de um boneco representando uma figura feminina feita em látex é posto sobre a cintura da atriz sentada, transformando então as pernas da atriz em pernas do boneco, mesmo sem que haja qualquer ocultamento do corpo da atriz para a platéia. Tal qual nos recursos empregados pelo teatro *Ventoforte*, os limites corporais entre ator e forma não se apresentam claramente.



Ginocchio, Hugo et Inès
(Sérvia/Itália) 1991.

4.3. Corpos partidos

Tomando como ponto de partida o teatro tradicional de bonecos, em que o corpo do *animador* se encontra oculto, no qual se pode entender o boneco como um corpo exterior ao do seu *animador*, poderíamos definir o trabalho do *ator-manipulador* como sendo o de produzir a impressão de vida em um corpo que se encontra além dos limites de seu próprio. No caso do teatro de Krugli, o que podemos perceber é que o personagem se encontra como que espalhado por diversos pontos da cena, dividido entre objeto, ator, e mesmo outros elementos constitutivos da cena como cenário, luz, música, discurso verbal e jogos vocais. O personagem resultaria assim do trabalho de animação de diversos elementos, dos quais o corpo do ator é parte fundamental, mas que ainda assim não consegue dar conta sozinho de sua totalidade. Alíás, essa

totalidade acaba por inexistir, á que não se encontra em nenhum dos elementos. Trata-se antes de uma *disjunção*, mais do que de uma *totalização*.

O que se pode perceber dessa composição múltipla de personagem é, ao mesmo tempo que um movimento de integração entre diversos elementos constitutivos da cena, também uma construção fragmentária da personagem, que não se consegue resumir numa forma indivisível. Tendo como base esse caráter, que pode ser observado também em outros trabalhos de teatro de animação, a professora alemã Helga Finter compara esse tipo de teatro com o trabalho pós-moderno de encenação dos diretores americanos Robert Wilson e Richard Foreman⁸⁰, em trecho no qual ela se refere à separação entre corpo, voz e discurso como sendo o maior ponto de contato entre esses dois teatros. Com efeito, se levarmos em conta os métodos mais simples de teatro de bonecos, podemos observar que a voz sempre parte de um ponto que não o corpo o boneco. Pode ser a voz do *animador*, escondido ou não, ou pode ser como no caso do *bunraku*, em que todas as vozes são feitas por um narrador que se coloca em um palco separado de onde se desenvolvem as ações dos bonecos, bem à vista do público. Esses procedimentos podem perfeitamente ser comparados com recursos da encenação do teatro de atores contemporâneo, como o uso da voz gravada em intervenções *em off*. Helga Finter percebe nos teatros de Wilson e Foreman a existência, além da divisão de elementos mencionada, de um código gestual rígido a ser obedecido pelos atores, que se assemelharia a um movimento maquinal, por sua impessoalidade e precisão. Dessa forma essas linguagens de encenação se estariam aproximando do ideal de Kleist, que sugere ao ator buscar a impassibilidade da marionete, para que, ao alcançar um estado de ausência de consciência autônoma, possa alcançar uma consciência suprema, próxima à de Deus⁸¹.

⁸⁰ FINTER, Helga. *Dioptrique de corps: pour que le regard entende*. Charleville-Mézières: Revista PUCK, nº 4, 1994, pp. 25-30.

⁸¹ A teoria de H. von Kleist é citada também na introdução deste trabalho. pp. 6 – 7.

Um outro ensaio, intitulado *A imaginação monológica*, e escrito por Flora Süssekind⁸², vai atribuir essas mesmas características de disjunção das partes do personagem ao teatro de Gerald Thomas, identificando nesse procedimento um movimento de *desmembramento* da personagem (o termo usado por Flora é *disjunção*). Uma das peças usadas como exemplo é *The Flash and Crash Days*⁸³.

Nessa peça, o exemplo mais claro da referida *disjunção* está na personagem *Ela*, que está presente na performance das duas atrizes que a interpretam, Fernanda Montenegro e Fernanda Torres. Mas também pode-se ver esse movimento desmembrador no *mordomo* de Luís Damasceno, cuja cabeça é a de um manequim fixada sobre a do próprio ator, projetando o corpo da personagem até alguns centímetros além do corpo do ator. Essas duas personagens – *Ela* e *mordomo* – extrapolam os limites corporais do ator, apresentando uma proposta de corporalidade comparável ao conjunto ator/objeto apresentado por Ilo Krugli nos dois espetáculos seminais do grupo *Ventoforte*.

Süssekind, assim como Helga Finter identifica a divisão entre voz e corpo como sendo um recurso marcante de descentralização da personagem nos trabalhos dos encenadores estudados. No caso de Thomas, esse elemento estaria presente sobretudo no uso da voz *em off*. *Flash and Crash* se inicia com a voz gravada de um *Eu* aprisionado, que aos poucos vai revelando haver sofrido metamorfoses. Primeiro em um manequim que aparece ao fundo da cena, e posteriormente em *Ela* – as duas figuras femininas que duelam ao longo do espetáculo. Nesse caso a *multicorporalidade*⁸⁴ do enunciador se define não apenas pela divisão da personagem em mais de um corpo, mas também pela separação entre voz e corpo mencionada, que é notável com clareza na dupla voz/manequim. O primeiro dos termos do binômio seria formado puramente por consciência e memória, desprovido de físico, ao passo que o segundo seria uma forma humana concreta, desprovida de consciência. Mas a

⁸² SÜSSEKIND, Flora. “A imaginação monológica” In: VVAA. *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. organizado por Sílvia Fernandes e Jacó Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1996. pp.281-295.

⁸³ O espetáculo estreou no Rio de Janeiro no ano de 1992, com temporada no Teatro I do Centro Cultural Banco do Brasil. Uma cópia em vídeo do espetáculo, bem como declarações de artistas e público a seu respeito se encontra no acervo do CCBB.

⁸⁴ Termo usado por Flora Süssekind no artigo citado.

compreensão dessa estrutura partida de personagem não encontra tempo de sedimentação para o espectador. Logo essa forma será esquecida para ser substituída por outra proposta, para ser ou não retomada em um outro momento qualquer do espetáculo. Este é outro recurso empregado por Thomas, e que será esmiuçado por Sílvia Fernandes no capítulo sobre o corpo em cena na obra de Gerald Thomas⁸⁵, que diz respeito a justaposição de imagens a respeito da personagem, com a finalidade de “criar novas perspectivas de visão de um mesmo mito”⁸⁶ (no caso o de Carmen, ou o da mulher fatal, em versões bastante variadas).

No capítulo sobre dramaturgia deste trabalho foi comentado o fato de o teatro de Ilo Krugli possuir, tal qual o teatro de Thomas, uma tendência à narrativização, pelo fato de o discurso da peça transitar por dois contextos diferentes (o fabular e o contexto de enunciação, ou seja, o contexto do *ator-animador* que interage com o boneco). O elemento épico permanece claro dentro da prática de Krugli ao determinar um personagem que é composto, formado por partes do corpo do ator, ou por elementos associados a este. Revela-se assim aos olhos do público não apenas a instância da ação dramática, como também a do elemento forjador dessa ação.

Outra peça de Thomas, *O império das meias verdades* (1993)⁸⁷ começa com uma grande mesa ao centro do palco, onde um homem sentado à direita, fuma, e outro, sentado à esquerda, se delicia com um pernil servido ao centro da mesa. O curioso é que o pernil possui uma cabeça humana viva, que reage à sua própria fatiação, e que em dado momento da peça, explode em uma repreensão irritada aos dois homens. A maneira de combinação dos elementos formadores desse personagem pode ser encontrada não apenas no teatro do *Ventoforte*, com também em diversas outras práticas em teatro de animação. O corpo humano em sua totalidade ou apenas parte dele (no caso citado, apenas a cabeça) é associado a uma estrutura inanimada (o pernil) para a criação de uma nova estrutura física diferente do homem e associada ao objeto/boneco. Nesse caso a animação não se dá por meio de manipulação de

⁸⁵ FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena* (coleção estudos). São Paulo: Perspectiva, 1996. pp. 97 – 143.

⁸⁶ *Idem*. pp. 107.

⁸⁷ Acervo de vídeo do Centro Cultural Banco do Brasil.

partes articuláveis com o intuito de forjar vida em cena através do movimento. O que determina a *animação* da personagem é o movimento do rosto da atriz – mais especificamente seus olhos –, uma vez que o objeto que forma o corpo – o pernil – é estático. Ainda assim, o que se pode entender da forma mencionada é a existência de um corpo ao qual parte do corpo humano se associa para completá-lo, e cuja vida cênica é insuflada por meio do movimento conferido pelo ator.

O corpo do ator, tanto nas peças citadas de Gerald Thomas, como nas de Ilo Krugli, perde sua configuração original para a formação de novas formas que se constituirão nas personagens. Esses processos se dão tanto na subtração de partes do corpo do ator, como na expansão do corpo para além de seus limites por meio de recursos que variam desde objetos manipulados até partição de personagens por dois ou mais atores ou separação entre corpo e voz, se valendo da intervenção *em off*.

4.4. O ator menos humano

Se recorrermos às teorias de Kleist, Craig e Meyerhold que buscam aproximar o ator de seu tempo à marionete, perceberemos que se prega certo rigor gestual e impessoalidade expressiva, em busca de uma cena que lide com signos em estado mais puro.

“A mecanização do ator, reflexo das teorias maquinistas do homem, serve a princípio à deserotização de um corpo, em que as possibilidades de atração estarão submetidas à mensagem que ele pretende personificar. [...] O gesto e o movimento, maquinais ou expressivos, tornam-se utilitários, tributários de um trabalho ou de uma comunicação.”⁸⁸

⁸⁸ FINTEK, Helga. *Dioptrique de corps: pour que le regard entende*. Charleville-Mézières: Revista PUCK, nº 4, 1994, pp. 29. Tradução própria do trecho: “*La mécanization de l’acteur, reflet des théories machiniques de l’homme, sert d’abord à la deserotization d’un corps dont les pouvoirs d’attraction seront à mettre au profit du message qu’il veut incarner. [...] Le geste et le mouvement, maquiniques ou expressifs, deviennent utilitaires, tributaires d’un travail ou d’une communication.*”

Helga Finter reconhece a influência da *gestualidade* da marionete sobre as idéias a respeito do ator professadas por algumas das chamadas vanguardas históricas, bem como o quanto os trabalhos de encenação de Robert Wilson e Richard Foreman são tributários diretos dessa relação entre teatro de bonecos e teatro moderno, no que concerne à busca de um comportamento maquinal e *deserotizado*, do ator.

Gerald Thomas por vezes constrói com grande rigor os comportamentos físicos de seus atores. Sílvia Fernandes apresenta declarações de atores dirigidos por Thomas, em que é abordada uma parte de seu processo de construção milimétrica dos comportamentos corporais⁸⁹. Segue como ilustração uma declaração de Thomas usada pela própria Sílvia Fernandes no mesmo capítulo.

“Eu pego pelo braço, marco todos os movimentos, dou a musicologia do texto que ainda não veio, mexo na cara, na sobrancelha, ensino a tensionar o corpo para aquele momento específico. O ator aprende aquilo e aprende a se sentir orgânico dentro disso, dia após dia.”⁹⁰

Aqui podemos perceber um encenador trabalhando com seu ator tal qual um marionetista com seu boneco. Os movimentos são determinados, sem que haja a possibilidade de uma construção formal arbitrária por parte do ator, no qual há uma preocupação com a forma do movimento e sua capacidade expressiva anterior à incorporação de uma informação de origem dramática.

A mecanização do ator no teatro de Thomas se dá também com o emprego da voz gravada em tom impessoal, o que Flora Süssekind chama de “comentarista mecânico”⁹¹, ou também por meio da substituição do homem pelo objeto (manequim em *Flash and Crash Days*), ou pelo uso bem-humorado da idéia de mecano⁹², como é

⁸⁹ FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena* (coleção estudos). São Paulo: Perspectiva, 1996. pp. 100 – 1, nota nº 6.

⁹⁰ Transcrição de trecho de carta de Gerald Thomas ao crítico Marco Veloso datada de 14/12/1989 em: FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. p. 100.

⁹¹ SÜSSEKIND, Flora. *A imaginação monológica*. p. 283.

⁹² O mecano é um tipo de boneco que apresenta movimentos repetitivos e impessoais, acionado por dispositivos mecânicos. Podem ser bonecos únicos ou cenas inteiras, como os presépios maquinais e *casas de farinha*, que ainda hoje se encontram entre peças artesanais no nordeste do Brasil.

o caso da primeira cena de *Graal, retrato de um Fausto quando jovem*, onde uma floresta é construída com inúmeros ventiladores funcionando.

Curiosamente, o teatro de Ilo Krugli investe muito mais na força de significação do objeto em sua relação com o homem do que no rigor formal de construção de movimentos. Embora certos personagens possuam estruturas físicas características (o mastro do barquinho não pode ser derreado), percebe-se a partir da observação do espetáculo a inexistência de um código rígido de movimentos que seja repetido com precisão estrita a cada apresentação. Identifica-se aqui um ponto fundamental de distanciamento entre Thomas e Ilo: enquanto o diretor de *Flash and Crash Days* se vale de recursos de dispersão do corpo do ator no sentido de alcançar um teatro maquinal, o líder do *Ventoforte* o faz buscando maior humanização dos meios e dos motivos de se fazer teatro.

5. FRAGMENTAÇÃO: A REALIDADE PARTIDA EM CENA

Falar de corpo, no caso do boneco, pode revelar certo paradoxo. Por definição, o corpo do boneco não existe: um mero esboço, é uma forma de contornos mal definidos, que permanece invisível. Corpo a serviço de aparatos, ele se esconde sob as vestes que se perdem dentro da nulidade – ou diante do todo – que é a abertura da empanada. Dentro de seu domínio, que não é um só, o boneco pode finalmente tocar a terra, mas pelo viés dum outro corpo, o de seu manipulador.

Brunella Eruli

Brunella Eruli – assim como Massimo Schuster, em comentário anteriormente mencionado⁹³ – chama a atenção para o fato de que boneco, ao contrário do ator, não possui vida além daquela que é sugerida ao público dentro dos limites da cena, enfatizando que mesmo essa vida depende do movimento que lhe é conferido pelo *manipulador* ou *animador*. De fato, boneco é formado apenas pelas partes que ficarão à mostra ou serão usadas dentro da cena. Sua estrutura é incompleta, ou melhor, é completada por outro que dá a ele movimento e preenche com seu corpo as lacunas existentes em sua forma. Se tomarmos como exemplo um *boneco de luva* tradicional, perceberemos que a única parte que possui uma forma definida é sua cabeça (às vezes braços e mãos), sendo que o que resta de seu corpo ou é preenchido pela mão do *animador* ou fica sugerido ao público por se encontrar oculto detrás de um aparó. O boneco possui forma e vida que precisam ser completados na verdade de duas

Conspiration céleste, concebido e realizado por Nadia Glogowski e Líliana Mogano (França), 1994. Na foto vemos divisão da personagem entre boneco e *animadora* aparente. Tal se dá não apenas no compartilhamento da mão da atriz com a boneca, como também na expressão do ator-*manipulador* que se converte em informação que complementa a leitura da personagem-objeto.



maneiras: a primeira diz respeito ao trabalho de animação e encenação, no qual o boneco adquire elementos por meio do movimento que lhe é conferido e por sua inserção num contexto espetacular; e a segunda se refere aos sentidos do espectador, que

atribui vida à forma que vê ser animada em uma peça de teatro.

5.1. A construção fragmentada

O teatro de Ilo Krugli realiza a *complementação*⁹⁴ da forma fragmentada do objeto animado através de sua relação com o *animador* por meio de alguns recursos,

⁹³ Ver capítulo deste trabalho sobre o corpo do ator, pp. 49 – 50.

⁹⁴ O termo *complementação* neste caso não é empregado em seu sentido estrito, uma vez que – como será desenvolvido ao longo deste capítulo – se refere a uma construção relativa, formada por elementos que não se encontram agrupados, mas sim fragmentados, divididos, partidos. A *complementação* será, neste caso, um termo que sugere certo paradoxo, por se referir à disposição desordenada de elementos que compõem juntos uma idéia.

entre os quais está o *animador* aparente, que usa todo o seu corpo para completar a imagem do personagem. Tendo como exemplo o personagem *Pingo Primeiro* da *A história do barquinho*, podemos notar que a divisão da personagem entre forma e *animador* se dá de maneira mais visível do que se tomássemos como exemplo o tradicional teatro de bonecos de luvas, ou de fios, em que o *manipulador* se encontra oculto, ou assume uma postura de neutralidade em relação ao boneco. O objeto que indica o personagem não possui qualquer membro articulável, ou estrutura a partir da qual se poderia movimentar diferentes partes da forma (é um bastão com bandeiras, simbolizando o mastro do barquinho), seu movimento característico simula sua sustentação sobre as ondulações da água, e sequer possui um centro focal⁹⁵. O objeto funciona quase como um estandarte que o ator ostenta para indicar a presença da personagem, de modo que a maior parte dos recursos expressivos se encontram sob o encargo do ator que apresenta o pequeno mastro de *Pingo Primeiro*, que é identificado, portanto, como a imagem dupla do ator com o objeto. Em contrapartida, o ator nunca estará representando essa personagem se em sua mão não se encontrar o pequeno mastro erguido.

O ator-*animador* e o objeto indicador da personagem *Pingo Primeiro* constroem em conjunto uma forma partida, dividida entre dois corpos diferentes, um corpo espalhado diante dos olhos do público, onde o objeto representativo da personagem não define um corpo, mas apenas o indica pelo fato de o objeto mesmo ser uma forma incompleta.

Essa afirmação encontra respaldo no que foi dito anteriormente a respeito de o trabalho do *Ventoforte* possuir no artesanato uma de suas características marcantes⁹⁶, conduzindo à criação de objetos feitos a partir de materiais rústicos, ou mesmo à

⁹⁵ A definição de “centro focal” não é clara por se tratar de um termo empregado por praticantes de teatro de animação, possuindo nomes diferentes de grupo a grupo. Ana Maria Amaral, em curso ministrado na Uni-Rio durante o mês de setembro de 1998, usou os termos *foco* e *centro focal* para definir o ato de animação que conecta o boneco com os objetivos de sua ação, e o ponto do corpo do boneco por onde essa conexão é feita, respectivamente. O foco do boneco tradicional – antropomórfico – parte de seus olhos. A simulação da capacidade de olhar do boneco, apontando corretamente seus olhos na direção de seu interlocutor ou do objeto que deseja, lhe confere em grande parte a impressão de vida autônoma.

⁹⁶ A esse respeito ver a introdução deste trabalho, pp. 20 – 28.

utilização em cena de objetos feitos com outra finalidade anterior à teatral (guardachuvas, lenços, jornais). Nas palavras do próprio Ilo:

“Meus bonecos são formas sintéticas e não tem muita importância o material utilizado. A partir dos recursos que eu tenho, posso improvisar os efeitos. No caso de PAPEL, com jornal e pedaços de papel metálico, criei uma figura que tem brilho em cena, refletindo, no laminado metálico, a luz dos refletores.”⁹⁷

O exemplo usado por Krugli se encontra no espetáculo *História de Lenços e Ventos*, mas ainda a respeito de *A história do barquinho*, podemos citar o uso de uma corda como representação do rio, ou mesmo o uso da mão do ator como representação da *Aranha*. Essa maneira de encarar o trabalho, que também acaba por determinar uma identidade estética (“Parece que tanto os bonecos como as figuras e os cenários, tudo, foi improvisado na hora.”⁹⁸) gera formas inacabadas, dependentes de elementos externos que as completem, fazendo com que seja fundamental para a leitura da personagem a relação que se estabeleça entre ator e objeto.

Percebemos nesses personagens partidos de Ilo Krugli uma organização de estrutura semelhante à apontada por Helga Finter e Flora Sússekind nos trabalhos dos diretores Robert Wilson e Gerald Thomas. Flora cita o emprego das intervenções *em off*, no caso de Gerald Thomas, o que equivale ao que Finter menciona como sendo uma separação entre corpo, voz e discurso nos trabalhos de Robert Wilson.

Já Sílvia Fernandes identifica no trabalho de Gerald Thomas uma sobreposição paralela de fontes de enunciação⁹⁹, que trabalham no sentido da destruição de uma ordenação usual do discurso. Alguns dos recursos empregados por Thomas que determinam a fragmentação da realidade exposta em cena são o uso de cenas que se repetem ao longo do espetáculo, cenas essas denominadas pela autora como *leitmotifs*. Como explica Silvia Fernandes, esses elementos de repetição criam um outro tempo, repetitivo, estritamente cênico e determinam seguidas subversões do

⁹⁷ Ilo Krugli: *a linguagem criada por intuição*. jornal O Estado de São Paulo, 09/12/1977.

⁹⁸ Programa do evento 10 anos de *Ventoforte*. p. 3

⁹⁹ FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena* (coleção estudos). São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 267.

espaço cênico por meio de golpes cenográficos ou de luz, alterando os espaços da cena, deslocando o ponto de observação do espectador (um bom exemplo é o movimento cíclico de invasão do palco por quadros ou tapadeiras móveis em *Império das Meias Verdades*, que ocultava e revelava objetos e atores, alterando as cenas continuamente). Encontramos também um dado nos espetáculos de Thomas que afirma o caráter fragmentário de sua obra, no que David George¹⁰⁰ denomina como sendo *multi-referência*, ou seja, determinado valor posto em cena é bombardeado de referências de modo a parti-lo e descaracterizá-lo. Esse processo pode ser percebido no que Sílvia Fernandes fala a respeito do trabalho do ator no teatro de Thomas, quando se refere à composição das personagens na montagem de *Carmen com Filtro 2*, em que busca sobrepor à figura de *Carmen* toda uma dinastia de personagens femininos fatais.

“Quando eu dirijo um ator, já tento fazer uma composição mitológica de todas as criaturas que compõem o teatro.”¹⁰¹

A percepção da personagem se dá então de forma fragmentária por essa haver sofrido um processo de justaposição de significados. Este processo é bem explicado por Sílvia Fernandes:

“Sempre de acordo com Thomas, a finalidade da justaposição de várias personagens seria criar novas perspectivas de visão de um mesmo mito. No processo de justaposição de fragmentos, uma não desfaria a outra, mas apenas abriria novas perspectivas de visão da outra.”¹⁰²

A *autorreflexividade* do teatro pós-moderno mencionada por Pavis¹⁰³ está diretamente relacionada à análise de Sílvia Fernandes do teatro de Gerald Thomas

¹⁰⁰ GEORGE, David. “A pós-modernidade de Gerald Thomas: *Matogrosso* e *Flash and Crash Days*” In VVAA. *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. organizado por Sílvia Fernandes e Jacó Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1996. p. 247.

¹⁰¹ Gerald Thomas em *Judeu Errante, Irado e Irônico. Ou, Gerald Thomas*, programa da *Trilogia Kafka*, São Paulo, 1998. p.13. In: FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. p. 107.

¹⁰² *op. cit.* p. 107.

¹⁰³ PAVIS, Patrice. “La herencia clásica del teatro postmoderno” In: “O teatro e su recepción”. La Habana: UNEAC; Casa de las Americas, 1994. p. 219.

quando esta afirma que “o foco organizador das referências é sempre a memória do encenador. A ordenação dos motivos se faz a partir da lógica subjetiva que emana da sua consciência”¹⁰⁴. O exercício de metalinguagem feito pelo *teatro pós-moderno* – onde se pode incluir o trabalho de Thomas – acontece por este apresentar um discurso que não encontra referente no mundo, mas sim no universo referencial e cultural do encenador. A peça apresenta uma lógica particular que tem como fonte a memória (segundo S. Fernandes; Flora Süssekind se vale do termo *imaginação*¹⁰⁵) do artista. Se levarmos em consideração que determinadas imagens do teatro de Thomas (anjos negros, figuras partidas, prédios sem janelas – em *The Flash and Crash Days*) possuem provável origem onírica, podemos incorporar a *intuição* à idéia de memória que se apresenta aqui como sendo essa totalidade de referências culturais e sensoriais particulares que ordenam o discurso dos espetáculos de Thomas.

Ainda assim, parece forçada demais uma aproximação desses recursos fragmentadores do discurso em Gerald Thomas com a intuição que move Ilo Krugli a se apropriar de materiais disponíveis para a partir deles construir um discurso a ser posto em cena. Parece sobretudo que o caráter fragmentado de ambos os teatros encontra maiores semelhanças na forma como o público acaba por ser a instância que lhes dá sentido.

5.2. O público como complementação

Ilo Krugli, desde os tempos em que mambembava pela América Latina com o teatro de bonecos *Cocuyo*, apresenta forte preocupação com a formação do indivíduo. Esse caráter pedagógico se acentua em sua vinda ao Brasil, e conseqüente contato com a Escolinha de Arte do Brasil, de Augusto Rodrigues. Sua idéia de participação do público infantil nos espetáculos aponta para a vontade de desenvolver na criança

¹⁰⁴ FERNANDES, Sílvia. “Memória e invenção: Gerald Thomas em cena”. p. 266.

¹⁰⁵ SÜSSEKIND, Flora. *A imaginação monológica*.

a capacidade de refletir o mundo e formular conceitos e soluções¹⁰⁶. A criança nos espetáculos do *Ventoforte* assume uma postura ativa e reflexiva, de modo a poder relacionar as construções apresentadas em cena com sua própria visão de mundo em formação. O teatro do *Ventoforte* vai assim “usar elementos imaginativos, de forma desmistificadora, de modo que a criança assista a um espetáculo como um acontecimento criador, no sentido original da palavra”¹⁰⁷.

Para tal, a encenação do grupo vai lançar mão de recursos tais como quebras de ilusão cênica, trazendo à tona o caráter de jogo da representação (quando *Pingo Primeiro* ameaça abandonar a “brincadeira” ao lhe ser oferecida uma âncora, ou quando *Papel* é recriado após sua morte sob a alegação de que a “brincadeira” foi inventada pelo próprio grupo), e interpelação direta ao público com relação a certos procedimentos referentes à trama do espetáculo que tocam em pontos considerados importantes dentro daquilo que seria o conjunto de valores que o espetáculo pretende transmitir (“*como Folha de jornal impresso entrará no Castelo para salvar a heroína? Pelos fundos? Não, ele entrará pela frente, disfarçando seu coração de papel de celofane com uma camada de latão*”¹⁰⁸). Com a interpelação do público a respeito de como a história deve ser resolvida assume-se a possibilidade mesmo de que a peça tome um rumo diferente do original.

Essa forma participativa de espetáculo teatral acaba transferindo ao público a tarefa de completar as formas inacabadas apresentadas em cena. Nos espetáculos do *Ventoforte* essa contribuição inclui a intervenção física do espectador no espetáculo, como se pode perceber no misto de peça de teatro e atividade lúdica livre, que é o trabalho intitulado *As quatro chaves*¹⁰⁹, no qual as crianças chegam mesmo a confeccionar os objetos que representam os desejos dos personagens principais (que são bonecos), e participam da recuperação dos elementos roubados numa atividade semelhante a uma gincana.

¹⁰⁶ Sobre a estrutura de participação proposta por Krugli, ver também a citação que se encontra na página 18 da introdução deste trabalho, a qual se refere a nota nº 30.

¹⁰⁷ *Para Ilo Krugli, teatro infantil é mais que infantilizar a criança. jornal Correio do Povo, Porto Alegre, 23/09/75, por Antônio Hohlfeldt.*

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ Essa peça é abordada na introdução e no capítulo a respeito do trabalho dramático desta monografia. p. 19, e pp. 45 – 6.

Na verdade o teatro de Krugli recupera bastante do tradicional teatro popular de bonecos ao solicitar uma atitude ativa por parte da audiência. Os antigos teatros de bonecos feitos na rua constituíam-se de peças bastante simples, ou mesmo de seqüências de ações realizadas por determinado boneco, que dependiam muito da participação da platéia para se sustentar como espetáculo. Muitos ainda, como é o caso do *Mamulengo*, valem-se de *gags* e situações que dizem respeito à comunidade específica onde o evento se dá. Os personagens imitam figuras da região, as situações evocam casos acontecidos, de modo que a participação do público deixa de ser uma casualidade para se tornar um elemento formador da apresentação.

“Em "História de Lenços e Ventos", por exemplo, o final da peça é todo sugerido pelas crianças. A participação ativa da platéia é mais que incentivada, ela é essencial para a continuação do espetáculo.”¹¹⁰

Essa forma de participação direta – física, pode-se dizer – do público nos espetáculos do Ventoforte relaciona-se com uma forma mais sutil de complementação da cena inacabada e rústica na qual o público constrói mentalmente as imagens finais das personagens e situações sugeridas pelos espetáculos. As formas apresentadas em cena pelos atores acabam por ser processadas pela mente do espectador que formará uma outra imagem mental; correspondente à sua solução particular da equação proposta pela encenação, onde os fatores estão espalhados por todo o espaço, partidos e inacabados. Isto equívale a dizer que o barquinho Pingo Primeiro terá definitivamente sua figura formada pela capacidade imaginativa de cada um dos espectadores. A forma final é uma construção imaginária e pessoal.

Helga Finter identifica essa mesma relação estabelecida entre o público e os espetáculos *pós-modernos* usando o termo *dióptrica*¹¹¹. A metáfora da alteração da percepção visual da forma causada pelo ângulo de refração da luz é usado de forma bastante oportuna pela professora Finter ao analisar o trabalho de encenador de

¹¹⁰ *Ilo Krugli: a criação no teatro e na educação. Jornal A Tribuna, Vitória, 05/05/1977, por Roberto Rocha.*

¹¹¹ O ramo da ótica que estuda a refração da luz em lentes; refração (dicionário Webster). Tal relação se encontra em: FINTER, Helga. *Dioptrique de corps: pour que le regard entende* Charleville-Mézières: Revista PUCK, nº 4, 1994. pp. 25-30.

Robert Wilson. Por nosso lado, podemos perceber que exatamente o mesmo se dá em um espetáculo de Gerald Thomas qual *The Flash and Crash Days*. A disjunção de elementos como os que, por exemplo, se constituem no personagem *Ela* (que se encontra *espalhada* ao longo do espetáculo sob a forma de voz gravada, manequim, duas atrizes em constante conflito), a própria seqüência das ações, que não parecem construir um enredo codificável, solicitam ao espectador um esforço mental de organização das informações apresentadas pelo espetáculo semelhante ao que Thomas atribui aos seus atores durante o processo de construção do espetáculo¹¹².

Ao *apagar as pistas* por meio da desconstrução, da sobreposição de referências, da instauração de um tempo próprio, da diluição da idéia de personagem por vários elementos constitutivos da cena (atores, cenário som, luz), da divisão entre corpo e voz através do comentário *em off*, Thomas está possibilitando ao espectador uma relação particular com o espetáculo. Tal qual Krugli, Thomas apresenta as peças soltas para que cada espectador sozinho forme a sua própria construção, dando-lhe certa condição de *autoria* do espetáculo.

Mesmo o tradicional teatro de bonecos propõe essa qualidade de autor ao público, pois que lhe é atribuída grande importância na instauração da vida do personagem/boneco. Um elemento fundamental de atribuição de vida autônoma ao boneco é a crença que o público tem na independência das ações destas estruturas articuladas ou não de matéria inanimada.

Os sentidos e a percepção do espectador funcionam assim como a lente através da qual o espetáculo refrata para criar uma forma final. Segundo Helga Finter:

*Como o escritor à sua máquina, o animador de bonecos não é mais o mestre dos efeitos que produz o espaço. Pois a **dióptrica** que este inscreve em ação é também uma **dióptrica** do corpo do espectador. Ela implica tanto em visões e audições, como em imagens corpóreas pertencentes ao espectador dentro da sala. A cena mental que esses*

¹¹² Sílvia Fernandes cita, no livro *Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena*, p. 103, uma entrevista de Thomas ao crítico Edécio Mostaço, no qual o diretor faz a seguinte declaração: "Eles [os atores] vão necessariamente construir uma historinha. Um ator só funciona dessa maneira".

'theathès'¹¹³ constróem a partir da performance é talvez o verdadeiro teatro, pois o faz coexistir com o seu duplo.¹¹⁴

Curiosamente a professora Helga Finter ao longo de seu ensaio se vale da imagem da máquina de escrever tanto para determinar o jugo em que o encenador moderno detém à peça, como para lembrar o quanto o artista divide a autoria de sua obra ao público que a recebe e a processa interiormente. Pode-se dizer que entre o teatro de Ilo e o de Thomas, apesar das diferenças e práticas e de concepções, há em comum pelo menos um aspecto: ambos constróem imagens propositadamente inacabadas para que suas formas finais sejam ainda mais domínio e obra do espectador.

“No momento de se criar não se pode pensar no público certo e deve-se chegar totalmente na ação de criar. Mas é difícil lidar com isso, à vezes podemos criar um objeto que não tem um endereço certo, como parte da necessária ambigüidade que a arte também precisa ter, pois é o outro que vai completar, na sua relação com o objeto. A gente cria uma história, um poema e só quem vive essa história do outro lado é que a completa, o outro é que vai fechar essa obra. Então se tem elementos menos definidos, mais abertos, mais misteriosos, mais ambíguos, é que tem mais possibilidades para que aconteça a integração.”¹¹⁵

¹¹³ Finter se vale do termo em grego “*theatès*” para designar a função dos espectadores dentro do processo de dióptrica que descreve. Seu significado pode ser intuído a partir da tradução conhecida na qual se associa a palavra grega “*theatron*” com “o lugar onde se vê”. Nesse caso, os “*theatès*” seriam aqueles que sofrem a visão; os que vêem.

¹¹⁴ FINTER, Helga. *Dioptrique de corps: pour que le regard entende*. p. 30.

¹¹⁵ Programa comemorativo de 10 anos do Teatro Ventoforte. p.30.

6. CONCLUSÃO

O objetivo desta monografia foi relacionar aspectos do trabalho de encenador de Ilo Krugli – sobretudo no que se refere ao uso da forma animada – com diversos elementos que se verificam nos trabalhos do que se convencionou denominar como *teatro pós-moderno*, para tentar desta forma identificar o quanto o autor de *História de Lenços e Ventos*, ao fazer uso do teatro de animação, emprega recursos comuns ao teatro de Gerald Thomas, por exemplo. Esta aproximação pode ser verificada, como este trabalho buscou demonstrar, em aspectos ligados à inserção do texto dramático dentro do contexto do espetáculo, a questionamentos a respeito da relação a ser estabelecida entre a idéia de personagem e os limites físicos do ator, e do uso de formas fragmentadas em cena.

O referido trabalho de relação em momento algum perdeu de vista, entretanto, o quanto o teatro de Krugli se apresenta como resultado de buscas centradas em valores que pouco ou nada têm de semelhante com algumas experiências mais radicais em teatro na contemporaneidade. O titeriteiro argentino naturalizado brasileiro, constrói um tipo de espetáculo apoiado em três fundamentos que são: o artesanato, o jogo e a educação infantil, pressupostos que podem ser, por vezes, mesmo opostos às buscas do *teatro pós-moderno*, que preza o uso da tecnologia em seus espetáculos, e promove uma leitura descontínua e irônica do teatro. Os fundamentos do teatro de Krugli mencionados se entrelaçam e se completam dentro da proposta de trabalho do *Ventoforte* e podem ser percebidos com clareza em espetáculos como *Histórias do barquinho* e *História de Lenços e Ventos*, peças que apresentam questões envolvendo o trabalho com o rústico, a criação em cena dos objetos expressivos, a apresentação de situações no enredo que revelem questionamentos acerca de valores considerados universais pelo autor e diretor com o intuito de estimular na criança a capacidade de auto-expressão, a participação do público numa construção conjunta da representação. A interação dos três fundamentos mencionados (pedagogia, artesanato, jogo), talvez seja melhor entendida em uma dimensão prática a partir do que este trabalho convencionou chamar por *o jogo das mãos*, ou, como o próprio Ilo certa feita menciona: as *manualidades*. O uso da mão em movimento como centro do trabalho expressivo do *Ventoforte* não apenas compreende os pressupostos mencionados, como sobretudo, gera forte identificação do trabalho do grupo com a animação de bonecos. A mão faz a ligação das buscas do *Ventoforte* com o *teatro de formas animadas*, mesmo quando objetivamente não se encontram em cena bonecos, formas ou quaisquer objetos que, ao serem manuseados, assumem a feição de personagem.

Se por um lado se afirma a forte relação do trabalho do *Ventoforte* com o teatro de animação, por outro se busca entender o quanto certas manifestações pertencentes ao teatro moderno são tributárias do teatro popular de marionetes, tendo como base os escritos de artistas e pensadores como Kleist, Jarry, Meyerhold e Gordon Craig.

O estudo desses autores deixa claro o quanto o boneco animado serviu de exemplo e inspiração para que fossem formuladas algumas propostas hoje

fundamentais tanto para o desenvolvimento como também para a compreensão dos movimentos das vanguardas do teatro moderno do século XX. O que se percebe a partir da observação de espetáculos de animação de artistas e grupos afinados com os questionamentos artísticos próprios da contemporaneidade, foi que na verdade esse elo que unia teatro de bonecos e o teatro moderno de investigação artística foi não apenas se intensificando, como sobretudo adquirindo uma dimensão prática mais notada. Hoje são mais profusos os exemplos de usos de recursos de animação em espetáculos com experimentação de linguagens cênicas mais avançadas, bem como mais específicos e complexos são os estudos dessa interação. Tome-se como exemplo um dos textos fundamentais para a definição desse trabalho: *Dióptrica de corpos*, da professora Helga Finter¹¹⁶.

Na verdade, esta monografia termina por sugerir que as experiências contemporâneas em teatro identificadas como *pós-modernas* trabalham questões presentes no âmbito do teatro de animação, e que o trabalho de Krugli, mesmo estando baseado em buscas que de forma alguma se afinam com o *pós-moderno*, vai apresentar semelhanças com o teatro de Robert Wilson e Gerald Thomas no que se refere a procedimentos criativos e buscas de linguagem, não apenas pelo fato de Ilo fazer uso da forma animada como um recurso a mais em seus espetáculos, mas sobretudo pelo fato de seu teatro possuir identidade profunda com o *teatro de animação*.

Identidade essa que pode ser observada a princípio pela sua forma de se aproximar do texto escrito, e a importância que este tem dentro do resultado final da peça. Foi percebido que as peças de Krugli são construídas, ao menos nos casos dos espetáculos citados pelo trabalho, sobre experimentos feitos com o uso de determinados materiais e com a exploração das possibilidades expressivas do movimento das mãos. O que se constrói dessa forma é um texto de encenação cujo ponto de partida não é mais o registro escrito, e sim o que se inscreve – ou escreve – no espaço. Pode-se dessa maneira dizer que ambos trabalham em seus espetáculos

¹¹⁶ FINTER, Helga. *Dioptrique de corps*. Charleville-Mézières: Revista PUCK, nº 4, 1994, pp. 25 – 30.

o conceito exposto por Roman Paska e Henryk Jurkowski de *escritura feita no espaço*, onde o gesto funciona como elemento detonador da dramaturgia.

Pode-se também apontar como característica de radical modernidade no trabalho de Ilo Krugli uma tendência à narrativização do discurso da peça, num processo de quebra da ilusão teatral que finda por revelar a artificialidade da obra, pondo à mostra pelo menos dois planos enunciativos: o da personagem inserida em uma trama, e o do ator encarregado de transmitir esse discurso. Esse recurso de evidenciar o contexto de enunciação faz chegar ao público em parte o processo criativo do grupo no que se refere ao uso dos materiais como *motifs* dramatúrgicos, uma vez que se ficcionaliza, se encena o processo de construção das personagens (no sentido literal, no ato de se pintar murais, de construir figuras, de vestir figurinos).

Outro momento em que o caráter *bonequeiro* de Krugli faz seu teatro se aproximar dos experimentos *pós-modernos* está na interferência do objeto sobre o corpo do ator, terminando por criar um novo corpo diferente do humano que personifica os caracteres da peça. Esse movimento de refuncionalização do corpo em cena está ligado diretamente à função do *ator-animador*, que divide com o boneco a carga da personagem, ainda que em um teatro de bonecos mais tradicional a ocultação do corpo do animador venha a favorecer a afirmação do *boneco-objeto* como forma paradigmática da personagem. No teatro de Ilo o *ator-manipulador* não apenas está aparente como também divide com o boneco a forma da personagem de diversas formas: por meio de interferência com expressão facial, pelo fato de deixar aparente o foco de onde sai a voz atribuída ao *personagem-objeto* (e mesmo no teatro de bonecos mais tradicional a voz da personagem não emana da figura que a personifica), pelo fato de o objeto constituir-se por vezes em uma forma incompleta (bastão, lenço) que necessita do ator para dar-lhe acabamento formal, e mesmo por meio de interferências de trilha sonora e luz. Com isso se constrói um personagem facetado, permitindo uma ampliação nas possibilidades de sua compreensão, apesar de esse personagem se encontrar *espalhado ao longo da cena*.

Essa forma de *espalhar* o personagem pela cena indica uma outra prática comum a Ilo: a fragmentação como definidora de uma linguagem. Nesse caso, pode-se perceber nas peças de Ilo a construção de uma cena fragmentada Krugli, o que

pode ser percebido não apenas pelo seu caráter de rusticidade, (elementos com aparência propositadamente gasta, material usado geralmente com finalidades diversas à sua original), mas também pela forma fragmentada como situação e personagem são apresentadas (personagens *espalhados* e situação que mescla constantemente elementos de narração direta à representação, com muitos comentários feitos sob a forma de música). O tipo de leitura que esses elementos evocam podem ser entendidos à luz da apropriação que Helga Finter faz da terminologia ótica para indicar a relação que o público estabelece com determinado tipo de espetáculo teatral – no caso do artigo de Helga Finter, dos espetáculos dos diretores americanos Robert Wilson e Richard Foreman. O emprego do fragmentado, do desconstruído, do inacabado acaba, segundo Finter, a impelir o espectador a produzir sua imagem particular, resultado do atrito entre o espetáculo e a individualidade e capacidade de percepção do espectador, criando assim uma construção definitiva e imaginária por meio de um processo de *dióptrica*.

Tanto no que toca a utilização do texto, a colocação do corpo em cena e o recurso da fragmentação, o que se percebe é que a identidade encontrada no teatro de Ilo Krugli com as experiências verificadas no teatro praticado contemporaneamente, se dão na razão direta da utilização das linguagens de animação em seu teatro. As semelhanças encontradas em uma prática teatral como a de Krugli com buscas artísticas que de forma alguma se afinam com as do diretor do *Ventoforte* parecem mesmo querer afirmar que na verdade o que ocorre é uma relação cada vez mais intensa entre os teatros de investigação artística e a animação de formas. O que parece se afirmar a partir desse trabalho é o quanto o boneco permanece símbolo de um novo teatro que se busca, calcado em pressupostos de refuncionalização dos seus elementos constitutivos e ampliação de suas possibilidades expressivas.



Ilo Krugli em *História de Lenços e Ventos*

6. APÊNDICES

Apêndice 1: Dióptrica¹¹⁷ de corpos: para que o olhar escute¹¹⁸

¹¹⁷ Estudo da refração da luz.

¹¹⁸ Tanto a tradução deste texto como a do que compõe o Anexo 2: *A supermarionete de Craig*, de Francesco Bartoli, foram feitas pelo autor desta monografia com o intuito de usar esse material como fonte de estudo para a realização do referido trabalho monográfico. O tradutor considera esses textos de fundamental importância para o trabalho, embora tenha consciência de que as traduções apresentadas, em vista de seu acabamento e fidelidade ao original pouco esmerados, não possuem outra função do que a de acessório no estudo das matérias abordadas por este trabalho.

por Helga Finter

A época dos grandes atores é também aquela quando para os dramaturgos o corpo do ator se faz problema. Questionando o teatro como representação, os dramaturgos elaboram as utopias teatrais, que colocam em voga uma nova idéia de sujeito e um funcionamento da cena como escritura feita dentro do espaço. As notas de Alfred Jarry para um determinado teatro de bonecos exprimem tal pensamento de forma insuperável:

“Só as marionetes, das quais somos mestres e Criadores [...] traduzem, passivamente, de modo rudimentar, e numa organização exata nossos pensamentos. Nós pescamos precisamente [...] seus gestos que não possuem os limites da vulgar humanidade. São na frente – ou melhor de baixo desse teclado como o de uma máquina de escrever [...] e as ações que lhes emprestamos também não possuem quaisquer limites.”

(O. C., t.I)

Totalitarismos

A cena como máquina de escrever superdimensionada cujo teclado possui fios de ferro postados diante dos olhos do escritor-encenador, encaminham seus pensamentos, que se organizam no espaço: eis uma utopia de teatro que o futuro reserva. Este desejo de escritura dentro do espaço se manifestará primeiramente através de uma nova idéia de corpo do ator. Deste modo, o ator biomecanicizado, “taylorizado”, distanciado, povoará os projetos de um novo teatro, de Craig a Meyerhold, dos futuristas a Brecht. O teatro como máquina a serviço desse novo deus – escritor e/ou encenador – fará rapidamente sonhar os príncipes [N. Maquiavel]. Podemos ver seus vestígios hoje, nos documentos dos diferentes totalitarismos – biomecânica de festas de partidos stalinistas e fascistas, onde o soberano faz escrever dentro do espaço seu brasão ou seu nome por corpos expropriados.

Tendo assim estado ao serviço de ideologias, a tendência maquinista do teatro de vanguarda não pode encontrar hoje uma adesão reservada e prudente. Se assistimos entretanto, dentro do teatro e da dança, a partir do anos 70 a um retorno do corpo

mecanizado, do corpo marionete, isto não é senão arte com outro objetivo que não o político. Ainda que ambos proponham um corpo medido, cadenciado, movido por forças que parecem lhes escapar, o corpo, o movimento e o espaço que eles criam não são os mesmos sob a cena teatral ou política. O corpo mecanizado do teatro se distingue do corpo marionete da mise-en-scène de massas da mesma forma que o teatro propriamente dito é inassimilável ao espetáculo: um sujeito descentrado e em processo que se opõe à miragem estática [figé] de um outro que empresta o corpo ao espetáculo político. Da mesma forma o lugar e a recepção do espectador é diferente: o tipo de sujeito interpelado não é o mesmo.

Para resumir: dentro do espetáculo, o corpo, pura *pâtur*e para os olhos, funciona como um espelho; nos perdemos para melhor nos encontrarmos dentro do corpo comunitário numeroso, simulacro duma identidade desejada que cimentará nomes múltiplos e insubstituíveis.

Quanto ao teatro, onde a etimologia (*theatron, theatoma*) sugerem uma raiz comum à teoria -, a recepção se faz através da inteligência da ação de ver: o imaginário liga o visto ao ouvido, e os associa à memória. Há então uma “leitura”, através duma relação de desejo, onde corpo e movimento são capazes de sugerir e de captar. A partir das ações fornecidas o espectador cria um espaço que dobra a cena que ele tem diante dos olhos: ele a transforma, construindo outra cena da percepção, onde o teatro acontece sem ser um lugar preciso. O teatro propõe assim uma **dióptrica**, que interroga a faculdade do olhar ouvindo e a de ouvir com os olhos.

Se os inovadores do teatro propuseram depois do século passado um outro corpo que não este, clamam por um mestre, do histrião ou do histérico, não apenas pelo simples desejo de poder divino. Acima de tudo se quer abrir um espaço de liberdade infinita, um espaço de escritura cênica onde um olhar possa se analisar, um desejo se desnudar e um sujeito se descentrar.

Outra cena: Kleist, Jarry

Retornando a Jarry, que corpo, que movimento, que gesto, que voz ele propõe, e para qual espaço? Que significam esses recursos para a marionete? Sobre o teatro de bonecos nos oferece uma primeira resposta: o ensaio de Kleist, escrito em 1810, e

também uma reação ao advento do uso da maquinaria para produzir terror. Kleist¹¹⁹ explica a fascinação do boneco por sua graça, uma graça adquirida pela idealização de sua linha de alma. Mas a sua *via construtora* não é a alma no sentido de consciência de ser; é antes de tudo uma ausência completa de consciência e, paradoxalmente, de uma consciência infinita tal qual a de Deus. Será entre esses dois pólos que oscilará toda a atenção do teatro de bonecos.

O interesse da marionete oscilará então sobre a ausência de toda e qualquer psicologia. Esta cede espaço aos cálculos matemáticos de uma máquina que, a partir de seu centro motor, impulsiona, anima [entraîne] todo o movimento. O animador da marionete, ao determinar o movimento com seu próprio corpo, torna-se ele próprio, Deus.

Kleist desse modo propõe para o corpo, o movimento e o espaço do boneco um dispositivo singular: um corpo movido por um ponto invisível, um movimento sem consciência e assim não motivado, não dirigido, mecânico, remetendo a esse espaço de **uma outra cena** – a do imaginário e do inconsciente – que será descoberta quase que cem anos mais tarde em Viena. Pois dentro dos sonhos o espaço não é falso nem verdadeiro, excluindo-se toda a responsabilidade da consciência.

A marionete fascina porque seu corpo é **um**, não lhe falta nada. O pecado da língua, o pecado original, não tem mais lugar. É um corpo de antes da queda e da falha, e é por isso que ele a poderá encarnar: ele poderá, como o Ubu de Jarry, **ser** o abjeto e o heterogêneo – ou, como em Kleist, o corpo de uma criança ou de um animal.

Entretanto o teatro não se torna um teatro de bonecos generalizado – mesmo Jarry trabalhou com atores. Qual será então a relação entre o corpo do ator e o corpo do boneco?

Para Jarry a resposta parece relativamente fácil. O Rei Ubu, como o boneco, é movido pelas forças exteriores: **física, financeira e merdre** designam a trindade de pulsões que fazem esse personagem mover-se em meio a um universo que parece estar um passo adiante da lógica e da língua. é o heterogêneo em ação, encarnação terrestre do mal. Por sua máscara, Ubu se encontra ligado a Pulcinella, como ele

¹¹⁹ (n.a.) H.v. KLEIST, “Über das Marionettentheater” in: *Werke in einem Band*, München, 1966, p.802-807

oriundo da germinação de um ovo, barrigudo e corcunda como esse personagem que povoa, à época da Revolução, o céu desertado dos deuses e santos¹²⁰. As indicações de cena de Jarry vão todas de encontro ao *théâtre-guignol*, onde visão e movimento, mímica e gesto, são calcados nos do teatro de bonecos¹²¹.

Uma porção das propostas de Kleist encontram semelhanças em Jarry: o boneco traduz melhor a escritura cênica do heterogêneo, e é por isso que o ator se submete à sua lógica anti-psicológica.

Corpo de super-homem

Se para Jarry a projeção cênica do heterogêneo se encontra em primeiro plano, na mecanização do ator, nos demais será, ao contrário, a homogeneização que será visada. Kleist o notou bem: o movimento da marionete pode encontrar sua força na ausência de consciência, mas também dentro de uma “superconsciência”, uma consciência infinita que se supõe ser a de Deus. A morte de Deus faz com que o homem tente igualar-se, e as teorias do novo homem, ao teatro, falam dessa vontade. As concepções de corpo, particularmente após os futuristas italianos e russos, atacaram primeiramente o corpo erótico do ator, marcado pelo heterogêneo. A mecanização do ator, reflexo das teorias maquinistas do homem, serve a princípio à deserotização de um corpo, em que as possibilidades de atração estarão submetidas à mensagem que ele pretende personificar. O corpo será assim “re-originado” dentro das grandes máquinas sociais de diferentes orientações políticas. O gesto e o movimento, maquinais ou expressivos, tornam-se utilitários, tributários de um trabalho ou de uma comunicação. O espaço de um certo teatro é expressamente conciso como comunitário e social. O corpo mecanizado tende então a uma evacuação do heterogêneo, corpo divino – *O Deus da estação* -, cuja irreprimível força de atração

¹²⁰ (n.a.) A. JARRY, *César-Antéchrist*, Actes héraldiques, Scène IX. Cf. aussi D.TIEPOLO, *I disegni di Pulcinella*, Introduzione e schede di Adelheid Gealt, Mondadori, Milano, 1986.

¹²¹(n.a.) H. FINTER, *Der subjektive Raum*, t.I: *Die Theaterutopiem Stéphane Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Russels: Sprachräume der Imaginären*, Tübingen, 1990, p. 105-168.

aproveitará inconscientemente os novos ídolos: a máquina, a comunidade, o trabalho ou o partido¹²².

Corpos descentrados

Se de tais concepções de corpo causaram repercussões no teatro, isso parece para os dias de hoje antes de tudo privilegiar a relação corpo do ator / corpo do boneco que converte a primeira vertente da teoria kleistiana em analisar as falhas da segunda **(a outra cena)**.

Eu me ateei, como “exibidor” [montrer], a essas duas figuras maiores do teatro americano na década de 70: Robert Wilson e Richard Foreman. Nos dois corpo e movimento seguem uma coreografia precisa, próxima da dança, de modo que a voz, texto e corpo se encontram na maioria das vezes separados¹²³. Como marionetes, os *performers* parecem movidos por forças misteriosas, exprimindo dessa forma nula a própria noção de personagem. Ao dissociar a voz do corpo e da linguagem, o teatro abre para a voz um **lapso (uma brecha)** [entre-deux], um espaço entre corpo e linguagem. A voz, presa entre clamores e citações frustra os códigos de declamação e recitação que garantem à representação do sujeito sua verossimilhança. O corpo ele-mesmo está desapropriado, dissociado da estátua imaginária de um eu cujo processo de constituição é dado à vista dentro do terror e da violência. De mesmo, o movimento e o gesto não estão mais submissos nem à palavra, nem a uma ação transitiva. Em Wilson, ralentado, se segue uma lógica temporal própria que os estiliza, ao passo que em Foreman são acelerados e parecem obedecer à massa sonora que os põem em marcha ou os faz parar. Sujeitos a uma lógica de tempo interior no primeiro, ou a uma lógica de tempo exterior no segundo, os corpos se encontram

¹²² (n. a.) F. CIOFI DEGLI ATTI, “Skené e Kinesis”, in *Russia 1990-1930: l’arte della scena*, textes rassemblés par Fabio Ciofi degli Atti et Daniela Ferreti, Milano 1990, p. 29-41; N. MISLER, “Coreografia e linguaggio del corpo fra avanguardia e restaurazione: il Laboratorio coreologico della RACHN”, *ibid.*, p. 42-50.

¹²³ (n. a.) Para uma explicação mais detalhada cf. H. FINTER, “Théâtre experimental et sémiologie du théâtre: la théatralization de la voix”, in *Théatralité, écriture et mise en scène*, textes rassemblés par Josette Féral et altri, Hurtubise, Québec, 1985, p. 141-164.

estranhamente algures: autômatos e marionetes. O que os faz moverem-se? O que dispõe de sua deambulação? Foreman coloca o manipulador de bonecos sobre a frente da cena; há muito tempo ele mesmo desempenhou esse “papel”, como se para melhor mostrar a luta que opõe necessariamente o encenador, mestre e manipulador de fios, aos *performers*, histéricos movidos pelo desejo de exibição¹²⁴.

Em Wilson, em contrapartida, a resposta deve ser buscada pelo próprio espectador. Submisso a uma lógica numérica e arbitrária do ritmo, os gestos e os movimentos, empurrados aos limites da dança, exprimem dessa forma a repressão que se constitui na identidade visual do corpo. A memória visual da representação do sujeito é a memória da constituição da imagem do corpo pelo olhar. É uma memória em que o júbilo anda em par com a pulsão de morte, o desejo de matar e o terror: com o surgimento do **duplo** ao qual participam por sua vez o ator e o espectador.

Assim, no *Prologue to a Deafman's Glance*, de Wilson, o ralentamento e a dupla repetição fazem de uma cena muda em que um homem e uma mulher dão de beber a um criança uma cena de assassinato: o que aparece por detrás do gesto de cautela é o desejo de sua ambivalência amor-ódio, ligado à formação do olhar e à primeira imagem do corpo¹²⁵. Através da memória que o gesto ralentado ativa essa imagem do corpo se revela ser ao mesmo tempo produto e produtora de violência – pois que sua permanência confirma a agressividade que uma tal performance pode produzir junto ao espectador. Na versão em vídeo do mesmo espetáculo (1982), os barulhos insistentes de uma colônia sonora traduzem a angústia difusa que a ação silenciosa em cena pode produzir. O que pode ser lido como o olhar de uma criança muda é exprimido aqui por uma série de barulhos que **representam**, em soma, a dióptrica que o espectador da performance teatral produz por si só ao analisar o seu olhar.

A introdução de uma lógica numérica no teatro pós-moderno permite compreender o movimento e o gesto coreográficos como liberação [dépense] pulsional, conferindo assim um dispositivo semiótico ao que não tem representação

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ (n. a.) Uma análise detalhada dessa performance é dada em meu “... eine Maschine, die die Bewegung des Denkens schiebe? und szenische Schrift im zeit genössischen Theater”, in *Theaterzeitschrift* nº 29, Berlin, 1989, p. 101-111.

propriamente dita. Da mesma forma que a dissociação da voz do corpo, a automatização e mecanização do movimento e do gesto criam um espaço onde se coreografa, onde se escreve com a ação, e onde se desenvolve em um tempo para sua própria “descronologização”. No teatro pós-moderno, voz e corpo são *rhythmos* – no sentido pré-platônico de tornar-se uma forma dentro do espaço¹²⁶. Como o escritor à sua máquina, o animador de bonecos não é mais o mestre dos efeitos que produz no espaço. Pois a dióptrica que este inscreve em ação é também uma dióptrica do corpo do espectador: Ela implica tanto de visões e audições, como de imagens corpóreas pertencentes ao espectador dentro da sala. A cena mental que esses *theatès* constróem a partir da performance é talvez o verdadeiro teatro, pois o faz coexistir com o seu duplo.

Apêndice 2: A supermarionete de Craig: preâmbulo do teatro abstrato. por Francesco Bartoli

Destinado a servir de apoio ao renascimento do teatro, a imagem do boneco aparece no século XX cindido por múltiplas vias de interpretação, cujas divergências não parecem suavizar-se. Recentemente, os estudos semiológicos têm resgatado esse tema ao afirmar a eficácia distanciadora da marionete, e insistir nos aspectos antimetafísicos da produção “material” de sentido, retirando-se do horizonte mágico-ritual de outras posições.

Basta recordar as diferentes colocações de J. L. Barrault e R. Barthes que, para decifrar a arte do Bunraku, recorrem a chaves hermenêuticas tão opostas que parecem irreconciliáveis.

Para o primeiro, marcado pela influência de Artaud, o que se coloca de manifesto no Bunraku é um *teatro metafísico*; segundo a análise extremamente

¹²⁶ E. BEVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966. p. 327-335.

delicada de Barthes, em **L'Empire des signes**, os valores que “os sonhos da antiga teologia outorgavam aos corpos gloriosos” resvalam sobre o terreno laico da realização do texto. O espetáculo, disse Barthes, apaga a antinomia entre o interior e o exterior, o espírito e a matéria, fazendo totalmente visível, sem desvios a outro terreno, a tessitura dos signos.

O que inspira secretamente uma criatura privada de alma não é a palpitação de um coração, o de seu animador, como afirma Barrault, mas a de diversos outros centros, que batem em uníssono, baseados em uma *unidade textual superior*: todos são protagonistas de uma totalidade, a *escritura* da representação, onde os elementos “separados” se reagrupam admiravelmente.

Como explicar semelhante divergência? Trata-se de orientações particulares do gosto, ou seria um divórcio mais profundo o que se coloca? A constatação de que a marionete não é a única que se encontra no centro do conflito convida a nos determos sobre a segunda hipótese. Com efeito, o tema se recoloca de forma insistente em outros contextos representativos e afeta elementos de grande poder cênico como a luz, o movimento, o figurino, a máscara, desembocando todo ele no debate sobre o fantástico, a imaginação e o mito.

Como é sabido, E. G. Craig está no ponto de partida de um movimento que, sobre a base da *Übermarionette*, pretendeu reteatralizar a cena, instaurando o monopólio da figura do diretor. Em apoio a seu empenho, o teórico inglês invocou uma figura sublime, hiperdinâmica e dançante, dotada de poderes muito superiores aos excessivamente humanos do ator do século passado. Entretanto justamente essa idéia de uma entidade exterior ao existente coloca uma questão: os caracteres de impessoalidade e ligeireza atribuídos ao boneco animado desembocam em uma constelação de *leitmotifs* apenas aparentemente análogos (estrangeiro, diferente, outro). é curioso que ao menos duas interpretações diferentes da alteridade, atribuídas pelo século XX à marionete, estejam já presentes nas doutrinas ou sonhos dos dramaturgos que, nos umbrais da época contemporânea, gestaram o início da posta cênica (e as primeiras reflexões sobre o ator). No contexto do Iluminismo, pode-se mencionar, por exemplo, o célebre **Paradoxo do Comediante**, publicada apenas em 1830, onde Diderot distingue o autômato da marionete, tomando a segunda como

metáfora do modelo de ator. Espírito que governa a silhueta, “alma” que domina o corpo, o ator adiciona ao teatro as virtudes combinatórias do mecanismo perfeito. é a máquina “maravilhosa” que não se deixa surpreender pelos tremores do delírio ou as alternativas do coração. Se separa da natureza, e a imita para restituir-lhe seus traços reforçados, realizados e adaptados de acordo com a necessidade da *atuação*. Se existe alienação, afeta os sentimentos, o universo emocional sempre observado pelo comediante, contra os riscos de uma identificação cega: proposição que antecipa, em numerosos aspectos, a *Verfremdung*, de Brecht, autor que Barthes, e não por acaso, põe em mesmo plano, junto aos ensinamentos do Bunraku e de Diderot.

Embora, no caso do **Paradoxo**, as imagens “estranhas” às recorrentes a uma arte capaz de seduzir aos espectadores provenham de um boneco que, não obstante, segue sendo humana, a utopia paradisíaca de H. Von Keist apresenta um outro paradoxo. Proposta no marco de uma teatralidade qualificada por Goethe como *invisível*, totalmente atravessada por visionários, a profecia de Kleist tenta a superar os limites do mundo terreno. Sem mais vínculos com a carne torturado pelas leis da gravidade, e nem sobretudo com o frio diafragma da reflexão, culpado pela decomposição irremediável do harmonioso ciclo da vida. Se adivinha em Kleist o sonho de uma redenção da humanidade degradada, que se aparta irremediavelmente da radiante luz de sua primitiva condição paradisíaca. Certamente, pode parecer surpreendente que o instrumento evocado para superar a falta de harmonia do presente tenha o aspecto de uma máquina. Mas o fato é que, no caminho da sombra em direção à luz, viagem incerta e acompanhada de sofrimento, é necessário, segundo a ótica neoplatônica do autor, avançar a partir e através das figuras da queda; proceder por etapas [ara reconquistar a graça “do outro mundo”. Assim, o mecânico, a razão e o terreno, são os pontos de apoio sobre os quais se pode pressionar: elementos a serem recolhidos para serem metamorfoseados, para fá-los “dançar”, para serem depurados. Desse modo, por assim dizer, o mecânico se faz **transmecânico**, música órfica de máquinas e esferas celestes.

A razão, em lugar de se converter em reflexão estática, se transforma em uma espécie de **transrazão** que – segundo a perspectiva do autor – se limita ao misterioso saber da *physis*. é o retorno à harmonia. Depois de atravessar o infinito, o

conhecimento se mostra em seu estado puro, na estrutura que possui uma consciência total ou nula: Deus ou a marionete.

Quando Craig lança a batalha pela renovação da cena, ao publicar em 1907, quase cem anos após o ensaio de Kleist e precisamente na Alemanha, o manifesto sobre **O ator e a supermarionete**, toda uma série de metáforas tiveram tempo de fermentar na cultura européia do século XIX que acabava de terminar. Mas Craig não as assume todas indistintamente (Maeterlink, por exemplo, é quase esquecido; se presta maior importância a Flaubert que a Mallarmé); ainda dissimula ou menospreza umas para adicionar outras. Das duas linhas que acabamos de evocar, a que melhor concorda com sua visão simbólica é a segunda, a linha da dança e do movimento etéreo, apartado dos imperativos exteriores da palavra, insensível à perfeição rítmica da marionete-anjo. Convencida de que a arte deve empreender novamente caminhos de sacerdócio, adotando novamente o aspecto de um *analogon* da Gênese, Craig insiste na natureza hierática das efígies utilizadas. Assim, a impessoalidade, o antipsicologismo e a soberana indiferença de máscaras e bonecos conservam, em sua opinião, a marca de um nível superior. “Recorda – escreve – que sou uma linhagem, uma linhagem imortal, e trata de escutar o que te contam; abre os olhos e entenderás”.

Longe de reduzir a supermarionete a um instrumento teatral privilegiado, Craig vê nela a prefiguração de toda a maquinaria cênica. Conjunto totalizador, que determina o encenador como um deus poderoso concebido como o provedor do sopro de criação. Craig fala de um corpo em estado de catalepsia, de uma beleza próxima à da morte; se coloca a morte do orgânico; uma morte que, de todo modo “parece uma espécie de primavera, de floração”, o que significa essa dissecação dos elementos materiais senão a conquista de uma pureza através da abstração, a “insuflação” de uma alma mediante o movimento? A homologia da marionete e da estátua (assim como do ídolo) não nos deve induzir ao erro, pois que tal equivalência remete às qualidades próprias da *dynamis* divina: a majestade distanciadora de sua aparição e o silêncio contemplativo em que se mostra.

Como no caso de Kleist, o tema da queda do Éden original estabelece uma conexão entre o sonho do futuro e a decisão de fermentar a história com a perspectiva de uma superação. Aqui se encontra as explicações de certas posições modernas

(mas não modernólatras) do autor. O conceito de instrumento, que tão profundamente condiciona a reflexão em **A arte do teatro** (a marionete e o cenário são em primeiro lugar instrumentos que exigem uma grande destreza) se refere à orquestração de formas sublimes, onde já nada se deixa à pura sorte. Em certo sentido, o aparato cinético-visual é similar à uma *máquina inútil*, a imagem dos *móviles* de Calder e Munari, quer dizer, artifícios e convenções do espírito, arquiteturas etéreas e antipragmáticas, enquanto que ele se põem a serviço da experiência estética, rejeitando a obrigação (e a presunção) de coisificar os objetos naturais. A Supermarionete, com efeito, não tem nada em comum com a Natureza, é uma criação totalmente nova e uma projeção mental do artista demiurgo. A transformação do aparato do espetáculo do espetáculo em máquina “sutil” expressa a exigência de uma escritura cênica imponderável, finalmente unificada, “duradoura” e infalível em seu acordo formal. Graças à dialética fio/manipulador. o símbolo do marionete dissimula as instâncias limitadoras da posta em cena. Posição que, pese a ser comum a toda a geração de “reteatralizadores” do começo do século, não se presta a uma interpretação unívoca.

A obra de Craig pode ser lida simultaneamente em dois níveis. concebido como uma partitura cinético-visual, o teatro que pretende rejeita o aleatório ou o imprevisto; sem dúvida tem vínculos muito estreitos com o conceito de notação rigorosa de tantos encenadores da vanguarda (Meyerhold, Prampolini, El Lissitzki ou o último Piscator). Entretanto, embora os ritmos desse movimento engendrem seqüências cíclicas que fazem alusão aos intervalos das estações a à alternância mítica – como no jogo de sombras e luzes de um drama de silêncio como **The Steps** –, é evidente que as visões sugeridas aos espectadores adquirem valores simbólicos, que põem em questão a harmonia de outras esferas, totalmente espirituais.

A Supermarionete tematiza as funções espaciais e temporais, o modo de existência da luz, as formas – se aprende a transformar – do ator do futuro, sempre que seus coeficientes se inscrevam no ritmo “único e imutável” do Movimento, entidade “suprema e extasiante” da vida cósmica. Assim, de certo modo, esta marionete termina por se eclipsar e deslocar, ao ser o intermediário temporal de uma presença/ausência mais elevada, cujo ser *mostra* sem coincidir jamais com ele; uma tela, metade corpo,

metade espírito, que faz perceptível o que de outro modo permaneceria desconhecido. Daí sua condição de dobradiça suspensa entre dois mundos. Vínculo entre o encenador e o espectador, e sobretudo entre o divino e a criação, é o *signo* do contato, o alfabeto das formas essenciais. Se compreende que motivo move Craig, ao referir-se à marionete, a relacioná-la com a busca de um idioma inédito, formada por figuras arquetípicas e nucleares, ligadas ao número, à geometria, e à música. Alfabeto que amiúde está cercado de enigmas (devido à inversão de certos eixos do imaginário ocidental), mas não por isso menos menos transparente devido à tensão que o sustenta. Por exemplo: “Creio que se podem identificar dois tipos distintos de movimento: o movimento do 2 e do 4, que é o quadrado, o movimento do 1 e do 3 que é o círculo. No quadrado existe algo eminentemente viril, no círculo algo eminentemente feminino”. Com a anotação: “Ao menos me agrada crer que é assim”. Isto confirma a natureza linguística (mágico-expressiva) de sua busca e mostra sua coincidência íntima com outros amantes da “língua dos anjos” no teatro ou na pintura, como em L. Schreyer e W. Kandinski.

Festa para os olhos e olhar em sentido interior, maquinismos e enunciados da alma, sistema hieroglífico da atuação e exílio do ator: estas são algumas das ambivalências implícitas na profecia de Craig. Mas se nele se acabam harmonizando em torna da figura do sublime, a exegese que de todo ele foi feito na Alemanha e em outros países em seguida, se divide em interpretações opostas. Por um lado, o “sistema” (e o projeto mesmo de uma cenografia-máquina, concebido como uma sinfonia visual de painéis móveis sobre os quais dança a luz) sugere a via da abstração radical, enquanto que por outro lado se entende como uma propedêutica da marionetização do ator. Desde 1909, o informadíssimo “Doutor Dappertutto”, o russo Meyerhold, que se despedia então da *pictorialidade* fragmentada da dramaturgia de Maeterlink, põe-se a combater o erro da idéia que Craig “preconiza a marionete em detrimento ao ator no teatro”. Evidentemente, o *Über* do autor inglês pode ser entendido de muitas maneiras. Para alguns, a hipérbole não envolve necessariamente conseqüências metafísicas. O que conta é, sobretudo, a pertinência endoteatral dos signos declinados como estruturas autosuficientes. O maravilhoso coincide com o

funambulismo técnico (e logo tecnológico) da maquinaria teatral exibida em seu funcionamento como um espelho que se autoreflete.

Desta forma, se Craig nos parece próximo no que concerne ao rigor infatigável da escritura cênica e à mobilização cinética da imagem, nos é distante devido a ausência de dimensão ritual. Meyerhold ao empreender como o **Balagancik** o caminho das atrações espetaculares, dá lugar a um fogo alimentado com invenções. Emblema do transformismo, a marionete simboliza a arte da substituição e da combinação. “O mundo que representa é o mundo maravilhoso da ficção, o homem que representa é um homem inventado. Na trilha da Callot e Hoffman, Meyerhold recupera essas mesclas do orgânico e do inorgânico, que para Craig eram inadmissíveis e “estrangeiras”. Se abre frente à ironia romântica da obra-caleidoscópio, junto à contaminação do cômico e do trágico. A forma domina exibida por ela mesma, desmontada e novamente montada num jogo de quebra-cabeças e encontros. Dado que na luta entre forma e fundo prevalecerá o segundo, anuncia Meyerhold, a alma do grotesco se converterá na alma da cena. Desta forma se prenunciam com força os modelos futuristas-construtivistas.

Na paisagem tormentosa das reações à sua **Arte do teatro**, freqüentemente Craig é acusado de fetichismo e inumanidade; por isso se torna complicado seguir os altos e baixos de sua influência nas primeiras décadas do século. Convém mesmo perguntar que fio de Ariadne deveria seguir: se, deixando de lado a vertente cenotécnica, melhor haveria que buscar na própria figura da marionete ou na utopia que a figura inspirava. No primeiro caso, de imediato se desenha o risco de perder o discurso no labirinto dos aspectos secundários. Ainda elegendo como guia a imagem de Kleist, a coisa não é fácil, porque a imagem atua (por exemplo na “primeira Bauhaus”) com independência da mediação de Craig e autoriza, sobretudo no contexto *póst-Sturm*, interpretações divergentes e polêmicas. A opinião de Schlemmer, que tal qual Schreyer interrogou sem descanso as páginas de Kleist, é reveladora: “Não compartilho do fanatismo de Craig, que exige a substituição do ator por um ser inanimado”. Em nossa opinião há um ponto de vista mais eficaz. Ao final de **Cenário** (1922), onde discute as razões da modernidade e as enfrenta com suas próprias idéias, Craig propõe uma segunda analogia: “Gostaria de comparar meu cenário com

a pluma estilográfica e não com a máquina de escrever. Não é a roda de um mecanismo: é um simples instrumento em forma de tela”. O que se depreende da constante afirmação da noção de instrumento é a diferença entre o objeto mecânico, regulado pelos frios princípios da engenharia, e o instrumento dócil da escritura, meio fluido, semelhante à música e ao canto, tão móvel como a energia luminosa que o impregna. Mas que à configuração mecânica dos elementos, a partitura cênica aspira à resolução em uma *teatralidade abstrata*, grafia luminosa de uma secreta substância “musical”.

Poderíamos encontrar a influência desta idéia nas investigações destinadas a *des-semantizar* as construções figurativas mais do que na presença de emblemas da marionete nos atores ou nos objetos-robôs. No terreno futurista, a convergência mais surpreendente (tanto que faz pensar em plágio) é a do “cenário iluminante” de Prampolini, cenário onde “os atores humanos já não poderiam ser suportados” e onde “moverão e se retorcerão dinamicamente”, “verdadeiros atores gasosos”. E embora de um modo bastante futurista também neste caso se apele à máquina, de todos os modos se trata de uma estrutura móvel, eletromagnética, que tende a valores espirituais. “O teatro – anuncia um manifesto de 1924 – será uma central ultrapoderosa de formas abstratas em jogo. Cada espetáculo será um rito mecânico da eterna transcendência da matéria, uma revelação mágica de um mistério espiritual e científico”, “rito místico do dinamismo espiritual. Um centro de abstração para a nova religião do futuro”.

Aqui, com em Craig, o tema do rito coincide com a idéia do sistema expressivo, o ritmo e a exatidão da execução. Sem influência direta esta vez, a consonância se repete com parcialmente com as geometrias luminosas dos **Fogos de artifício** de Balla para Stravinski, onde as correntes cromáticas são “interpretadas” de um teclado, como se o espaço fosse a emanção de uma orquestra luminosa. É lamentável, não obstante, que com o impacto construtivista os anos 20, e devido aos matizes que impregnaram determinadas vanguardas teatrais, a utopia de Craig acabou amputada de suas raízes simbólicas. Espetáculo democrático e não mais cerimônia, festa laica onde se celebra a catedral modernista, o teatro abstrato coincide com a pedagogia do surgimento e triunfo da *gestalt*. E Moholy-Nagy, feroz adversária da “alma” que tanto

apreciava o *Sturm*, proclama sua paixão de asceta da transparência modular, ao expressar – e aqui o eco de Craig é manifesto – seu desejo de que “a representação não se realiza de forma caótica”, uma vez que a precisão “forma parte dos deveres do novo diretor”; este realizador, como um mítico Argo de cem olhos, está provido de todos os meios de explicação e comunicação”. De forma idêntica, El Lissitzki, que preparava nessa mesma época uma nova versão de **A vitória sobre o sol**, afirma uma vontade de dirigismo absoluto que acabará conquistando inclusive os adeptos mais fervorosos da imagem épica e distanciada. Quase sem se dar conta, o próprio Piscator, depois da inovadora experiência do teatro proletário junto ao Agitprop e ao “dionisíaco” Balazs, cede às seduzções do *panopticum* barroco, de modo que sua gigantesca máquina espetacular, repleta de telas e projeções, cai no hipnotismo que pretendia contestar. em lugar de se acercar do essencial, acumula até o inverossímil material sobre material, película sobre película. Até tal ponto que ao adaptar em 1928, com a colaboração de Brecht e Grosz, a novela de Hazeck **As aventuras do valoroso soldado Schweick**, atraiçoa, até mesmo no plano microestrutural, a ligeireza etérea da marionete. O protagonista, esse sutil “homem de papel” que mostrou F. Jesi, é rebaixado por motivos didáticos a uma pesada presença corpora que jura ante silhuetas de marionetes ou semimarionetes da “Velha Áustria”. Se chega a pensar que apenas fantasiando e mantendo a distância do concreto, injetando de fantástico humores o terreno onde o boneco cumpre sua tarefa satírica, se pode salvar o saber da marionete. E quiçá seja essa a razão por que, em outro contexto, a extravagância dos tipos burgueses do **Misterio Bufo** de Maiakóvski-Meyerhold parece muito mais sedutora que a grisalha dos vestidos proletários, como realmente extraordinária a galeria encantada do **Figurales Kabinete** de Schlemmer.

Mas quando se assume a imagem da marionete em toda a dimensão de mensagem de Craig, apenas a completa abstração parece corresponder com o sonho: no teatro cinético-visual, atualização do impalpável, a Supermarionete, tocando apenas o solo, se espacializa em um hieroglifo.

8. BIBLIOGRAFIA

Livros

VVAA. *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*, organizado por Sílvia Fernandes e Jacó Guinsburg (signos; 21). São Paulo: Perspectiva, 1996.

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de bonecos no Brasil*.
São Paulo: COM-ARTE, 1994.

_____. *Teatro de Formas Animadas*.
São Paulo: Edusp, 1993 (Texto & Arte; 2).

_____. *Teatro de animação*.
São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel*.
São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugênio & SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*.
São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1995.

BARTHES, Roland. *Mitologias* (5ª edição)
São Paulo: DIFEL, 1982.

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. (10ª reimpressão). São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como Pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991
- BOEHN, Max von. *Puppets & automata*. New York: Dover, 1972.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e aspecto do Mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- CANDIDO, Antonio e outros. *A personagem de ficção* (debates; 1). São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CRAIG, Edward Gordon. "O ator e a super-marioneta". In: VVAA. *Estética teatral – textos de Platão a Brecht*, organizado por Monique Borie e outros. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian, 1996, pp. 391 – 5 (trad. Helena Barbas).
- CRAIG, Edward Gordon. *On the art of the theatre*. Londres: Mercury Books, 1962.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. (debates; 127) São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Obra aberta* (debates; 4, 8ª edição). São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FERNANDES, Sílvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena*. (estudos; 149). São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1996.
- GUINSBURG, Jacó & outros. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978 (Debates; 138)
- HONZL, Jindrich. "A mobilidade do signo teatral". In: GUINSBURG, Jacó e outros. *Semiologia do teatro* (debates; 138). São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e tecnologia do estado de São Paulo, 1978.

- JARRY, Alfred. "Cenário e jogo abstrato". In: VVAA. *Estética teatral – textos de Platão a Brecht*, organizado por Monique Borie e outros. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian, 1996, pp. 362 – 6 (trad. Helena Barbas).
- KLEIST, Heinrich Von. *Teatro de Marionetes*.
s/l: Ministério da Educação e Saúde, 1962 (trad. Paulo Mendes Campos).
- KRUGLI, Ilo. "Fantoche em novas dimensões". In: *Cadernos de teatro d'O Tablado nº 34*. Rio de Janeiro: IBECC, 1966, pp. 10 – 2.
- _____. *História de Lenços e Ventos*.
Rio de Janeiro: Banco de peças da biblioteca de artes cênicas da FUNARTE.
- _____. *A história do barquinho*.
Rio de Janeiro: Banco de peças da biblioteca de artes cênicas da FUNARTE.
- _____. *As quatro chaves*.
Rio de Janeiro: Banco de peças da biblioteca de artes cênicas da FUNARTE.
- _____. "De 'Metade do Caminho' ao 'País do último círculo'". In: VVAA. *Cinco textos para teatro infantil*. Curitiba: GRAFIPAR, 1975. pp. 131 – 81.
- MACHADO, Maria Clara. *Como fazer teatrinho de bonecos*.
Rio de Janeiro: Agir, 1970.
- MAZZETTI, Maria. *Fantoches – humor, festa, poesia*.
Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1970 (teatro no 1º grau).
- MEYERHOLD, Vsevolod. "O actor e a biomecânica". In: VVAA. *Estética teatral – textos de Platão a Brecht*, organizado por Monique Borie e outros. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian, 1996, pp. 403 – 8 (trad. Helena Barbas).
- _____. *El teatro de feria*.
Charleville-Mézières: Revista PUCK vol.01, 1991, p. 27.
- MORAES LEITE, Ligia Chiappini. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. (série princípios; 4). São Paulo: ed. Ática, 1993.
- PAIXÃO, Lília da Rocha Bastos Lyra & FERNANDES, Lucia Monteiro. *Manual para a elaboração de projetos e relatórios de pesquisa, teses e dissertações* (3ª edição). Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estetica e semiologia*.
(1ª edición) Barcelona: Paidós, 1998.
- _____. "La herencia classica del teatro postmoderno". In: *El teatro y su recepción*.
La Habana: UNEAC; Casa de Las Americas, 1994. pp.207 – 33.

- PIMENTEL, Altimar de Alencar. *O mundo mágico de João Redondo*.
Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas,
1988.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno: 1930 – 1980*. (debates;
211). São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. (coleção debates; 193)
São Paulo: Perspectiva, 1994.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*.
Rio de Janeiro: Zahar, 1982 (coleção palco e tela).
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro* (leitura e crítica).
São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SCHLEMMER, Oscar. “Plástica e abstração”. In: VVAA. *Estética teatral – textos de
Platão a Brecht*, organizado por Monique Borie e outros. Lisboa: Fundação
Calouste Goulbenkian, 1996, pp. 437 – 9 (trad. Helena Barbas).
- SZONDI, Peter. *Teoría del Drama Moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*.
Barcelona: Destino, 1994. (Ensayos)
- THOMPSON, Augusto. *Manual de orientação para preparo de monografia*. (2ª
edição). Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1991.
- WEKWERT, Manfred. *Diálogo sobre a encenação: um manual de direção teatral* (2ª
edição). São Paulo: Hucitec, 1986.

Artigos de revistas

- APOCALYPSE, Alvaro. *Éloge de la réaction*.
Charleville-Mézières: Revista PUCK, nº 5, 1992, p. 58.
- BARTOLI, Francesco. *La supermarioneta de Craig – préambulo del teatro abstracto*.
Charleville-Mézières: Revista PUCK nº 01, 1991. pp. 16 – 21.
- ENCKELL, Johanna. *Téâtre d’acteurs, théâtre d’animation*.
Charleville-Mézières: Revista PUCK, nº 8, 1994, pp. 70 – 1.
- ERULI, Brunela. *Ruptures d’échelle*.
Charleville-Mézières: Revista PUCK nº 4, 1993, pp. 7 – 12.
- FINTER, Elga. *Dioptrique de corps: pour que le regard entende*.

- Charleville-Mézières: Revista PUCK, nº 4, 1994, pp. 25 – 30.
- GABRIELI, Osvaldo. *Un théâtre pour le troisième millénaire*.
Charleville-Mézières: Revista PUCK, nº 8, 1994, pp. 20 – 3.
- JURKOWSKI, Henryk. *Écrivains et marionnettes: quatre siècles de littérature dramatique*. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 1991.
- _____. *La marioneta literaria: de Maeterlink a Ghelderode*.
Charleville-Mézières: Revista PUCK no. 01, 1991, pp. 4 – 7.
- LISTA, Giovanni. *El espacio marionetizado: o el teatro-máquina del futurismo*.
Charleville-Mézières: Revista PUCK vol.01, 1991, pp. 22 – 6.
- MARTZEL, Gérard. *L'horloge sans cadran: les techniques du bunraku*.
Charleville-Mézières: Revista PUCK, nº 6, 1993, pp. 102 – 7.
- OSAH, Akiko. *Le Kabuki des paysans: une tradition du théâtre populaire au Japon*.
Charleville-Mézières: Revista PUCK, nº 7, 1994, pp. 92 – 4.
- PASKA, Roman. *Pensée-marionnette, esprit-marionnette: un art d'assemblage*.
Charleville-Mézières: Revista PUCK, nº 8, 1994, pp. 63 – 6.
- PODEHL, Enno. *Ceux qui touchent le ciel: la perception spatiale du manipulateur*.
Charleville-Mézières: Revista PUCK, nº 8, 1994, pp. 31 – 8.
- UENO – HERR, Michiko. *Les apprentis du Bunraku: une vie pour apprendre*.
Charleville-Mézières: Revista PUCK, nº 7, 1994, pp. 95 – 9.

Matérias de jornais

- s.n. *Ilo Krugli: a linguagem criada por intuição*.
O Estado de São Paulo, São Paulo, 09 dezembro 1977. s.p.
- s.n. *Teatro Infantil: Ilo Krugli*.
Correio de Notícias, Curitiba, 15 julho 1978. s.p.
- s.n. *Ventoforte: um jeito de ser inventivo*.
Folha de São Paulo, São Paulo, 11 junho 1983. s.p., Ilustrada.
- s.n. *Teatro Ventoforte: depois de 10 anos, a hora da crise*.
Boletim INACEN, s.l., 1 julho 1984. pp. 65 – 8.
- s.n. *O premiado Ilo Krugli traz peça infantil e dá curso no CIC*.

O Estado de Florianópolis, Florianópolis, 21 abril 1985. s.p.

ALMEIDA, Miguel de. *Ilo, o sonho infantil agora no teatro adulto*.
Folha de São Paulo, São Paulo, 14 fevereiro 1981, Ilustrada, s.p.

AMARAL, Ana Maria. *Um espetáculo fora de série*.
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1 junho 1974. Caderno B, p. 6, Aonde levar as crianças.

BELINSKI, Tatiana. *Um mistério perfeito para nove luas*.
Folha de São Paulo, São Paulo, 27 outubro 1979. Ilustrada, s.p.

BRITO, Roseana. *Ilo Krugli: o melhor do teatro infantil durante todo o mês de agosto*.
O Dia, Rio de Janeiro, 04 agosto 1984. s.p.

FILHO, Antônio Gonçalves. *História de Ilo, esse menino navegador*.
Folha de São Paulo, São Paulo, 02 outubro 1981. Ilustrada, s.p.

_____. *Paixão e fuga no teatro de Ilo Krugli*.
Folha de São Paulo, São Paulo, 25 outubro 1982, Ilustrada, s.p.

GARCIA, Clóvis. *Um barquinho viajando em ritmo preciso*.
Jornal da Tarde, São Paulo, 7 novembro 1981. Caderno de programas e leituras, s.p., Divirta-se, infantil/crítica.

_____. *Um show de música e bonecos, com soldados, fantasmas e o diabo*.
Jornal da Tarde, São Paulo, 5 fevereiro 1983. Caderno de programas e leituras, s.p., Divirta-se, teatro/crítica.

_____. *Uma brincadeira para as crianças. E os adultos não resistem: é a peça As quatro chaves, escrita por Ilo Krugli*. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30 julho 1983. Caderno de programas e leituras, s.p., Divirta-se.

HONLFFELDT, Antônio. *Para Ilo Krugli, teatro infantil é mais que infantilizar crianças*.
Correio do Povo, Porto Alegre, 23 setembro 1975. s.p.

LOPES, Dinah. *Três raras chances para conhecer a arte do grupo Ventoforte*.
O Estado de Florianópolis, Florianópolis, 26 abril 1985. s.p.

LOPES, Rui Fontana. *Intimidade comovente com a poesia*.
O Estado de São Paulo, São Paulo, 12 março 1983. s.p.

MEDEIROS, Francisco. *Uma emocionante experiência de vida. Durante nove luas*.
Jornal da Tarde, São Paulo, 7 outubro 1979. Caderno de programas e leituras, s.p. Divirta-se.

ROCHA, Roberto. *Ilo Krugli: a criação no teatro e na educação*.
A Tribuna, Vitória, 05 maio 1977. s.p.

TABARIN, Ivone, *Ilo Krugli: a importância de trabalhar para a criança*.
O Estado de São Paulo, São Paulo, 23 abril 1989. s.p.

TUMSUTZ, Gilberto. *Um argentino conquista as crianças cariocas*.
O Globo, Rio de Janeiro, 02 dezembro 1972. Segundo caderno, s.p.

VIEIRA, Geralinho. *Ilo Krugli: histórias de fogo, paixão e ódio*.
Jornal de Brasília, Brasília, 15 março 1981. Jornal de Domingo, p. 3.

Programas

CASA DO VENTOFORTE – CENTRO DE ARTE E CULTURA INTEGRADA.
Ventoforte, 10 anos de vida. Rio de Janeiro: PB Pinto e Bastos Copiadora Ltda,
[1984].

Continente Sul-Sur: a magia dos bonecos. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro,
outubro 1997.

Festival Internacional de Teatro de Animação.
São Paulo: SESC-SP, junho, 1996.

Programa Bienal Internacional de marionetas de Évora.
Évora: CENDREV – Centro Dramático de Évora, 20/5 maio 1997.

Fitas de vídeo

THOMAS, Gerald (encenação – 1992). *The Flash And Crash Days*.
Fita de vídeo. Arquivo do Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

THOMAS, Gerald (encenação – 1993). *O Império das Meias Verdades*.
Fita de vídeo. Arquivo do Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

