

TEATRO DE FORMAS ANIMADAS CONTEMPORÂNEO

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

ANO 03 - NÚMERO 04 - 2007 - ISSN 1809-1385



Manifesto por um teatro de
marionete e de figura
Dominique Houdart

Marionetes & teatro
contemporâneo
José Ronaldo Faleiro

Além da tela - Reflexões em
forma de notas para um teatro
de sombras contemporâneo
Fabrizio Montecchi

O Boneco e o Teatro Visual
Hadas Ophrat

O Objeto e o Teatro
Contemporâneo
Felisberto Sabino da Costa

Meyerhold e as marionetes
Béatrice Picon-Vallin

Do antigo ao moderno -
Percepções de uma espectadora
Penny Francis

Títeres en la Argentina:
cambios conceptuales en la
postdictadura
Jorge Dubatti

Reflexões sobre o teatro de
animação na
contemporaneidade
Mario Piragibe

Teatro de animación, más allá
de mi mismo (Laboratório para
atores migrantes)
Gerardo Bejarano

O Teatro do XPTO: poesia,
buscas e inquietações
Oswaldo Gabrieli

Aspectos da história recente do
Teatro de Animação no Brasil
Humberto Braga

Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul (SCAR)
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Editores:

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

Conselho Editorial:

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

Dr.^a Ana Pessoa
Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ)
Prof.^a MS. Amábilis de Jesus da Silva
Faculdade de Artes do Paraná (FAP)

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

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

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

Prof.^a Magda Castanheira Modesto
Pesquisadora (Rio de Janeiro)

Marcos Malafaia
Giramundo Teatro de Bonecos (Belo Horizonte)

Prof.^a MS. Maria de Fátima Moretti
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Miguel Vellinho
Diretor da Cia Pequod, Teatro de Animação (Rio de Janeiro)

Prof. MS. Tácito Borrvalho
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

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

MÓIN-MÓIN

Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas



Teatro de Formas Animadas Contemporâneo

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

Editores: Gilmar A. Moretti (SCAR)
Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame (UDESC)

Coordenação editorial: Carlos Henrique Schroeder (Design Editora)

Estudante bolsista: Egon Hamann Seidler Júnior

Criação, vendas e distribuição: Design Editora

Revisão: Roziliane Oesterreich de Freitas

Impressão: Gráfica Nova Letra

Capa: Espetáculo “Ubu”, Grupo Sobrevento (São Paulo). Acervo do Grupo.

Página 03: Espetáculo “Dois Números”, Cia Teatro Portátil (Rio de Janeiro).
Foto de CHAN.

Página 05: Bicho Folha, Grupo Revisão. Boneco manipulado por Humberto Braga. Acervo de Humberto Braga.

A publicação tem o apoio do Fundo Estadual de Cultura - Governo do Estado de Santa Catarina.

M712 Móin - Móin: Revista de Estudos sobre
Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do
Sul : SCAR/UDESC, ano 3, v. 4, 2007. ISSN
1809 - 1385

Periodicidade anual

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

CDD 792

SUMÁRIO MÓIN-MÓIN 4

Teatro de Formas Animadas Contemporâneo

Teatro de Formas Animadas Contemporâneo: hibridismo, miscigenação e heterogeneidade, 9

Manifesto por um teatro de marionete e de figura
Dominique Houdart, 12

Manifeste pour un théâtre de marionette et de figure
Dominique Houdart, 33

Marionetes & teatro contemporâneo
José Ronaldo Faleiro, 46

Além da Tela - Reflexões em forma de notas para um teatro de sombras contemporâneo
Fabrizio Montecchi, 63

Oltre lo Schermo - Riflessioni in forma di appunti per un teatro d'ombre contemporaneo
Fabrizio Montecchi, 81

O Boneco e o Teatro Visual
Hadas Ophrat, 91

The Puppet and Visual Theater
Hadas Ophrat, 103

O Objeto e o Teatro Contemporâneo
Felisberto Sabino da Costa, 109



Meyerhold e as marionetes

Béatrice Picon-Vallin, 125

Meyerhold et les marionnettes

Béatrice Picon-Vallin, 138

Do Antigo ao Moderno - Percepções de uma espectadora

Penny Francis, 146

Ancient into Modern - Perceptions of an onlooker

Penny Francis, 163

Títeres en la Argentina: cambios conceptuales en la postdictadura

Jorge Dubatti, 172

Reflexões sobre o teatro de animação na contemporaneidade

Mario Piragibe, 189

Teatro de Animación, más allá de mi mismo (Laboratório para actores migrantes)

Gerardo Bejarano, 205

O Teatro do XPTO: poesia, buscas e inquietações.

Oswaldo Gabrieli, 224

Aspectos da história recente do Teatro de Animação no Brasil

Humberto Braga, 243



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

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

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

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

Teatro de Formas Animadas Contemporâneo: hibridismo, miscigenação e heterogeneidade

Ao eleger o tema desta quarta edição, “Teatro de Formas Animadas Contemporâneo”, a Revista Móin-Móin espelha nos artigos aqui reunidos o compromisso com o saber e a pesquisa no ambiente universitário, e com o percurso sistematizado de criações de grupos teatrais cujas idéias destacam seus processos criativos e concepções sobre esta arte.

As encenações referenciadas nos variados textos possibilitam compreender as transformações ocorridas no Teatro de Animação nas últimas décadas. Destacam-se a pluralidade de linguagens e a fragmentação da narrativa como procedimentos recorrentes nessa prática teatral, o que confirma a predominância de linguagens híbridas e miscigenadas; a combinação de variados meios de expressão num mesmo espetáculo utilizando tanto recursos do vasto campo do Teatro de Formas Animadas quanto de outras linguagens artísticas; a utilização de formas e de objetos extraídos do cotidiano que se transformam em personagens ou “figuras” animadas na cena;

a presença do ator-animador que co-divide com o boneco a configuração da personagem; e a intertextualidade como prática que amplia a concepção de dramaturgia.

Os estudos selecionados para esta edição evidenciam ainda rupturas com os códigos e registros que caracterizam o teatro de bonecos tradicional, tais como: a eliminação da empanada ou palquinho que esconde o ator-animador; a recorrência a bonecos do tipo antropomorfo; a obediência ao uso de uma única linguagem, impedindo o uso de bonecos com variadas formas de confecção e técnicas de animação.

A nossa intenção foi reunir textos que contemplem perspectivas diferenciadas sobre o Teatro de Formas Animadas Contemporâneo, mostrando a fecundidade das abordagens, problematizações, e reflexões presentes na discussão deste tema. Essa diversidade foi enriquecida pela junção de colaboradores nacionais e internacionais. Os estudos dos brasileiros, Felisberto Sabino da Costa, Mario Piragibe, Osvaldo Gabrieli e Humberto Braga aguçam a percepção do leitor para temas como, os distintos modos de uso do objeto na cena; a presença do ator-animador à vista do público; o percurso de grupos destacando as principais transformações efetuadas no modo de fazer e pensar essa arte no nosso país.

As reflexões de Dominique Houdart (França), Hadas Ophrat (Israel), Fabrizio Montecchi (Itália), Jorge Dubatti (Argentina), Gerardo Bejarano (Costa Rica) e Penny Francis (Inglaterra), provenientes de contextos e realidades tão distintas chamam a atenção do leitor para perceber o Teatro de Formas Animadas como o Teatro da Utopia, e lugar da teatralidade que as variadas formas de teatro hoje tanto buscam; destacam que a atuação do intérprete-ator se enriquece quando trabalha com a animação de bonecos e objetos; valorizam o uso multidisciplinar de recursos expressivos na mesma encenação e evidenciam a importância da pesquisa, da experimentação, e da reflexão na prática dessa arte.

Os ensaios de Béatrice Picon-Vallin (França) e José Ronaldo Faleiro (Brasil) evidenciam que muitas idéias, concepções e

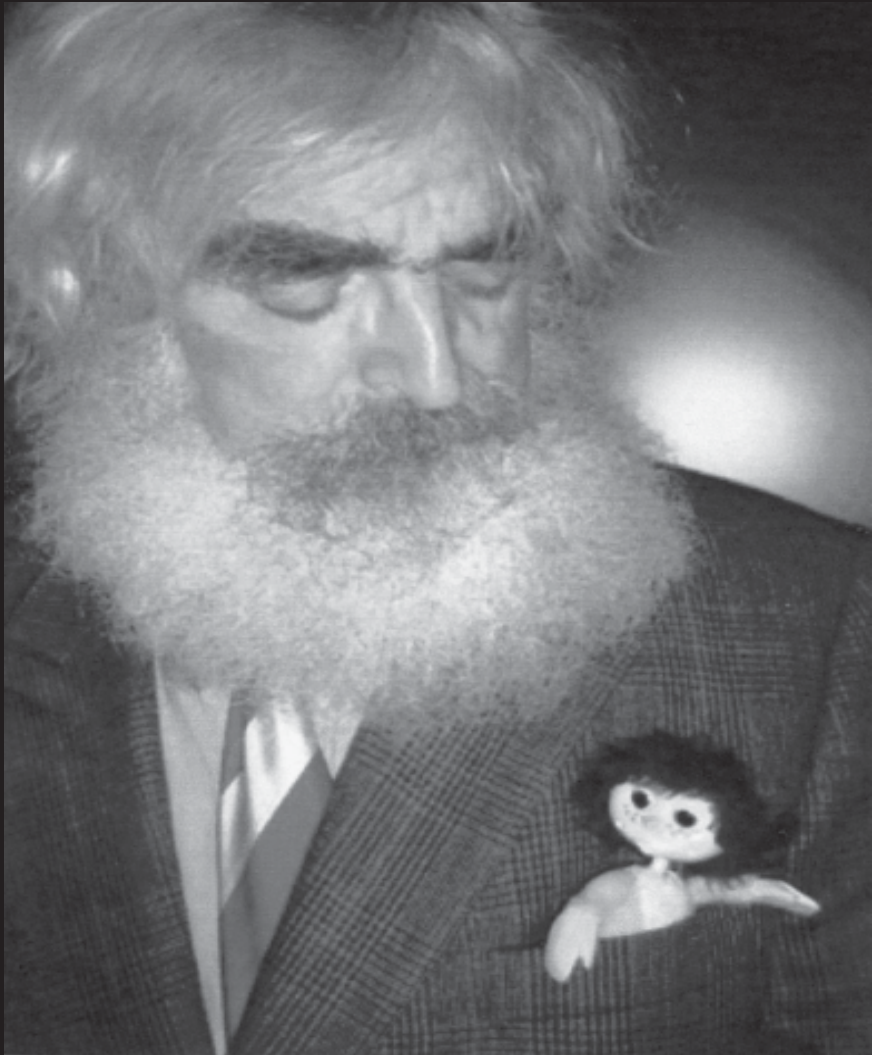
procedimentos recorrentes no Teatro de Formas Animadas Contemporâneo têm origem em formulações preconizadas por artistas e pensadores do teatro no início do século XX, período caracterizado pelo que denominamos de vanguardas históricas. Os dois textos tornam visíveis os interesses de encenadores e dramaturgos daquela época pela marionete como referência para o ator em cena ou, pelo teatro de marionetes como linguagem artística. Certamente, as idéias preconizadas por esses artistas do princípio do século XX suscitam outras análises e nos ajudam a compreender a hibridização, a heterogeneidade e a miscigenação que caracterizam o Teatro de Formas Animadas Contemporâneo

A discussão que aqui se esboça pretende estimular novas manifestações que dêem visibilidade a estudos que ainda permanecem restritos ao interior de grupos de teatro ou universidades e, principalmente, que possibilite a aproximação entre artistas e pesquisadores com inquietudes comuns.

Valmor Níni Beltrame
UDESC

Gilmar Antônio Moretti
SCAR

Texto traduzido por Margarida Baird, atriz, dramaturga e diretora teatral; e José Ronaldo Faleiro, Doutor em Teatro pela Université de Paris IX - Nanterre, e Professor de Teatro na UDESC.



Manifesto por um teatro de marionete e de figura

Dominique Houdart

Cie. Hourdart-Heuclin (Paris)





Página 12: espetáculo “Zazie no Metrô”, Compagnie-Houdart Heuclin. Marionete de Patrick Grey. Foto: acervo da companhia.

Página 13: espetáculo “Padox”, Compagnie Houdart-Heuclin. Foto de Alain Roussel.

Página 14 : espetáculo “Padox”, Compagnie Houdart-Heuclin. Foto de Alain Roussel.

Não precisamos do último grito.
Precisamos de um primeiro grito.
Jacques Copeau

A marionete faz teatro

Com a gigantesca modificação do mundo da imagem e da comunicação, o espetáculo vive uma revolução surda e moderada, mas real, cuja importância os profissionais e os meios de comunicação ainda não mediram totalmente. O teatro ocidental, que havia entrado em decadência desde o declínio da tragédia clássica no final do século XVII, e desde o abandono da máscara pelos atores italianos, conhece uma renovação promissora devido, em parte, à explosão audiovisual, que é a marca da nossa época, pois, por tabela, redescobre a porta estreita da teatralidade, o sentido do sagrado e do ritual.

As artes do espetáculo, o teatro, a marionete, a dança, a música, pelo menos nos artistas mais autênticos, convergem para um movimento difuso e informal, cuja constante é a utilização das

marionetes, das figuras — da palavra latina “figura”, que significa “representação”. Pleonasma? Certamente não, mas precisão bem útil e que significa que o teatro reencontra o sentido do signo, que nunca deveria ter perdido, que no teatro tudo é signo — a palavra e o corpo, o espaço e o objeto, o movimento e a luz —, e o teatro que ignora essa linguagem simbólica é apenas uma deriva duvidosa.

Os prenúncios vieram pelo texto. Claudel, Beckett e Genet mostraram o caminho de volta a uma linguagem sagrada — e não obrigatoriamente religiosa — reatando diretamente com a tragédia grega, com Shakespeare e com o teatro do Extremo Oriente. A ritualização passa hoje pela imagem e pelo objeto, que prolongam o ator. Nessa corrente moderna e determinante, o teatro de marionete representa um papel ativo, pois, mais do que qualquer outro, manteve o contato com o teatro bruto, que ele redescobre do mesmo modo que os cubistas redescobriram a arte primitiva. Sim, o teatro vive o seu período cubista — e já estava mais do que na hora —, ajudado nisso pela proliferação das pesquisas da dança e da música contemporânea. Redescobrem-se os vestígios do que os futuristas italianos, a Bauhaus, Jarry, Anatole France e Maeterlinck haviam proposto, e as visões desses precursores adquirem todo o sentido agora.

Esse teatro do “ator em efígie”, para retomar a bela terminologia de Didier Plassard, permanece a única linguagem capaz de exorcizar o medo visceral da morte e do além, propondo um ritual de signos que não são nem palavras, nem cenários, nem atores. Já não se trata do teatro social, do teatro poético, do teatro realista, do teatro épico, do teatro do absurdo, do teatro do quotidiano. Trata-se de uma volta à tragédia, despojada de tudo, ao serviço de uma celebração sagrada.

Isso é o teatro de figura, o teatro do exorcismo, da encarnação, e da representação, teatro em que a forma se torna signo, o signo se torna figura, a figura se torna tensão, fluxo, força e pólo magnético.

Para perceber essa corrente que se impõe no teatro ocidental, não devemos limitar-nos apenas ao teatro ou apenas às marionetes.

O teatro de figura engloba tudo isto: a dança, a máscara e a maquiagem; Brook, Kantor, o Triangel Figuren, Nicolais, Béjart, Aperghis, o Butô e Pina Bausch.

Como, nessa diversidade, definir o teatro de figura, esse “outro teatro”, essa inundação de manequins, de bonecos, de objetos? Dizer que se trata de uma linguagem de signos não é suficiente, visto que o teatro todo é — ou deveria ser — uma linguagem de signos. Mas para precisar melhor, poder-se-ia dizer que se trata de uma linguagem de signos conscientes, não a arte pela arte, mas a arte pelo significado, não a apresentação, mas a representação, não a exposição, mas a transposição.

É o texto, o objeto, o corpo do ator que se tornam criadores de espaço, e é esse espaço assim criado que se torna o elemento essencial do ato teatral, inspirando-se no belo texto de Lao Tsê que diz que, num vaso, o essencial não é a argila que lhe dá forma, mas o vazio que está por dentro.

Corrente, escola, modo — pouco importa. A palavra “figura” foi levada em consideração porque é utilizada em muitas línguas *figura, Figuren, figure...* Já corrente na Itália, na Alemanha e nos Países Baixos, faz parte do vocabulário da nova crítica francesa, quando, por exemplo, Roland Barthes escreve, em sua obra sobre Racine: “O ator renuncia ao prestígio da noção tradicional de personagem para chegar à de figura, quer dizer: de forma de uma função trágica.”

Não nos enganemos; o teatro de figura não é um novo termo para vestir com roupa nova o teatro de marionetes, vezes sem conta assimilado ao teatro para as crianças. Seria redutor e inexato. A marionete é uma técnica, o teatro de figura é, mais do que um estilo, um movimento representativo de uma forma contemporânea que prega a volta a uma teatralidade original, primitiva, em que a imagem está em pé de igualdade com o texto, ritual, exorcismo dos demônios da nossa civilização. O teatro passa da fase existencial para a fase essencial. É isso o Teatro de Figura. E o Teatro de Marionete é a sua expressão mais imediata.

A marionete e o ator

No símbolo, o teatro haure o seu sentido e a sua razão de ser. No final do século passado, Maurice Maeterlinck, num texto visionário, anunciava esse retorno às fontes da teatralidade

A cena é o lugar em que morrem as obras-primas, porque a representação de uma obra-prima baseada em elementos acidentais e humanos é antinômica. Toda obra-prima é um símbolo e o símbolo nunca suporta a presença ativa do homem. Há divergência ininterrupta entre as forças do símbolo e as do homem que nele se agita. O símbolo do poema é um centro ardente, cujos raios divergem no infinito, e esses raios, se partem de uma obra-prima absoluta como as de que se trata neste momento, têm um alcance que é limitado apenas pela força do olhar que os acompanha. Eis, porém, que o ator avança por entre o símbolo. Imediatamente se produz, em relação ao sujeito passivo do poema, um extraordinário fenômeno de polarização. Ele já não vê a divergência dos raios, mas a sua convergência; o acidente destruiu o símbolo, e a obra-prima, em sua essência, morreu durante o tempo dessa presença e de seus rastros.

Os gregos não ignoraram essa antinomia, e as suas máscaras, que já não compreendemos, serviam apenas para atenuar a presença do homem e para aliviar o símbolo.

(...) Parece que todo ser que tem a aparência da vida sem ter a vida apela para forças extraordinárias; e não está garantido que tais forças não sejam exatamente da mesma natureza que aquelas para as quais o poema apela.

La Jeune Belgique [A Jovem Bélgica], setembro de 1890.

André Gide compartilha dessa desconfiança para com a interpretação do ator que às vezes parasita o poema, suprime da representação toda e qualquer espiritualidade:

“Eu quis ver Hamlet... Só vi Sarah Bernhardt”.

Ou, também, Anatole France:

Se for preciso dizer tudo o que penso, para mim os atores estragam o teatro. É claro: os bons atores. Os outros eu ainda conseguiria tolerar! Mas são os artistas excelentes, como os que se encontram na Comédie Française [Comédia Francesa], que, decididamente, não consigo suportar. O seu talento é excessivamente grande: cobre tudo. Só existem eles. A sua pessoa extingue a obra que representam.

(...) A marionete é augusta, sai do santuário.

Le Temps [O Tempo]

O teatro de figura é a busca do roteiro, do essencial. Fluxo das imagens e das sensações, refluxo do pensamento que, como o mar, se retira, esvazia a margem, deixa esta mais lisa e mais limpa do que antes, com aquele rastro úmido e aquela linha de espuma, o roteiro. O teatro de figura suprime o acessório para aceder ao objeto, e o objeto se torna sujeito, é ao mesmo tempo ativo e passivo, ator e transferência, exorcista e enfeitado. E o será, se estiver reduzido à sua expressão mais simples, a marionete, um ser sem gravidade, suspenso entre o céu e a terra,

Além do mais (...) esses bonecos têm a vantagem de ser antigravitacionais. Nada sabem da inércia da matéria, propriedade que não pode ser mais contrária à dança: pois a força que os transporta pelos ares é superior àquela que os retêm no chão. Que não daria a nossa boa G... para pesar sessenta libras a menos ou para que um contrapeso dessa importância viesse ajudá-la a executar as suas piruetas e os seus entrechats?¹ Como os elfos, os bonecos só precisam do chão para o tocar de raspão e para reanimar o impulso do vôo de seus membros por essa parada momentânea; nós mesmos precisamos disso para

¹ *Entrechat* é um salto de dança em que os pés do(a) bailarino(a) batem rapidamente no ar, um contra o outro. — Nota do tradutor.

repousar um instante e nos recompormos dos esforços da dança: instante que visivelmente não é dança, e em relação ao qual só resta afastá-lo enquanto se puder.

Heinrich von Kleist, Sobre o Teatro de Marionetes.

Ator de um só papel, a marionete é a personagem — aquela não se aproxima desta, não procura encarná-la, não a imita: ela é a personagem. Eternamente.

Cada século, cada civilização criou arquétipos, personagens emblemáticas: Arlequim, Falstaff, Karagoz, Guignol, Esganarelo e Fígaro... O início do século XX foi marcado por Ubu. E a partir daí, mais nada — milhares de papéis, mas não de personagens.

A forma animada, a figura, permite tal pesquisa, tal reconstrução. Foi esse o trabalho soberbo de Ariane Mnouchkine com *L'âge d'or [A Idade do Ouro]*, tentativa apaixonante de criar uma *Commedia dell'Arte* contemporânea, com personagens usando máscaras, na linhagem de Arlequim, Pantaleão e Briguela. *O Théâtre du Soleil [Teatro do Sol]* abandonou a máscara, tendo Ariane Mnouchkine preferido, em vez da tradição italiana, a influência do teatro do Extremo Oriente. A maquilagem, geralmente muito elaborada, transforma o ator, dá a ele um estatuto próximo da personagem com máscara, e até mesmo do manequim.

Esses manequins são encontrados no teatro de Kantor, particularmente em *La classe morte [A Classe Morta]*, que prolonga os textos de Gordon Craig sobre *O Ator e a Supermarionete*

No caminho que se imaginava seguro e que é utilizado pelo homem do Século das Luzes e do racionalismo, eis que avançam, saindo subitamente das trevas, sempre mais numerosos, os SÓSIAS, os MANEQUINS, os AUTÔMATOS, os HOMÚNCULOS — criaturas artificiais que são outras tantas injúrias às próprias criações da NATUREZA e que carregam nelas todo o rebaixamento, TODOS os sonhos da humanidade, a morte, o horror e o terror. (...)

Impõe-se a mim, cada vez mais fortemente, a convicção de que

o conceito de VIDA só pode ser reintroduzido em arte pela AUSÊNCIA DE VIDA no sentido convencional. (...) E subitamente eu me interessei pela natureza dos manequins (...) eles constituíam DUPLOS das personagens vivas, como se estivessem dotados de uma CONSCIÊNCIA superior, alcançada 'após a consumação da sua própria vida'. Aqueles manequins já eram visivelmente marcados com o selo da MORTE.

O Teatro da Morte.

Essa busca de personagens distantes de qualquer realismo é também a preocupação de um autor dramático, Gérard Lépinois, que escreve para o teatro de figura, e particularmente para uma personagem, Padox:

Escrever para o teatro não é somente, já não é fundamentalmente fazer personagens falarem em situação. É não menos, e assim será cada vez mais, escrever para permitir uma transmutação convincente de pessoas em personagens, de modo que essa transmutação seja motriz. (...)

Não é menos interessante escrever o que faz uma personagem do que aquilo que ela diz. Isso não significa, evidentemente, tudo o que ela faz. Não seria possível, como também não seria possível escrever tudo o que ela diz. Mas a maneira de falar de uma personagem começa a importar tanto quanto o objeto da sua palavra, porque a condiciona. Ocorre o mesmo com a sua maneira de fazer. (...)

Uma personagem múltipla é mais rica do que uma multiplicidade de personagens demasiado simples. Desde que uma multiplicidade de abordagens sirva para a sua produção.

Monsieur Personne [Senhor Ninguém]

Não há luta entre o ator e o manequim, entre o ator e a marionete. Há complementaridade. A figura é o lugar da ação, o lugar da palavra, mas ela precisa do ator, que lhe dará energia e

verbo. Essa alquimia teatral é particularmente elaborada na técnica japonesa do Bunraku, na qual o(s) manipulador(es) é (são) visível(eis), com máscara ou não, e dá (dão) movimento a um boneco manipulado frontalmente, maravilha de escultura e de articulação: o elemento essencial e característico da personagem é animado; segundo os casos trata-se dos olhos, das sobrancelhas, da boca, da mão, das falanges... Visível por detrás da marionete, o manipulador tem uma relação complexa com ela: sombra da personagem, ou seu duplo, ou ainda sua alma, seu deus, anjo ou demônio; relação que prolonga o jogo, que dá um sentido para ele, remete-nos à fábula, extirpa-nos da possível anedota que falseia a teatralidade, remete-nos ao mito ou ao símbolo, sem os quais o teatro já não tem sentido.

Quando era embaixador da França no Japão, Paul Claudel descobriu o Bunraku. Eis o que diz sobre ele no texto de introdução a *Contribution à l'étude du théâtre de poupées [Contribuição ao Estudo do Teatro de Bonecos]*, de Tsunao Miyajima (PUF, 1928)

O ator vivo, seja qual for o seu talento, sempre nos incomoda misturando, ao drama fictício que ele incorpora, um elemento intruso, algo atual ou quotidiano; ele continua a ser um disfarçado. A marionete, ao contrário, só possui a vida e o movimento que ela retira da ação. Ela se anima com o relato, é como que uma sombra que ressuscitamos nele, contando tudo o que ela fez e que pouco a pouco de lembrança se torna presença. Não é um ator que fala, é uma palavra que age. A personagem de madeira encarna a prosopopéia. A personagem nada numa fronteira indecisa entre o fato e o relato. (...)

A marionete é como um fantasma. Não põe os pés na terra, nós não a tocamos e ela não sabe tocar. Toda a sua vida, todo o seu movimento lhe vem do coração e desse conciliábulo misterioso, atrás dela, de atores com máscara ou não, dessa fatalidade coletiva da qual ela é a expressão.

O Bunraku fascina os ocidentais, mas a sua complexidade

técnica é tanta que poucos encenadores ousaram abordá-lo.

Recentemente, para a criação da ópera *L'épouse injustement soupçonnée* [*A Esposa Injustamente sob Suspeita*], de Jean Cocteau, Jacques Nichet, misturou cantores e marionetes para interpretar essa fábula originária do Extremo-Oriente, que fala da personagem e da sua sombra, da presença e da ausência, da verdade e da ilusão. Em seu libreto, Cocteau mistura ópera e teatro de feira, personagens anamitas e maquinistas ocidentais, drama e farsa, jogo e sombra.

Jacques Nichet teve a bela intuição de confiar a uma cantora o duplo papel da mãe e do filho, a mãe que representa para o filho a sombra do pai ausente enquanto o marido luta na França durante a guerra de 14-18. A cantora usa um véu, e acompanha as duas personagens, duas marionetes Bunraku manipuladas por Jeanne Heuclin e Dominique Houdart, também usando véus. Nessa encenação, as marionetes de Alain Roussel não são elementos de exotismo: são referência, fontes de inspiração, modelos capazes de criar a emoção, de dar sentido à fábula, de tornar visível, legível, o papel da sombra, do duplo, da transferência

As marionetes arrastaram toda a trupe atrás delas. É que elas impõem, desde o começo, a concentração delas. Os atores, os cantores são obrigados a segui-las, a manter o seu porte, a sua economia de gestos, a sua tensão. Elas impuseram a sua estética, e devo confessá-lo também, a sua igualdade de humor!

É uma arte que implica uma ascese, uma renúncia do supérfluo, mas sem nenhuma austeridade nem jansenismo. A marionete é alegre e se contenta com pouco. (...)

Tal renúncia reforça a liberdade do intérprete, que pode ficar o mais próximo possível da voz da sua personagem. Essa voz é apenas a parte invisível dela, a sua parte indivisível, a alma que canta. Ao lado, o rosto esculpido de Dame Vu não é deformado por esse canto que o atravessa. A boca fica fechada. A impassibilidade redobra a emoção musical, visto que esta é purificada de qualquer escória. Ela é apenas música sem mímica, sem demonstração de esforço, sem exibição, sem tentativa de

virtuosismo. A personagem com rosto de madeira permanece concentrada nessa emoção: a personagem a escuta, a traduz, a vive. Externos um ao outro, o corpo e a voz expressam juntos a interioridade do texto. Vê-se brotar o segredo do poema. O espectador assiste a uma impossível dissociação do ser, e imediatamente começa a agir para recriar a unidade disjunta e reaproximar a figura e o canto, a voz e a madeira, o segredo da música e o do silêncio.

Jacques Nichet

A relação entre a marionete e o recitante é uma das características do Bunraku: o texto é, na verdade, proferido por um ator, sentado num canto da cena, acompanhado por um tocador de *shamisen*, que também emite sons, lamentos, emoções, o *haitê*. O recitante separado da ação se encontra também na tradição das marionetes de haste, no Teatro Toone de Bruxelas: o seu rosto é visível num olho-de-boi disposto num ângulo superior da empanada e dá a voz — as vozes — para todas as personagens.

Da mesma forma, Jeanne Heuclin desempenha o papel de recitante nos espetáculos da Companhia Dominique Houdart, portadora do texto em *Dom Juan [Dom João]*, de Molière, ou *L'illusion comique [A Ilusão Cômica]*, de Corneille; do canto em *Le combat de Tancredi et Clorinde [O Combate de Tancredo e Clorinda]*, de Monteverdi, em que ela interpreta sozinha as três vozes; ou da emoção vocal à maneira do *haitê* japonês em *La 2^{ème} nuit [A 2^a Noite]* e *La 3^{ème} nuit de Padox [A 3^a Noite de Padox]*, de Gérard Lépinois.

A palavra é, então, separada do corpo articulado da marionete, possui um estatuto privilegiado: é proferida, despojada, posta em epígrafe e à distância; também ela é «suspensa» como o boneco, e adquire um valor de texto ritual, estando *o livro* presente com frequência não para ajudar a memória do recitante, mas como testemunha, marca da obra original, referência eterna e sagrada.

Max Frisch, em seu diário, em 1947, enfatizou esse estatuto particular da palavra:

O que é igualmente fascinante nas marionetes é a sua relação com a palavra. Queiramos ou não, a palavra, no jogo de marionetes, é sempre reconstruída, de modo que não pode ser confundida com o nosso falar de todos os dias. Ela é sobrenatural, quando mais não fosse porque está separada do boneco, porque plana, por assim dizer, acima dele: ela é, também, mais potente do que a voz que corresponderia ao tórax de madeira do boneco. Ela é mais do que o ruído que sai da nossa boca e nos acompanha quotidianamente. É a palavra, o verbo que estava no princípio, todo-poderoso, tudo criando. É a linguagem. O jogo de marionetes não pode ser confundido um só instante com a natureza. Existe uma só possibilidade: a poesia é o seu único reino.

A figura engendra essa fragmentação espacial, esse esquartejamento da arte do ator, aquele que diz, aquele que mostra, e, ponto de convergência, a marionete, “palavra que age”.

E o ator descobre, então, seu estatuto original. Ele abandonou os templos, as igrejas, os pagodes; era o xamã, sacerdote ou feiticeiro; tornou-se ator, aquele que mostra. Ele celebrava, agora interpreta. Era sedentário, está condenado a perambular. Assim começou a viagem dos atores, celebrantes sem divindades, que sacralizam o homem por meio da derrisão, malditos e excomungados numa época, subvencionados e integrados em outra, mas sempre viajantes, caixeiros-viajantes. O avião substituiu a carroça, o Estado substituiu o Príncipe, a viagem continua. Ele diverte, é adulado; profere injúrias, é enxotado; distrai, é tolerado; exorciza, é considerado blasfemo. As pessoas querem que seja inocente, ele não é inocente. Às vezes ingênuo, muitas vezes indefeso, mas inocente nunca.

Esse viajante não tem as mãos vazias. Transporta consigo fantasmas, figuras que pelo espaço de um momento ele vai animar, manipular, fazer surgir do além da memória e das lendas. E diante dele — como sugeria Brecht, como praticam os chineses e os japoneses —, com distância, com o sentido da cerimônia e do sagrado que lhe restam por instinto da época em que oficiava nos

templos, nas igrejas ou nos pagodes, diante dele mostra esses fantasmas, essas figuras. Ele não encarna: mostra; não o vemos: vemos apenas a elas, a essas figuras anteriores e imemoriais em que o espectador olha, se descobre, se reflete.

Essas figuras agem como espelhos sem aço, e ele, o ator, aquele que mostra, está atrás do vidro, ele o estende aos espectadores, e é ele quem se torna testemunha de um diálogo estranho e suntuoso entre o público e o seu fantasma, entre o ser e o irreal, e ele, o ator que não esqueceu as suas origens, bate nesse espelho, faz com que dance, move o reflexo, muda os ângulos. Torna-se contemplador dessa dança premonitória em que a imagem precede, em que o reflexo antecipa, em que o espelho sugere, em que o virtual é ativo e o real passivo. O viajante com o espelho sem aço é o espectador do mundo, assiste a debates estranhos, a confrontos singulares entre o público e suas figuras, e a sua percepção do mundo torna-se sensível e aguda, pois ele conserva os rastros desses reflexos fugitivos e reveladores de um povo, de uma situação, dos sofrimentos e das esperanças comuns.

O espelho sem aço pode ser esplêndido ou embaciado, trabalhado ou rústico, liso ou biselado; o viajante o estende incansavelmente e recebe os reflexos do mundo com alegria ou tristeza, entusiasmo ou terror. Ele sabe ler um frêmito ou um silêncio, sabe pesar um murmúrio ou uma respiração. Às vezes a emoção é excessivamente forte, excessivamente violenta, e o espelho tem um leve tremor, e um pouco de vapor, logo dissipado, aparece no reverso do espelho sem aço.

Às vezes ele segura o espelho colado ao corpo, tão perto que o espectador tem a ilusão de que é ele próprio a figura, que ele encarna realmente o papel. Às vezes ele o afasta de leve, ele o segura diante do rosto, e trata-se da máscara, cômica ou trágica, e o corpo do ator sublinha as expressões, as imagens enviadas pelo espelho. Ele pode segurá-lo desaparecendo no escuro ou por trás de uma empanada: a ilusão é inquietante. Ocorre, por fim, que ele segure o espelho na ponta do braço, que o segure firmemente na mão,

que o manipule. O espelho perde, então, a sua autonomia relativa, a sua independência imaginária, torna-se objeto sagrado, ilusão consciente e convivência artística. Mais do que nunca, o ator é senhor do reflexo ao mesmo tempo em que está separado dele.

Ele é senhor do som que dá energia à figura, do som criador de espaço, da vibração que dá ritmo e vida.

A formação daquele que mostra

O ator não está afastado da cena pela marionete, precisa dela como ela precisa dele. A marionete sem um intérprete de talento, um instrumentista sensível, é um objeto morto. Portanto, pode-se imaginar que a marionete faça parte do programa de formação dos atores nas grandes escolas nacionais.

Existe em Charleville-Mézières uma Escola Nacional especializada. Ela forma marionetistas, quer dizer: pessoas polivalentes, hábeis construtores, manipuladores, encenadores. Mas aquilo de que o teatro necessita, cada vez mais, é de bons intérpretes, capazes de representar um papel com máscara, maquilagem ou marionete. Seria útil, pois, dar a todos os jovens atores em formação um conhecimento das bases da utilização do objeto, elementos referentes à energia, à transmissão, à dissociação, à coordenação, à distanciação — outros tantos elementos básicos para o manipulador, mas úteis — e como! — para a formação do ator, ainda que sem marionete.

A marionete e o seu espaço

A música está em suspensão, como a figura manipulada; a leveza complementar de ambas engendra graça e luz. Como o instrumento musical, a marionete requer um domínio, escalas, uma aprendizagem: há um vocabulário comum aos instrumentos de música e às marionetes: teclado, dedilhado, alma, cordas e fios.

A marionete se contenta com pouco, mas é exigente e não suporta a mediocridade. Poucos cenários, sem anedota, sem supérfluo, elementos que sustentam o jogo, nada de ilustração ou de pleonasma o cenário serve a imagem, não atulha o imaginário do espectador: ele o estimula.

O texto deve também responder a essa exigência do puro, do raro. A marionete não convive bem com a prolixidade; o texto deve ser o complemento da imagem, seu prolongamento; a escrita deve comportar margens, vazios, silêncios, a fim de deixar espaço para o surgimento do jogo. Texto demais abafa a figura, ele só encontra a sua razão de ser na fase final, quando não resta outra saída a não ser dizê-lo.

Às vezes nos perguntamos, no jogo com recitante, quando há dissociação da ação e da palavra, quem precede quem, quem conduz. É a marionete, invariavelmente, indiscutivelmente, quem conduz a ação, quem lança o jogo, quem provoca a emissão vocal, e nunca o contrário. A figura cria um apelo para a voz, não é puxada por ela.

Roteiro e reflexo dos sons e das personagens da vida e do século, o teatro de figura não se instala no conforto das bomboneiras do século XIX, nem nas salas pretas culturais do nosso final de século. É itinerante por essência, vai em direção da vida, vai à luta. Instala-se nos espaços industriais abandonados, debaixo das lonas de circo, nos galpões, nas pedreiras, e na rua.

“Estou convencido de que um começo de vida dramática nova se estabelecerá fora do teatro. Será na praça pública? Será na casa do povo? Será na igreja? Sei lá.” (Jacques Copeau)

A rua é o novo campo de experimentações, apaixonante, profuso, para o teatro de figura, contanto que não se confunda o teatro *de* rua e o teatro *na* rua. Não se faz teatro de rua instalando arquibancadas, um estrado, e apresentando um espetáculo concebido para ser representado numa sala. O teatro de rua é específico, seu cenário é a rua, sua inspiração e sua poesia são tiradas da rua, no contato direto com a emoção do público, com o

acontecimento fugidio, pois a rua é genial, é um parceiro, se soubermos solicitá-la. Ela é um quadro majestoso para acolher o fantástico *Géant* [Gigante] do *Royal de Luxe* [Real de Luxo], a sua quotidianidade escorrega, joga e se interroga quando ela é habitada pelos *Padox* da Compagnie Houdart/Heuclin [Companhia Houdart/Heuclin], por essas personagens grandes, marionetes habitáveis que se espantam de tudo e de todos e põem em jogo a rua e o transeunte. Muitas vezes esse trabalho — *Géant* [Gigante] ou *Padox* — se inscreve na duração, e, com o tempo, a rua se teatraliza.

Rosto e figura

Rosto, Figura: aparentemente, duas palavras sinônimas. Na realidade, duas palavras complementares, que nos dizem a passagem da vida ao teatro, do real ao simbólico, do vivo ao representado.

No teatro, com efeito, o rosto se torna *figura*, seja qual for a técnica adotada — rosto do ator que se transforma em figura da personagem, em todos os graus. A pele, a máscara, a marionete, em todos os casos a figura, a representação figurada, adquire um valor emblemático, simbólico, sagrado.

As tatuagens da Nova Guiné, as maquilagens da Ópera de Pequim, as máscaras da Antigüidade, da *Commedia dell'Arte*, do Teatro Nô dão ao rosto um caráter legível por todos, que ultrapassa o indivíduo, o transforma em signo, em personagem.

Essa distância entre o rosto e a figura resume toda a problemática da representação teatral: um rosto é muitas vezes o signo da humanidade, e é uma das partes mais expressivas do homem. É pela descrição do rosto, de suas singularidades, da forma do nariz, do queixo, da boca, da cor dos olhos, do sistema piloso, que muito freqüentemente se pinta um ser humano. O rosto é o elemento mais característico do indivíduo. É a parte que expressa o todo, e que permite reconhecê-lo, e até procurar um indivíduo

pelo retrato falado, comum na antropometria penal.

O rosto é portador de elementos de semelhança, signos de uma origem, de uma família, de uma linhagem, de uma etnia. Pode-se ler nele a personalidade, o caráter do indivíduo. É o elemento que se oferece clara e permanentemente, livro aberto da pessoa, indício principal e essencial de sua exteriorização.

O rosto, no teatro, obedece a outras regras e a outras necessidades. Ainda que permaneça o elemento principal da apreensão do ser, precisa de artifícios para ser vivo, percebido, compreendido pelo espectador. No mínimo, *o primeiro grau* será o rosto maquilado, para absorver bem a luz, para evitar os brilhos nefastos à boa percepção; e, às vezes, maquilagem mais complexa, que leva o rosto para uma criação arquetípica — *clown*, macaco da Ópera de Pequim, etc. Desde esse primeiro grau pode-se falar não mais de rosto, mas de figura, e não mais de pessoa, mas de personagem. Atinge-se uma forma universal que ultrapassa o ator que a serve, que vai além do seu rosto. *O segundo grau* é a máscara, que congela totalmente a característica da personagem, que está colada no rosto do ator, que existe por causa da vida que o ator lhe confere, mas que sobreviverá a ele, passando para o rosto de outro ator. *O terceiro grau* é a marionete: desta vez não é unicamente o rosto que é transformado em figura, mas o corpo inteiro, e a preocupação com a representação não é a cópia do ser humano, mas a criação total de uma personagem — humana ou animal, pouco importa — totalmente independente pela forma, totalmente dependente por sua vida e por seu espaço.

Do espaço realista do rosto, passamos ao espaço teatral, ao espaço sagrado, cósmico, universal, assim que nos afastamos do rosto real e abordamos a figura transposta.

“Pintar-se, tatuar-se, enfeitar-se com bijuterias — em suma se cosmetizar —, tudo isso possui um papel sacramental: tornar visível essa graça invisível que é o ser em conjunto; é isso a eficácia da aparência.” (Michel Maffesoli)

Marionete e utopia

O teatro de figura é o teatro de parte alguma, o teatro da utopia, longe de qualquer realismo, retorno às fontes profundas da teatralidade. Era a aspiração de Gordon Craig:

Desejo ardentemente o retorno da imagem, da supermarionete, no teatro. E quando ela voltar, assim que aparecer será tão amada que as pessoas poderão regressar às alegrias antigas das cerimônias — mais uma vez, a Criação será celebrada — será prestada homenagem à existência — e uma súplica divina e jubilosa será dirigida à Morte.

Esse voto pouco a pouco se realiza, o teatro se vê livre de convenções sem fundamento, do peso do hábito, e redescobre o sentido, o ritual, uma forma de transcendência que apenas a transposição, a transferência devida ao objeto, permitem.

Referências (Nota dos Editores)

- BARTHES, Roland. *Escritos sobre Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Tradução: Mário Laranjeira.
- CLAUDEL, Paul. Introdução. In: MIYAJIMA, Tsunao. *Contribution à l'étude du théâtre de poupées*. Kyoto: Institut Franco Japonais du Kansai, 1928.
- CRAIG, Gordon. *A Arte do Teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.
- FRANCE, Anatole. *Le Temps*. Paris, 1890.
- FRISCH, Max. *Diário d'antepace 1946-1949*. Milano: Feltrinelli, 1950.
- KANTOR, Tadeuz. *Le Théâtre de la Mort*. Textes reunis par Denis Bablet. Paris: L'Age d'Home, 1977.
- KLEIST, Heinrich von. *Sobre o Teatro de Marionetes*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997. Tradução: Pedro Sússekind.

- LÉPINOIS, Gerard. *Monsieur Personne*. In: UN. Paris: Deyrolle, 1999.
- MAETERLINK, Maurice. *Menus Propos – La Jeune Belgique*. In: PLASSARD, Didier. *Les Mains de Lumière. Anthologie des Écrits sur L'art de la Marionnette*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1996.
- MAFFESOLI, Michel. *No Fundo das Aparências*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- L'ÉPOUSE INJUSTEMENT SOUPÇONNÉE. Direção de Jacques Nichet. Programa da Ópera, de Jean Cocteau. Paris, 1995.
- PLASSARD, Didier. *L'acteur en Effigie*. Paris: L'Age D'Homme, 1992.
- TSÊ, Lao. *Tao Te Ching – Livro do Caminho e da Virtude*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

Manifeste pour un théâtre de marionnette et de figure²

Dominique Houdart

*Nous n'avons pas besoin du "dernier cri".
Nous avons besoin d'un premier cri.
Jacques Copeau*

La marionnette fait théâtre

Avec le gigantesque bouleversement du monde de l'image et de la communication, le spectacle vit une révolution sourde et douce mais réelle, dont les professionnels et les médias n'ont pas tout à fait encore mesuré l'importance. Le théâtre occidental, qui était entré en décadence depuis le déclin de la tragédie classique à la fin du XVII^e siècle et l'abandon du masque par les comédiens italiens, connaît un renouveau prometteur dû en partie au déferlement audiovisuel qui est la marque de notre époque, car, par contre coup, il retrouve la porte étroite de la théâtralité, le sens du sacré et du rituel.

Les arts du spectacle, le théâtre, la marionnette, la danse, la musique, du moins chez les artistes les plus authentiques, convergent dans un mouvement diffus et informel dont la constante est l'utilisation des marionnettes, des figures, du mot latin *figura* qui signifie *représentation*. Pléonasmе? Certes non, mais précision bien utile et qui signifie que le théâtre retrouve le sens du signe qu'il n'aurait jamais dû perdre, qu'au théâtre tout est signe, le mot et le corps, l'espace et l'objet, le mouvement et la lumière, et le théâtre qui ignore ce langage symbolique n'est qu'une dérive douteuse.

Les signes avant-coureurs sont venus par le texte. Claudel, Beckett et Genet ont montré le chemin du retour à un langage sacré — et pas obligatoirement religieux — renouant directement avec la tragédie grecque, Shakespeare et le théâtre extrême-oriental. La ritualisation passe aujourd'hui par l'image et l'objet qui prolongent le comédien. Dans ce courant moderne et déterminant, le théâtre de marionnette joue un rôle actif, car plus que tout autre il a gardé le contact

²Théâtre/Public, n° 154-155, "La chair de l'acteur".

Gennevilliers: Théâtre de Gennevilliers, juillet-octobre [julho-outubro] 2000.

avec le théâtre brut qu'il redécouvre de la même façon que les cubistes ont redécouvert l'art primitif. Oui, le théâtre vit sa période cubiste, et il était grand temps, aidé en cela par le foisonnement des recherches de la danse et de la musique contemporaine. On retrouve les traces de ce qu'avaient proposé les futuristes italiens, le Bauhaus, Jarry, Anatole France et Maeterlinck, et les visions de ces précurseurs prennent tout leur sens maintenant.

Ce théâtre de "l'acteur en effigie", pour reprendre la belle terminologie de Didier Plassard, reste le seul langage capable d'exorciser la peur viscérale de la morte et de l'au-delà, en proposant un rituel de signes qui ne sont ni des mots, ni des décors, ni des acteurs. Ce n'est plus le théâtre social, le théâtre poétique, le théâtre réaliste, le théâtre épique, le théâtre de l'absurde, le théâtre du quotidien. C'est un retour à la tragédie, dépouillée de tout, au service d'une célébration sacrée.

Cela, c'est le théâtre de figure, théâtre de l'exorcisme, de l'incarnation, et de la représentation, théâtre où la forme devient signe, le signe devient figure, la figure devient tension, flux, force et pôle magnétique.

Pour saisir ce courant qui s'impose au théâtre occidental, il ne faut pas se limiter au seul théâtre ou aux seules marionnettes. Le théâtre de figure englobe tout cela: la danse, le masque, et le maquillage; Brook, Kantor, le Triangel Figuren, Nicolaï, Béjart, Aperghis, le Buto et Pina Bausch.

Comment, dans cette diversité, définir le théâtre de figure, cet "autre théâtre", ce déferlement de mannequins, de poupées, d'objets? Dire que c'est un langage de signes, ce n'est pas suffisant, puisque tout le théâtre est — ou devrait être — un langage de signes. Mais pour mieux préciser, on pourrait dire qu'il s'agit d'un langage de signes conscients, non pas l'art pour l'art, mais l'art pour le signifié, non pas la présentation, mais la représentation, non pas l'exposition, mais la transposition.

C'est le texte, l'objet, le corps du comédien qui deviennent créateurs d'espace, et c'est cet espace ainsi créé qui devient l'élément essentiel de l'acte théâtral, s'inspirant de ce beau texte de Lao Tseu qui dit que dans un vase, l'essentiel n'est pas l'argile qui lui donne sa forme, mais le vide qui est à l'intérieur.

Courant, école, mode, peu importe. Le mot figure a été retenu car il se pratique dans de nombreuses langues, *figura*, *figuren*, *figure*... Déjà courant en Italie, en Allemagne et aux Pays-Bas, il fait partie du vocabulaire de la nouvelle critique française, lorsque par exemple Roland Barthes dans son ouvrage sur Racine écrit:

"L'acteur renonce au prestige de la notion traditionnelle de personnage pour atteindre celle de figure, c'est-à-dire de forme d'une fonction tragique."

Qu'on ne s'y trompe pas: le théâtre de figure n'est pas un nouveau terme pour habiller de neuf le théâtre de marionnette trop souvent assimilé au théâtre pour les enfants. Ce serait réducteur et inexact. La marionnette est une technique, le théâtre de figure est, plus qu'un style, un mouvement représentatif d'une forme contemporaine qui prône le retour à une théâtralité originelle, primitive, où l'image est à part égale avec le texte, rituel, exorcisme des démons de notre civilisation. Le théâtre passe de la phase existentielle à la phase essentielle. C'est cela le théâtre de Figure. Et le théâtre de Marionnette en est l'expression la plus immédiate.

La marionnette et l'acteur

Dans le symbole, le théâtre puise son sens et sa raison d'être. A la fin du siècle dernier, Maurice Maeterlinck, dans un texte visionnaire, annonçait ce retour aux sources de la théâtralité.

La scène est le lieu où meurent les chefs-d'œuvre, parce que la représentation d'un chef-d'œuvre à l'aide d'éléments accidentels et humains est antinomique. Tout chef-d'œuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme. Il y a divergence ininterrompue entre les forces du symbole et celles de l'homme qui s'y agite. Le symbole du poème est un centre ardent dont les rayons divergent dans l'infini, et ces rayons, s'ils partent d'un chef-d'œuvre absolu comme ceux dont il est question en ce moment, ont une portée qui n'est limitée que par la puissance de l'œil qui les suit. Mais voici que l'acteur s'avance au milieu du symbole. Immédiatement se produit, par rapport au sujet passif du poème, un extraordinaire phénomène de polarisation. Il ne voit plus la divergence des rayons, mais leur convergence; l'accident a détruit le symbole, et le chef-d'œuvre, en son essence, est mort durant le temps de cette présence et de ses traces.

Les Grecs n'ignorèrent pas cette antinomie, et leurs masques que nous ne comprenons plus ne servaient qu'à atténuer la présence de l'homme et à soulager le symbole.

(...) Il semble que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie fasse appel à des puissances extraordinaires; et il n'est pas dit que ces puissances ne soient pas exactement de la même nature que celles auxquelles le poème fait appel.

La Jeune Belgique, septembre 1890

Cette méfiance envers le jeu de l'acteur qui parfois parasite le poème, ôte à la représentation toute spiritualité, est partagée par André Gide:

J'ai voulu voir Hamlet... Je n'ai vu que Sarah Bernhardt.

Ou encore Anatole France:

S'il faut dire toute ma pensée, les acteurs me gâtent la comédie. J'entends: les bons acteurs. Je m'accoutumerais encore des autres! Mais ce sont les artistes excellents, comme il s'en trouve à la Comédie Française, que décidément je ne puis souffrir. Leur talent est trop grand: il couvre tout. Il n'y a qu'eux. Leur personne efface l'œuvre qu'ils représentent.
(...) La marionnette est auguste, elle sort du sanctuaire.
Le Temps

Le théâtre de figure, c'est la recherche de l'épure, de l'essentiel. Flux des images et des sensations, reflux de la pensée qui comme la mer se retire, nettoie le rivage, le laisse plus lisse et plus propre qu'avant, avec cette trace humide et cette ligne d'écume, l'épure. Le théâtre de figure supprime l'accessoire pour accéder à l'objet, et l'objet devient sujet, il est à la fois actif et passif, acteur et transfert, exorciste et envoûté. Et il le sera, s'il est réduit à son expression la plus simple, la marionnette, cet être sans pesanteur, suspendu entre ciel et terre.

Du reste (...) ces poupées ont l'avantage d'être antigravitationnelles. Elles ne savent rien de l'inertie de la matière, propriété on ne peut plus contraire à la danse: car la force qui les soulève dans les airs est supérieure à celle qui les retient au sol. Que ne donnerait notre bonne G... pour peser soixante livres de moins ou pour qu'un contrepoids de cette importance vienne l'aider à exécuter ses pirouettes et ses entrechats? Comme les elfes, les poupées n'ont besoin du sol que pour le frôler et réanimer l'envolée de leurs membres par cet arrêt momentané; nous-mêmes en avons besoin pour y reposer un instant et nous remettre des efforts de la danse: instant qui n'est manifestement pas de la danse, et dont il n'y a rien d'autre à faire que de l'écartier autant qu'on peut.

Heinrich Von Kleist, Sur le théâtre des marionnettes.

Marionnette et personnage

Acteur d'un seul rôle, la marionnette est le personnage, elle ne l'approche pas, elle ne cherche pas à l'incarner, elle ne l'imité pas, elle est le personnage. Eternellement.

Chaque siècle, chaque civilisation a créé des archétypes, des personnages emblématiques, Arlequin, Falstaff, Karageuz, Guignol, Sganarelle et Figaro... le début du XXème siècle a été marqué par Ubu. Et depuis, plus rien, des rôles

par milliers, mais pas de personnages.

La forme animée, la figure, permettent cette recherche, cette reconstruction. Ce fut la superbe démarche d'Ariane Mnouchkine avec *L'âge d'or*, tentative passionnante de créer une "commedia dell'arte" contemporaine, avec des personnages masqués dans la lignée d'Arlequin, Pantalon et Brighella. Le Théâtre du Soleil a abandonné le masque, Ariane Mnouchkine ayant préféré à la tradition italienne l'influence du théâtre extrême-oriental. Le maquillage souvent très élaboré transforme l'acteur, lui donne un statut proche du personnage masqué, voire même du manequin. Ces mannequins, on les retrouve dans le théâtre de Kantor, particulièrement dans *La classe morte*, qui prolonge les textes de Gordon Craig sur "L'acteur et la surmarionnette".

Sur le chemin qu'on croyait sûr et qu'emprunte l'homme du Siècle des lumières et du rationalisme, voici que s'avancent, sortant tout soudain des ténèbres, toujours plus nombreux, les SOSIES, les MANNEQUINS, les AUTOMATES, les HOMONCULES — créatures artificielles qui sont autant d'injures aux créations mêmes de la NATURE et qui portent en elles tout le ravalement, TOUS les rêves de l'humanité, la mort, l'horreur et la terreur. (...)

S'impose à moi de plus en plus fortement la conviction que le concept de VIE ne peut être réintroduit en art que par l'ABSENCE DE VIE au sens conventionnel. (...) Et tout soudain je me suis intéressé à la nature des mannequins (...) ils constituaient des DOUBLES des personnages vivants, comme s'ils étaient dotés d'une CONSCIENCE supérieure, atteinte "après la consommation de leur propre vie". Ces mannequins-là étaient déjà visiblement marqués du sceau de la MORT.

Le théâtre de la mort.

Cette recherche de personnages éloignés de tout réalisme est également la préoccupation d'un auteur dramatique, Gérard Lépinois, qui écrit pour le théâtre de figure, et particulièrement pour un personnage, Padox.

Écrire pour le théâtre, ce n'est pas seulement, ce n'est plus fondamentalement, faire parler des personnages en situation. C'est non moins, et ce sera de plus en plus, écrire pour permettre une transmutation convaincante de personnes en personnages, de manière à ce que cette transmutation soit motrice. (...)

Il n'est pas moins intéressant d'écrire ce que fait un personnage que ce qu'il dit. Cela ne signifie évidemment pas tout ce qu'il fait. On ne le pourrait pas plus qu'écrire tout son dire. Mais la manière de parler d'un personnage se met à importer autant que l'objet de sa parole, parce qu'elle le conditionne. Il en va de même de sa manière de faire. (...)

Un personnage multiple est plus riche qu'une multiplicité de personnages trop simples. A la condition qu'une multiplicité d'approches serve à sa production.

Monsieur Personne,

Il n'y a pas de lutte entre l'acteur et le mannequin, l'acteur et la marionnette. Il y a complémentarité. La figure est le lieu de l'action, le lieu de la parole, mais elle a besoin de l'acteur qui lui donnera énergie et verbe.

Cette alchimie théâtrale est particulièrement élaborée dans la technique japonaise du Bunraku, dans laquelle le ou les manipulateur(s) sont visibles, masqués ou non, et donnent le mouvement à une poupée manipulée frontalement, merveille de sculpture et d'articulation: l'élément essentiel et caractéristique du personnage est animé, selon les cas il s'agit des yeux, des sourcils, de la bouche, de la main, des phalanges... Le manipulateur, visible derrière la marionnette, a avec elle un rapport complexe, ombre du personnage, ou son double, ou encore son âme, son dieu, ange ou démon, rapport qui prolonge le jeu, lui donne son sens, nous renvoie à la fable, nous extirpe de la possible anecdote qui fausse la théâtralité, nous renvoie au mythe ou au symbole, sans lesquels le théâtre n'a plus de sens.

Lorsqu'il était ambassadeur de France au Japon, Paul Claudel a découvert le Bunraku. Voici ce qu'il en dit dans le texte d'introduction à *Contribution à l'étude du théâtre de poupées* de Tsuno Miyajima (PUF 1928):

L'acteur vivant, quel que soit son talent, nous gêne toujours en mêlant au drame fictif qu'il incorpore un élément intrus, quelque chose d'actuel et de quotidien, il reste toujours un déguisé. La marionnette, au contraire, n'a de vie et de mouvement que celui qu'elle tire de l'action. Elle s'anime sous le récit, c'est comme une ombre qu'on ressuscite en lui, racontant tout ce qu'elle a fait et qui peu à peu de souvenir devient présence. Ce n'est pas un acteur qui parle, c'est une parole qui agit. Le personnage de bois incarne la prosopopée. Il nage sur une frontière indécise entre le fait et le récit. (...)

La marionnette est comme un fantôme. Elle ne pose pas les pieds à terre, on ne la touche pas et elle ne sait pas toucher. Toute sa vie, tout son mouvement lui vient du cœur et de ce conciliabule mystérieux derrière elle d'acteurs masqués ou non, de cette fatalité collective dont elle est l'expression.

Le Bunraku fascine les Occidentaux, mais sa complexité technique est telle que peu de metteurs en scène ont osé l'approcher.

Récemment, Jacques Nichet, pour la création de l'opéra de Jean Cocteau *L'épouse injustement soupçonnée*, a mêlé chanteurs et marionnettes pour jouer cette fable d'origine extrême-orientale qui parle du personnage et de son ombre,

de la présence et de l'absence, de la vérité et de l'illusion. Cocteau, dans son livret, mêle opéra et théâtre forain, personnages anamites et machinistes occidentaux, drame et farce, jeu et ombre.

Jacques Nichet a eu la belle intuition de confier à une chanteuse le double rôle de la mère et de l'enfant, la mère qui joue pour son fils l'ombre du père absent pendant que son mari se bat en France pendant la guerre de 14-18. La chanteuse est voilée, et accompagne les deux personnages, deux marionnettes Bunraku manipulées par Jeanne Heuclin et Dominique Houdart, également voilés. Dans cette mise en scène, les marionnettes d'Alain Roussel ne sont pas élément d'exotisme, elles sont référence, sources d'inspiration, modèles susceptibles de créer l'émotion, de donner son sens à la fable, de rendre visible, lisible, le rôle de l'ombre, du double, du transfert.

Les marionnettes ont entraîné toute la troupe derrière elles. Car elles imposent, d'entrée de jeu, leur concentration. Les acteurs, les chanteurs sont obligés de les suivre, de garder leur tenue, leur économie de gestes, leur tension. Elles ont imposé leur esthétique, et je dois l'avouer aussi, leur égalité d'humeur!

C'est un art qui entraîne une ascèse, un renoncement au superflu mais sans aucune austérité ni jansénisme. La marionnette est joyeuse et se contente de peu. (...)

Cet effacement même renforce la liberté de l'interprète qui peu rester au plus près de la voix de son personnage. Elle n'en est que la part invisible, la part indivisible, l'âme qui chante. À côté, le visage sculpté de Dame Vu n'est pas déformé par ce chant qui le traverse. La bouche reste fermée. L'impassibilité redouble l'émotion musicale, puisque celle-ci est purifiée de toute scorie. Elle n'est que musique sans mimique, sans démonstration d'effort, sans performance, sans tentation de virtuosité. Le personnage à la figure de bois reste concentré sur cette émotion: il l'écoute, il la traduit, il la vit. Extérieurs l'un à l'autre, le corps et la voix expriment ensemble l'intériorité du texte. On voit sourdre le secret du poème. Le spectateur assiste à une impossible dissociation de l'être, et aussitôt il se met à l'œuvre pour recréer l'unité disjointe et rapprocher la figure et le chant, la voix et le bois, le secret de la musique et celui du silence.

Jacques Nichet.

Le rapport entre la marionnette et le récitant est une des caractéristiques du Bunraku: le texte est en effet proféré par un acteur, assis dans un coin de la scène, accompagné par un joueur de shamisen, qui émet également des sons, des plaintes, des émotions, le *haïté*. Le récitant séparé de l'action se trouve également dans la tradition des marionnettes à tringle, le théâtre Toone de

Bruxelles: son visage est visible dans un œil de bœuf aménagé dans l'angle supérieur du castelet et il donne la voix — les voix — à tous les personnages.

De même, Jeanne Heuclin tient le rôle de récitante dans les spectacles de la Compagnie Dominique Houdart, porteuse du texte dans *Dom Juan* de Molière ou *L'illusion comique* de Corneille, du chant dans *Le combat de Tancrede et Clorinde* de Monteverdi dont elle interprète seule les trois voix, ou de l'émotion vocale à la façon du *haïté* japonais dans *La 2^{ème} nuit* et *La 3^{ème} nuit de Padox* de Gerard Lépinos.

La parole est alors séparée du corps articulé de la marionnette, elle a un statut privilégié, elle est proférée, dépouillée, mise en exergue et à distance, elle aussi est "suspendue", comme la poupée, et prend une valeur de texte rituel, le *livre* étant souvent présent, non pas pour aider la mémoire du récitant, mais comme témoin, marque de l'œuvre originelle, référence éternelle et sacrée.

Max Frisch, dans son journal, en 1947, a mis l'accent sur ce statut particulier de la parole:

Ce qui est également fascinant chez les marionnettes, c'est leur rapport avec la parole. Qu'on le veuille ou non, la parole dans le jeu de marionnettes, est toujours relevée, si bien qu'elle ne peut être confondue avec notre parler de tous les jours. Elle est surnaturelle, ne serait-ce que parce qu'elle est séparée de la poupée, qu'elle plane, pour ainsi dire, au dessus d'elle; elle est aussi plus puissante que la voix qui correspondrait au thorax de bois de la poupée. Elle est plus que ce bruit qui nous sort par la bouche et qui nous accompagne quotidiennement. C'est la parole, le verbe qui était au commencement, tout puissant, créant tout. C'est le langage. Le jeu de marionnettes ne peut pas être confondu un seul instant avec la nature. Il n'y a qu'une possibilité: la poésie, c'est son seul domaine.

La figure engendre cet éclatement spatial, cet écartèlement de l'art du comédien, celui qui dit, celui qui montre, et, point de convergence, la marionnette, "parole qui agit".

Et le comédien retrouve alors son statut originel. Il a quitté les temples, les églises, les pagodes, il était shaman, prêtre ou sorcier, il est devenu comédien, montreur. Il célébrait, maintenant il joue. Il était sédentaire, il est condamné à l'errance. Ainsi a commencé le Voyage des comédiens, célébrants sans divinités, qui sacralisent l'homme à coup de dérision, maudits et excommuniés à une époque, subventionnés et intégrés à une autre, mais toujours voyageurs, colporteurs. L'avion a remplacé le chariot, l'Etat a remplacé le Prince, le Voyage continue. Il divertit, on l'adule; il éructe, on le chasse; il amuse, on le supporte; il exorcise, on crie au blasphème. On le veut innocent, il n'est pas innocent. Naïf parfois, démuné, souvent, mais innocent jamais.

Ce voyageur n'a pas les mains vides. Il transporte avec lui des fantômes, des figures que l'espace d'un moment il va animer, manipuler, faire surgir de l'au-delà de la mémoire et des légendes. Et devant lui — comme le suggérait Brecht, comme le pratiquent les Chinois et les Japonais — avec distance, avec le sens de la cérémonie et du sacré qui lui restent d'instinct de l'époque où il officiait dans les temples, les églises ou les pagodes, devant lui, il montre ces fantômes, ces figures. Il n'incarne pas, il montre, on ne le voit pas, on ne voit qu'elles, ces figures antérieures et immémoriales ou le spectateur regarde, se découvre, se reflète.

Ces figures agissent comme des glaces sans tain, et lui, le comédien, le montreur, il est derrière la vitre, il la tend aux spectateurs, et c'est lui qui devient témoin d'un étrange et somptueux dialogue entre le public et son fantôme, entre l'être et l'irréel, et lui, le comédien qui n'a pas oublié ses origines, il percute ce miroir, il le fait danser, il entraîne le reflet, il change les angles. Il devient contemplateur de cette danse prémonitoire où l'image précède, où le reflet anticipe, où le miroir suggère, où le virtuel est actif et le réel passif. Le voyageur à la glace sans tain est le spectateur du monde, il assiste à des débats étranges, à des confrontations singulières entre le public et ses figures, et sa perception du monde en devient sensible et aiguë, car il garde les traces de ces reflets fugitifs et révélateurs d'un peuple, d'une situation, des souffrances et des espoirs communs.

La glace sans tain peut être splendide ou ternie, ouvragée ou rustique, lisse ou biseauté, le voyageur la tend inlassablement et reçoit les reflets du monde avec joie ou tristesse, enthousiasme ou terreur. Il sait lire un frémissement ou un silence, il sait peser un murmure ou une respiration. Parfois l'émotion est trop forte, trop violente, et la glace est prise d'un léger frémissement, et un peu de buée, vite estompée, apparaît à l'envers de la glace sans tain.

Il tient la glace parfois plaquée contre son corps, tellement près que le spectateur a l'illusion que c'est lui, la figure, qu'il incarne réellement le rôle. Parfois il l'éloigne légèrement, il la tient devant son visage, et c'est le masque, comique ou tragique, et le corps du comédien souligne les expressions, les images envoyées par la glace. Il peut la tenir en disparaissant dans le noir ou derrière un castelet, l'illusion est troublante. Il lui arrive enfin de tenir la glace au bout de son bras, de la tenir fermement à la main, de la manipuler. La glace perd alors son autonomie relative, son indépendance imaginaire, elle devient objet sacré, illusion consciente et connivence artistique. Plus que jamais, le comédien est maître du reflet tout en étant détaché.

Il est maître du son qui donne l'énergie à la figure, du son créateur d'espace, de la vibration qui donne rythme et vie.

La formation du montreur

Le comédien n'est pas écarté de la scène par la marionnette, il a besoin d'elle comme elle a besoin de lui, la marionnette sans un interprète de talent, un instrumentiste sensible, est un objet mort. On peut donc imaginer que la marionnette fasse partie du cursus de formation des comédiens dans les grandes écoles nationales.

Il existe à Charleville-Mézières une Ecole Nationale spécialisée. Elle forme des marionnettistes, c'est-à-dire des personnes polyvalentes, habiles constructeurs, manipulateurs, metteurs en scène. Mais ce dont le théâtre a besoin, de plus en plus, c'est de bons interprètes, capables de jouer un rôle avec masque, maquillage ou marionnette. Il serait donc utile de donner à tous les jeunes comédiens en formation, une connaissance des bases de l'utilisation de l'objet, éléments touchant à l'énergie, la transmission, la dissociation, la coordination, la distanciation, autant d'éléments basiques pour le manipulateur, mais ô combien utiles pour la formation du comédien, même sans marionnette.

La marionnette et son espace

La musique est en suspension, comme la figure manipulée, leur légèreté complémentaire engendre grâce et lumière.

Comme l'instrument de musique, la marionnette demande une maîtrise, des gammes, un apprentissage; il y a un vocabulaire commun aux instruments de musique et aux marionnettes: clavier, doigté, âme, cordes et fils.

La marionnette se contente de peu, mais elle est exigeante et ne supporte pas la médiocrité. Peu de décors, sans anecdote, sans superflu, des éléments qui portent le jeu, pas d'illustration ou de pléonasme, le décor sert l'image, il n'encombre pas l'imaginaire du spectateur, il le stimule.

Le texte doit également répondre à cette exigence du pur, du rare. La marionnette s'accommode mal de bavardages, le texte doit être le complément de l'image, son prolongement. L'écriture doit comporter des plages, des vides, des silences, pour laisser place au surgissement du jeu. Trop de texte étouffe la figure, il ne trouve sa raison d'être qu'en phase ultime, quand il n'y a pas d'autre issue que de le dire.

On se demande parfois, dans le jeu avec récitant, lorsqu'il y a dissociation de l'action et de la parole, qui précède qui, qui mène. C'est la marionnette, invariablement, indiscutablement, qui conduit l'action, qui lance le jeu, qui provoque l'émission vocale, et jamais le contraire. La figure crée un appel pour la voix, elle n'est pas tirée par elle.

Epure et reflet des sons et des personnages de la vie et du siècle, le théâtre

de figure ne s'installe pas dans le confort des bonbonnières XIX^{ème} siècle ou les boîtes noires culturelles de notre fin de siècle. Il est itinérant par essence, il va vers la vie, le terrain. Il s'installe dans les friches industrielles, sous les chapiteaux, dans les hangars, les carrières, et dans la rue.

Je suis convaincu qu'un commencement de vie dramatique nouvelle s'établira en dehors du théâtre. Sera-ce sur la place publique? Sera-ce dans la maison du peuple? Sera-ce à l'église? Je n'en sais rien. Jacques Copeau

La rue est le nouveau terrain d'expérience, passionnant, foisonnant, pour le théâtre de figure. A condition de ne pas confondre le théâtre *de* rue et le théâtre *dans* la rue. On ne fait pas du théâtre de rue en installant des gradins, une estrade, et en présentant un spectacle conçu pour être joué dans une salle. Le théâtre de rue est spécifique, son décor est la rue, son inspiration et sa poésie se puisent dans la rue, dans le contact direct avec l'émotion du public, l'événement qui échappe, car la rue a du génie, elle est un partenaire, si on sait la solliciter. Elle est un cadre majestueux pour accueillir le fantastique *Géant* du Royal de Luxe, sa quotidienneté dérape, joue et s'interroge quando elle est habitée par les *Padox* de la Compagnie Houdart/Heuclin, ces gros personnages, marionnettes habitables qui s'étonnent de tout et de tous et mettent la rue et le passant en jeu. Ce travail, *Géant* ou *Padox*, s'inscrit souvent dans la durée et, avec le temps, la rue se théâtralise.

Visage et figure

Visage, Figure, deux mots en apparence synonymes. Deux mots en réalité complémentaires, qui nous disent le passage de la vie au théâtre, du réel au symbolique, du vivant au représenté.

Au théâtre, en effet, le visage devient *figure*, quelle que soit la technique adoptée — visage de l'acteur qui se transforme en figure du personnage, à tous les degrés. La peau, le masque, la marionnette, dans tous les cas la figure, la représentation figurée, prend une valeur emblématique, symbolique, sacrée.

Les tatouages de Nouvelle Guinée, les maquillages de l'Opéra de Pékin, les masques de l'Antiquité, de la Commedia dell'Arte, du Théâtre Nô, donnent au visage un caractère lisible par tous, qui dépasse l'individu, le transforme en signe, en personnage.

Cet écart entre le visage et la figure resume toute la problématique de la représentation théâtrale: un visage est souvent le signe de l'humanité, et il est une des parties les plus expressives de l'homme. C'est par la description du visage, de ses singularités, de la forme du nez, du menton, de la bouche, la couleur des yeux, le système pileux, que très souvent on dépeint un être humain. Le visage est l'élément le plus caractéristique de l'individu. C'est la partie qui

exprime le tout, et qui permet de reconnaître, voire de rechercher un individu par le portrait robot courant dans l'anthropométrie pénale.

Le visage est porteur d'éléments de ressemblance, signes d'une origine, d'une famille, d'une lignée, d'une ethnie. On peut y lire la personnalité, le caractère de l'individu. Il est l'élément qui s'offre à découvert en permanence, livre ouvert de la personne, signe principal et essentiel de son extériorisation.

Le visage, au théâtre, obéit à d'autres règles et à d'autres nécessités. Même s'il reste l'élément principal de l'appréhension de l'être, il a besoin d'artifices pour être vu, perçu, compris par le spectateur. Au minimum, le *premier degré* sera le visage maquillé, pour bien prendre la lumière, éviter les brillances néfastes à la bonne perception, et parfois maquillage plus complexe qui achemine le visage vers une création archétypale, clown, singe de l'Opéra de Pékin, etc... Dès ce premier degré on peut parler non plus de visage, mais de figure, et non plus de personne, mais de personnage. On atteint à une forme universelle qui dépasse l'acteur qui la sert, va au delà de son visage. Le *deuxième degré*, c'est le masque, qui fige totalement le trait du personnage, qui est plaqué sur le visage de l'acteur, qui existe par la vie que l'acteur lui donne, mais lui survivra en passant sur le visage d'un autre acteur. Le troisième degré, c'est la marionnette, cette fois ce n'est pas uniquement le visage qui est transformé en figure, mais le corps entier, et le souci de représentation n'est pas la copie de l'être humain, mais la création totale d'un personnage — humain ou animal, peu importe — totalement indépendant par la forme, totalement dépendant pour sa vie et son espace. De l'espace réaliste du visage, on passe à l'espace théâtral, à l'espace sacré, cosmique, universel, dès qu'on s'éloigne du visage réel, et qu'on aborde la figure transposée.

Se peindre, se tatouer, se parer de colifichets, en bref se cosmétiser, tout cela a un rôle sacramental: rendre visible cette grâce invisible qu'est l'être ensemble, c'est cela l'efficace de l'apparence. Michel Maffesoli

Marionnette et utopie

Le théâtre de figure est le théâtre de nulle part, le théâtre de l'utopie, loin de tout réalisme, retour aux sources profondes de la théâtralité. C'était le vœu de Gordon Craig:

Je souhaite ardemment le retour de l'image, de la surmarionnette, au théâtre; et quand elle reviendra, à peine apparaîtra-t-elle qu'elle sera tant aimée que les gens pourront revenir aux joies anciennes des cérémonies — une fois de plus, la Création sera célébrée — hommage sera rendu à l'existence — et une divine et joyeuse supplique sera adressée à la Mort.

Ce vœu, doucement, se réalise, le théâtre se débarrasse de conventions sans fondements, du poids de l'habitude, pour retrouver le sens, le rituel, une forme de transcendance que seule la transposition, le transfert dû à l'objet, permettent.

Marionetes & teatro contemporâneo

José Ronaldo Faleiro

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)







Páginas 45 e 46: espetáculo “El Avaro”, de Molière, Cia Tabola Rassa. Foto de Renato Gama.

Página 48: espetáculo “Submundo”, Grupo Sobrevento. Foto de CHAN.



Inicialmente lugares de formação, as “escolas” fundadas pelos reformadores do teatro do século XX tornaram-se estruturas em que se concretizava um projeto autônomo de teatro.

Eugenio BARBA³

Se pensarmos na palavra *tendência* não como “disposição geral que orienta a ação em determinado sentido” — designando, em Estética, uma direção espontânea e constante na atividade de um artista (assim, certo escultor teria *tendência a* alongar as formas, certo pintor teria *tendência a* pintar quadros sombrios ou luminosos, certo encenador teria *tendência a* apresentar espetáculos excessivamente longos ou a pedir a seus atores uma interpretação lenta ou rápida, etc.) —, mas, principalmente, como uma “orientação coletiva” (na arte, na literatura, de uma época, de um país, de um grupo), — direção muitas vezes “pouco organizada”, não parecendo resultar de uma escolha consciente ou voluntária (o que a distinguiria de *movimento*) (SOURIAU, 1990) —, poderemos

³ *Le Canoë de papier*. “Traité d’anthropologie théâtrale”. Traduit de l’italien par [Tratado de Antropologia Teatral. Traduzido do italiano por Eliane Deschamps-Pria]. Lecture: Bouffonneries n° 28-29, 1993. p. 189.

inferir que se trata aqui da segunda possibilidade, e que subjaz a pergunta: a prática teatral *contemporânea* (aquela que é exercida em uma mesma época: no caso, a nossa) deixaria marcas, sulcos, grandes linhas que se podem reconhecer? Não me proponho fazer um trabalho de síntese de tal envergadura nos limites deste artigo. No entanto, ao olharmos para o teatro praticado desde o início do século XX, poderemos encontrar certas constantes. Tem-se afirmado, de fato, que, no trabalho teatral, a novidade do século XX consiste em “redescobrir o corpo”, ou seja, dar “primazia para a linguagem corporal do ator”. Ele passa então a ser considerado como uma figura em três dimensões: de um gesto baseado principalmente na utilização dos braços, das mãos e dos olhos, passa a um movimento que deixa em primeiro plano o tronco, a massa do corpo (DECROUX, 1963). Além disso, a leveza aérea perde importância diante da lei da gravidade e do vínculo com o chão. O rosto descoberto e expressivo cede lugar à utilização freqüente e significativa da máscara. O ator passa, enfim, de uma gestualidade predominantemente realista e descritiva para uma gestualidade evocatória e simbólica, baseada em procedimentos de abstração e estilização.

Trata-se, portanto, de dar uma dimensão nova ao relacionamento entre o gesto e a palavra, entre a expressão física e a emoção. Nota-se na época, primeiramente, um interesse pelo artista como saltimbanco (acrobata, equilibrista, *clown*, mímico), como podemos ver em certas pinturas de Picasso. Observa-se igualmente o interesse pela *Commedia dell'Arte* como teatro baseado na improvisação do ator e como uma expressão autêntica de criatividade popular, coletiva, e até mesmo como uma concepção de vida. Pode-se constatar, por fim, o interesse pelo teatro oriental, um teatro não-literário, não-psicológico e não-realista, compreendendo, por um lado, mistério, fantasia e magia, e, por outro, convenções e técnicas extremamente codificadas. Esses três aspectos possuem um ponto comum: a presença de formas populares de teatro ou de espetáculo estranhas à tradição ocidental

(DE MARINIS, 1993). Muitos homens de teatro europeus são fascinados pelas manifestações teatrais do Oriente: Paul Claudel (1868-1955), Edward Gordon Craig (1872-1966), Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Nicolai Evreinov (1879-1953), Jacques Copeau (1879-1949), Evgueni Vakhtangov (1883-1922), Charles Dullin (1885-1949), Antonin Artaud (1896-1948), Bertolt Brecht (1898-1956), Serguei Eisenstein (1898-1948) as consideram como provenientes de culturas que permitiram uma formação rigorosa do ator. Evreinov⁴ menciona um ator chinês que mostra/cria um cavalo unicamente através de gestos e movimentos. Voltando-se para o ator japonês, cuja finalidade essencial é a perfeição técnica, Dullin, por sua vez, considera que esse ator deve muito à marionete ou à máscara, o que influiria na utilização feita por este do seu próprio corpo, visto então como um meio de expressão às vezes mais eloqüente do que o rosto.⁵

Concebendo o “ator como uma globalidade de meios físicos e psíquicos”, os adeptos dessa renovação teatral sentem necessidade de sondar o corpo do ator para utilizar plenamente as suas possibilidades. Daí provém a necessidade de educá-lo, de treiná-lo. Daí provém a importância atribuída às inúmeras técnicas de treinamento físico e gestual nas escolas que surgem por toda a parte na Europa, no início do século XX: a escola florentina de Gordon Craig, de curta duração; os estúdios de Constantin Stanislavski (1863-1938); os laboratórios de Meyerhold, antes e depois da Revolução Russa; a escola do Vieux Colombier, de Jacques Copeau (e Suzanne Bing), onde a educação física segundo o método de

⁴ EVREINOV, Nicolás. *El teatro en la vida*. Traducción de Malkah Rabell. Buenos Aires: Leviatán, 1956.

⁵ DULLIN, Charles. “Considération sur les acteurs japonais”. “Correspondance mai 1930”. [Consideração sobre os atores japoneses. “Correspondência de maio de 1930”], in *Souvenirs et notes de travail d’un acteur* [Recordações e notas de trabalho de um ator]. Paris: Odette Lieutier, 1946. p. 59-62. — Há tradução em língua castelhana: DULLIN, Charles. *Recuerdos y notas de trabajo de un actor*. Versión castellana de Enriqueta Muñiz. Buenos Aires: Hachette, 1954. (Col. “El Mirador”).

Georges Hébert constitui a base do percurso de formação; e o Atelier de Charles Dullin.

Lembremos também um precursor, François Delsarte (1811-1871), sem esquecer as experiências pedagógicas realizadas por Rudolf von Laban (1878-1958), no campo da dança, em Mônaco (1910), e por Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) e seu colaborador Adolphe Appia (1862-1928), em Hellerau, perto de Dresde, no ano de 1911. Os principais elementos do sistema de estética aplicada de Delsarte são a “triplição das posições de base do corpo” (naturais, concêntricas, excêntricas), a “definição das leis «naturais» do movimento” (paralelismo, sucessão, oposição), “a individualização dos elementos primários”, nos quais baseiam a educação do corpo (respiração, relaxamento e tensão muscular). Esses princípios encontram-se na base da *Körperkultur* dos anos 20 na Europa do século XX e, em particular, na base da nova dança alemã. Já Dalcroze, outro pioneiro da “cultura do corpo” na Europa, primeiramente aperfeiçoa os métodos de treinamento físico, vistos como “suportes para a compreensão da música” (a Rítmica, como disciplina pedagógica que visa exclusivamente à educação musical). Depois, define (com a Eurritmia) exercícios de movimento que se tornam “instrumentos conscientes” de uma tradução expressiva dos “elementos musicais no espaço”, através do corpo humano. Chega, por fim, a propor (com a Plástica Viva, ou Animada) uma verdadeira “arte do movimento expressivo”.⁶ LABAN — o pai da dança livre e mestre de Kurt Jooss e Mary Wigman, figuras

⁶Eis alguns exercícios rítmicos de Dalcroze: 1) Estudo dos meios de passar do estado de descontração muscular total para os diversos estados de levantar o corpo: ajoelhar-se, pôr-se de pé (inicialmente sem a extensão vertical dos braços e depois com ela); 2) estudo, de pé, dos meios de ação da respiração sobre as diferentes partes do organismo, do ponto de vista dinâmico e espacial; 3) estudo do equilíbrio em pé; 4) estudo das relações, em pé, entre o corpo e as diferentes divisões do espaço, cujo centro é o corpo; 5) estudo dos diferentes meios de transferência do centro de gravidade do corpo a outro ponto do espaço. – V. MARINIS, Marco de. Mimo e teatro nel Novecento [Mimo e Teatro no século XX]. Firenze: La Casa Usher, 1993. p.119.

importantes, com Martha Graham, da dança moderna — concebeu a dança livre não como uma forma artística sem regras, anárquica, mas como uma totalidade dinâmica e expressiva que obedece a leis próprias, sem nenhum princípio regulador que lhe seja externo (como a música). Ademais, na dança individual estuda os desequilíbrios e as tensões opostas, e considera “o busto como o centro gerador do movimento”. Analisando com grande rigor as leis do movimento corporal no espaço, Laban chega a resultados dentre os quais os mais conhecidos são os seus vários sistemas de notação coreográfica, sua *Labanotation*.

Por conseguinte, os artistas, pedagogos, homens de teatro do século XX acreditam na necessidade de mudar a ética e a estética do ator, para renovar o teatro, centralizando a “formação do ator” (e do bailarino) na prática teatral dentro de uma “companhia” (André Antoine, 1858-1943), ou num estudo preparatório e num exame das experiências de interpretação dos estúdios (STANISLAVSKI), com uma pedagogia que proponha um conjunto de exercícios cuja complexidade é crescente, e com um método das ações físicas que se baseie na improvisação para reencontrar o texto escrito pelo autor.

Quanto a Gordon Craig — embora desconfie da emoção do ator e deseje que este siga o exemplo de uma marionete hierática e sagrada —, o interesse do seu pensamento reside na idéia de que o ator deve superar os próprios limites e de que o seu trabalho não consiste em imitar a realidade. Também Artaud quer romper com a literatura e com o caráter mimético do teatro, embora não aceite nenhuma idéia de beleza harmoniosa para a arte dramática. Oscila entre uma representação única do ator a cada espetáculo e um rigor extremo do seu trabalho, influenciado pelo teatro oriental.

Trata-se de tornar o ator um atleta afetivo, alguém que sabe corporalmente reconstituir o circuito físico dos impulsos e das paixões, sem se implicar psicologicamente em seu papel nem se confundir com o objeto representado, usando uma linguagem não-quotidiana, para além da realidade, “no meio de uma sarabanda de

imagens enigmáticas”.⁷

Na psicologia americana (teoria periférica das emoções, de William James, 1842-1910), na reflexologia soviética (Ivan Petrovich Pavlov, 1849-1936), na psicologia do trabalho (Ivan Mikhaïlovitch Setchenov, 1825-1905, Hippolyte Sokolov e Alexei Gastiev, 1882-1941), e nas teorias de Frederick Winslow Taylor (1856-1915), Meyerhold encontra as bases biológicas e sociais para o ofício do ator e o aproxima do ofício do operário. A fim de “racionalizar o comportamento cênico do ator”, Meyerhold quer, como Craig, eliminar da cena o acaso, canalizar a energia do ator e inseri-la no movimento do mundo moderno.

Com James, em vez de dizer: “Vejo um urso, sinto medo e tremo”, ele declara: “Vejo um urso, tremo e sinto medo”. A ação física precede a emoção. A “biomecânica” esvazia o psicologismo, a inspiração. O que importa é o “movimento, linguagem específica do ator”. O que importa é o corpo do ator em movimento. Conjunto de exercícios integrantes de um treinamento mais completo, a biomecânica pode constituir também “procedimentos de interpretação”. Ela dá ao ator o conhecimento de seu corpo como material e lhes propõem meios de impor em seu trabalho e em seu corpo “formas rigorosas”, e de lutar “contra a gestualidade estetizante”. O ator deve saber mover-se, mas também saber pensar. Conseqüentemente, estuda a mecânica do próprio corpo para compreendê-lo e aperfeiçoá-lo, através de exercícios que fazem funcionar o tronco, a cabeça, os braços, as pernas, em ações simples (a caminhada, o salto, o giro). Como todo e qualquer estado psicológico é condicionado por processos fisiológicos ou por posições físicas, para ser saudável o ator deve dominar o seu instrumento de trabalho. Logo, teoricamente, a interpretação do ator meyerholdiano vai do exterior para o interior. Não se trata, porém, de suprimir a emoção: por assim dizer, ela jorra de um

⁷ V. ABIRACHED, Robert. “L’acteur et son jeu” [O ator e seu jogo], in COUTY, Daniel e REY, Alain (org.). *Le Théâtre*. Paris: Bordas, 1980. p. 153-166.

estado físico.⁸Trabalhando coletivamente, o ator biomecânico sabe organizar o seu corpo em cena. O trabalho do ator é conhecimento de si no espaço. A partir de um trabalho de mecânica corporal, nunca considerado como um fim em si, produz-se um só estado de vida cênica do ator: “a energia” (e seu equivalente físico, a alegria) (PICON-VALIN, 1990).

Como Stanislavski, Craig ou Meyerhold, Copeau considera a formação do ator um elemento indispensável para a renovação do teatro da sua época. Começa a pensar sobre a questão da escola e da formação do ator ao mesmo tempo em que cria o seu teatro, em 1913.⁹ Enfatizando pouco a pouco (em parte devido a seus encontros, em 1915, com Craig, Dalcroze e Appia) as suas próprias concepções a respeito da educação corporal do ator e da pedagogia teatral, Copeau chega a conceber a sua Escola do Vieux Colombier (1921-1924) — que ministra cursos de cultura teatral, de cultura geral e, sobretudo de disciplinas técnicas que visam a um “trabalho corporal, gestual e vocal” mais completo que o desenvolvido habitualmente na época¹⁰ — não como um complemento do teatro, mas como “um modo de ultrapassá-lo”. A seu ver, os pontos prioritários na “formação do ator” são o conhecimento e a experiência do corpo humano, e a busca de uma “sinceridade”

⁸ Contrair-se, curvar-se, na posição de um homem aflito, não leva à expressão de alegria. Ao contrário: cria um estado físico do qual pode brotar a tristeza.

⁹ COPEAU, Jacques. “Une tentative de rénovation dramatique. Le Théâtre du Vieux Colombier”, in *Registres I; Appels* [Registros I; Apelos]. Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Notes de Claude Sicard [Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Notas de Claude Sicard]. Paris: Gallimard, 1974. p. 19-32.

¹⁰ Nela são ensinadas disciplinas como: acrobacia no tapete, ginástica, dança, jogos de força e habilidade, música, mas também canto coral e individual; exercícios de expressão dramática (máscara, interpretação corporal, fisionomia, mímica); improvisação (plástica e dialogada); elocução, dicção, declamação; teoria do teatro (leis da expressão dramática, estudo das grandes épocas, artes e ofícios da cena); iniciação progressiva em trabalhos manuais (desenho, modelagem, arte decorativa, figurinos, acessórios). Enfim, trabalhos improvisados e retrabalhados originam pequenas realizações em que os alunos assumem a posição de criadores e de operários.

considerada como um estado de calma, de descontração, de silêncio, de imobilidade indispensável para chegar à expressão e para harmonizar ação externa e interna do ator, num agir/reagir físico, que não seja falseado por uma premeditação excessiva.

Também voltado para o ator e para a sua preparação, Dullin mantém uma escola (1921-1949) e um teatro, ambos com o nome de L'Atelier, com todas as implicações que um ateliê possui: lugar de trabalho de artesões e operários, estúdio artístico, presença de um mestre. Considerando que os inimigos do ator são a rotina e a falta de sinceridade, ele se baseia na improvisação como “método vivo” para desenvolver o instinto dramático, “para ensinar a teoria e a prática do ‘jogo dramático’ e favorecer o desenvolvimento da personalidade de cada aluno”¹¹, e de cada atriz ou ator, unindo vida e rigor.

Assim, pela importância conferida à noção de partitura, de ações físicas, de ritmo, de não-naturalismo e de não-mimetismo, pela vontade de separar papel e objeto representado, pela preocupação com a exatidão do movimento, pela consciência necessária ao ator em relação às diversas partes de seu corpo, visando a utilizá-las em ações simples no espaço, podemos perceber que a renovação do teatro no século XX questiona as formas de atuação psicologizantes, e se volta para o rigor e para a vitalidade do ofício de ator. Nesse contexto, explícita ou implicitamente, a marionete se torna uma referência. Por volta de 1900, os círculos artísticos comprometidos com a renovação nas artes a consideram a antítese do realismo. Inaugura-se uma tradição fecunda de colaboração com os pintores, com os escritores e com os músicos; futuristas, dadaístas e membros da Bauhaus tornam a marionete o laboratório do teatro futuro (PLASSARD, in CORVIN, 1995). Oscar Schlemmer (1888-1943), arquiteto e cenógrafo da escola alemã da Bauhaus, admirador do Heinrich von Kleist (1777-1811) de Das Mario-

¹¹DULLIN, Charles. «Improvisation» [Improvisação]. *Op. cit.* p. 110. Na edição argentina citada, v. p. 89.

nettentheater [O Teatro de Marionetes], afirma ser evidente “a diferença, senão a superioridade” do boneco em relação ao ser humano, por não se cansar, por ser impassível, por possuir um caráter inquietante e implacável de agir, por ir além do aspecto físico (por ser metafísico), por representar, ao mesmo tempo, algo não-natural e algo supranatural — em suma, por ser um “artefato” (UBERSFELD, 1996).¹² Para ele, a fim de que volte a ser uma aventura teatral dar um passo, levantar a mão ou mover um dedo em cena, é preciso partir do ponto, da linha e da superfície, do corpo e das cores simples. O corpo é objeto que age, *Kunstfigur* [Figura de arte], conceito que ele opõe ao de figura humana (MICHAUD, in CORVIN, 1995). Já Copeau — que em suas lembranças de infância faz referência a seu “primeiro teatro de marionetes” (1974, p. 42), e em sua escola fazia os alunos improvisarem contracenando com uma marionete de madeira chamada carinhosamente de Goldoni (2000, p. 308-309) — se admira de “que um ser humano possa se pensar e se tratar como matéria de sua arte, (...) homem natural e marionete(...)” (1974, p. 206). O duplo é, aliás, o tema-chave de Filippo Tommaso Marinette (1871-1944), preocupado com a inacessível unidade do ser humano, de que a marionete parece ser imagem paradoxalmente esclarecedora.

Nos anos de 1930, Léon Chancerel (1886-1965) propugnava, em seus periódicos, pela renovação da arte da marionete. Noticiam em seu periódico as atividades de Blattner, dos soviéticos, das escolas e teatros através do mundo, referentes à especialidade; registra a presença de Gordon Craig ao encontro de uma associação de marionetistas, por este presidida. Entre os seus discípulos podemos citar o marionetista Yves Joly: uma exposição de suas obras, que

¹² Artefato que, paradoxalmente, fala: “A marionete é uma palavra que age” (CLAUDEL, Paul. “L’Ours et la Lune”, in UBERSFELD, Anne. Les termes clés de l’analyse du théâtre [Os termos-chave da análise do teatro]. Paris: Seuil, 1996. (Mémo) p. 50) – Em Claudel, a escrita literária requer a presença concreta e vocal do ator; o escritor pensa na modulação do sentido e do som, ligados intimamente ao trabalho de respiração.

percorreu muitos países, visitou o Brasil dos anos de 1960. A partir dos anos de 1970, constata-se uma tendência a abandonar a empanada e a promover, em espetáculos de marionetes, o encontro de figuras, de atores e de dançarinos (é o caso, por exemplo, de Philippe Genty). Pode-se também verificar uma estreita colaboração com artistas plásticos (Massimo Schuster, François Lazo) e com encenadores (Alain Recoing, Antoine Vitez), e a exploração das capacidades expressivas dos objetos (Manarf) ou as das projeções (Jean-Pierre Lescot, Amoros e Augustin) (PLASSARD, in CORVIN, 1995). Alguns preferem denominar tais experimentos de Teatro de Figura¹³, que se caracteriza pela diversidade das técnicas de manipulação utilizadas.

Sem esquecer o interesse de Antoine Vitez pelas formas animadas — em *Le théâtre des idées* [O Teatro das Idéias] ele afirma que “(...) a marionete é uma das formas de teatro que mais me faz sonhar” —, entre os encenadores contemporâneos que mantêm um contato direto, forte, intenso, vigoroso, com a marionete, lembremos, sobretudo, Ariane Mnouchkine (1939), diretora do *Théâtre du Soleil*. No espetáculo intitulado 1789 (Piccolo Teatro de Milão, 1970; Cartoucherie de Vincennes, 1971), desejando distanciar personagens e acontecimentos históricos, Mnouchkine substitui um ator por uma marionete, no papel do rei: ao ser trazido de volta a Paris, Luís XVI é representado por um boneco de carnaval

¹³Uma das primeiras companhias que utilizou esse nome foi o *Figurentheater Triangel*, de Ans e Henk Boerwinkel (Países-Baixos), criado em 1971: os seus espetáculos sem textos constituem uma série de quadros inquietantes ou cômicos, nutridos do surrealismo e do fantástico flamengo, de grande beleza visual. — Na França, após o trabalho fundador de Georges Lafaye e de Raymond Poirson, podemos citar principalmente Philippe Genty, Jean-Pierre Lescot, Amoros e Augustin, Massimo Schuster; na Itália, *Gioco Vita*, o Teatro delle Bricciole e o Teatro Del Carretto; na Suécia, Michael Meschke; nos Estados- Unidos, o Bread and Puppet Theater. Um papel determinante foi representado por companhias da Europa do Leste, como a *Scena Plastyczna* (Polónia) ou o Teatro Drak (República Tcheca). — V. Dominique PLASSARD. “Figure” (théâtre de in CORVIN, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas, 1995. p. 361.

gigantesco, transportado em triunfo por cima da multidão. Também a cena que mostra a reunião dos Estados Gerais é tratada como um espetáculo de marionetes. Tal procedimento pretende impedir o público de se identificar de modo simplista com as personagens (BRADBY, 1990). Ainda em outros espetáculos do Théâtre du Soleil a marionete está presente (por exemplo, em 1985, nos muitos bonecos enfileirados que, do alto, cravam o olhar no público, em *L'Histoire Terrible mais Inachevée de Norodom Sihanouk, Roi du Cambodge* [A História Terrível, mas Inacabada, de Norodom Sianuque, Rei do Camboja]). A própria diretora do grupo, Ariane Mnouchkine, recorda em mais de uma entrevista essas figuras de teatro feitas com migalhas de pão no gueto judeu de Vilno (hoje Vilnius), durante o governo nazista. Tais objetos-marionete se tornam símbolo do poder de resistência da arte em meio às maiores atrocidades, e revelam a força de criação do ser humano a partir de materiais aparentemente menos adequados, mais inusitados, para a função de *transpor*. É também o Mestre das Marionetes que, com água até o pescoço, salva um a um os seus pequenos artistas, imagens em miniatura de todas as marionetes-personagens de *Tambours sur la digue* [Tambores sobre o Dique], criado em 1999 pelo Théâtre du Soleil, no qual atores representam marionetes conduzidas, movidas, animadas por outros atores. Nesse espetáculo, a metáfora da manipulação é levada a um alto grau de sóbrio requinte. A fronteira entre matéria inerte e carne viva do ator se mantém propositadamente imprecisa.

“Superada a dúvida inicial (...), (...) por trás da gaze das máscaras, brilham olhos ardentes, e as mãos dos manipuladores esposam, quase amorosamente, os gestos das marionetes. Os atores de «fora» animam os atores de «dentro», e assim o animado comanda o animado (...)” (BANU, 2000, p. 69).

Ao representarem grandes bonecos manipulados por seus colegas, os atores do Soleil criam novo gênero, proveniente dos

saberes antigos (fábula à chinesa, *bunraku* e *nô* japoneses, teatro aquático vietnamita), da concisão exigida implacavelmente pelo jogo das marionetes, das experiências com a voz (experimentações com *haiku*, gromelôs, ópera) e das tentativas com mais de vinte e sete versões propostas pela autora, Hélène Cixous, em harmonia com todos os participantes, num trabalho que remete a fontes próximas do simbolismo do início do século XX e, seguindo as pegadas de um Craig ou de um Meyerhold, “busca o plano, ao mesmo tempo sereno e inquieto, como que suspenso, do jogo da vida, da morte e da História” (PICON-VALIN, 2000). Organizadas em torno do animado e do inanimado, entre estátua e gente, os atores-marionetes de *Tambours sur la digue* [Tambores sobre o dique] partem, portanto, de certas formas de teatro oriental de bonecos, mas, como salienta Banu, não se trata nem de citação, nem de invenção: “Mnouchkine trabalha, aqui, como um outro Borges, pois, assim como ele, ela consegue contar essa história ‘chinesa’ graças a uma segunda invenção, a de uma arte inexistente”, com “técnicas provenientes de várias fontes, sons ouvidos outrora e que ainda ressoam como ecos infinitos”.¹⁴

Tendo em conta o que foi exposto neste artigo, parece ser possível afirmar que o trabalho de ator amplia a sua dimensão no contato com o trabalho da marionete. Os princípios assinalados por Beltrame (economia de meios, foco, olhar como indicador da ação, triangulação, partitura de gestos e ações, subtexto, eixo e sua manutenção, relação frontal, movimento como frase, respiração, neutralidade) podem nortear não somente a prática do ator-titeriteiro, mas também a de todo e qualquer ator ou aprendiz de ator. Eles são fundamentais para o aprimoramento da atuação teatral e se situam na esteira do movimento de renovação séria e profunda inaugurada há cerca de um século e que se aperfeiçoa por meio de

¹⁴ BANU, Georges. “Nous les marionnettes... le bunraku fantasmé du Théâtre du Soleil” [Nós, as marionetes... o *bunraku* fantasmado do Teatro do Sol], in *Alternatives Théâtrales*, “Le Théâtre dédoublé” [Alternativas Teatrais, O Teatro Desdobrado], n° 65-66, 2000. p. 68-70.

criadores, atores, diretores-pedagogos, nos mais diversos países. Extendendo à marionete o que Louis Jouvet (1887-1951) atribuía, nos anos de 1940, ao texto e à personagem, pode-se dizer que ela “põe o ator num estado físico” e “adquire uma figura de anjo da guarda”, com autoridade sobre o ator, como um companheiro.¹⁵ Por fim, ao meditar sobre a possibilidade de uma renovação dramática, Copeau constata, em 1926, que “o problema da realização teatral (...) é o problema da cena e o do ator vivo em cena”. Paradoxalmente, o inanimado ajuda o animado a se manter vivo.

Numa dedicatória a S. Obraztsov, Meyerhold confessa que aquele que domina “a arte de dirigir o ator do teatro de marionetes” (...) conhece “os segredos daquelas maravilhas teatrais que — infelizmente! — os ‘teatreiros’ que somos não conhecem”.¹⁶ Ousemos acrescentar: maravilhas que não conhecem, mas que desejam cada vez mais conhecer.

Referências

- BELTRAME, Valmor. O Trabalho do Ator-Bonequeiro. In: *Revista NUPEART - Núcleo Pedagógico de Educação e Arte*. V.2, n.2, set. 2003. Florianópolis: UDESC, 2003.
- BRADBY, David. *La création collective*. In: *Le théâtre français contemporain*. 1940 — 1980 Tradução de Georges & Françoise DOTTIN. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990.
- CHANCEREL, Léon (ed.). *Bulletin de Comédiens Routiers d’Ile de France, 1932-1939*.

¹⁵ JOUVET, Louis. “Texte et jeu” [Texto e Jogo], p. 145 e 160, in *Le Comédien Désincarné* [O Comediante Desencarnado]. Paris: Flammarion, 2002.

¹⁶ V. MEYERHOLD. “Du théâtre” [Do Teatro], in *Écrits sur le Théâtre* [Escritos sobre o Teatro]. Trad. De Béatrice Picon-Valin. vol. 4. Lausanne: L’Âge d’homme. p. 279.

- COPEAU, Jacques. "Vocation; Aux acteurs". In: Registres I; Appels . Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Notas de Claude Sicard. Paris: Gallimard, 1974.
- CORVIN, Michel. Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre. Paris: Bordas, 1995.
- DECROUX, Etienne. Paroles sur le mime. Paris: Gallimard, 1963.
- DE MARINIS, Marco. Mimo e Teatro del Novecento. Firenze: La Casa Usher, 1993.
- PICON-VALIN, Béatrice. "Les Voies de la création théâtrale: 17". In: Meyerhold. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1990.
- PICON-VALIN, Béatrice. A la recherche du théâtre — Le Soleil, de Et soudain des nuits d'éveil à Tambours sur la digue — Les longs cheminements de la troupe du Soleil. In : *Théâtre/Public* [Teatro/ Público], nº 152, março/abril de 2000.
- SOURIAU, Étienne. Vocabulaire d'Esthétique. Publié sous la direction de Anne Souriau. Paris: PUF, 1990.



Além da Tela
Reflexões em forma de notas para
um teatro de sombras contemporâneo

Fabrizio Montecchi

Teatro Giocovita (Itália)

Páginas 63 e 64: fotos extraídas do site www.teatrogiovita.it



Traduzido por Adriana Aikawa da Silveira Andrade, mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Este texto foi originalmente escrito para o livro *Schattentheater / Band 1: Autoren + Akteure*, Schwäbisch Gmünd, 1997.

“...o objecto da arte não é a imitação (...) a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será.”
(José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*)¹⁷

“*Sombra, crias tu a Coisa?*”
(Guido Ceronetti, *Ombra*)

Premissa

Alguns anos atrás escrevi: “Escolher praticar esta forma de teatro exige um questionamento contínuo sobre as razões do

¹⁷ N. do T.: Epígrafe em italiano no original. Nesta tradução, uso no primeiro trecho o texto original de Saramago, José. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, e-book disponível no site www.ateu.net; no segundo, a minha tradução de “Ombra crei tu la cosa?”

porquê. Por que o teatro de sombras hoje, aqui?”¹⁸. Sabe-se que a verdadeira natureza das perguntas essenciais é permanecerem insatisfeitas. Sua utilidade realmente não está na resposta, mas no percurso que se traça em busca dela. Por isso, ainda estou convencido de que cada um de nossos atos criativos deva conter essa pergunta e tentar ser uma resposta possível a ela. Nós, do teatro de sombras, que nos propomos a retomar uma linguagem antes abandonada ao esquecimento, devemos estar conscientes das responsabilidades que nos cabem, sobretudo, se esta linguagem funda-se numa experiência original de visão, num mundo dominado pelo olhar. Praticar hoje o teatro de sombras pode ser importantíssimo, mas também inútil: tudo depende da consciência com que o usamos, da nossa capacidade de compreender e transmitir o seu fruto original, o acontecer como experiência necessária. Sem esse senso de responsabilidade, todo fazer, todo falar e, inclusive, todo escrever é perigosamente inútil.

As passagens de uma história

Pertenço a um grande grupo de “sombrietas” crescidos a partir do estudo da experiência do *Chat Noir*. Apesar de dever muito a Jean-Pierre Lescot que vinte anos atrás despertou em mim uma grande curiosidade pelo mundo fascinante das sombras, foram, no entanto, as imagens sugestivas do *Chat Noir* que me fizeram perceber todo o grande potencial representativo do teatro de sombras. O trabalho do *Chat Noir* — embora conhecido, obviamente, por manuais e textos históricos — me fascinava, pois representava um “modo” de fazer e entender o teatro de sombras fundado na primazia absoluta da imagem. Essa idéia, que inscrevia o teatro de sombras na tradição dos espetáculos ópticos, de imagens

¹⁸ Montecchi, Fabrizio. “Vagabondaggi in luoghi d’ombra”. Artigo para “Malic” n. 2/1991. Presente também in “Schatten Theater”, n. 2/1994.

em movimento, *du son et lumière*, cumpria definitivamente aquele processo de transformação de ‘forma de teatro oriental’ em ‘forma de espetáculo ocidental’ e continha, tal como eu conseguia compreender no momento, os motivos que justificavam a existência de um teatro de sombras contemporâneo. As experiências históricas seguintes viriam confirmar essa idéia: de fato, depois do sucesso triunfal do *Chat Noir*, o teatro de sombras havia sobrevivido nas primeiras décadas do século XX — antes de cair no mais completo esquecimento —, graças às pesquisas técnicas da Ecole Polytechnique de Paris e de Paul Vieillard e, principalmente, por mérito da grande genialidade de Lotte Reiniger... uma diretora de cinema! (mas também, se olhássemos para o passado anterior ao *Chat Noir*, notaríamos que toda a história européia do teatro de sombras é feita de pesquisas sobre óptica, lanternas mágicas e teatros das maravilhas).

Isso é o que eu pensava da experiência do *Chat Noir* e é o que ainda penso. Mas, o que então me parecia o fruto inovador contido na idéia e na linguagem do *Chat Noir* hoje me figura como o seu limite histórico e a origem de um equívoco freqüente nos últimos anos: considerar o teatro de sombras um espetáculo de imagem.

Eu também sou filho deste equívoco.

De fato, nós, do Teatro Gioco Vita, no qual cresci profissionalmente, partimos de um percurso ideal de pesquisa contínuo à experiência do *Chat Noir*, inspirando-nos não só nas suas técnicas, mas também nos seus princípios. E — perdoem-me a comparação — na base do nosso sucesso inicial também houve a introdução de inovações técnicas significativas. É claro, quase cem anos de imagens em movimento nos separavam do *Chat Noir*, e as linguagens e códigos de criação e fruição tinham evoluído muito: o cinema, que em seu advento havia de algum modo absorvido em si as razões do *Chat Noir* e do teatro de sombras ocidental, retornava a nós nas vestes de um grande salvador. A construção de uma nova sintaxe para as sombras era o nosso problema principal e pensávamos que sobretudo o cinema pudesse nos ajudar a encontrar

códigos visuais e estéticos de referência. Assim, palavras como enquadramento, montagem, seqüência, câmera lenta, transição *cross fade* e outras, assumiram um papel muito importante no nosso neo-vocabulário. Naquela primeira fase de trabalho, procuramos adequar as imagens aos modelos e ritmos percebidos pelo espectador contemporâneo, mas não fizemos nada que já não tivesse sido concebido dentro da idéia de teatro de sombras construída pelo *Chat Noir*. O *Chat Noir* realmente já tinha obtido imagens totalmente pertinentes à cultura visual ocidental, graças à introdução da representação perspectiva de personagens e panoramas, à utilização de sistemas de projeção do tipo lanterna mágica e ao uso de cores em movimento. As possibilidades ligadas ao espaço bidimensional também já tinham sido ricamente exploradas e a tela, já multiplicada (até sete num espectáculo!) e reconcebida nas formas (semi-circular, por exemplo). Portanto, nas nossas primeiras “gloriosas” experiências, nada fazíamos a não ser descobrir um novo campo de possibilidades que as tecnologias mais recentes nos ofereciam, mas sempre dentro daquela idéia de teatro de sombras como espetáculo de imagens, que tinha o *Chat Noir* como iniciador. Além disso, para realizar essa idéia em cena era necessário um aparato técnico e cênico complexo e eficiente, embora artesanal. E aqui, também, voltávamos a reelaborar as maquinosas barracas do *Chat Noir*. Porém, quanto mais progredia a nossa máquina encantadora, e realizávamos a nossa idéia com coerência e rigor, mais força ganhava uma dúvida: renunciando aos aspectos mais propriamente teatrais da sombra, não estávamos talvez desnaturando completamente o teatro de sombras?

Para que vocês compreendam melhor o sentido daquela dúvida recorro à ajuda de uma imagem (figura 1, ao lado). É uma gravura e retrata a parte de trás da barraca do *Chat Noir*. O que impressiona imediatamente é a maquinaria teatral e as técnicas de animação adotadas. Eu sempre olhei essa imagem desta única perspectiva, mas agora eu gostaria de conduzir a atenção de vocês aos animadores. Olhem-nos atentamente. Um deles é retratado

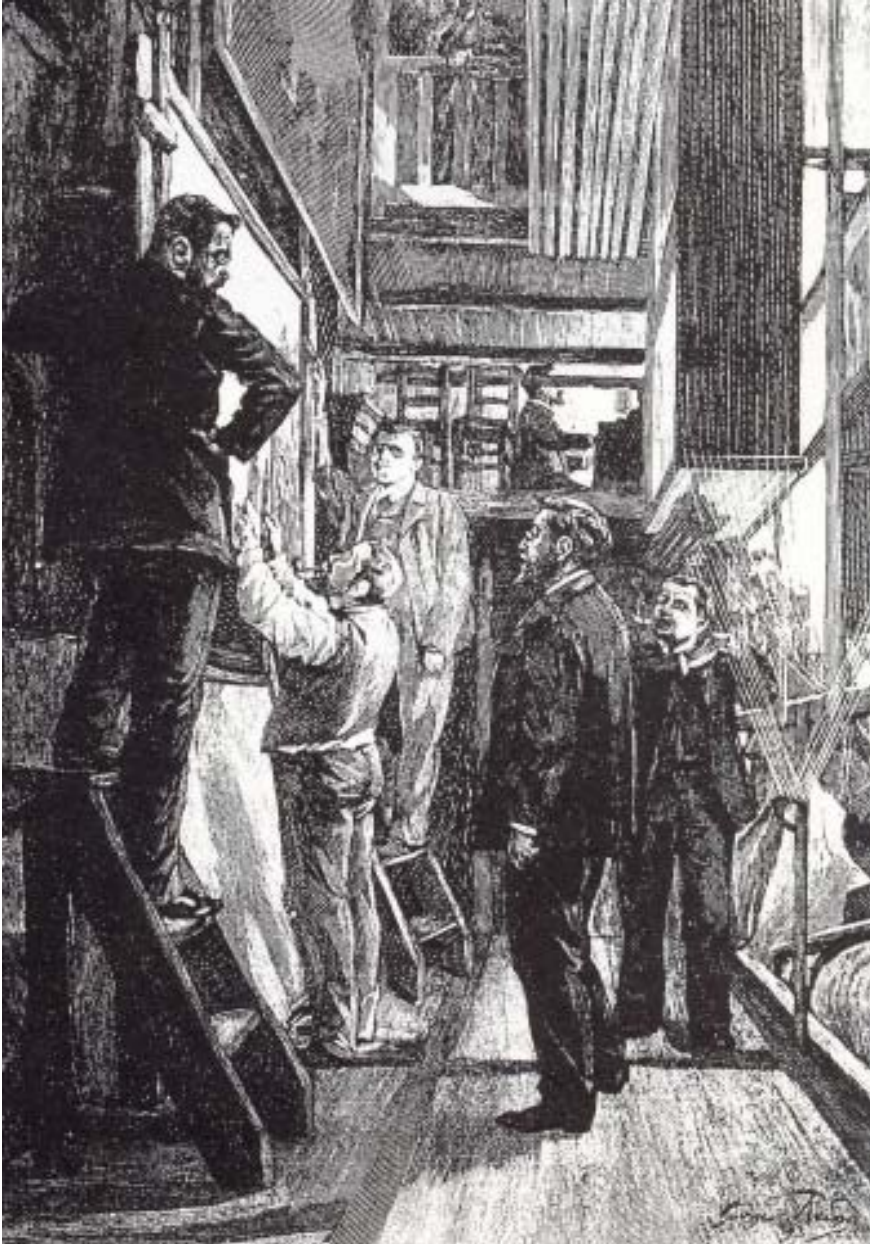


Figura 1: gravura *Derrière l'écran du Chat Noir* (1893) de Georges Revon. Extraída de *Ombres et Silhouettes*; de H. Paërl, J. Botermans e P. Van Delft. Editora Chêne Hachette. Paris, (1979).

enquanto maneja um grupo de cordas; com elas controla painéis, rotundas desenhadas ou vidros coloridos. Nenhuma dificuldade; então, fuma um cachimbo. Próximo à tela, porém, um outro animador é apanhado no ato mais trabalhoso de mover uma silhueta. Ele também desfruta tranquilamente o seu cachimbo. Outros quatro, cujas funções como animadores não são muito claras, seguem o que acontece na tela com um ar entre o desatento e o entediado. Até o pianista, no fundo, parece distante do evento que ocorre naquele momento. Pergunto-lhes: é possível considerar esses senhores refinados, impecavelmente vestidos, animadores de teatro de sombras? Ou parecem mais técnicos de cena, manejadores, operadores? A referência mais próxima que eles têm não é exatamente o operador cinematográfico que, fechado na sua cabine de projeção, oferece ao público imagens em movimento a partir de um gesto técnico feito na máquina? Eles operam a silhueta como a máquina: movem alavancas, pistas, trilhos, dando movimento (e não alma) a pequenos autômatos de papelão. E assim como a cabine de projeção não é o set cinematográfico para o operador, parece que nem para esses senhores estar atrás da tela é estar numa cena teatral. O teatro está alhures: talvez do outro lado da tela, talvez nas palavras do *chansonnier* que diante da tela lê, interpreta, canta.

É evidente como, num teatro de sombras, entendido principalmente como uma máquina fornecedora de imagens *maravilhosas*, o próprio animador é a presença 'ausente' e a sua relação com a máquina-espaco, o problema a resolver. Nessa máquina, o animador não é inútil ou acessório, pelo contrário, é muito útil: lubrificado perfeitamente, ele é como uma parte do mecanismo e dele depende. Ele é a energia motriz (e isto talvez garanta a teatralidade do evento), mas tem dificuldade de ser também energia vital: alma. O teatro de sombras concebido desta forma funciona, certamente funciona, mas não vive. Ao transformar a sua natureza profundamente orgânica em algo mecânico, o teatro de sombras desvitaliza-se e, pouco a pouco, perde em teatralidade, em favor de uma espetacularidade fictícia. O tipo de

espetacularidade alcançada é, portanto, equívoca (no sentido de que remete às outras grandes linguagens de imagem deste século), dando a impressão em quem olha de que a sombra não é um original, mas uma cópia, uma reprodução da realidade. A sombra, por sua vez, nunca é uma reprodução da realidade, mas um modo de manifestar a realidade. A sombra acontece sempre e somente em co-presença do objeto que a produz e da luz; é ela mesma objeto, tão real quanto o objeto que a origina (eu poderia até sustentar a idéia de que a sombra não é o duplo do objeto!). E, conseqüentemente, o teatro de sombras funda-se no ato de recriar sombras “vivas”, e não na reprodução de sombras “mortas” (deixemos ao cinema aquilo que é do cinema).

Na cena, o ato da criação realiza-se graças à presença irrenunciável do animador, que se faz portador do “aqui e agora”. É aquele que testemunha, com o próprio trabalho, a realidade absoluta da sombra, o seu acontecer como experiência visual autêntica. A sombra existe somente no instante em que é fruída, não mais. Existe no instante em que o animador a recria para quem veio encontrá-lo. Esse é o teatro das sombras. E é por este motivo que um evento em que a sombra é proposta reproduzida não é ‘teatro’, e sim ‘espetáculo de imagens em movimento’.

Como reconquistar ‘teatralidade’ mesmo na ‘espetacularidade’? De que modo era possível uma reaproximação ao ‘teatro’? Estas eram as questões que eu me colocava quando, já convencido de que compreender o teatro de sombras exclusivamente como espetáculo de imagens era limitante e absolutamente privado de perspectivas, me encontrei, junto aos colegas do Teatro Gioco Vita, a modificar e articular a nossa idéia de teatro de sombras. Considerávamos a readequação lingüística e formal, operada na primeira fase da nossa experiência, uma conquista irrenunciável no percurso de modernização do teatro de sombras e queríamos continuar a usar todas as possibilidades espetaculares da imagem de sombra anteriormente exploradas. Percebíamos, porém, uma necessidade gritante de fazer emergir aquilo que havia de

especificamente teatral no teatro de sombras. Pareceu-me natural, então, olhar para o Oriente e, em algumas tradições enraizadas de teatro de sombras, encontrei indicações que até pouco tempo atrás não teria sabido colher. O meu olhar não era mais imaturo, como aquele que tinha se extasiado diante das imagens soberbas do *Chat Noir*; era um olhar consciente. O Oriente não podia me dar técnicas nem linguagens, mas me permitia colher, pela primeira vez, o coração secreto do teatro de sombras. Compreendi, então, com quanta presunção ingênua eu havia tratado o teatro de sombras e com quanta superficialidade havia praticado o teatro. Compreendi também que aquele coração, que o Oriente havia deixado fora da porta, não era feito de couro retalhado nem de sombra, mas de carne.

Olhem a fotografia na página ao lado (figura 2) que reproduz um momento de teatro de sombras javanês. O espaço é um. A tela posta no meio da sala une, não divide. No centro está o *dalang*, aquele que celebra o evento: sua energia vital é transmitida a quem assiste, filtrada ou não pela tela. Nada é funcional, tudo é vital. Ao redor dele, como atraídos pela sua espiral de energia, os músicos e o público voltam-se para o centro. A tela, nesta e em todas as formas de teatro de sombras oriental, é o local de encontro entre quem representa e quem assiste; as sombras não devem interferir, mas favorecer essa comunhão. No *Chat Noir*, como no teatro de sombras ocidental, em geral, e como nos nossos primeiros espetáculos, acontecia exatamente o contrário. Voltem um instante à imagem do *Chat Noir*. Tentem pensar o quão separado era o espaço da criação do espaço da fruição. Estar atrás da tela equivalia a não estar. Aliás, quanto maior o grau de isolamento, maior era o espanto diante da realização da ‘magia’ das sombras. Na tela, já concebida cenicamente para separar física e perceptualmente quem criava de quem assistia, acumulavam-se imagens de sombra cada vez mais auto-suficientes, capazes de se propor ao público independentemente de quem as criava. O olhar do espectador não atravessava a tela para buscar além: parava nela, completamente

absorvido (ou atrapalhado) pela imagem hipersaturada. A tela produzia imagens de grande impacto visual que sugavam o seu próprio criador: o animador. O espectador, reduzindo o ato perceptivo somente à visão daquilo que aparecia na tela, assemelhava essa rica experiência visual à cinematográfica. O ato teatral era realmente incompleto, pois perturbado no encontro dos olhares, a comunhão, condição imprescindível do teatro, não acontecia.



Figura 2: fotografia de Fred Meyer. In: Meyer, Fred. *Schatten Theater*. Zurique: Ed. Popp, 1979.

Como, então, restabelecer “o encontro dos olhares” sem ter que renunciar necessariamente à força espetacular das imagens?

A primeira resposta a esta pergunta foi a ruptura do espaço. Uma ruptura que ocorreu progressivamente, em pequenos passos. O primeiro gesto foi o movimento da tela; depois, a criação de pequenos caminhos que permitissem ao espectador penetrá-la para alcançar o trabalho do animador e perceber a sua silenciosa presença como necessária. Tudo isso parecia absolutamente inovador aos

olhos de quem seguia as vicissitudes do teatro de sombras contemporâneo. No entanto (você já devem ter entendido), isso nada mais era do que pôr em prática alguns dos primeiros ensinamentos adquiridos do teatro de sombras oriental. Progressivamente, porém, nasceu a exigência de romper definitivamente o espaço tradicional para dar evidência corpórea ao animador e uma espacialidade diferente às sombras. Nasce, assim, um espaço novo, aberto, permeável, onde a sombra habita o espaço e não somente a superfície. Com a ruptura da tela, a sombra invade o espaço, o atravessa, sobrepõe-se a outras sombras, dialoga com a luz e com o escuro. O espaço das sombras não está mais contido em outro, mas existe em si: não é pré-construído rigidamente, mas toma forma quando uma luz se acende, uma tela se levanta. Várias telas criam infinitas variantes espaciais. Deste modo, o espaço da cena acontece em toda a sua tridimensionalidade, e o animador, recolocado no centro, é o *deus ex machina*, o criador de tudo o que ocorre. O evento teatral oferecido ao espectador não é mais feito somente de imagens bidimensionais, mas de silhuetas, luzes e corpos. Os olhos do espectador não se movem mais somente sobre uma superfície e se alimentam somente de sombras, mas se deslocam livremente entre a imagem da sombra e o ato que a produz, constroem sua própria visão. Nesta nova situação espacial, a sombra não domina mais a cena, reencontra novamente sua própria natureza de figura fronteira, de passagem. Representa um estado em perene transformação, um não-estado. O espectador e o animador encontram-se através da sombra: seus olhares se encontram no lugar do não-tempo e do não-espaço.

A segunda e próxima resposta, muito mais forte que a ruptura do espaço, foi o percurso da sombra corpórea. Procurávamos “o coração secreto” do nosso teatro de sombras, queríamos libertar o nosso fazer de tudo o que nos parecia supérfluo e excessivo. Encontramos um pano, uma luz e um corpo com a sua sombra: era ao mesmo tempo um ato de purificação e refundação. O impacto da sombra corpórea foi para nós, bem como para o nosso público,

explosivo. Quem nos perguntava se tínhamos abandonado a técnica das silhuetas em favor da técnica da sombra corpórea não compreendia a laceração profunda que representava para nós aquele gesto, reduzia tudo a uma solução meramente formal, sem notar a complexidade das relações que aqueles materiais introduziam entre corpo, silhueta e sombra. Após as primeiras experiências com a sombra corpórea, nada foi como antes para nós: a sombra era matéria viva e, na cena, fugia às nossas formas de domínio tradicionais. Pareceu-nos que todas as sombras encontradas até então fossem mudas, submissas, constringidas a falar uma língua que não a sua e que a sombra corpórea, ao se tornar autônoma pelos condicionamentos do gênero codificado, recomeçasse a narrar: encontrasse a sua força evocadora, a sua inexaurível capacidade de falar das coisas do Homem. A sombra, assim libertada, expressava na cena tempos e ritmos “diversos” em relação aos da ação do animador que na mesma cena a criava. Na cena eram presentes duas realidades: suas trajetórias de sentido e de ação podiam ser paralelas, divergentes ou encontrar-se, mas eram sempre duas realidades. O animador estava, então, no centro de uma narração complexa, administrando simultaneamente o espaço e o tempo “aqui e agora” da ação cênica e o espaço e o tempo “diverso” das sombras. Depois do espaço, a relação tempo-movimento também era rompida: cabia ao animador administrar o conjunto de possibilidades que esta fragmentação de códigos havia criado.

Portanto, é redutivo falar da presença do animador na cena como simples exibição do trabalho criativo, vista a evolução que ela sofreu. Com efeito, tínhamos partido deste pressuposto e, no início, o animador era na cena somente aquilo que fazia, como animar, preparar luzes e telas etc.; a sua presença corpórea devia satisfazer somente a isto. Mas, com o acolhimento progressivo das possibilidades que a presença corpórea, atuante na cena, oferecia, esse papel foi se enriquecendo com múltiplas funções e espaços de expressão. Nas últimas criações percorremos diferentes estradas, e muitas das possibilidades intuídas anteriormente encontraram uma

primeira forma cênica, e o papel do animador foi se tornando cada vez mais claro. Em *L'Uccello di Fuoco* (figura 3) o animador se propõe essencialmente como entidade física. No próprio corpo ele traz os caracteres do personagem e com o próprio corpo anima as silhuetas do personagem. Não é o personagem, mas através do gesto dialoga constantemente com ele. A animação vive em relação com o corpo, com a sua respiração e é sempre a síntese, unidade indissolúvel de corporeidade e figura. O animador não assume aqui o papel de dançarino, mas traz em si uma figuratividade gestual muito importante.



Figura 3: Teatro Gioco Vita. *L'Uccello di Fuoco*. Fábula para música e sombras de *L'Oiseau de feu*, de Igor Stravinsky. Direção de Fabrizio Montecchi, desenhos de Enrico Baj. Estréia: Piacenza, novembro de 1994.

Em *Al limitare del deserto* (figura 4), o animador é testemunha de uma história que ele narra na cena usando uma rica variedade de técnicas: sombras de silhuetas, sombras de corpo, sons, gestos e palavras. O animador articula a própria narração, misturando, alternando, montando as técnicas que tem à disposição, sem nunca alcançar e assumir a identidade definida de um personagem: não interpreta, representa. Não é um papel de ator, mas de narrador (segundo a idéia oriental de narrador, porém...).

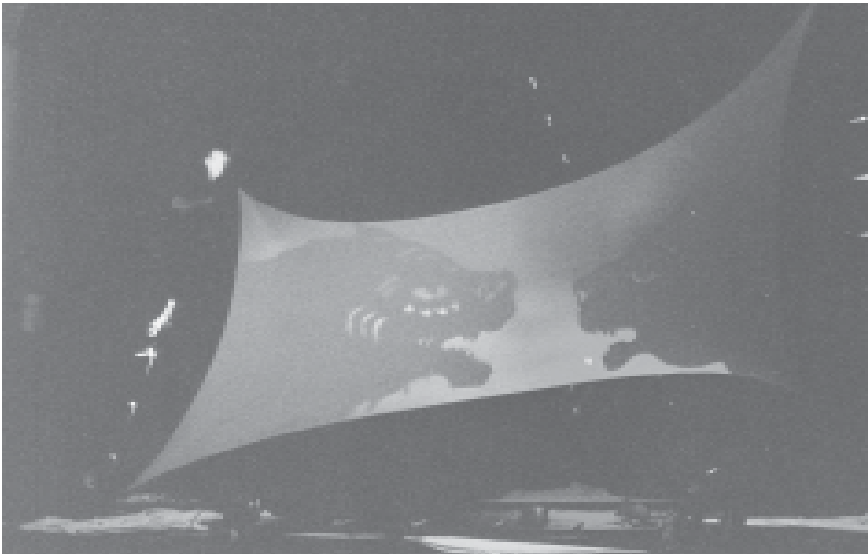


Figura 4: Teatro Gioco Vita. *Al limitare del deserto*. Parábola de Dzevad Karahasan. Direção de Fabrizio Montecchi. Estréia: Piacenza, dezembro de 1996.

Esses dois percursos, longe de estarem concluídos, poderiam levar à concepção de idéias diferentes de animador ou se fundir, contaminar e conceber um animador-síntese dos dois. Até onde é possível direcionar a presença física para a dança ou até onde é possível transformar a narração em interpretação? Até onde é possível administrar a relação com o personagem? Estas e outras questões nos levam a trabalhar nas fronteiras da linguagem e,

algumas vezes, o público se pergunta: isso ainda é teatro de sombras? Tudo isso é absurdo.

O teatro é, por definição, o encontro entre seres. E o teatro de sombras não foge a esta regra simples. Por que um animador que fala atrás de uma tela faz teatro de sombras, enquanto um animador que fala diante da tela faz teatro de ator? Diz Peter Brook

O teatro existe exclusivamente no instante exato em que esses dois mundos – o dos atores e o do público – se encontram: trata-se de uma sociedade em miniatura, de um microcosmo reunido toda noite dentro de um recinto. O papel do teatro é embutir esse microcosmo de um ardente e passageiro sabor de outro mundo, no qual nosso universo presente esteja integrado e transformado. (BROOK, 1994:312-13)¹⁹

A especificidade lingüística do teatro de sombras se dá na maneira como ele restitui cenicamente o *outro mundo* do qual fala Brook, e não porque transgride a relação fundamental ator-espectador. Se também queremos explorar no teatro de sombras (pois em outras linguagens figurativas muitas possibilidades já foram exploradas) as múltiplas possibilidades de encenação (ou seja, a relação animador-sombra na cena), é preciso ousar sem preconceitos nem prejulgamentos, buscar as relações complexas que ligam o animador à silhueta, à sombra de seu corpo, à sua voz, ao seu corpo.

Conclusões

Levar o teatro alhures: penso que este tenha sido o limite histórico da experiência do *Chat Noir*, como eu dizia. Limite que

¹⁹ Brook, Peter. *The shifting point*. Berlim, 1987. [N. do T.: citação em italiano no artigo original. Em português, cito Brook, Peter. *O Ponto de Mudança*. Quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, pp. 312-313. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano].

não favoreceu, ao longo dos anos no Ocidente, o progresso de uma forma nova de teatro de sombras autenticamente teatral, mas só de um conjunto de técnicas criadoras de imagens. É claro que razões históricas e culturais motivaram e tornaram extraordinária a experiência do *Chat Noir*. Mas, se tratou somente de uma etapa de um percurso. Ao contrário, a rápida historicização e a rica produção de manuais técnicos criaram uma “aura sacra” que não permitiu perceber imediatamente os limites de uma experiência, além dos quais era necessário olhar para poder descobrir um possível teatro de sombras contemporâneo. Creio que algumas das estradas percorridas nos anos oitenta tenham conseguido superar esse limite e olhar além, criando condições para o nascimento de um teatro de sombras original, não mais escravo das formas da tradição oriental nem das técnicas do pré-cinema europeu. Um teatro de sombras que se esforça em não acontecer genericamente como ‘espetáculo’, mas que se realiza realmente como ‘teatro’. E acredito que isso tenha acontecido porque, não reconhecendo como completa a tradição do teatro de sombras europeu (ou não o reconhecendo de fato), muitas companhias voltaram a olhar para as tradições orientais. Estas tradições sempre tiveram como central a figura do ator-animador, e não a imagem, um meio, e não o fim do ato teatral. Na busca das possibilidades de fusão orgânica desses dois percursos está, talvez, o coração vital do teatro de sombras contemporâneo.

Reconduzir o teatro de sombras ao teatro. Na minha opinião, isto deve ser, enfim, o objetivo principal para quem pratica hoje o teatro de sombras. Mas, este objetivo, sem renunciar ao grande patrimônio de técnicas, histórias e tradições, poderá ser alcançado somente com a pesquisa constante e com a criação de novos equilíbrios e novas relações entre o potencial espetacular da imagem da sombra, o espaço cênico aberto e multiforme, e uma idéia renovada do papel significativo do animador na cena.

Por estas poucas linhas, em que tentei percorrer sinteticamente vinte anos de pensamentos, ações, histórias

individuais e de grupo, devo muito a tantas pessoas. Sem a generosa contribuição de todos aqueles que continuam a compartilhar comigo este modo de fazer e entender o teatro de sombras, estas idéias certamente não teriam amadurecido. Quero, então, agradecer Massimo Arbarello, Anusc Castiglioni, Antonella Enrietto, Nicola Lusuardi, Federico Marzaroli, Roberto Neulichedl, Franco Quartieri e Mauro Sarina.

Oltre lo Schermo

Riflessioni in forma di appunti per un teatro d'ombre contemporaneo *

Fabrizio Montecchi
Teatro Giocovita - Itália

“l'oggetto dell'arte non è l'imitazione... la realtà non sopporta il suo riflesso, lo respinge, solo un'altra realtà, una qualunque, può essere messa al posto di quella che si vuole esprimere e, proprio perchè sono differenti tra loro, a vicenda si mostrano, si spiegano ed enumerano, la realtà come invenzione che fu, l'invenzione come realtà che sarà.”
(José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*)

“Ombra crei tu la Cosa?”
(Guido Ceronetti, *Ombra*)

Premessa

Alcuni anni fa scrissi: “scegliere di praticare questa forma di teatro impone di interrogarsi continuamente sulle ragioni del perché. Perché il teatro d'ombre oggi, qui?”²⁰. Si sa che la vera natura delle domande essenziali è quella di rimanere insoddisfatte. La loro utilità infatti non consiste nella risposta ma nel percorso che si compie alla ricerca di essa. Per questo sono ancora convinto che ogni nostro atto creativo debba contenere questa domanda e tentare di esserne una possibile risposta. Noi teatranti d'ombre, che ci proponiamo di recuperare un linguaggio altrimenti abbandonato all'oblio, dobbiamo essere consapevoli delle responsabilità che questo comporta, soprattutto se questo linguaggio, in un mondo invaso dal vedere, si fonda su un'esperienza originale di visione. Praticare oggi il teatro d'ombre può essere importantissimo ma anche inutile: tutto sta nella consapevolezza con la quale lo utilizziamo, alla nostra capacità di capirne

* Testo scritto per il libro *Schattentheater/Band 1: Autoren + Akteure*, Schwäbisch Gmünd, 1997.

²⁰ Fabrizio Montecchi, *Vagabondaggi in luoghi d'ombra*; articolo per “Malic” n.2/1991. Riportato anche in “Schatten Theater” nr. 2/1994.

e trasmetterne il portato originale, il darsi come esperienza necessaria. Senza questo senso di responsabilità ogni fare, ogni parlare e anche ogni scrivere è pericolosamente inutile.

I passaggi di una storia

Appartengo alla larga schiera degli “ombristi” cresciuti a partire dallo studio dell’esperienza dello *Chat Noir*. Nonostante io mi senta debitore di Jean-Pierre Lescot, che ha acceso in me vent’anni fa una grande curiosità per il fascinoso mondo delle ombre, sono state tuttavia le suggestive immagini dello *Chat Noir* a farmi avvertire appieno il grande potenziale rappresentativo del teatro d’ombra. Il lavoro dello *Chat Noir*, anche se conosciuto ovviamente solo attraverso manuali e testi storici, mi affascinava perché rappresentava un “modo” di fare e intendere il teatro d’ombra fondato sull’assoluto primato dell’immagine. Questa idea, che ascriveva il teatro d’ombra alla tradizione degli spettacoli ottici, di immagini in movimento, *du son et lumière*, portava definitivamente a compimento quel processo di trasformazione da ‘forma di teatro orientale’ a ‘forma di spettacolo occidentale’ e conteneva, per quello che allora riuscivo a capire, le ragioni che giustificavano l’esistenza di un teatro d’ombra contemporaneo. Trovavo confermata questa idea nelle esperienze storiche seguenti: infatti, dopo il trionfale successo dello *Chat Noir*, il teatro d’ombra era sopravvissuto, nel primo scorcio del Novecento e prima di cadere nell’oblio più totale, solo grazie alle ricerche tecniche dell’Ecole Polytechnique di Parigi e di Paul Vieillard, e, soprattutto per merito della grande genialità di Lotte Reiniger... una regista cinematografica! (ma anche se guardassimo indietro rispetto allo *Chat Noir* ci accorgeremmo che tutta la storia propriamente europea del teatro d’ombra è fatta di ricerche sull’ottica, lanterne magiche e teatri delle *maraviglie*).

Questo pensavo dell’esperienza dello *Chat Noir* e questo penso ancora. Ma quello che allora mi era sembrato il portato innovatore contenuto nell’idea e nel linguaggio dello *Chat Noir* oggi mi appare come il suo limite storico e l’origine di un’equivoco frequente negli ultimi anni: considerare il teatro d’ombra come spettacolo di immagine.

Anch’io sono figlio di questo equivoco.

Infatti con Teatro Gioco Vita, nel quale sono professionalmente cresciuto, siamo partiti da un percorso di ricerca in continuità ideale con l’esperienza dello *Chat Noir*, ispirandoci, oltre che alle tecniche anche ai principi. E, se potete perdonarmi il paragone, anche alla base del nostro iniziale successo ci fu l’introduzione di significative innovazioni tecniche. Certo, quasi cento anni di immagini in movimento ci separavano dallo *Chat Noir* e i linguaggi e i codici di creazione e fruizione si erano enormemente evoluti: il cinema, che con il suo

avvento aveva in qualche modo assorbito in sé le ragioni dello *Chat Noir* e del teatro d'ombre occidentale, ritornava a noi nelle vesti di grande salvatore. La costruzione di una nuova sintassi per le ombre era il nostro principale problema e pensavamo che soprattutto il cinema potesse aiutarci a trovare codici visivi ed estetici di riferimento. Così parole come inquadratura, montaggio, sequenza, rallenty, dissolvenza incrociata, ecc. assunsero un ruolo molto importante nel nostro neo-vocabolario. In quella prima fase di lavoro, cercammo di adeguare le immagini ai modelli e ritmi percettivi dello spettatore contemporaneo ma non facemmo niente che non fosse già stato concepito all'interno di quell'idea di teatro d'ombre forgiata dallo *Chat Noir*. Infatti lo *Chat Noir* aveva già, grazie all'introduzione della rappresentazione prospettica per i personaggi e per i panorami, all'utilizzazione dei sistemi di proiezione tipo lanterna magica e all'impiego del colore in movimento, ottenuto immagini pienamente ascrivibili alla cultura visiva occidentale. Anche le possibilità legate allo spazio bidimensionale erano già state riccamente esplorate e lo schermo già moltiplicato (sette addirittura in un solo spettacolo!) e riconcepito nelle forme (semicircolare ad esempio). Dunque, nelle nostre prime 'gloriose' esperienze, niente facevamo che non fosse scoprire un nuovo campo di possibilità che le più recenti tecnologie ci offrivano ma sempre all'interno di quell'idea di teatro d'ombre come spettacolo d'immagine di cui lo *Chat Noir* era stato l'iniziatore. Inoltre questa idea, per realizzarsi sulla scena, aveva bisogno di un apparato tecnico e scenico complesso ed efficiente pur nella sua artigianalità. Ed anche qui, tornavamo a rielaborare le macchinose baracche dello *Chat Noir*. Ma più progrediva la nostra macchina incantatrice, e realizzavamo con rigore e coerenza la nostra idea, più andava formandosi un dubbio: rinunciando agli aspetti più propriamente teatrali dell'ombra non stavamo forse completamente snaturando il teatro d'ombre?

Per meglio farvi capire il senso di quel dubbio mi faccio aiutare da un'immagine (fig. 1). E' una stampa²¹ e ritrae il retrobaracca dello *Chat Noir*.

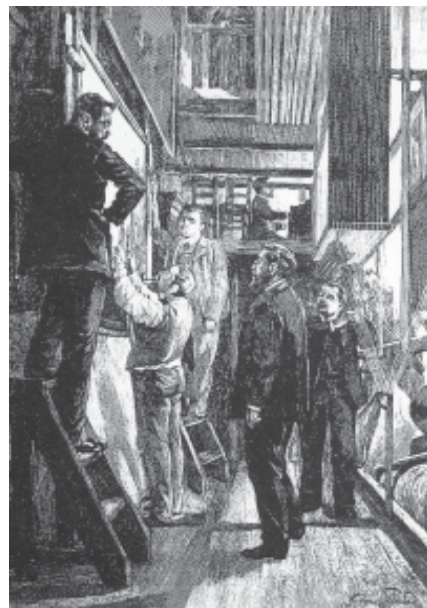


Fig. 1

²¹ Georges Revon, *Derrière l'écran du Chat Noir* (1893). In H. Paërl, J. Botermans, P. Van Delft, *Ombres et Silhouettes*; Paris, Chêne Hachette, 1979.

Ciò che immediatamente colpisce è la macchinaria teatrale e le tecniche di animazione adottate. In questa unica prospettiva io ho sempre guardato questa immagine ma adesso vorrei invece portare la vostra attenzione sugli animatori. Guardateli attentamente. Uno di loro è ritratto mentre armeggia con gruppi di corde, controlla con queste pannelli, fondali disegnati o vetri colorati. Niente di male dunque se fuma la pipa. Ma vicino allo schermo un'altro animatore è colto nel più impegnativo atto di muovere una sagoma. Anche lui però sta beatamente godendosi la pipa. Altri quattro, le cui funzioni come animatori non sono ben chiare, seguono invece, tra il disattento e l'annoiato, quanto succede sullo schermo. Persino il pianista, sul fondo, sembra distaccato dall'evento che in quel momento si sta compiendo. Vi domando: è possibile considerare questi compiti signori impeccabilmente vestiti degli animatori di teatro d'ombre? O non sembrano piuttosto tecnici di scena, manovratori, operatori? Il loro riferimento più prossimo non è proprio l'operatore cinematografico, che, chiuso nella sua cabina di proiezione dispensa al pubblico immagini in movimento a partire da un gesto tecnico agito su una macchina? Loro operano sulla sagoma come su una macchina, agiscono su leve, corsie, binari dando movimento (e non anima) a piccoli automi di cartone. E così, come per l'operatore la cabina di proiezione non è il set cinematografico, così sembra che nemmeno per questi signori l'essere dietro allo schermo sia essere su una scena teatrale. Il teatro è altrove: forse oltre lo schermo, forse nelle parole del *chansonnier* che davanti a quello stesso schermo legge, recita, canta.

E' evidente come, in un teatro d'ombre inteso principalmente come macchina dispensatrice di immagini *maravigliose*, sia proprio l'animatore la presenza 'assente' e il suo rapporto con la macchina-spazio il problema da risolvere. In questa macchina l'animatore non è inutile o accessorio anzi, è molto utile: oliato alla perfezione egli è come una parte del meccanismo e da esso dipende. Egli è energia motrice (e questo forse garantisce della teatralità dell'evento) ma fatica ad esserne anche energia vitale: anima. Il teatro d'ombre così concepito funziona, funziona sicuramente, ma non vive. Trasformandone la sua natura profondamente organica in qualcosa di meccanico il teatro d'ombre si devitalizza e, a poco a poco, perde in teatralità a favore di una spettacolarità fittizia. Il tipo di spettacolarità ottenuta è così equivoca (nel senso che rimanda agli altri grandi linguaggi di immagine di questo secolo) da far supporre persino, in chi guarda, che l'ombra non sia un originale ma una copia, riproduzione della realtà. L'ombra invece non è mai riproduzione della realtà ma un modo di darsi della realtà. L'ombra si dà sempre e solo in co-presenza dell'oggetto che la produce e della luce ed è oggetto essa stessa, vera quanto l'oggetto di cui è emanazione (mi potrei spingere fino a sostenere che l'ombra non è il doppio dell'oggetto!). E di conseguenza il teatro d'ombre si fonda sull'atto del ricreare ombre 'vive' e non del riprodurre ombre 'morte' (lasciamo al cinema quello che è del cinema).

Sulla scena, l'atto della creazione si realizza grazie alla presenza irrinunciabile dell'animatore che si fa portatore del "qui ed ora". E' colui che testimonia, con il proprio lavoro, della assoluta realtà dell'ombra, del suo darsi come esperienza visiva autentica. L'ombra esiste solamente nell'attimo in cui viene fruita, non altrimenti. Esiste nell'attimo in cui l'animatore la ricrea per chi è venuto ad incontrarlo. E questo è il teatro delle ombre. Ed è per questa ragione che un evento in cui l'ombra venga proposta riprodotta non è 'teatro' ma 'spettacolo di immagini in movimento'.

Come poter riguadagnare in 'teatralità' pur nella 'spettacolarità'? In che modo era possibile un riavvicinamento al 'teatro'? Questi erano gli interrogativi che mi ponevo quando, convinto ormai che intendere il teatro d'ombre esclusivamente come spettacolo di immagini fosse limitante e assolutamente privo di prospettive, mi trovai, assieme ai colleghi del Teatro Gioco Vita, a modificare e ad articolare la nostra idea di teatro d'ombre. Consideravamo il riadeguamento linguistico e formale operato nella prima fase della nostra esperienza una conquista irrinunciabile nel percorso di modernizzazione del teatro d'ombre e volevamo continuare a fare totalmente uso delle possibilità spettacolari dell'immagine d'ombra precedentemente esplorate. Avvertivamo però l'impellente necessità di far emergere quanto di specificamente teatrale c'era nel teatro d'ombre. Mi sembrò naturale allora guardare verso Oriente e in alcune radicate tradizioni di teatro d'ombre trovai indicazioni che fino a poco tempo prima non avrei saputo cogliere. Il mio non era più un guardare immaturo, come quello che si era estasiato di fronte alle superbe immagini dello *Chat Noir*, ma consapevole. L'Oriente non poteva darmi tecniche e nemmeno linguaggi ma mi permetteva di cogliere, per la prima volta, il cuore segreto del teatro d'ombre. Capii allora con quanta ingenua supponenza avevo trattato il teatro d'ombre e con quanta superficialità praticato il teatro. Capii anche che quel cuore, che l'Occidente aveva lasciato fuori dalla porta, non era fatto di pelle ritagliata né di ombra, ma di carne.

Guardate la fotografia (fig. 2) che riproduce un momento di teatro d'ombre giapponese²². Lo spazio è uno. Lo schermo, posto nel mezzo della sala



Fig. 2

²² Fotografia di Fred Meyer. In Fred Mayer, *Schatten Theater*; Zurich, Ed. Popp, 1979.

unisce, non divide. Al centro c'è il dalang, colui che celebra l'evento: la sua energia vitale si trasmette, filtrata o no dallo schermo, a chi assiste. Niente è funzionale, tutto è vitale. Intorno a lui, come attratti nella sua spirale di energia, i musicisti e il pubblico sono protesi verso il centro. Lo schermo, in questa come in tutte le forme di teatro d'ombre orientale, è il luogo dell'incontro tra chi rappresenta e chi assiste: le ombre non devono interferire, ma favorire, questa comunione. Nello *Chat Noir* come in tanto teatro d'ombre occidentale e come nei nostri primi spettacoli, succedeva esattamente il contrario. Tornate per un attimo all'immagine dello *Chat Noir*. Provate a pensare quanto separato era lo spazio della creazione dallo spazio della fruizione. Essere dietro allo schermo equivaleva al non esserci. Anzi, maggiore era il grado di isolamento e maggiore era lo stupore di fronte al compiersi della 'magia' delle ombre. Sullo schermo, già concepito scenicamente per separare fisicamente e percettivamente chi creava da chi assisteva, si accumulavano immagini d'ombra sempre più autosufficienti, capaci di proporsi al pubblico a prescindere da chi le creava. Lo sguardo dello spettatore non attraversava lo schermo per cercare oltre: si fermava su di esso completamente assorbito (o ostacolato) dall'immagine ipersatura. Lo schermo sfornava immagini di grande impatto visivo che fagocitavano il loro stesso creatore: l'animatore. Lo spettatore, esaurendo l'atto percettivo nella sola visione di ciò che appariva sullo schermo, assimilava questa ricca esperienza visiva a quella cinematografica. L'atto teatrale si dava di fatto incompleto perché disturbato nell'incontro degli sguardi.... la comunione, condizione imprescindibile del teatro, non avveniva.

Come poter allora ristabilire "l'incontro degli sguardi" senza dover necessariamente rinunciare alla forza spettacolare delle immagini?

La prima risposta data a questa domanda è stata la rottura dello spazio. Una rottura avvenuta progressivamente, per piccoli passi. Il primo gesto fu il movimento dello schermo, poi la creazione di piccoli varchi che permettessero allo spettatore di penetrarlo per cogliere il lavoro dell'animatore e avvertirne la sua silenziosa presenza come necessaria. Tutto questo appariva, agli occhi di chi seguiva le vicende del teatro d'ombre contemporaneo, come assolutamente innovativo eppure, e lo avrete già capito, esso non era altro che la messa in pratica dei primi insegnamenti avuti dal teatro d'ombre orientale. Progressivamente nacque però l'esigenza di rompere definitivamente lo spazio tradizionale per dare evidenza corporea all'animatore e una diversa spazialità alle ombre. E' nato così uno spazio nuovo, aperto, permeabile dove l'ombra abita lo spazio e non più solo la superficie. Con la rottura dello schermo l'ombra invade lo spazio, lo attraversa, si sovrappone ad altre ombre, dialoga con la luce e il buio. Lo spazio delle ombre non è più contenuto in altro ma esiste in sé: non è precostituito rigidamente ma prende forma con l'accendersi di una luce,

l'alzarsi di uno schermo. Più schermi creano infinite varianti spaziali. Lo spazio della scena si dà così in tutta la sua tridimensionalità e l'animatore, riposto al centro, ne è il *deu ex machina*, il creatore di tutto ciò che accade. L'evento teatrale, che si offre allo spettatore, non è più fatto esclusivamente di immagini bidimensionali ma di sagome, di luci e di corpi. L'occhio dello spettatore non si muove più solo su una superficie e si alimenta solo di ombre, ma spazia liberamente tra l'immagine d'ombra e l'atto che la produce, costruisce la propria visione. In questa nuova situazione spaziale l'ombra non è più la dominatrice della scena ma ritrova nuovamente la propria natura di figura liminare, di passaggio. Rappresenta uno stato in perenne trasformazione, un non-stato. Lo spettatore e l'animatore si incontrano proprio attraverso l'ombra: i loro sguardi si incontrano nel luogo del non-tempo e del non-spazio.

La seconda e successiva risposta, molto più forte della rottura dello spazio, è stata il percorso sull'ombra corporea. Cercavamo 'il cuore segreto' del nostro teatro d'ombre, volevamo liberare il nostro fare da tutto quanto ci sembrava superfluo e sovrabbondante. Trovammo un telo, una luce e un corpo con la sua ombra: era al tempo stesso un atto di purificazione e rifondazione. L'impatto con l'ombra corporea fu per noi, come per il nostro pubblico, dirompente. Chi ci domandava se avessimo abbandonato la tecnica delle sagome per la tecnica dell'ombra corporea non coglieva la lacerazione profonda che per noi rappresentava quel gesto, riconduceva il tutto a mero espediente formale senza cogliere la complessità delle relazioni che quei materiali introducevano tra corpo, sagoma e ombra. Dopo le prime esperienze con l'ombra corporea niente per noi fu come prima: l'ombra era materia vivente e sulla scena sfuggiva alle nostre tradizionali forme di dominio. Ci sembrò che tutte le ombre incontrate fino ad allora fossero mute, soggiogate, costrette a parlare una lingua non loro e che invece l'ombra corporea, resa autonoma dai condizionamenti del genere codificato, ricominciasse a raccontare: ritrovasse la sua forza evocatrice, la sua inesauribile capacità di parlare delle cose dell'Uomo. L'ombra, così liberata, esprimeva sulla scena tempi e ritmi 'altri' rispetto a quelli dell'azione dell'animatore che sulla stessa scena la creava. Sulla scena erano presenti due realtà: le loro traiettorie di senso e di azione potevano essere parallele, divergenti o incontrarsi ma erano sempre due realtà. L'animatore si trovava così al centro di una narrazione complessa che lo portava a gestire contemporaneamente lo spazio e il tempo 'qui e ora' dell'azione scenica e lo spazio e il tempo 'altro' delle ombre. Dopo lo spazio anche la relazione tempo-movimento era rotta: all'animatore il compito di gestire l'insieme di possibilità che questa frantumazione di codici aveva creato.

E' riduttivo parlare dunque, vista l'evoluzione che questa ha subito, della presenza dell'animatore in scena come semplice messa in mostra del lavoro

creativo. Da questo presupposto eravamo in effetti partiti e, agli inizi, l'animatore era in scena solo ciò che faceva (animare, predisporre luci e schermi, ecc.) e la sua presenza corporea doveva rispondere solo di questo. Ma con il progressivo accoglimento delle possibilità che la presenza corporea agente sulla scena offriva, questo ruolo è andato arricchendosi di molteplici funzioni e spazi di espressione. Nelle ultime creazioni abbiamo percorso differenti strade e molte delle possibilità precedentemente intuite hanno trovato una loro prima forma scenica e il ruolo dell'animatore è andato ulteriormente precisandosi. Ne *L'Uccello di Fuoco*²³ (fig. 3) l'animatore si propone essenzialmente come entità fisica. Sul proprio corpo egli porta i caratteri del personaggio e con il proprio corpo anima le figure-sagome del personaggio. Non è il personaggio ma tramite il gesto dialoga costantemente con esso. L'animazione vive in rapporto al corpo, al suo respiro, ed è sempre la sintesi, unità inscindibile, di fisicità e figura. L'animatore non assume qui il ruolo di danzatore ma si fa portatore anche di una figuratività gestuale molto importante. Ne *Al limitare del deserto*²⁴ (fig. 4) l'animatore è invece testimone di una storia che egli narra sulla scena attraverso una ricca gamma di tecniche: ombre di sagome, ombre di corpo, suoni, gesti e parole. L'animatore articola il proprio racconto mescolando, alternando, montando le tecniche a sua disposizione senza mai arrivare ad assumere l'identità definita di un personaggio: non interpreta: rappresenta. Non è un ruolo attoriale ma narratorio (secondo però l'idea orientale di narratore).



Fig. 3

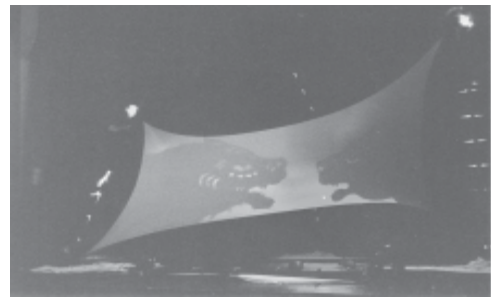


Fig. 4

²³ Teatro Gioco Vita, *L'Uccello di Fuoco*, fiaba per musica e ombre da *L'Oiseau de feu* di Igor Stravinsky. Regia di Fabrizio Montecchi, disegni di Enrico Baj. Debutto: Piacenza, Novembre 1994.

²⁴ Teatro Gioco Vita, *Al limitare del deserto*, parabola di Dzevad Karahasan. Regia di Fabrizio Montecchi. Debutto: Piacenza, Dicembre 1996.

Questi due percorsi, lungi dall'essere esauriti, potrebbero portare alla concezione di idee diverse di animatore, oppure fondersi, contaminarsi e concepire un'animatore-sintesi dei due. Fino a dove è possibile spingere la presenza fisica verso la danza o fino a dove è possibile trasformare la narrazione in attorialità? Fino a dove è possibile gestire il rapporto con il personaggio? Questi ed altri interrogativi ci portano a lavorare ai confini del linguaggio e qualche volta il pubblico a domandarsi: è ancora teatro d'ombre questo? Tutto questo è assurdo. Il teatro è per definizione l'incontro tra esseri e il teatro d'ombre non sfugge a questa semplice regola. Perché un'animatore che parla dietro ad uno schermo fa teatro d'ombre mentre un animatore che parla davanti ad uno schermo fa teatro d'attore? Dice Peter Brook:

Il teatro esiste soltanto nel preciso momento in cui questi due mondi - quello degli attori e quello degli spettatori - si incontrano: una società in miniatura, un microcosmo che si ricostruisce ogni sera all'interno di uno spazio. Il ruolo del teatro è di trasmettere a questo microcosmo il gusto fuggevole e bruciante di un *altro mondo*, in cui quello della quotidianità si integra e si trasforma. (BROOK, 1987)²⁵

La specificità linguistica del teatro d'ombre si dà per come esso restituisce scenicamente *l'altro mondo* di cui parla Brook, e non perché trasgredisce al rapporto fondamentale attore-spettatore. Se si vuole indagare anche nel teatro d'ombre (perché per altri linguaggi di figura molte possibilità sono già state indagate) le molteplici possibilità dell'inscenamento (cioè della messa in scena del rapporto animatore-ombra), bisogna osare senza preconcetti né pregiudizi, cercare le complesse relazioni che legano l'animatore alla sagoma, alla sua ombra corporea, alla sua voce, al suo corpo.

Conclusioni

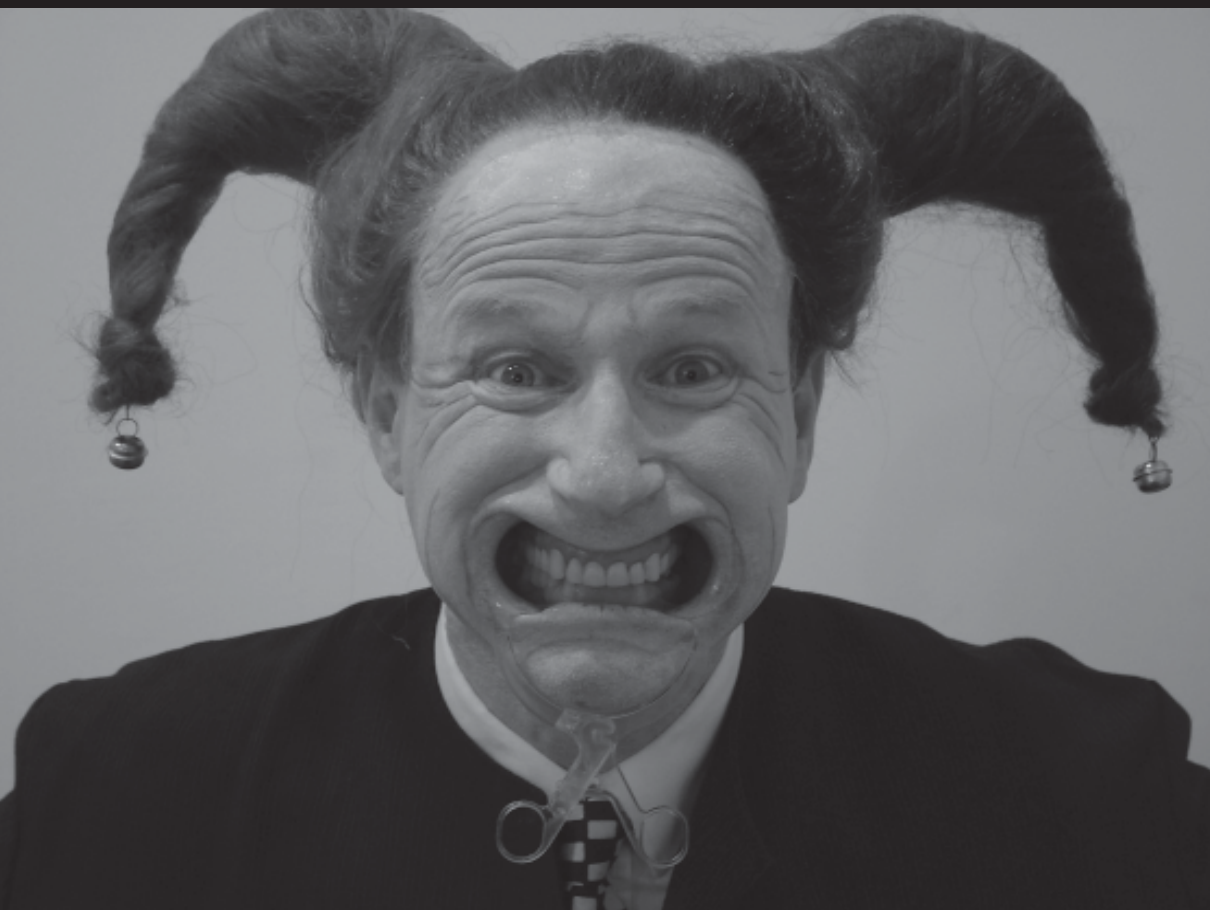
Portare il teatro altrove: questo, a mio avviso, è stato il limite storico, di cui precedentemente parlavo, dell'esperienza dello *Chat Noir*. Limite che non ha favorito il progredire per lunghi anni, in Occidente, di una forma nuova di teatro d'ombre autenticamente teatrale, ma solo di un insieme di tecniche creatrici d'immagini. E' chiaro che ragioni storiche e culturali hanno motivato e reso straordinaria l'esperienza dello *Chat Noir*. Ma solo di una tappa di un percorso si è trattato. Invece la rapida storicizzazione e la ricca produzione di manualistica tecnica hanno creato un 'alone sacro' che non ha permesso di

²⁵ Peter Brook, *The shifting point*, Berlin, 1987.

cogliere immediatamente i limiti di un'esperienza oltre i quali era necessario guardare per poter intravedere un possibile teatro d'ombre contemporaneo. Alcune delle strade percorse negli anni ottanta credo siano invece riuscite a superare questo limite e a guardare oltre, creando le condizioni per la nascita di un teatro d'ombre originale, non più schiavo né delle forme della tradizione orientale né delle tecniche del pre-cinema europeo. Un teatro d'ombre che si sforza di darsi non genericamente come 'spettacolo' ma sappia darsi davvero come 'teatro'. E questo credo sia avvenuto proprio perché, non riconoscendo come completa la tradizione del teatro d'ombre europeo (o non riconoscendola affatto), molte compagnie hanno ripreso a guardare alle tradizioni orientali. Queste tradizioni hanno sempre avuto al proprio centro la figura dell'attore-animatore e non l'immagine, tramite e non fine dell'atto teatrale. Nella ricerca delle possibilità di fusione organica di questi due percorsi sta forse il cuore vitale del teatro d'ombre contemporaneo.

Riportare il teatro d'ombre al teatro. Questo, a mio avviso, deve essere dunque l'obiettivo primo per chi pratica oggi il teatro d'ombre. Ma questo obiettivo, senza nulla rinunciare del grande patrimonio di tecniche, storie e tradizioni, lo si potrà raggiungere solo nella costante ricerca e creazione di nuovi equilibri e nuovi rapporti tra il potenziale spettacolare dell'immagine d'ombra, uno spazio scenico aperto e multiforme e una rinnovata idea del ruolo significante dell'animatore sulla scena.

Di queste poche righe, dove ho cercato di ripercorrere sinteticamente vent'anni di pensieri, azioni, storie individuali e di gruppo, sono debitore a tante persone. Senza il generoso contributo di tutti coloro che continuano a condividere con me questo modo di fare e intendere il teatro d'ombre queste idee non sarebbero certamente maturate. Voglio allora ringraziare Massimo Arbarello, Anusc Castiglioni, Antonella Enrietto, Nicola Lusuardi, Federico Marzaroli, Roberto Neulichedl, Franco Quartieri e Mauro Sarina.



O Boneco e o Teatro Visual

Hadas Ophrat

Escola de Teatro Visual (Jerusalém)

Página 91: performance “Joker” de Hadas Ophrat. Foto de Natan Dvir.
Página 92: performance de Sha Sha Higby. Foto de Albert Hollander.



Texto traduzido do hebraico para o inglês por Tal Haran, e traduzido do inglês para o português por Daniel Yencken, mestrando em Letras na UFSC; e Maria Brígida de Miranda, professora no Curso de Arte Cênicas da UDESC, Doutora em Teatro pela La Trobe University. Revisão técnica de José Ronaldo Faleiro, professor no Curso de Arte Cênicas da UDESC, Doutor em Teatro pela Université de Paris IX – Nanterre.

O teatro visual é uma forma artística interdisciplinar que se encontra na junção entre artes cênicas e artes visuais. Qual é o papel de bonecos, máscaras e objetos no teatro visual? O teatro de bonecos pode ser considerado um meio independente, apenas uma expressão reduzida, singular, do teatro visual? Será que todo teatro não é visual? Neste artigo vou seguir a viagem do boneco pelo espaço e pelo tempo, metafóricos do teatro, das funções narrativas e miméticas aos valores do material, da forma e do meio — em outras palavras, do teatro ao visual.

Como linguagem, o teatro visual gera imagens visuais e acústicas, e uma sintaxe integradora que compreende formas, materiais, cores, iluminação e projeções, voz e som. O teatro visual pode representar uma emoção ou uma idéia por meio de movimento, de voz ou de instalação — escultura no espaço — e não necessariamente pelo uso de palavras. Além disso, a linguagem é outro material que pode ser desvinculado das suas formas faladas ou verbais. Por exemplo, dividir uma frase e usar as suas palavras e sílabas componentes para criar um novo significado, diferente do

conteúdo original; usar os valores tonais (vogais, consoantes, sons guturais) e visuais da linguagem (relações entre personagens escritos ou personagens projetados no espaço). Tal uso multidisciplinar de vários recursos expressivos em uma obra requer o estudo profundo da linguagem e de sua sintaxe visual. Uma dança circular, por exemplo, pode corresponder sintaticamente a poças de luz projetadas no chão, a objetos esféricos no espaço, ou até a vocalização da vogal 'O'. Daria para dizer que, em certo sentido, a sintaxe visual rejuvenesce a língua falada e previne a sua erosão e o seu atrofiamento. Ela busca expandir seu âmbito, animando a imagem verbal, ou, como o poeta e dramaturgo francês Antonin Artaud sugeriu, conferindo às palavras a mesma importância que elas têm nos sonhos.

Podemos avivar a linguagem do palco, animá-la e mobilizá-la. Artaud retornou às fontes do movimento (respiração, gestos do corpo) e influenciou profundamente vários artistas do teatro experimental. Nas idéias de Artaud encontraram uma justificativa para o aprimoramento das qualidades de corpo e da voz no trabalho do ator. Outros buscaram seus caminhos nos territórios visuais, desenhando figurinos fora das normas históricas ou práticas, aventurando-se na escultura corporal, ou no uso não-convencional de máscaras e bonecos.

A artista americana Sha Sha Higby²⁶ combina o movimento do seu corpo com escultura corporal — um envelope intrincado de máscaras, pedaços de bonecos e ossos. Higby opera sua própria mitologia em técnicas mistas e materiais como seda, papel, cerâmica e folhas de ouro. Centenas desses itens envolvem o seu corpo como uma rede que ela cuidadosamente mantém intacta. Andando lentamente pelo palco, ela anima o “cenário” no seu corpo e finalmente o espalha, expondo seu corpo nu. As suas idéias de *designer* e o próprio conceito de manipulação desse corpo-roupa

²⁶ Mais informações sobre o trabalho do artista acessar <www.shashahigby.com>. Nota do Revisor Técnico.

são inspirados no teatro de bonecos. Não se podem separar as características do “boneco” das características da “arte visual” no trabalho de Higby.

O interdisciplinar está manifesto aqui como um todo artístico. Higby, como muitos outros artistas interdisciplinares, apresenta-se frequentemente em festivais de teatro de bonecos pelo mundo todo. Parece que esta arte se considera parte da herança do teatro visual e da vanguarda.

Isto não foi sempre assim: desde o século dezessete, muitos teatros de bonecos usavam telões pintados retratando miniaturas de cenários de interiores ou exteriores; em outras palavras, o teatro de bonecos no Ocidente se identificou como teatro reduzido, um modelo miniaturizado do teatro de ator. Tanto no teatro “grande” quanto no pequeno palco de bonecos, o espaço era desenhado como imitação fiel de detalhes, ou como modo estilizado da realidade. Além disso, o teatro de bonecos apresentava um espaço de palco que copiava o palco do teatro e da ópera, e não a própria realidade — criando uma imagem da imagem do original. Somente o século vinte viu o nascimento de uma nova tendência, a de desconectar-se do contexto de “local”.

A transparência do espaço e, com isso, a exposição dos bonequeiros e seus meios de manipulação levaram ao entendimento de que o espaço, também, é material a ser desenhado e utilizado como quaisquer outros componentes do palco. A ação dramática no teatro de bonecos contemporâneo exigiu uma transição do sujeito para o objeto, principalmente voltada para relações formalistas entre espaço, forma, material, luz e imagens projetadas e sonoras. Esta foi uma declaração um tanto ousada sobre as dimensões materiais e formais da existência: o ser humano, o objeto e o espaço do palco agora são iguais e podem, como tal, enfrentar uns aos outros e constituir material, e nem por isso será menos dramático do que a peça escrita!

Essa abordagem parece satisfazer a visão futurista do ator mecanizado, encarnando a idéia de interação com o espaço. Oskar

Schlemmer, diretor das oficinas de palco na escola alemã Bauhaus, na década de 1920, acreditava em tal forma de integração. As esculturas corporais que ele criou com seus alunos, por exemplo, seguiram padrões formalistas, um tipo de geometria do corpo no espaço. Assim, o movimento do corpo de uma pessoa modelada como uma esfera era afetado de modo diferente do outro em forma de espiral ou cubo. Esse não foi um tipo de teatro de bonecos tradicional, mas, antes, uma forma de teatro interdisciplinar, no qual corpo e movimento são esculpidos de acordo com valores exclusivamente visuais, como se os dançarinos no palco fossem bonecos, e não humanos.

Seu *Triadic Ballet* [*Balé Triádico*] (1922) expressa a forte conexão entre forma, função e espaço. O desenho da figura é função da ação. A ação, neste caso a coreografia, é função do espaço. O movimento define e delinea o espaço do espetáculo. Um exemplo de tal trabalho de palco é a mulher espiral que aparece na terceira parte deste balé. A bailarina veste um “figurino” esculpido em forma de espiral, escultura corporal rígida feita de papel-machê que prescreve os seus movimentos artificiais de boneco. Ela gira em torno de si mesma, ao longo de uma linha elíptica desde o centro do palco até desaparecer nos bastidores. A coreografia, a ação da figura no espaço, é inspirada pelo conceito visual da sua personagem.

Sair do palco de teatro de bonecos tradicional e autônomo para chegar ao palco de espaço aberto oferece ao artista uma miríade de possibilidades de relações e manobras: Philippe Genty²⁷, nas suas obras *Désirs Parade* [*Desfile de Desejos*] (1986) e *Dérives* [*Derivas*] (1989), cria situações que transcendem as leis da gravidade. Bonecos e atores flutuam no espaço, como mágica. Ele estende um lençol de material elástico através do palco; os seus bonecos depois aparecem e desaparecem por aberturas no lençol como se estivessem flutuando na água.

²⁷ Mais informações sobre o trabalho do artista acessar <www.philippegenty.com>. Nota do Revisor Técnico.

Peter Schumann, no seu *Bread Story [História do Pão]* (1980) apresenta o modelo de um vilarejo em miniatura num palco grande. Atores vivos carregando máscaras gigantes caminham entre as casas e cercas minúsculas como se estivessem esmagando a tranqüilidade ingênua e rústica destas. O drama verdadeiro não está na estória, mas sim nas relações que acontecem entre as dimensões, a ação dos atores e o espaço. Uma lágrima transparente treme na bochecha de um boneco gigante na peça *Ho!* do Bread and Puppet Theatre, impressionando profundamente o espectador apesar da ironia óbvia. A escolha do material e do tamanho afeta diretamente o nível de atuação sobre a audiência. Schumann, diretor do seu grupo, desenvolveu uma linguagem visual baseada no uso de bonecos gigantes, réplicas de partes do corpo, relevos, gravuras e pinturas, com panos largos semelhantes a estandartes, usando as convenções de desfiles e manifestações. No *Domestic Resurrection Circus [Circo da Ressurreição Doméstica]* que o Bread and Puppet Theater organizou, em 1975-1978, em Clover, Vermont - EUA, Schumann entregou seu manifesto aos companheiros-bonequeiros

As coisas, as imagens e esculturas que são a carne dos bonecos são ordenadas por uma estranha ambição, a saber (...) fornecer ao mundo uma imagem de si mesmo, não fragmentada e descontroladamente grande como só o teatro de bonecos pode desenhar, uma imagem que elogia e ataca ao mesmo tempo.

A manipulação do espaço é ilimitada e deriva da linguagem teatral, isto é, o estilo e os meios tecnológicos usados por qualquer grupo de teatro. Assim como a máquina formata os movimentos de Charles Chaplin no seu filme *Modern Times [Tempos Modernos]*, o movimento do ator holandês Peter Zegveld afeta o espaço; as molduras das pinturas nas paredes movem-se de acordo com o movimento do corpo do ator, e até a perspectiva da paisagem vista pela janela na parede faz o mesmo. As relações interior-exterior também são materiais dramáticos “tipo boneco” para o belga Pat

Van Hemelrijck. Na preparação do seu novo trabalho, *Ramona* (1996), Van Hemelrijck pediu que vários artistas criassem uma caixa com uma surpresa dentro. Durante o espetáculo, ele abre e fecha caixas, estabelecendo relações com os vários objetos que descobre dentro das caixas. Não há conexão narrativa entre os objetos. Trata-se de um processo baseado, de certo modo, em tentativa e erro, mas por meio de uma consciência “manipulativa” do criador-bonequeiro. Em um dos fragmentos, ele se filma em tempo real sentado dentro de uma caixa grande no palco. O efeito de revelar e esconder, do grande e do pequeno, distorce as dimensões verdadeiras. O filme exibido no monitor cria uma sensação de claustrofobia, distorcendo as dimensões reais percebidas pelo público de verdade. Tal tensão entre realidade, palco e mídia, abre possibilidades novas e surpreendentes no uso do espaço.

O Theater Sirkel,²⁸ da Holanda, apresenta um espetáculo em que a ação se baseia nas relações entre cubos de tamanhos diferentes. O espaço gigante, habitado pelos atores e pelos cubos, também possui forma de cubo. Cada cubo tem a sua própria cor, o seu próprio ritmo e caráter. Num jogo com essas regras, qualquer coisa — material bruto ou planejado, qualquer *objet trouvé*²⁹ ou coisa não designada, até o espaço a ser manipulado e animado — é um boneco! Um exemplo extraordinário de animação de espaço encontra-se no trabalho da Compagnie Céalis³⁰, da França.

²⁸ Mais informações sobre o trabalho do grupo acessar <www.sirkel.nl>. – Nota do Revisor Técnico.

²⁹ *Objet trouvé* (fr., “objeto encontrado”). Objeto encontrado por um artista e exposto como obra de arte, após sofrer pouca ou nenhuma alteração. Pode tratar-se de um objeto natural, como um pedregulho, uma concha, ou um ramo de árvore, ou um objeto artificial, como uma cerâmica ou antigas peças de ferro ou de máquinas. A essência da concepção de *objet trouvé* este em que o artista reconhece no achado um “objeto estético”, o qual submete à apreciação de outros como o faria com uma obra de arte. CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla; revisão técnica Jorge Lúcio de Campos. São Paulo: Martins Fontes, 2001. – Nota do Revisor Técnico.

³⁰ A Compagnie Céalis, da França, “realiza espetáculos visuais e sonoros de esculturas animadas e deformadas pelos actantes que não desejam dar lição de moral/conduta. Olha-se simplesmente como se olha uma paisagem, mas podem existir surpresas ao fazer estes caminhos.” <www.alis-fr.com>. – Nota do Revisor Técnico.

Combinando técnicas provenientes do desenho industrial, da arquitetura e do teatro de bonecos, os dois integrantes desse grupo literalmente manipulam o espaço. Eles se amarram a uma cadeira, a um arco de porta, ou ao chão, e fazem o espaço inteiro do palco movimentar-se, reagindo aos seus próprios movimentos.

Ao contrário desses usos do espaço, vemos a tendência oposta aparecer nos últimos anos. A unificação da Europa, uma abordagem do tipo aldeia-global e, além de tudo, o *marketing* onipresente — como conseqüência, o número crescente de festivais de teatro de bonecos — têm aumentado a necessidade de mobilidade, de dimensões reduzidas. O resultado são espetáculos de tamanho pequeno, a utilização de um pódio — um palco pequeno, às vezes uma simples mesa coberta de pano preto ou uma tábua de passar roupa dobrável. A utilização prática, frugal de tal palco-pódio ignora conscientemente o espaço que o envolve, e qualquer tipo de afirmação visual. O espetáculo acontece num vácuo. Até quando o pódio ou a mesa está colocado no palco do teatro, isso pode ser feito de tal maneira que construa o significado de sua intenção e se relacione com os materiais do espetáculo. Na peça *A Touch of Light [Um Toque de Luz]* (1994), de Patricia O'Donovan, o palco é a imagem de um quadrado de areia infantil.

A escolha de areia convida ao toque, estimula os sentidos tácteis. Isso é ainda mais significativo numa peça sobre a vida de Louis Braille (inventor do sistema Braille usado pelos cegos para ler e escrever), que acompanha o seu processo de lidar com a cegueira na infância. O significado da areia nesta peça é a sua tangibilidade. Suas formas e significados mudam com o toque: por um momento é uma montanha, depois vira chuva. A mão do bonequeiro alisando e apagando impressões cria a imagem de uma cortina descendo entre cenas no palco — em outras palavras, a passagem do tempo.

O pódio colocado no palco é uma desconstrução conceitual do espaço do palco em dois espaços, ou “um palco no palco”. O uso consciente desse meio fixa simbolicamente os limites do palco interior (pódio) como os limites da peça. Tudo que aconteça fora

do palco pequeno fica, na verdade, fora do palco, apesar de ser visível para todos. Os dois espaços distintos — o palco interior e exterior — obedecem a regras diferentes. O tempo é também concebido diferentemente. O tempo é tão frágil e fragmentado quanto o espaço, porque suas dimensões são visuais. É obvio que a percepção do tempo é principalmente função do espaço e da substância. O tempo precisa da mediação da substância para poder materializar-se. Visão, espaço e tempo estão vinculados num mundo mítico, como na esfera da lenda e da literatura infantil: *The Thirty-Fifth of May, or Conrad's Ride to the South Seas* [O Dia Trinta e Cinco de Maio, ou a Viagem de Conrado para os Mares do Sul] começa com a partida — atravessando um armário de uma casa — para uma viagem pelos Mares do Sul. Em *Alice's Adventures in Wonderland* [Alice no País das Maravilhas], a heroína cai em um poço profundo na ida para o País das Maravilhas, enquanto *The Neverending Story* [A História sem Fim] é uma viagem para outro espaço-tempo mediado por um livro.

Hoje em dia as linguagens artísticas do teatro de bonecos e do teatro visual são normalmente conectadas. Desde que se separou dos laços da tradição, o boneco serve para qualquer meio: bonecos são animados por motores elétricos (Edward Kienholz, Jean Tinguely), partes do corpo são implantadas e animadas por computador (Stelarc), bonecos esculpidos são instalados em espaços diversos (Jonathan Borofsky, Jan Faber), escultura corporal (Rebecca Horn, Nam June Paik), e mídia (Tony Oursler). Não se pode explicar o tremendo florescimento do teatro de bonecos e a sua presença crescente em quase todas as esferas artísticas, se não for de algum modo relevante e atual na sua imagem humana, vibrante e animada. Na introdução ao catálogo da exibição internacional intitulado *Post Human* [Pós-Humano] (1992), o curador Jeffrey Deitch escreve

Provavelmente não tem nada mais fascinante para pessoas do que outras pessoas, e quase toda geração produz arte figurativa interessante. A geração dos artistas que são apresentados neste livro e nesta exposição não está apenas produzindo arte figurativa interessante — eles estão virtualmente reinventando-a. O seu novo conceito de figuração reflete a nova concepção do eu que está se desenvolvendo na sociedade em geral. Os avanços na biotecnologia e na ciência da computação e as mudanças que se seguem no comportamento social estão desafiando as fronteiras onde o antigo humano termina e o Pós-Humano começa.

Em 2004 criei meu *The Laughing Man [O Homem que Ri]* — uma *performance*. Usei uma peruca em forma do chapéu de bufão medieval, azul de um lado e vermelha de outro. As minhas rugas faciais, causadas pelo riso, foram enfatizadas pela maquiagem. A minha boca estava congelada em uma careta de riso pela inserção de um instrumento dental. Por três horas meu corpo se movimentou como se estivesse rindo, mas eu não estava rindo de verdade. O barulho do meu riso foi escutado por uma gravação, e então separei o gesto corporal do sentimento. Além do mais, o ruído do riso e do choro alternava, quando intencionalmente eu diminuía a velocidade da gravação. Numa tentativa de expressar o reverso do humano e boneco, incorporei uma máscara risonha — o riso mudo. Em lugar do processo tradicional em que construímos um boneco à imagem e semelhança de um ser humano, eu me modelei como um ser humano à imagem e semelhança de um boneco.

Referências (Nota do Revisor Técnico)

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

- DEITCH, Jeffrey. Introdução. In: Post Human - catálogo de exibição internacional, 1992.
- KOURILSKI, Françoise. *Le Bread and Puppet Theater*. Paris: L'Age d'Home, 1990.

The Puppet and Visual Theater

Hadas Ophrat

Escola de Teatro Visual - Jerusalém

Visual theater is an inter-disciplinary art form at the seam-line between performance and visual art. What is the role of puppets, masks and objects in visual theater? Can puppet-theater be regarded as an independent medium that is but a reduced, singular expression of visual theater? Is not all theater visual? In this paper I shall follow the puppet's journey in the metaphorical space and time of theater, from mimetic and narrative functions to the values of matter, shape and medium: in other words – from the theater to the visual.

As a language, visual theater generates visual and acoustic images, and an integrative syntax comprised of shapes, materials, color, lighting and projections, voice and sound. A visual performance might represent an emotion or idea through movement, voice or installation – sculpture in space – and not necessarily through the use of words. Moreover, language is another material that can be taken out of its spoken verbal forms: for instance, breaking up a sentence and using its component words and syllables to create new meaning, different from the original content; using the tonal (vowels, consonants, guttural sounds) and visual (relations of printed or projected characters in space) values of language. Such multi-disciplinary use of various expressive means in one work requires the thorough study of language and its visual syntax. A circle dance, for example, may correspond syntactically to circular pools of light projected on the floor, to spherical objects designed in space, or even to the *vocalise* of the vowel 'O'... One could say that, in a sense, visual syntax rejuvenates spoken language and prevents its erosion and atrophy, it seeks to expand its range. Animating the verbal image, or, as French poet and playwright Antonin Artaud suggested, assigning words the same the importance they have in dreams.

We can enliven stage language, animate and mobilize it. Artaud returned to the sources of movement (breath, body gesture) and deeply influenced many artists in experimental theater. In his ideas they found justification for enhancing body and voice qualities in the actor's work. Others pursued their journey into visual territories: designing costume out of the bounds of historical or practical norms, venturing into body sculpture, or unconventional use of masks and puppets.

American artist Sha Sha Higby combines her body movement with body

sculpture – an intricate envelope of masks, doll parts and bones. Higby operates her own personal mythology in mixed technique and materials such as silk, paper, ceramic and gold leaf. Hundreds of these items envelop her body like a web which she carefully keeps intact. Moving slowly across the stage, she animates the ‘stage set’ on her body and finally sheds it, exposing her nude self. Her design ideas and the concept itself of manipulating this body-garment are borrowed from puppet-theater. One cannot begin to separate the ‘puppet’ characteristics from the ‘visual art’ ones in Higby’s work.

Inter-discipline is manifested here as one artistic whole.

Higby, like many other inter-disciplinary artists, frequently performs in puppet-theater festivals worldwide. It seems that this art considers itself part of the heritage of visual theater and the avant-garde.

This has not always been the case: ever since the seventeenth century, many puppet theaters used stage design depicting minimized interiors or exterior scenery; In other words, puppet-theater in the West identified itself as diminutive theater, a minimized model of actor-theater. As in ‘big’ theater, so on the small puppet stage space was designed in faithful imitation of detail, or as in a stylized mode of reality. Moreover, puppet-theater presented stage space that copied theater and opera stages, not reality itself – creating an image of an image of the original. Only the twentieth century saw the dawning of a new tendency to disconnect from the context of ‘place’.

The transparency of space and, with it, the exposure of puppeteers and their means of manipulation, led to the understanding that space, too, is material, to be designed and used just like any other components of the stage. Dramatic action in contemporary puppet-theater required turning away from subject to object, namely to formalistic relations between space, form, material, light, and projected and sound images. This was a rather bold statement about the material and formal dimensions of existence: human, object and stage-space are now equal and can, as such, confront each other and constitute material that is no less dramatic than the written play!

This approach seems to fulfill the Futurist vision of a mechanized performer, embodying the idea of interacting with space. Oskar Schlemmer, director of the stage workshops at Germany’s Bauhaus school in the 1920s, believed in such integration. The body sculptures he created with his students, for example, followed formalistic patterns, a kind of geometry of the body in space. Thus, the movement of a person’s body shaped as a sphere was affected, unlike the spiral- or cube-shaped figure. This was no traditional puppet-theater but rather an inter-disciplinary theater form whereby body and movement are sculpted in accordance with exclusively visual values, as if the dancers on stage were puppets, not humans.

His *Triadic Ballet* (1922) expresses the strong connection between form, function and space. The figure's design is a function of the action. Action, in this case the choreography, is a function of space. The movement defines and delineates the space of the performance. An example of such stage work is the spiral woman who appears in the third part of this ballet. The dancer wears a sculpted spiral-shaped 'costume', a stiff body-sculpture made of papier-mâché that prescribes her artificial puppet movement. She pivots around herself along an elliptical line from center stage until she vanishes into the wings. The choreography, the figure's action in space, is inspired by the visual concept of her character.

Coming out of the traditional, autonomous puppet stage onto the open space stage offers the artist myriad possibilities of relations and maneuvers: Philippe Genty in his works *Désirs Parade* (1986), and *Dérives* (1989), creates situations that transcend the laws of gravity. Puppets and performers float in space as if by magic. He stretches a sheet of elastic fabric across the stage; his puppets then appear and vanish through openings in the sheet as though floating on water.

Peter Schumann in his *Bread Story* (1980) places a miniature model village on the large stage. Live actors bearing huge masks step amongst the tiny houses and fences as though trampling their naïve, rustic calm. The real drama is not in the story but rather in the relations that ensue between the dimensions, the actors' action and space. A transparent tear trembles on the cheek of a giant puppet in the Bread and Puppet Theater's play *Ho!*, deeply impressing the spectator in spite of its obvious irony. Choice of mass and size directly affects the extent to which the audience is manipulated. Schumann, designer and director of his group, developed a visual language based on the use of giant puppets, replicas of body parts, reliefs, etchings and paintings on wide cloth sheets resembling banners, using the conventions of parades and demonstrations. At the *Domestic Resurrection Circus* which the Bread and Puppet Theater held in 1975-1978 at Clover, Vermont, Schumann delivered his manifesto to his fellow-puppeteers: "The things, the pictures and sculptures which are the meat of puppetry are ordered by a strange ambition, namely... to provide the world with an un-fragmented and uncontrollably large picture of itself that only puppetry can draw, a picture which praises and attacks at the same time."

The manipulation of space is unlimited and derived from theatrical language, namely style and technological means used by any theater group. Just as the machine shapes Charlie Chaplin's movement in his film *Modern Times*, Dutch actor Peter Zegveld's movement affects space; the frames of the paintings on the wall move in accordance to the actor's body movement, and even the perspective of the landscape seen through the window in the wall

behind the set follows suit. Interior-exterior relations are also dramatic ‘puppet-like’ material for the Belgian Pat Van Hemelrijck. Preparing his new work, *Ramona* (1996), Van Hemelrijck asked several artists to design him a box with a surprise inside. During the performance, he opens and closes boxes, establishing his relations with the various objects he discovers inside the boxes. There is no narrative connection between the objects. This is a process based, as it were, on trial and error, but through a ‘manipulative’ consciousness of the creator-puppeteer. In one of the fragments, he films himself in real-time seated inside a large box on stage. The effect of revealing and concealing, large and small, distorts the true dimensions. The film screened in the monitor creates a claustrophobic feeling, warping the real dimensions actually viewed by the audience. This tension between reality, stage and media opens new and surprising possibilities in the use of space.

Theater Sirkel of Holland presents a performance in which the action is based on relations between different-sized cubes. The giant space inhabited by the performers and the cubes is cube-shaped as well. Each cube has its own color, its own rhythm and character... With these rules of the game, anything – crude or designed material, any *objet trouve* or undesignated thing, even space to be manipulated and animated – is a puppet!

An extraordinary example of animating space is found in the work of Compagnie Cealis, of France. Combining techniques borrowed from industrial design, architecture and puppet-theater, the two members of this group literally manipulate space. They tie themselves to a chair, a doorpost or the floor, and make the entire space of the stage move, responding to their own movement.

Contrary to these uses of space, we have seen an opposite tendency emerge in recent years. The unification of Europe, global-village approach and above all, omnipresent marketing – and as a consequence, the growing number of puppet theater festivals – have enhanced the need for mobility, minimized dimensions. The result is small-sized shows, the use of a podium – small stage, at times a mere table covered with black cloth, or a folding ironing board. The practical, visually frugal use of such a podium stage consciously ignores the space around it, and any visual statement. The play takes place in a vacuum. Even when the podium or table is placed on a theater stage, it can be done in such a way as to construct meaning to intention and relate to the play’s materials. In Patricia O’Donovan’s play *A Touch of Light* (1994), the stage is the image of a sandbox.

The choice of sand invites touch, stimulates the tactile senses. It is all the more meaningful in a play depicting the life of Louis Braille (inventor the Braille system used by the blind to read and write) that follows his process of coping with blindness as a young boy. The significance of sand in this play is its

tangibility. It changes its shape and meaning upon touch: for a moment it is a mountain, then it is rain. The puppeteer's hand smoothing out the sand and erasing tracks creates an image of a curtain coming down between scenes on stage, in other words – the passage of time!

The podium placed on stage is a conceptual deconstruction of stage space into two spaces, or 'a stage upon a stage'. This is a theatrical concept, relating to the layering of a play, the idea of 'a play within a play'. Conscious use of this medium symbolically sets the limits of the inner stage (podium) as the play's limits. Everything that happens beyond the little stage is actually offstage, although visible to all. The two distinct spaces – the inner and outer stage – abide by different rules. Time is also conceived differently. Time is as fragile and as fragmented as space, for its dimensions are visual. Clearly, the perception of time is principally a function of space and of matter. Time needs the mediation of matter in order to materialize. Vision, space and time are bound together in the mythical world, as in the sphere of legend and children's literature: *The Thirty-Fifth of May, or Conrad's Ride to the South Seas* begins with departure through a closet at home on a journey to the South Seas. In *Alice's Adventures in Wonderland*, the heroine falls into a deep well on her way to Wonderland, whereas *The Neverending Story* is a journey to another space-time mediated through a book.

The artistic languages of puppet- and visual theater are commonly linked nowadays. Ever since the puppet broke away from the bounds of tradition, it befits any medium: puppets are animated by electric motors (Edward Kienholz, Jean Tinguely), body parts are implanted and animated by computer (Stelarc), sculpted puppets are installed in various spaces (Jonathan Borofsky, Jan Faber), body sculpture (Rebecca Horn, Nam June Paik), and media (Tony Oursler). One cannot explain the tremendous blossoming of puppetry and its growing presence in nearly every artistic sphere, unless it is somehow relevant and up-to-date in its vibrant, animated human image. In his introduction to the catalogue of the international exhibition titled *Post Human* (1992), curator Jeffrey Deitch writes: "There is probably nothing more fascinating to people than other people, and almost every generation produces interesting figurative art. The generation of artists who are presented in this book and exhibition are not just producing interesting figurative art, however – they are virtually reinventing it. Their new concept of figuration reflects the new conception of self that is developing in the society at large. The advances in biotechnology and computer science and the accompanying changes in social behavior are

challenging the boundaries of where the old human ends and the Post Human begins.”

In 2004 I created my *The Laughing Man* – a performance-art work. I wore a wig designed as a medieval fool’s cap, blue and red on either side. My facial laughter creases were emphasized by makeup. My mouth was fixed in a laughing grimace by inserting a dental instrument. For three hours my body moved as though in the throes of laughter, although I was not really laughing. The sound of my laughter was heard through a recording, and thus I separated body gesture from feeling. Moreover, laughing and weeping sounds alternated weeping as I intentionally slowed down the speed of the recording. In an attempt to express the reversal of human and puppet, I embodied a laughing mask - mute laughter. Instead of the traditional process whereby we design a puppet in the image of a human, I shaped myself as a human in the image of a puppet.

O Objeto e o Teatro Contemporâneo

Felisberto Sabino da Costa

Universidade de São Paulo (USP)

Josefovo domácí obiludni káň





Páginas 109 e 110: Quadrienal de Praga 2007. Fotos de Felisberto Sabino da Costa.

Se nos reportarmos às figuras encontradas na caverna de *Deux Frères*, nos Pirineus franceses, podemos especular sobre o objeto que se transmuta em algo cênico por intermédio de um atuante, que bascula entre rito e sobrevivência, (trans)vestindo-se com uma máscara e tendo às mãos um arco com flecha prestes a disparar. Esta imagem leva-nos a pensar no estado de prontidão, essencial ao corpo em cena, bem como na manipulação do objeto enquanto componente da ação. No âmbito do teatro, o objeto sempre esteve presente e veio sendo utilizado de várias formas, como, por exemplo, o *deus ex machina* (soluções dramatúrgicas e plataformas visuais) do teatro greco-romano, os *pageant* dos espetáculos medievais, os objetos alusivos aos personagens-tipo da *Commedia dell'Arte*, a maquinaria cênica do teatro barroco, o mobiliário do “quase despido” teatro clássico francês ou os “objetos reais” do realismo-naturalismo. Porém, é a partir do último quartel do século XIX, e durante o século XX, que o objeto adquire um estatuto mais abrangente. Neste último período, o objeto apresenta-se não apenas como um constituinte do espetáculo, mas como elemento partícipe na formação do ator seja como máscara nobre (ou neutra) seja como instrumento deslocado do seu corpo, em que se emprega, por exemplo, o bastão. Nas práticas artísticas, ele não é somente o acessório ou o adereço, e se coloca “no centro e no coração da

representação ao sugerir que ele está por trás do cenário do ator e de todos os valores clássicos do espetáculo” (PAVIS, 2003:173). Esta dimensão amplia-se ainda mais e o objeto não somente sugere ou coadjuva, mas se configura como atuante da encenação. Já são demasiado conhecidas as explorações com objetos empreendidas pelas chamadas vanguardas históricas, pela Bauhaus (corpomecanismo), pelo *gestus*-objeto brechtiano ou pelo objeto pobre de Tadeusz Kantor, que advoga o mesmo estatuto cênico conferido ao ator.

O objeto torna-se matéria exploratória da *Pop art* americana e dos *nouveaux réalistes* franceses. Centrados no artefato de consumo, a diferença entre ambos, como nos diz Coli, “começa justamente nessa antologia do perecível que a natureza da arte transforma em eterno”. (2007:02) Ao passo que os americanos não recusam as práticas tradicionais do pintar, do desenhar e do esculpir, os franceses retomam as lições de Marcel Duchamp e do Dada. “Se com os americanos os objetos se tornam artísticos, com os franceses, a arte se torna crítica dos objetos, irônica e às vezes bem humorada”. (COLI, 2007:02)

Também em Grotowski, idealizador do teatro pobre (sendo o termo aqui distinto do sentido empregado por Kantor), vê-se objetos partilhando a cena. Na montagem de *Akrópolis*, de Wyspianski, Grotowski busca uma ambientação cênica que é uma paráfrase de um campo de concentração, na qual os atores utilizam objetos de modo multifuncional, e a sonoridade resultante das suas interações contribui para a configuração cênica. O jogo objetual também encontra lugar nas experimentações do grupo Matmos que tem como característica a criação de músicas com objetos que não são instrumentos musicais. Em *Quasi-objects* (1998); *A Chance to cut is a chance to cure* (2001) e *Rat Relocation Program* (2004), os músicos valem-se de recursos como livres associações e *loops*, ao elaborarem composições em que utilizam ruídos feitos por ratos, por aparelhos de cirurgias ou pelo esmigalhar de uma rosa.

Em decorrência do avanço tecnológico, determinados objetos

tendem a se miniaturizar tornando-se parte dos nossos corpos, ou como prótese ou como instrumento de relação entre as pessoas, configurando-se como corpo-objeto flutuante nos espaços urbanos, onde cidadãos imersos no frenesi metropolitano convertem-se em “portadores” de micro aparelhagens. Se com o telefone fixo o indivíduo permanece num endereço (ou cenário) estabilizado, o sujeito da telefonia móvel se torna mais transitório, esfumaça-se nos meandros da cidade, e pode ser mais rapidamente contactado — se ele traz consigo o objeto. As certas espaços-temporais se fluidificam compondo “dramaturgias” instáveis, tanto no que diz respeito à *persona* do atuante quanto à mobilidade no espaço-tempo. Apropriando-se de termos de Pierre Lévy acerca das características do hipertexto, dir-se-ia que “o curso dos acontecimentos é uma questão de topologia, de caminhos” (1993:25). Por outro lado, o advento destes objetos portáteis como o controle remoto, e, posteriormente, de dispositivos como os computadores domésticos, ao mesmo tempo em que “congela” nossos corpos num determinado espaço, coloca-nos diante de realidades imateriais, via internet ou cabo.

Ainda como observa Lévy, “a extensão hipertextual, sua composição e seu desenho estão permanentemente em jogo para os atores envolvidos, sejam eles humanos, palavras, imagens, traços de imagens ou de contexto, objetos técnicos, componentes destes objetos etc.” (1993:25) Nessas confluências, espriam-se experiências envolvendo tempo real e tempo virtual, e a leitura não-linear difunde-se de forma significativa. O nosso “olhar fragmentado” não busca apenas uma linha contínua de acontecimentos, as ações se dão por diversas possibilidades — montagem, associação, analogia, paralelismo, justaposição — e, em determinados casos, pouco importa a “história” que se conta, mas como se conta. Referindo-se à fala-palavra, Ryngaert observa que “antes do sentido, o que nossa memória retém é muitas vezes ‘como as coisas são ditas’” (1996:47). A mesma asserção pode ser aplicada às imagens, ou seja, importa como elas são vistas. O

espectador, imerso em processos não-narrativos, muitas vezes, não busca “o sentido, mas o sensível”. (1996:60) Por outro lado, ele pode também abandonar-se à trajetória “suave” de um barco, singrando um oceano aristotélico, e alcançar um porto seguro, pela continuidade das ações ou das imagens.

Na sociedade contemporânea, ocupamo-nos constantemente com objetos, porém, o ideário consumista propõe, de forma enfática, que mantenhamos as mãos livres para “agarrarmos” o próximo (in)vento. Nos apelos do mundo hodierno, as mãos, ao lado dos olhos, dos ouvidos e da boca são o corpo-metonímia, receptor dos estímulos que fazem com que o nosso corpo se mova.

Durante o século vinte, o objeto foi motivo de especulações filosóficas e teatrais. No primeiro caso, Baudrillard (1973) nos chama a atenção para as transformações do objeto no seio do lar burguês, alterando-se de forma significativa os seus arranjos estruturais. Quanto ao teatro, Ubersfeld diz-nos que “um determinado modo de ocupação do espaço, uma determinada relação dos personagens consigo mesmos e com o mundo vem indicada de modo imediato”. (1989:139) Para a autora, o objeto cênico pode ter um estatuto escritural ou uma existência cênica. Neste último aspecto, o corpo dos atores, os elementos do cenário e os acessórios adquirem uma importância relativa e variável, verificando-se deslizamentos entre essas três categorias. Assim, um ator pode ser um locutor, mas também ser um objeto da representação, como um móvel. Em seu estatuto textual, Ubersfeld define o objeto teatral como um sintagma nominal, não-animado e suscetível de ser figurado em cena. Diz-nos ainda que o texto pode buscar no objeto o aspecto decorativo, a ambientação cênica e o modo funcional e utilitário. Quando investido em sua função retórica, o “mais usual do objeto é o de ser metonímia de uma “realidade” referencial cuja imagem é o próprio teatro”. (1989:140) Ao mesmo tempo, icônico e referencial, a par o seu desempenho funcional, exerce um papel metafórico. Por sua vez, Pavis nos diz que entende por objeto “tudo o que pode ser manipulado pelo

ator” (2003:174). Nos distintos graus de objetividade, o autor elabora uma escala, composta por dez categorias, que vai da materialidade à espiritualidade, observando que o objeto cênico “strictu sensu sendo somente o mostrado e representado”(2003:174). Das dez tipologias elencadas, sete são empregadas para o objeto que adquire existência cênica (material). Quando adentra no aspecto retórico, Pavis ressalta que o objeto adquire um estatuto diferente, distanciando da sua presença concreta, “em direção a um elemento da língua posto na memória”. (2003:177) Há ainda a relação texto-objeto que busca outra instância das aqui assinaladas, ou seja, como articulação da estrutura textual enquanto objeto constituinte da cena. Tal é o caso de *Hamletmachine*, de Heiner Müller, em que a máquina-Hamlet é também a própria forma como o texto se organiza. Não se trata de um elemento que serve à posta em cena, ele se constitui objeto manipulável como tantos outros na construção da cena, seja na sua materialidade, seja na sua “espiritualidade”. Como observa Sanchez

a flutuação dos personagens e das personas, dos espaços-tempos, a justaposição de conflitos sem solução, a interpenetração dos diversos níveis de realidade, a potência das imagens e das associações desprendidas do texto tornam impossível uma encenação convencional da obra, que só pode ser abordada como um material textual autônomo para ser utilizado num processo de composição cênica. (2002:157)

Cada vez mais, a manipulação textual (em seus diversos aspectos) torna-se recorrente. Essas observações sobre o objeto dão-nos a vastidão do seu uso nos diversos campos artísticos e suas fronteiras. Não abarca todas as possibilidades, mas ressalta práticas significativas. Nesse sentido, é suficiente lembrar que o teatro pós-dramático

poderia ser teatro pós-antropocêntrico. Sob esta denominação nós poderíamos colocar, por sua vez, o teatro de objetos sem

atores vivos, o teatro com técnicas e máquinas (como o “Survival Research Laboratories”) e um teatro que integra a forma humana como elemento nas estruturas espaciais semelhante às paisagens. (LEHMANN, 2002:127)

Panorama visto da ponte: espectador-cena.

Há, em torno de qualquer objeto, uma aura de espaço físico criada pela sua presença, em que se constrói dramaturgia pela fricção (relação de corpos), gerando sensações e emoções diversas. No teatro contemporâneo, no qual a tríade drama, ação, imitação é posta em xeque, o objeto, como já observado, adquire novo estatuto, em seus múltiplos modos de relação com o espectador. Entre as inúmeras acepções, podemos ressaltar algumas, nas quais vislumbramos a gama de situações em que ele se “presenta” no espaço-tempo cênico. Posto em palavra, o objeto sofre ressemantizações. Feito matéria, ele é mostrado, consumido, animado, construído ou destruído. Converte-se em personagem, sofre metamorfoses, traz em si um caráter lúdico, simbólico, e opera deslizamentos metonímicos e metafóricos. O atuante joga com o objeto e faz-se objeto em cena, em distintos graus.

A imagem — elemento plástico e dramaturgia — brota em múltiplos tratamentos, por meio de instrumentos artesanais e daqueles que envolvem tecnologia de última geração. Em Coda (2005)³¹, do grupo Théâtre du Radeau, o encenador e cenógrafo François Tanguy, concebe o espetáculo, com a colaboração dos atores, em que o aparato visual “pesa tanto quanto o ator e a palavra no processo de criação” (SANTOS, 2005:E8), e se caracteriza pela articulação não hierarquizada. Os atores movem, e são movidos pelos painéis deslizantes, que compõem a cena em que os corpos

³¹ Nos tópicos seguintes, a data colocada entre parênteses logo após o nome do espetáculo, refere-se à data em que foi apresentada na cidade de São Paulo.

ora apresentam-se como organismos autônomos ora como “objetos manipuláveis”. Os textos proferidos (nem sempre audíveis) não, necessariamente, configuram uma história.

A imagem, ao mesmo tempo em que é estímulo para a criação, torna-se alvo de contestação. Em manifestações que se valem da “mídia táctica” para potencializar ações, coletivos e *performers* buscam na imagem um antídoto contra imagens “outras”, como, por exemplo, as provenientes das câmeras de vigilância que fazem parte do cotidiano das urbes. Durante o evento Atitude Suspeita, proposto pelo Experiência Imersiva Ambiental (EIA), um coletivo de artistas investe contra as câmeras espalhadas pela cidade, promovendo frente a esses dispositivos, ações catalogadas como “suspeitas”. O “Artivismo”, mediante criações “políticas” e/ou “poéticas”, busca o espaço urbano no qual promove eventos, mostras, ocupações ou intervenções. Nestes, detecta-se a utilização recorrente do objeto, em muitos casos, remonta-se ao espírito das vanguardas históricas e do *agit-prop* do século passado.

Em sua diversidade propositiva e estética, a ambiência cidadina emerge como elemento aglutinador e ponto de partida para as criações. É o que podemos observar, por exemplo, na instalação do artista plástico, Eduardo Srur, quando dispõe, no rio Pinheiros, dezenas de manequins em barcos que “navegam” ao longo das águas-dejetos. Em *Super Night Shot* (2007), projeto levado a cabo pelo coletivo de arte Gob Squad, quatro atores percorrem uma região delimitada da cidade e interage com os cidadãos, em diversas situações, compondo um entretecido em que o tema abordado é a relação das pessoas com o meio urbano que as cerca.

Munidos de câmeras de vídeo, registram as imagens cotidianas, em uma única tomada, até que a fita chegue ao seu final (cerca de 60 minutos). Por fim, ou melhor, início, projetam o resultado para o público, sem nenhuma edição, em quatro telas contíguas. Antes, porém, quando chega ao teatro, o espectador recebe um rolo de serpentina e uma “estrelinha” (chuva de prata), e é solicitado a aplaudir os atores quando adentrarem o espaço. Na entrada da sala

de projeção há uma faixa, na qual está escrita a palavra “Fim”, que é estendida, no momento em que eles chegam ao recinto.

O “fim” da trajetória dos atores, como já dito acima, é o início do “percurso” para o espectador, que após ser informado pelos atores as regras do jogo³², compõe a sua “dramaturgia” a partir das quatro imagens/sonoridades simultâneas. A intersecção real-virtual se dá a partir das articulações tecidas pela duração da fita, pelas situações filmadas e pelo tempo-acontecimento durante a projeção, reverberando sensorialmente no espectador, com o suporte da trilha sonora. Decorridos os cinquenta e cinco minutos da fita, a “peça” retoma o início-fim (ou vice-versa) encerrando-se com o festejo proposto na entrada, no qual nos vemos dando as boas-vindas aos *performers*, que retornam da jornada empreendida pela cidade. Findas estas imagens, as luzes se acendem revelando espaço, espectadores, atores, e objetos no aqui-agora daquele momento.

Na dramaturgia fragmentada de *Ventriloquist* (1999), como se dá em alguns textos de Beckett, tem-se um corpo que busca uma voz. Assim, uma atriz sintetiza, num ritmo acelerado, um texto de Néelson Rodrigues como se fora uma marionete: a voz provém de um meio externo ao corpo. A dissociação tanto pode ocorrer com o corpo-voz do próprio atuante quanto advir da fonte vocal de um “outro”, ou seja, o encenador. Em *Terra em Trânsito* (2006) o conceito de animação configura-se por intermédio de um cisne³³ judeu que acusa uma atriz, prestes a entrar em cena, de alimentá-lo para um dia virar patê de *foi-gras* em Estrasburgo.

Realizada a partir de pesquisas empreendidas no Brasil, Pina Bausch concebe uma cena, na qual dois dançarinos entabulam um diálogo amoroso, em que a fala-imagem é “animada” pelo acender e apagar de micro lâmpadas, apostas aos seus figurinos. Situados

³² No início, somos apresentados aos atores, informados do “personagem” e da trajetória a ser desempenhada por cada qual, o tempo de duração da experiência, em que são utilizados cartazes, máscaras, figurinos etc.

³³ Ajustado ao seu braço, o cisne é animado por um ator, empregando a técnica de luva, e surge através de um orifício, localizado no camarim da atriz.

em pólos opostos, o homem e a mulher brincam com os controles do aparelho elétrico criando zonas de luz e sombra, feito que os assemelham a dispositivos ou brinquedos natalinos. O objeto em *Vida Real em 3 Capítulos* (2006), da Cia. Dani Lima (RJ), surge como máscara-persona e instrumento lúdico. Concebido, juntamente com os dançarinos, a partir da “política da personalidade, embutida nos pequenos fatos e relacionamentos do dia-a-dia” (2006), a máscara é apresentada como cartaz que esconde o rosto dos cinco dançarinos, revelando-nos corpos outros, nos dizeres em frente à face-cartaz de cada qual: gay, macho, judia, jovem, anã. Em outra seqüência, a máscara, disfarce e brinquedo, surge como objeto de plástico, heróis de desenho animado que povoam nosso imaginário.

Em *O Quarto de Isabella (La Chambre d’Isabella)* (2006), encenação de Jan Lawers, com a Need Company (Bélgica), os objetos reais³⁴ são (in)vestidos de um caráter cênico. Dispostos numa grande mesa, os objetos são mostrados-exibidos no transcorrer da cena, que narra a trajetória de Isabella, filha de um príncipe do deserto que desapareceu numa expedição. Na busca por seu pai, Isabella depara-se em um quarto em Paris, povoado por objetos exóticos oriundos do antigo Egito e da África negra. Velha e cega, quando se volta para o seu passado, Isabella traz à tona diversos acontecimentos do século XX: guerra, colonialismo, arte moderna, literatura, pintura, a viagem à lua, a fome na África, etc. O processo de criação partiu tanto do diretor quanto dos integrantes da companhia, que constituem co-autores.

Já em *Gaivota [Tema para um conto curto]* (2007), a profusão de objetos espalha-se pelo espaço e é partícipe complexo da dramaturgia. No princípio, a cena branca — palco vazio — parece propor-nos uma questão já levantada no programa do espetáculo: “como lidar com a própria ausência?”³⁵ Instalado na “caixa preta”

³⁴ Os objetos utilizados na encenação pertenciam ao pai de Lawers, e foram herdados após a sua morte.

³⁵ *Gaivota [Tema Para um Conto Curto]*. Programa do Espetáculo.

do teatro, o espaço cênico abandona a relação frontal, e busca uma proximidade com o espectador situado em três lados. Somos “conduzidos” até este espaço por intermédio de um caminho iluminado, que atravessa a platéia vazia até alcançarmos local da *performance*, onde os atores nos esperam.

Ainda conforme o programa houve “uma colaboração verdadeiramente autoral dos atores”, considerando que o que eles estão fazendo é uma espécie de “Ensaio Tchekhov” ou “Ensaio Gaivota no sentido das proposições, da continuação de uma peça de narrativa, de desconstrução, de uma relação particular com os clássicos, com os objetos e, sobretudo com o tempo”.³⁶ Na encenação, em que o tempo consubstanciado no conflito de gerações, na criação artística entre outros, o objeto simbólico do texto tchecoviano não somente é nomeado e mostrado, mas no desenrolar das situações, outros objetos vão compondo uma dramaturgia “autônoma”, gerando fricções com o texto, com os atores e o com espectador, advindo desses (con)tatos múltiplas sensações. O palco, que é povoado e despovoado de objetos, vai de um pólo ao outro da escala tipológica proposta por Pavis: da materialidade da terra à espiritualidade “do objeto posto em memória”. (2003:175)

O jogo metalingüístico empreendido pelos atores/criadores é bastante complexo e o espaço deste artigo é exíguo para adentrar de forma exaustiva, tanto no que se refere ao objeto cênico quanto ao texto-objeto da encenação. Limito-me a citar algumas passagens que trazem um lampejo de todo o processo. O desfolhar das situações tchekhovianas atravessadas pelo tempo é empreendida num constante jogo objetual, em que a gaivota pode ser uma planta, um aspirador de pó, uma “instalação” organizada com vasos de plantas ou uma máquina de escrever. Em outro momento, o café derramado de uma xícara na superfície branca do palco converte-se num lago que serve de “cenário” a um ator-narrador que utiliza

³⁶ Idem

as mãos como se fora um personagem em sua caminhada. A cadeira exerce seu papel funcional, mas também é um “personagem” vestido com um paletó, e com a qual o ator contracena. A atriz-personagem Arkádina triparte-se nas três atuantes, em que um roupão funciona como articulador do seu fracionamento. A imagem relaciona-se não somente com o tempo aqui-agora da atuação, mas também com a virtualidade das projeções, propondo um jogo que envolve um espaço-tempo ambíguo, mesclando atuação cênica e “realidade” extra-palco. No final, um fruto vermelho pisoteado pelo ator, e uma arma que ele direciona ao lado do objeto esfacelado, revela com uma contundência imagética, a morte do “personagem” — o resto é silêncio.

No teatro endereçado ao público infantil, a animação do objeto é abundante, e numa grande parcela das produções, esse recurso é decorrência da temática. *Feifei e a Origem do Amor* (2006), montagem da Taanteatro e Cia., dirigida por Maura Baiocchi, congrega teatro, dança, canto e formas animadas. Caracterizado como um ser onírico e misterioso que habita cada ser e cada coisa, a fábula mostra o nascimento de Feifei, capaz de se metamorfosear em animal, bola, planta, mar, montanha e ser humano. No desenrolar da fábula, o amor consubstancia-se em objetos mostrados e evocados. Voltado para o adulto, em *Aberrações de um Bibliotecário* (2006), montagem do Théâtre de la Massue, um bibliotecário está convencido de que pode resolver o enigma da criação do mundo. A encenação propõe a trinta e oito espectadores imergirem no espetáculo, um após o outro, mediante uma instalação labiríntica que nos remete ao universo borgiano. Ao final, deparamo-nos com uma “instalação” que é animada, inicialmente, pela iluminação e depois, pelo desvelar do personagem, encoberto por um casaco cinza.

Realizada essa primeira seqüência, somos convidados a adentrar no que agora se desvenda como biblioteca. Se antes víamos de fora, através de uma tela translúcida, o que se passava na mente-biblioteca, em que estava trancado o funcionário, convidados a

entrar, estabelecemos o contato direto com a mente-desordem do personagem. Entre narrativas caóticas, objetos materializam-se de acordo com os caprichos e delírios do bibliotecário. Em sua maioria, as cenas transcorrem numa mesa de trabalho, na qual pequenas janelas se abrem e surpreende-nos o aparecer dos personagens: bonecos diminutos, meticulosamente animados. A relação entre ator de carne e osso e os pequenos bonecos animados promovem, em virtude da escala dimensional, uma atmosfera de pesadelo e ao mesmo tempo poética. Conforme o diretor

o número limite de espectadores, a proximidade com o personagem e os objetos que ganham vida permite-nos projetar no diminuto universo: respirando, tremendo, gestos minúsculos que ajudam a construir um novo mundo de sonho.³⁷

Este panorama, construído no vazio que liga o espectador à cena, não esgota as possibilidades do objeto no teatro contemporâneo, porém, conduz-nos a geografias que proporcionam vislumbrar as suas “outridades”. De material inerte àquele que parece mover por si próprio, o objeto sofre “manipulações” de múltiplas espécies.

Olhares sobre o teatro de animação

O teatro moderno foi influenciado de maneira determinante pelas formas dos divertimentos populares, por exemplo, o princípio do número. Este último encontra seu lugar no cabaré, music hall, revista, circo, filme grotesco ou teatro de sombras que se encontra em Paris por volta de 1880. A técnica cinematográfica e o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica que o acompanha fazem do número, do episódio e do caleidoscópio, um princípio. (LEHAMANN, 2002:92)

³⁷ Programa do espetáculo.

Na virada do século XIX para o século XX, o Teatro de Bonecos serviu como referência para diversos profissionais, tanto no que diz respeito ao trabalho do ator quanto à constituição da cena, e numa parcela significativa a sua dramaturgia se construía pelo princípio do número. Após o advento das vanguardas, o termo Teatro de Bonecos não mais contempla as diversas manifestações referentes ao objeto. As experiências cinéticas dadaístas, os dramas de objetos futuristas e a geometria dos personagens de Oskar Schlemmer, buscam no objeto outras possibilidades que vão além da figura antropomórfica e mesmo do conceito de animação. No Brasil, a pesquisadora Ana Maria Amaral propõe, nos anos 80 do século passado, o conceito Teatro de Formas Animadas, que é superado pela denominação Teatro de Animação, que busca dar conta do fenômeno para além das formas.

Dada a amplitude que o objeto ocupa na cena contemporânea vislumbram-se possibilidades concernentes à (des)territorialização das artes cênicas. Talvez, como ocorre na geopolítica, esta tanto pode abarcar diversos “países”, constituindo um caleidoscópio de “línguas”, quanto pode ocorrer “Iugoslávias”, encerrando-se em micro “nacionalidades”. Sob esta perspectiva, o Teatro de Animação constitui um segmento de um universo mais amplo da Atuação com Objetos³⁸, na qual se descortina explorações teóricas e práticas em que o objeto adquire múltiplos estatutos no texto e na cena. Concernente à animação, há dois aspectos a ressaltar: a “presença” do artista (ator/*performer*³⁹) e a *performance* (animação) do objeto no espaço-tempo. Fundamentalmente, tem-se o exercício do abandono: objeto como lugar do transiente. Se o Teatro de

³⁸ Os americanos utilizam o termo *Performing Objects* referindo-se também ao Teatro de Bonecos ou de Animação.

³⁹ Esta é uma questão complexa que foge ao escopo desse artigo, porém, é interessante observar que não podemos falar do estatuto de um único ator no Teatro de Animação. Por exemplo: ele tanto pode ser um atuante que somente manipula o objeto, como pode se aproximar do conceito *performer*, enquanto bonequeiro que acumula em si as diversas funções.

Animação serviu como alimento para o cinema incipiente, para a formulação do trabalho do ator e do encenador, nos dias atuais, ele pode buscar naquilo que outrora se serviu dele, principalmente, no que diz respeito à sua dramaturgia. No universo caracterizado pelas expansões artísticas, o objeto constitui um portal para se efetuar essas especulações.

Referências

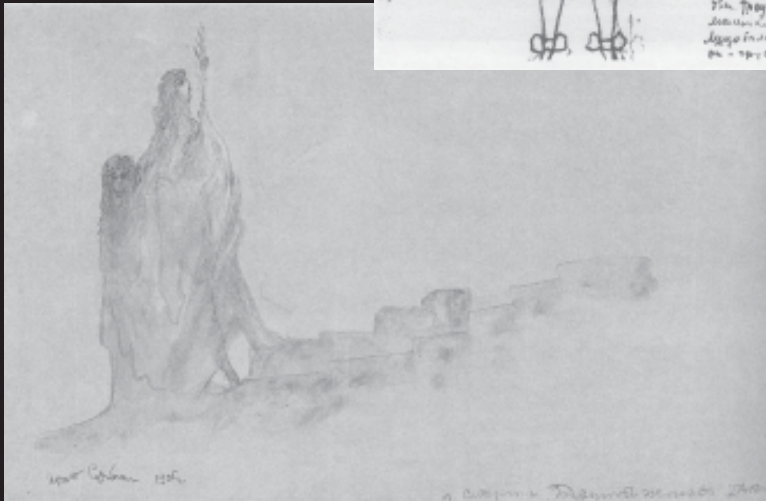
- ABERRAÇÕES DE UM BIBLIOTECÁRIO, Théâtre de la Massue. Programa do Espetáculo, 2007.
- BRAUDILLARD, Jean. *Semiologia dos Objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- COLI, Jorge. Novos do Passado. *Folha de São Paulo* (Caderno Mais!). São Paulo: 15/01/2007.
- GAIVOTA [Tema Para um Conto Curto]. Direção de Enrique Diaz. Programa do Espetáculo.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Le Théâtre Postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002.
- LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- PAVIS, Patrice. *Análise do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RYNGAERT, J.P. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SANCHEZ, José A. *Dramaturgias de la Imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- SANTOS, Valmir. “Coda” leva “texto” a corpo e música. In: *Folha de São Paulo* (Ilustrada). 07/04/2005.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica Teatral*. Murcia: Catedra/Universidad de Murcia, 1989.
- VIDA REAL EM 3 CAPÍTULOS. Programa do espetáculo, 2006.



Meyerhold e as marionetes

Béatrice Picon-Vallin

Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS - Paris)



Página 125: marionete javanesa (Wayang Golek). Foto de Béatrice Picon-Vallin.
Página 126 superior: “A morte de Tintagiles”, desenho de Serguei Sudeikin.
Página 126 inferior: “A Barraquinha de Feira”, desenho de Fiodor Komissarjévskibjs, para figurino do Pierrot.

Texto traduzido por Fátima Saadi, dramaturgista do Teatro do Pequeno Gesto, edita a Revista Folhetim; Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Revisão técnica de Denise Vaudois.

Uma marionete javanesa tinha fixado domicílio em casa do grande encenador russo Vsevolod Meyerhold. Serguei Eisenstein a tinha admirado, e até mesmo a invejado, ainda em vida do mestre. Foi o último a evocar a existência dela, quando, em 1941, foi buscar os documentos e anotações do acervo de Meyerhold para, num ato de coragem, levá-los para um local seguro. Essa marionete devia estar largada, segundo Eisenstein, em algum canto, na *datcha*⁴⁰ onde Tatiana Essenina, filha adotiva de Meyerhold, tinha escondido das autoridades soviéticas as pastas que continham todas as pesquisas de seu pai. Dessa vez, o que ela temia eram as bombas alemãs.

É que a *datcha* de Gorenki ficava próxima a uma fábrica que a aviação inimiga estava bombardeando. Os papéis, que tinham escapado ao NKVD⁴¹ quando da prisão de Meyerhold, em 1939, podiam acabar incendiados pelos ataques inimigos. Eisenstein veio com um caminhão e levou todo o acervo, mas não ousou perguntar pela pobre marionete, que deveria estar lá, “em algum canto, no

⁴⁰ *Datcha*: em russo significa casa de campo, nas proximidades de uma grande cidade. (N. da T.)

⁴¹ NKVD é a sigla para Narodnii Komissariat Vnoutrennikh Diél que significa, em português, Comissariado do Povo para os assuntos internos e que, sob Stalin, funcionou como polícia política. (N. da T.)

meio da bagunça e do bricabraque / No meio da louça quebrada, das pias e dos urinóis rachados / Das cadeiras de palhinha arrebitadas e dos desbotados buquês de camélias artificiais”.⁴² Foi com essas palavras que Eisenstein se referiu ao boneco que não conseguiu encontrar no momento da mudança dos baús com as anotações de Meyerhold: ele está, pensou, desarticulado, sujo, acabado, à imagem do inimigo do povo em que se havia transformado o Mestre desaparecido, e cujo destino ainda era, naquela ocasião, ignorado, não tendo sido revelado nem oficial nem oficiosamente (o que só acontecerá em 1988).

Só bem mais tarde, em 1944, Eisenstein vai relatar esse fato, a emoção e a tristeza que o cercaram, num poema intitulado *O tesouro*, no qual ele evoca os arquivos de Meyerhold, que ele chama de “o tesouro”, e faz reviver o boneco, o mago, que ele queria tanto ter encontrado e levado consigo.

Lembro dos teus pequenos braços dourados, tão finos, judiciosamente fragmentados nos pontos de flexão de tuas futuras juntas, calculadas com precisão matemática.

Os dedos finos dos mestres orientais (vi seus confrades em outros litorais do oceano Pacífico) reúnem os fragmentos dourados dessas extremidades em articulações. Como sob hipnose, as varas douradas acionam as articulações em madeira, os braços ganham vida. As mãos escuras dos artesãos instilaram sua alma sombria nas flechas brilhantes dos membros das marionetes, e eis que essas flechas estremeçam, como raios de sol, afastando-se do corpinho frágil da princesa.

Miúda. Branca. Uma pequena cabeça de serpente encimando um pescoço fino.

Duas flechas negras acima dos olhos – as sobrancelhas.

Dois pequenos riscos de carmim em torno dos dentes miniaturais;

⁴² S. Eisenstein, “Sokrovisce” (O tesouro), 10 de setembro de 1944, in *Memuary* (Memórias), Moskva: ed. Redakcija gazety *Trud*, Muzej kino, 1997, tomo 1, p. 224-227. Tradução francesa de V. Posener.

Ó, princesa! Tu estendes os braços languidamente. De repente, tu os dobras, nos cotovelos. E, harmoniosamente, tu fazes com que deslizem paralelos ao plano de teu corpo, ao longo de teu próprio torso.

Para, em seguida, mudar o ângulo que eles formam, em novo estremecimento.

No mesmo instante, tua pequena cabeça vibra e se volta...

E eis-nos vogando sobre um mar de encantamento.⁴³

Ele evoca assim o próprio “mago” – Meyerhold – que ele não pode nomear, pois estão em pleno período stalinista. Ele descreve a maneira pela qual “as mãos surpreendentes do mais surpreendente dos Mestres” substituíam a dos marionetistas javaneses. Homenagem prestada àquele que Eisenstein considera como um dos maiores atores que viu representar e que se revela também um marionetista muito hábil.

Pelos movimentos quase imperceptíveis de seus dedos, ele empresta sua alma ao pequeno corpo branco e dourado da feérica princesa que ganha vida.

E ela se anima pela respiração dele.

Ela vibra e estremece.

Levanta os braços para o céu, num movimento hipnótico e parece flutuar diante dos olhos fascinados dos seguidores do grande mestre.⁴⁴

A recordação é bem precisa. O que Eisenstein evoca é um dos momentos decisivos de sua mocidade, quando, em 1921-1922, ele foi aluno e depois estagiário de Meyerhold.

Naqueles anos, portanto, Meyerhold manipulava às vezes – para os alunos de interpretação e direção de seus Ateliês, que praticavam a biomecânica que ele acabava de formular — diante da tela brilhante de um dos lados do fogão russo de louça branca,

⁴³ Idem, *ibidem*.

⁴⁴ Idem, *ibidem*.

que havia em seu apartamento no bulevar Novinski e era usado para o aquecimento, o delicado boneco que o acompanhou, depois, na mudança para a Rua Briussov, onde se encontra hoje o apartamento-Museu Meyerhold.

De onde vinha essa marionete? A descrição de Eisenstein indica que se trata de uma figura do *wayang golek* indonésio (marionetes de vara, com cabeça móvel sobre um eixo de madeira, com braços dourados, delicadamente articulados, manipulados por varas longas e finas, originárias de Java). Quem a tinha dado a Meyerhold? A origem continua misteriosa e Tatiana Essenina, quando lhe perguntaram a respeito, não pôde fornecer nenhuma pista.⁴⁵ Atualmente, no apartamento de Meyerhold transformado em museu onde foram reunidos objetos que pertenciam ao encenador, a “Princesa” tem duas substitutas: colocadas bem no alto da biblioteca envidraçada, elas vêm do Museu Serguei Obraztsov, o célebre marionetista. Mas, nem uma nem outra corresponde à descrição feita por Eisenstein. Elas pertencem, de fato, ao *wayang golek*, mas são outros personagens. E, se olharmos mais atentamente, a princesa descrita pelo cineasta parece ser, na verdade, Yudistira, o primogênito dos irmãos Pandawa, esposo de Draupadi — as características femininas, nessa cultura, distinguem as figuras masculinas mais importantes.⁴⁶ A Princesa tão delicadamente observada é, portanto, sem dúvida um Príncipe.

Os laços com Serguei Obraztsov foram claramente identificados, o que explica a presença dos bonecos. Foi a ele que, em 23 de abril de 1939, portanto dois meses antes de ser preso, Meyerhold deu de presente o livro *Marionetes e guignols na Tchecoslováquia*,⁴⁷ no qual escreveu a seguinte dedicatória: “O

⁴⁵ Carta de Tatiana Essenina para Konstantin Rudnitski, in *Teatro*, 1993, n. 4, Moskva, p. 147. Nessa carta, T. Essenina imagina que Eisenstein teria visto a marionete no meio da confusão reinante na *datcha*. Ela só leu *O tesouro*, em 1963, e, em seguida, escreveu a Eisenstein que, se soubesse, ela o teria, claro, apresentado com o boneco, que, deduz-se, havia sido levado para Gorenki, junto com os arquivos.

⁴⁶ Agradeço à especialista Kathy Foley pelas identificações.

⁴⁷ Praga, Instituto Masaryk para a educação popular, 1930. Esse livro é uma das peças do acervo Meyerhold reunidas na Biblioteca da STD em Moscou por V. Netchaiev.

senhor domina a arte de dirigir o ator do teatro de marionetes. Isso quer dizer (recordo-me do que Hoffmann e Oscar Wilde disseram sobre esse teatro) que o senhor conhece os segredos dessas maravilhas teatrais que — infelizmente! — os “fazedores de teatro” que nós somos não conhecem V. Meyerhold, que o admira e estima.”⁴⁸ Um dos últimos textos de próprio punho do encenador é, então, um hino aos bonecos, essas “maravilhas teatrais”, cuja decifração estimulou sua obra e suas pesquisas, acompanhando-o ao longo da vida. E a marionete javanesa, que Eisenstein descreve com tanto amor e precisão, é, sem dúvida para ele, tão preciosa quanto as preciosas pastas azul acinzentado arrancadas às escondidas de um falso sótão que corria o risco de se transformar numa fogueira.

As marionetes chegaram até Meyerhold pelo *balagan*, palavra mágica que se tornará um dos conceitos-chave de seu teatro. Em Penza, sua cidade natal, Meyerhold assiste pela primeira vez às manifestações do *balagan*, ou teatro de feira: os chineses que fazem malabarismos com facas, os homens que tocam realejos, com seus papagaios, “as grandes marionetes, em escala humana, que contam uma história antiga e comovente de amor e de morte”⁴⁹, e muitas e muitas outras coisas.

As marionetes batem novamente à porta de Meyerhold quando ele lê e depois monta, em 1905, no Teatro-Estúdio que fundou com Stanislavski em Moscou, *A morte de Tintagiles*, uma das peças de Maurice Maeterlinck cujo subtítulo era: “pequenos dramas para marionetes”.⁵⁰ Com Maeterlinck, Meyerhold se engajará de modo radical na busca de um teatro diferente, decididamente anti-naturalista. É a dramaturgia de Maurice Maeterlinck — o autor que confessa que sua *Princesa Maleine* “é uma peça à maneira de

⁴⁸ V. Meyerhold, “Écrits sur le théâtre”, tomo IV, tradução, prefácio e notas de B. Picon-Vallin. Lausanne: *L'Âge d'Homme*, col. Th 20, 1992, p. 279.

⁴⁹ Aleksandr Gladkov, *Gody ucenija Vsevoloda Mejerhol'da* (Os anos de aprendizagem de V. Meyerhold), Saratov: Privolzkoe kniznoe izdatel'stvo, 1979, p. 15.

⁵⁰ M. Maeterlinck, *Alladine et Palomides, Intérieur et La mort de Tintagiles, trois petits drames pour marionettes*, Bruxelles: E. Deman, 1894.

Shakespeare, para um teatro de marionetes”⁵¹, e cujo teatro é alimentado pela intenção de substituir o ator vivo por figuras arquetípicas, andróides ou marionetes — que faz com que o sopro da morte penetre na cena meyerholdiana. É esse sopro livra-a tanto da busca de “uma verdade inútil”, nas palavras do poeta V. Briussov⁵², que foi o conselheiro literário de Meyerhold naqueles anos, quanto da “vida viva”, segundo a consagrada fórmula de K. Stanislavski. Maeterlinck imagina.

Seria necessário talvez afastar inteiramente o ser vivo da cena. [...] O ser humano será substituído por uma sombra, um reflexo, uma projeção de formas simbólicas ou um ser que teria os sinais da vida, sem ter vida? Não sei, mas a ausência do homem me parece indispensável [...] Parece-me que todo ser que tem os sinais da vida sem ter vida invoca forças extraordinárias [...] É possível enfim que a alma do poeta ou do herói não se recuse mais a descer por um momento sobre um ser cuja alma ciumenta não lhe impedirá a entrada.⁵³

Meyerhold encenador tenta realizar esses sonhos, experimenta e sonha também, ele que saberá mais tarde tão bem “empresta(r) sua alma ao pequeno corpo branco e dourado da feérica princesa que ganha vida”, para citar mais uma vez Eisenstein.

Sabe-se que *A morte de Tintagiles* não estreará no Teatro-Estúdio, em 1905, mas que esse fracasso está pleno, nas próprias palavras de Meyerhold, do seu percurso futuro. No ano seguinte, em Tiflis, com sua Confraria do Drama Novo, Meyerhold apresenta

⁵¹ É o que Maeterlinck diz a Jules Huret, recordando a maneira segundo a qual foi concebida *A princesa Maleine*, em *Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, Paris: José Corti, 1999, p. 158.

⁵² Valeri Briussov, “Une vérité inutile”, in *Les symbolistes russes et le théâtre*, trad. Claudine Amiard-Chevrel, L'Âge d'Homme, 1994, p. 181.

⁵³ M. Maeterlinck, “Menus propos. Le théâtre”, in *La jeune Belgique*, IX, septembre 1890, reeditado in M. Maeterlinck, *Oeuvres I*, edição estabelecida por Paul Gorceix, Bruxelles: Éditions Complexe, p. 462-463.

a peça numa leitura *à la* Böcklin, mas imagina uma outra variante, que exigiria, no entanto, atores totalmente diferentes, no estilo das marionetes. Em Poltava, um pouco mais tarde, *Le fou (Le miracle de Saint Antoine)* (O louco / O milagre de Santo Antônio) de Maeterlinck, é montado segundo a estética do teatro de marionetes, engraçadas e trágicas, num clima de pesadelo,⁵⁴ apesar dos atores que penam e cujo jogo tende mais para a caricatura e o exagero. Esses trabalhos são ensaios para o programa que ele se propõe a realizar no Teatro de Vera Komissarjevskaia, que o convidou a Petersburgo. Difícil, contudo, falar de marionete com a grande atriz, mesmo ela sentindo a necessidade de renovar sua arte. Aliás, esta acusação (transformar o ator em marionete) é determinante quando, um ano mais tarde, ela decide dispensar o encenador-pesquisador. Numa nova versão do *Miracle de Saint Antoine*, querendo unir o geral, o universal e o particular, e o cotidiano, Meyerhold dirige os atores, no sentido da imobilidade praticamente total, “como marionetes”.

A referência às marionetes chega a transformar o palco numa empanada para a montagem, também em 1906, de *A barraca de feira*, do poeta simbolista Alexandre Blok. Os cenários e objetos podem desaparecer voando em direção aos urdimentos, os Místicos vestem figurinos de papelão, os personagens Colombina (a noiva de papel) e o Autor, animado, a partir das coxias, por mãos ou por meio de uma corda, são concebidos como marionetes. Meyerhold interpreta o papel de Pierrô como um personagem de madeira com gestos desarticulados que impressionam os espectadores.⁵⁵ Esse espetáculo enfurecerá os críticos partidários do naturalismo no teatro, mas certo número de testemunhas se sentiu tocado pela novidade do jogo meyerholdiano que, pelo virtuosismo mecânico do conjunto do gestual, pela visualidade gráfica do desenho sonoro, alcança um lirismo emocionante.

⁵⁴ Cf. V. Volkov, *Mejerhol'd*, tomo 1, Moskva-Leningrad, 1929, p. 246.

⁵⁵ Cf. V. Verigina, “Po dorogam iskanij” (Pelos caminhos da pesquisa), in *Vstreci s Mejerhol'dom* (Encontros com V. Meyerhold), Moskva: VTO, 1967, p. 40-41.

No mesmo momento em que Meyerhold experimenta esse tipo de atuação com os atores, E. G. Craig fala de revalorizar as marionetes que “naquela época haviam caído em desgraça” e inventa o conceito de supermarionete, que resulta de seu interesse pelos *pupazzi* e de sua repulsa por tudo o que chamam de “realismo no Teatro”. A supermarionete, escreve Craig, “não rivalizará com a vida, mas irá além dela [...] e enquanto emanar dela um espírito vivo, ela se revestirá de uma beleza de morte.”⁵⁶ Um pouco adiante, na terceira parte, “O teatro de feira” (1912), de seu livro *Sobre o teatro*, Meyerhold coloca e resolve o problema de modo paradoxal, por meio do exemplo de dois tipos de teatro de marionetes. O diretor do primeiro quer aperfeiçoar a atuação de suas pequenas criaturas a ponto de elas se assemelharem cada vez mais aos homens que lhes servem de modelo, e, no fim, estes tomam o lugar delas. O segundo, ao contrário, faz questão de que, sem imitar os homens, as marionetes persistam no que são, em seu mundo encantado, inventado. Nesse texto fascinante, Meyerhold responde a seus detratores que o acusam de querer rebaixar o ator ao nível da marionete, pela valorização do segundo tipo de teatro de bonecos, que as marionetes souberam conquistar para si, sem querer identificar-se com o homem, num tablado que “é o tampo harmônico onde estão as cordas de (sua) arte.”⁵⁷ Ele descreve: “quando a marionete chora, sua mão segura um lenço que não toca seus olhos; quando a marionete mata, ela golpeia tão delicadamente seu adversário que a ponta da espada não atinge o peito dele; quando a marionete dá uma bofetada, o rosto da vítima não perde a maquiagem e nos abraços das marionetes apaixonadas reina uma tal circunspeção que o espectador, admirando suas carícias delicadas e cheias de respeito, nem pensa em perguntar a

⁵⁶ E. G. Craig, “L’acteur et la sur-marionette” (1907), in *De l’art du théâtre*, Paris: Lieutier, Librairie Théâtrale, s. d. p. 72, p. 74, p. 81. (Em português, cf. a tradução de Redondo Júnior, *Da arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, [s.d.], p. 111-112).

⁵⁷ V. Meyerhold, “Écrits sur le théâtre”, tomo 1, edição revista e aumentada, Lausanne: *L’Âge d’Homme*, 2001, p. 181-182.

seu vizinho aonde essas carícias podem levar.”⁵⁸ São, pois, os atores que devem adquirir as técnicas das marionetes e, para *Le miracle de Saint Antoine* (1906), essas técnicas lhes teriam permitido encontrar, se eles as tivessem dominado, “todas as cores necessárias para que suas grosseiras máscaras pudessem situar-se no mesmo plano que o leito de morte da defunta envolta em sua mortalha.”⁵⁹ É ainda por ocasião do trabalho sobre *Saint Antoine* que Meyerhold escreve

“O teatro de marionetes se manifesta como o micro-mundo que nos oferece o reflexo mais irônico do mundo real. Nos teatros japoneses, os movimentos e as poses das marionetes são, ainda hoje, considerados o ideal ao qual os atores devem tender. E estou convencido de que o amor desse povo pelas marionetes tem sua origem na sabedoria de sua visão de mundo.”⁶⁰

Em 1909, Meyerhold traduz do alemão *Terakoya*, fragmento de peça de kabuki. Como muitas outras, essa peça foi escrita inicialmente para a forma do bunraku, na qual as marionetes são animadas por manipuladores vestidos de preto, que se colocam de modo bem visível em cena, ocupados com elas. Os sinais do interesse do encenador russo pelos bonecos no teatro — sob todas as suas formas, ocidentais ou asiáticas — são múltiplos. Mas, é evidente que ele não é o único artista na Rússia a se interessar por eles naquela época. Trata-se de uma corrente — os artistas da “época de prata”, Stravinski, Nijinski, Benois (pensemos especialmente em Petrushka), e, sobretudo, os escritores simbolistas que se apaixonam pela cena, como A. Bielyi ou F. Sologub. Vêm nas marionetes uma saída para a crise do teatro e o único caminho para realizar o drama simbolista em toda a sua plenitude. Sologub escreve: “E por que, então [...] o ator não deveria se comportar como marionete? Isso não ofende o homem. É a lei imutável do jogo universal: o

⁵⁸ V. Meyerhold, “Écrits sur le theater”, tomo 1, *op. cit.*, p. 182.

⁵⁹ *Idem*, p. 210.

⁶⁰ *Idem*, p. 209.

homem é como uma marionete maravilhosamente organizada. Ele não pode escapar disso e não pode tampouco esquecê-lo.”⁶¹ Meyerhold montou peças de Sologub e queria, aliás, apresentar uma delas em Paris, no Châtelet, em 1913, quando num primeiro momento seu projeto era fazer, ali, mais um espetáculo, além de *La Pisanella*, de D’Annunzio. Entretanto, só *La Pisanella* será montada na única “temporada estrangeira” de Meyerhold.⁶²

Ele não é, portanto, o único a se voltar para as marionetes, mas seu questionamento é duradouro e marca profundamente sua trajetória artística. Assim ele indaga, em 1917: “Oh, onde estás, *balagan* russo? Onde se escondeu Petrushka? [...] Onde estão os teatros de marionetes?” Juntamente com o circo, essas formas valem, para ele, muito mais que o “caldo” decadente apresentado pelos “teatros de atores”, onde o público se chateia.⁶³ Assim, em 1926, bonecos em escala humana serão instalados no palco para o fim mudo, tão difícil de representar, de *O inspetor geral*, que Gogol descreve em uma longa rubrica. Essas figuras, personagens do espetáculo em efígie, causarão grande mal-estar ao público atônito, que hesitava entre aplaudir e permanecer quieto, elas ecoam também as linhas de “Menus propos”, nas quais Maeterlinck aquilata o pavor que “tais seres, semelhantes a nós, mas visivelmente dotados de uma alma morta”, podiam inspirar.⁶⁴

Terminaremos essa rápida abordagem recorrendo, mais uma vez, a Eisenstein e à amplitude de seu pensamento imagético. Em suas “Notas autobiográficas”, nas quais ele se recorda das aulas de Meyerhold no início dos anos 1920, “miragens e sonhos” mais do que aulas no sentido corrente do termo, Eisenstein abraça, numa potente ondulação ternária de sua memória, três períodos da vida

⁶¹ Fiodor Sologoub, “Le Théâtre d’une seule volonté” (1908), traduzido em C. Amiard-Chevrel, *Les symbolistes russes et le théâtre*. Lausanne: L’Âge d’Homme, 1994, p. 237.

⁶² Cf. B. Picon-Vallin, “Meyerhold au Châtelet...”, in *Le spectaculaire du Romantisme à la belle Époque*, org. I. Moindrot, Paris: CNRS Éditions, 2006, p. 215-230.

⁶³ Cf. V. Meyerhold, “Vive le jongleur!”, in *Écrits sur le théâtre*, tomo 1, *op. cit.*, p. 290.

⁶⁴ M. Maeterlinck, *op. cit.*, p. 463.

artística de seu Mestre, que ele apreende por meio do movimento de suas mãos, particularmente expressivas. (Meyerhold não dizia, depois de ter visto em cena, em 1935, o ator Mei Lanfang, que seria preciso cortar as mãos dos atores russos, visto que elas não lhes serviam de nada em sua atuação?) Ele evoca, então, sucessivamente, suas “mãos de ouro que fazem moverem-se os pequenos braços de ouro da marionete javanesa”; depois, suas mãos parecem que animaram o corpo esguio e anguloso da atriz-dançarina Ida Rubinstein (pintado por V. Serov em um célebre quadro), para seu papel totalmente mudo da primeira parte de *La Pisanella*, no Châtelet; e, enfim, seus dedos magros bruscamente suspensos no ar, que petrificam a “cena morta” de *O inspetor geral*, agrupando em semicírculo bonecos imóveis, depois que uma dança selvagemmente endiabrada tirou de cena aqueles que os bonecos representavam e que haviam ocupado o espaço durante todo o espetáculo.⁶⁵ Buscando penetrar nos segredos da força expressiva e emocional dessas “maravilhas teatrais”, que foram uma de suas fontes de inspiração, Meyerhold repensou, enriqueceu e transformou o jogo de seus atores, suas relações com os espectadores, e encontrou soluções para os mais árduos problemas de encenação.

⁶⁵ Cf. Eisenstein, “Iz avtobiografitceckih zapisok” (Trechos autobiográficos), in *Vstreči s Mejerhol'dom*, op. cit., p. 220.

Meyerhold et les marionnettes

Béatrice Picon-Vallin

Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS - Paris

Une marionnette javanaise avait élu domicile chez le grand metteur en scène russe Vsevolod Meyerhold. Le dernier à en avoir évoqué l'existence fut Sergueï Eisenstein, qui l'avait admirée, voire jalouée du vivant de son Maître, lorsqu'en 1941 il vint chercher ses archives qu'il avait courageusement accepté de mettre à l'abri. Cette marionnette devait, selon lui, traîner quelque part, dans la datcha où Tatiana Essenine, la fille adoptive de Meyerhold, qui y avait remisé, loin du pouvoir soviétique, les dossiers renfermant toutes les recherches de Meyerhold, craignait cette fois les bombes allemandes.

Car la datcha de Gorenki se trouvait à proximité d'une usine que pilonnait l'aviation ennemie. Les archives qui avaient échappé au NKVD lors de l'arrestation de Meyerhold en 1939 pouvaient cette fois brûler sous le feu ennemi... Eisenstein vint avec un camion et emporta donc les archives, mais il n'osa pas demander la pauvre marionnette qui aurait du se trouver là, «quelque part, dans ce fatras et ce bric-à-brac/Au milieu de la vaisselle cassée, des urinoirs et des lavabos fendus/ Des fauteuils de paille défoncés et des bouquets délavés de camélias artificiels»⁶⁶. Ce sont les mots d'Eisenstein qui imagine ainsi la poupée qu'il ne voit pas lors du déménagement des malles d'archives : elle est peut-être, pense-t-il, désarticulée, salie, misérable, à l'image de cet ennemi du peuple qu'était devenu le Maître disparu, et dont le destin demeurerait alors inconnu, n'avait pas été révélé, ni officiellement, ni officieusement (il ne le sera qu'en 1988).

C'est plus tard, en 1944, qu'Eisenstein relate ce fait, cette émotion et ce regret dans un poème intitulé "Le trésor". Il y évoque les archives de Meyerhold, ce qu'il appelle «le trésor», et fait revivre la poupée, l'enchanteresse qu'il aurait tant voulu alors retrouver et emporter avec lui :

"Je me souviens de tes petits bras dorés, tout fins, savamment fragmentés
aux points de flexion de tes futures attaches, calculés avec une précision
mathématique.

⁶⁶S. Eisenstein, " Sokrovisce " (" Le trésor "), 10 septembre 1944, in *Memuary (Mémoires)*, Moskva, éd. Redakcija gazety *Trud*, Muzej kino, 1997, tome 1, pp.224-227. Trad. française V. Posener.

Les doigts fins des maîtres orientaux (j'ai vu leurs confrères sur d'autres rivages de l'océan Pacifique) rassemblent les fragments dorés de ces extrémités en articulations. Comme en hypnose, les baguettes dorées actionnent les charnières de bois, les bras s'animent. Les mains sombres des artisans ont entreposé leur âme sombre dans les flèches étincelantes des membres des marionnettes, et voilà que ces flèches tressaillent, tels des rayons de soleil, s'écartant du petit corps fragile de la princesse.

Petite. Blanche. Une petite tête de serpent surmontant un cou fin.

Deux flèches noires au dessus des yeux — les sourcils.

Deux petits traits de carmin enserrant des dents miniatures.

O, princesse ! Tu tends les bras avec langueur. Soudain tu les plies aux coudes.

Et harmonieusement, tu les fais glisser parallèlement au plan de ton corps, le long de ton propre torse.

Pour ensuite changer l'angle qu'ils forment en un nouveau tressaillement.

Ta petite tête frissonne au même moment et se tourne....

Et nous voilà voguant sur une mer enchanteresse.”⁶⁷

Il évoque aussi l'«enchanteur» lui-même — Meyerhold qu'il ne peut alors nommer, puisqu'on est en pleine période stalinienne. Il décrit la façon dont “ les mains étonnantes du plus étonnant des Maîtres ayant jamais vécu ” se substituaient à celles des marionnettistes javanais. Hommage rendu à celui qu'Eisenstein considère comme un des plus grands acteurs qu'il ait vu jouer et qui se révèle aussi être un très habile marionnettiste :

«Par les mouvements à peine perceptibles de ses doigts, il prête son âme au petit corps blanc et or de la féérique princesse qui prend vie.

Et elle s'anime à son souffle.

Elle frissonne et tressaille.

Lève les bras au ciel d'un mouvement hypnotique et semble flotter devant les yeux fascinés des prosélythes du grand maître.”⁶⁸

Le souvenir est précis. Ce qu'évoque Eisenstein, c'est un des temps forts de sa jeunesse, lorsqu'en 1921-1922, il est élève puis laborantin de Meyerhold. En ces années-là, Meyerhold manipulait donc parfois — pour les élèves de ses Ateliers qui s'entraînaient à la biomécanique qu'il venait de formaliser —, devant l'écran étincelant du poêle russe en faïence blanche de son appartement, boulevard Novinski, la fine poupée qui déménagea avec lui par la suite, rue Brioussov, là où se trouve aujourd'hui l'appartement-Musée Meyerhold.

D'où venait cette marionnette ? La description que donne Eisenstein fait

⁶⁷ *Idem, ibidem.*

⁶⁸ *Idem, ibidem.*

comprendre qu'il s'agit d'une figure du *wayang golek* indonésien (marionnettes à tige, à la tête mobile sur un axe de bois, aux bras dorés finement articulés, manipulés par de fines et longues baguettes, originaires de Java)? Qui l'avait donnée à Meyerhold? La source reste mystérieuse, et Tatiana Essenine, interrogée à ce sujet, n'a pu fournir aucune piste⁶⁹. Aujourd'hui, dans l'appartement de Meyerhold devenu musée, où l'on a cherché à rassembler des objets qui appartenaient au metteur en scène, la «Princesse» a deux remplaçantes: posées tout en haut de la bibliothèque vitrée, elles viennent du Musée Sergueï Obraztsov, le célèbre marionnettiste. Mais ni l'une ni l'autre ne correspondent à la description faite par Eisenstein. Elles appartiennent bien au *wayang golek*, mais ces sont d'autres personnages. Et si l'on y regarde d'un peu plus près, la princesse décrite par le cinéaste semble être en réalité Yudistira, le fils aîné ses frères Pandawa, époux de Draupadi — des caractéristiques féminines distinguant dans cette culture les figures masculines les plus importantes⁷⁰. La Princesse si finement observée est donc sans doute un Prince...

Les liens avec Sergueï Obraztsov ont été clairement identifiés, ce qui explique la présence des poupées. C'est à lui que, le 23 avril 1939, soit deux mois avant son arrestation, Meyerhold a, offert le livre *Marionnettes et guignols en Tchécoslovaquie*⁷¹, et il le lui a dédié en ces termes: "Vous maîtrisez l'art de diriger l'acteur du théâtre de marionnettes. Cela veut dire (et je me rappelle ce qu'Hoffmann et Oscar Wilde ont raconté sur ce théâtre) que vous connaissez les secrets de ces merveilles théâtrales que —malheureusement! — les "théâtreux" que nous sommes ne connaissent pas. V. Meyerhold, qui vous admire et qui vous aime"⁷². Un des derniers textes autographes du metteur en scène est donc un hymne aux poupées, ces "merveilles théâtrales", dont l'interrogation stimule son oeuvre et ses recherches, l'accompagnant tout au long de sa vie. Et la poupée javanaise que décrit avec tant d'amour et de précision Eisenstein est sans doute pour ce dernier aussi précieuse que les précieux dossiers bleu gris arrachées à la cachette d'un faux grenier qui risquait de se transformer en brasier...

⁶⁹ Lettre de Tatiana Essenina à Konstantin Roudnitski, in *Teatr*, 1993, n°4, Moskva, p. 147. Dans cette lettre, T. Essenina croit qu'Eisenstein aurait bien apercevoir la marionnette au milieu du désordre qui régnait à la datcha. Elle a lu "Le trésor" en 1963, et à la suite de cette lecture, elle a écrit à Eisenstein que si elle avait su, elle lui aurait évidemment fait cadeau de cette poupée. Ce qui laisse entendre qu'elle avait bien été emportée, avec les archives, à Gorenki.

⁷⁰ Merci à la spécialiste Kathy Foley pour ses identifications.

⁷¹ Prague, Institut Masaryk pour l'éducation populaire, 1930. Ce livre est l'une des pièces du fonds Meyerhold réunies à la Bibliothèque de la STD à Moscou par V. Netchaïev.

⁷² V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tome IV, traduction, préface et notes B. Picon-Vallin, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. TH 20, 1992, p. 279.

Les marionnettes sont arrivées chez Vsevolod Meyerhold par le *balagan*, mot magique qui deviendra un des concepts-clés de son théâtre. Ce *balagan* ou théâtre de foire, il en voit d’abord des manifestations à Penza, sa ville natale: les chinois qui jonglent avec des couteaux, les joueurs d’orgue de barbarie avec leurs perroquets, “les grandes marionnettes de taille humaine qui racontent une histoire ancienne et touchante d’amour et de mort”⁷³, et bien d’autres encore...

Les marionnettes frappent de nouveau à sa porte quand il lit, puis monte en 1905, au Théâtre-Studio qu’il a fondé avec Stanislavski à Moscou, *La Mort de Tintagiles*, une des pièces de Maurice Maeterlinck, sous-titrées “petits drames pour marionnettes”⁷⁴. Avec Maeterlinck, il s’engagera de façon radicale dans la voie d’un théâtre différent, résolument anti-naturaliste. C’est la dramaturgie de Maurice Maeterlinck — l’auteur qui avoue que sa *Princesse Maleine* “est une pièce à la façon de Shakespeare, pour un théâtre de marionnettes”⁷⁵ et dont le théâtre est nourri par l’intention de remplacer l’acteur vivant par des figures archétypales, androïdes ou marionnettes —, qui fait entrer sur la scène meyerholdienne le souffle de la mort. Et ce souffle la débarrasse de la quête d’ “une vérité inutile” comme l’écrit le poète V. Brioussov⁷⁶, qui fut conseiller littéraire de Meyerhold en ces années-là, comme de celle de la “vie vivante”, selon la formule consacrée de K. Stanislavski. Maeterlinck rêve:

“Il faudrait peut-être écarter entièrement l’être vivant de la scène.(...) L’être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans en avoir la vie? Je ne sais, mais l’absence de l’homme me semble indispensable.(...) Il me semble que tout être qui a l’apparence de la vie sans voir la vie fasse appel à des puissances extraordinaires.(...) Il est possible enfin que l’âme du poète ou du héros ne se refuse plus à descendre un moment en un être dont une âme jalouse ne vient pas lui défendre l’entrée”⁷⁷.

⁷³ Aleksandr Gladkov, *Gody ucenija Vsevoloda Mejerhol'da (Les années d'apprentissage de V. Meyerhold)*, Saratov, Privolzkoe kniznoe izdatel'stvo, 1979, p. 15.

⁷⁴ M. Maeterlinck, *Alladine et Palomides, Intérieur et La Mort de Tintagiles*, trois petits drames pour marionnettes, Bruxelles, E. Deman, 1894. .

⁷⁵ C’est ce que dit Maeterlinck à Jules Huret, se souvenant de la façon dont il a conçu *La Princesse Maleine*, in *Enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret*, Paris, José Corti, 1999, p. 158.

⁷⁶ Valeri Brioussov, « Une vérité inutile », in *Les symbolistes russes et le théâtre*, trad. C. Amiard-Chevrel, L’âge d’homme, 1994, p. 181.

⁷⁷ M. Maeterlinck, “Menus propos. Le théâtre”, in *La jeune Belgique*, IX, septembre 1890, réédité in M. Maeterlinck, *Oeuvres I*, édition établie par Paul Gorceix, Bruxelles, Editions Complexe, 1999, pp. 462-463.

Meyerhold metteur en scène tente de réaliser ces rêves, expérimente et rêve aussi, lui qui saura plus tard si bien “prête(r) son âme au petit corps blanc et or de la féérique princesse qui prend vie”, pour citer encore Eisenstein.

On sait que *La Mort de Tintagiles* ne verra pas le jour au Théâtre-Studio en 1905, mais que cet échec est riche, aux dires mêmes de Meyerhold, de tout son parcours à venir. L’année suivante à Tiflis avec sa Confrérie du Drame nouveau, il présente cette pièce dans une lecture böcklinienne, mais il songe à une autre variante possible, qui exigerait cependant de tout autres acteurs, dans le style des marionnettes. A Poltava, un peu plus tard, *Le Fou (Le Miracle de Saint Antoine)* de Maeterlinck est monté dans l’esthétique du théâtre de marionnettes, drôles autant que tragiques et cauchemardesques⁷⁸, malgré des comédiens qui peinent et dont le jeu tend plus vers la caricature et la charge. Ces travaux sont des essais pour le programme qu’il se propose de réaliser au Théâtre de Vera Komissarjevskaïa qui l’a invité à Petersbourg. Difficile pourtant de parler de marionnette à la grande actrice, même si elle sent le besoin de renouveler son art. C’est d’ailleurs cette accusation (transformer l’acteur en marionnette) qui sera déterminante pour lui permettre de licencier, un an plus tard le metteur en scène-chercheur. Dans une nouvelle version du *Miracle de saint Antoine*, voulant unir le général, l’universel, et le particulier, le quotidien, il dirige les acteurs presque immobiles, “comme des marionnettes”.

La référence aux marionnettes apparente même la scène au castelet avec *La Baraque de foire* — 1906, toujours — du poète symboliste russe Alexandre Blok. Les décors et les objets sont capables de disparaître en s’envolant dans les cintres, les Mystiques ont des costumes de carton, les personnages de Colombine, la fiancée de papier, et de l’Auteur, manipulé depuis les coulisses par des mains ou par une corde, sont conçus comme des marionnettes. Meyerhold y interprète le rôle de Pierrot comme un personnage de bois avec des gestes désarticulés qui impressionnent les spectateurs⁷⁹. Ce spectacle fera hurler les critiques défenseurs du naturalisme au théâtre, mais un certain nombre de témoins sont frappés par la nouveauté du jeu meyerholdien qui, par la virtuosité mécanique de la plastique, la visualité graphique du dessin sonore, atteint un lyrisme bouleversant.

Au moment-même où Meyerhold expérimente sur ce type de jeu pour les comédiens, E.G. Craig parle de revaloriser les marionnettes qui “traversent une ère de disgrâce” et invente le concept de sur-marionnette, qui résulte de son intérêt pour les *pupazzi* et de sa détestation “de ce qu’on nomme” le réalisme

⁷⁸ Cf. V. Volkov, *Mejerhol'd*, tome 1, Moskva-Leningrad, 1929, p.246.

⁷⁹ Cf. V. Verigina, “Po dorogam iskanij” (“Par les chemins de la recherche”), in *Vstreci s Mejerhol'dom (Rencontres avec V.Meyerhold)*, Moskva, VTO, 1967, pp. 40-41.

au Théâtre”. La sur-marionnette, écrit Craig, “ne rivalisera pas avec la vie, mais ira au-delà (...) et tandis qu’émanera d’elle un esprit vivant, elle se vêtira d’une beauté de mort”⁸⁰. Un peu plus tard, dans la troisième partie “Le théâtre de foire” (1912) de son livre *Du théâtre*, Meyerhold pose et résout le problème de façon paradoxale, à travers l’exemple de deux théâtres de marionnettes. Le directeur du premier veut perfectionner le jeu de ses petites créatures au point qu’elles ressemblent de plus en plus aux hommes, leurs modèles, et qu’en fin de compte ceux-ci prennent leur place; le second au contraire tient à ce que, sans contrefaire les hommes, elles demeurent ce qu’elles sont, dans leur monde enchanté, inventé. Dans ce texte fascinant, Meyerhold répond à ses détracteurs qui l’accusent de vouloir rabaisser l’acteur au rang de marionnette en valorisant le second théâtre de poupées, que celles-ci ont su se conquérir, sans vouloir s’identifier à l’homme, sur un tréteau qui “est la table d’harmonie où se trouvent les cordes de (leur) art.”⁸¹ Il décrit: “quand la marionnette pleure, sa main tient un mouchoir qui ne touche pas ses yeux, quand la marionnette tue, elle frappe si délicatement son adversaire que la pointe de l’épée n’atteint pas sa poitrine, quand la marionnette donne une gifle, la joue de la victime ne perd pas son fard et dans les étreintes des marionnettes amoureuses règne une telle circonspection que le spectateur, admirant leurs caresses délicates et pleines de respect, ne songe pas à demander à son voisin comment peuvent se terminer ces étreintes.”⁸²

Ce sont donc les acteurs qui doivent acquérir les techniques des marionnettes et pour *Le Miracle de saint Antoine* (1906), ces techniques auraient pu, s’ils les avaient maîtrisées, leur permettre de trouver “toutes les couleurs nécessaires pour que leurs masques grossiers pussent se situer sur le même plan que le lit de mort de la défunte enveloppée de son linceul”.⁸³ C’est toujours à l’occasion du travail sur *Saint Antoine* que Meyerhold écrit: «Le théâtre de marionnettes se manifeste comme le micro-monde qui nous donne le reflet le plus ironique du monde réel. Dans les théâtres japonais, les mouvements et les poses des marionnettes sont aujourd’hui encore tenus pour l’idéal vers lequel doivent tendre les acteurs. Et je suis convaincu que l’amour de ce peuple pour les marionnettes a sa source dans la sagesse de sa vision du monde.»⁸⁴

En 1909, Meyerhold traduit de l’allemand *Terakoya*, fragment de pièce de kabuki. Comme beaucoup d’autres, cette pièce a été écrite au départ pour la

⁸⁰ E.G.Craig, “L’acteur et la sur-marionnette” (1907), in *De l’art de théâtre*, Paris, Lieutier, Librairie théâtrale, s.d., p. 72, p.74, p. 81.

⁸¹ V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, tome 1, édition revue et augmentée, L’Age d’Homme, Lausanne, 2001, pp. 181-182.

⁸² V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, tome 1, *op.cit.*, p. 182.

⁸³ *Idem*, p. 210.

⁸⁴ *Idem*, p. 209.

forme du bunraku, où les marionnettes sont manipulées par des montreurs habillés de noir qui sont bien visibles sur la scène, affairés autour d'elles. Les signes de l'intérêt du metteur en scène russe pour les poupées de théâtre — sous toutes leurs formes, tant occidentales qu'asiatiques — sont donc multiples. Mais bien sûr il n'est pas le seul artiste en Russie à s'y intéresser alors. Il s'agit de tout un courant. Les artistes de l'Age d'argent, les Stravinski, Nijinski, Benois (pensons en particulier à *Petrouchka*), et surtout les écrivains symbolistes qui se passionnent pour la scène, comme A. Bielyi ou F. Sologoub, voient dans les marionnettes une issue à la crise du théâtre et la seule voie pour réaliser le drame symboliste dans toute sa plénitude. Sologoub écrit: "Et pourquoi donc (...) l'acteur ne devrait-il pas se comporter comme une marionnette? Cela ne fait pas offense à l'homme. C'est la loi immuable du jeu universel: l'homme est comme une marionnette merveilleusement organisée. Il ne peut pas y échapper et il ne peut même pas l'oublier."⁸⁵ Meyerhold a monté des pièces de Sologoub, et c'est d'ailleurs l'une d'elles qu'il aurait voulu présenter à Paris au Châtelet en 1913 lorsque, dans un premier temps, le projet était d'accompagner *La Pisanelle* de D'Annunzio d'un autre spectacle. Seule *La Pisanelle* sera montée dans l'unique «saison étrangère» de Meyerhold⁸⁶.

S'il n'est donc pas le seul à, se tourner vers les marionnettes, son questionnement est durable et traverse en profondeur toute sa biographie artistique. Ainsi il interroge en 1917: "Oh, où es-tu balagan russe? Où s'est caché Petrouchka? (...) Où sont les théâtres de marionnettes?" Avec le cirque, ces formes pour lui valent beaucoup mieux que la "soupe" décadente jouée par les «théâtres d'hommes», où le public s'ennuie⁸⁷. Ainsi en 1926 des poupées à taille humaine seront installées sur le plateau du finale muet, si difficile à jouer du *Revizor* que Gogol décrit en une longue didascalie. Ces figures, à l'effigie des personnages du spectacle, qui mettront dans le plus grand malaise le public interdit, hésitant entre applaudir ou demeurer coi, répondent aux lignes de "Menus propos" où Maeterlinck comprend l'effroi que de tels "êtres, semblables à nous, mais visiblement pourvus d'une âme morte" pouvaient inspirer⁸⁸.

On terminera cette rapide approche en empruntant encore à Eisenstein, et à l'amplitude de sa pensée imagée. Dans ses "Notes autobiographiques" où il se souvient des cours de Meyerhold au début des années vingt, "mirages et

⁸⁵ Fiodor Sologoub, "Le Théâtre d'une seule volonté" (1908), traduit in C. Amiard-Chevreil, *Les Symbolistes russes et le théâtre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1994, p. 237.

⁸⁶ Cf. B. Picon-Vallin, « Meyerhold au Châtelet... », in *Le spectaculaire du Romantisme à la belle Époque*, sous la dir. de I. Moindrot, Paris, CNRS Editions, 2006, pp. 215-230.

⁸⁷ Cf. V. Meyerhold, "Vive le jongleur!", in *Écrits sur le théâtre*, tome 1, *op.cit.*, p. 290.

⁸⁸ M. Maeterlinck, *op.cit.*, p. 463.

rêves” plus que cours dans le sens généralement usité du terme, Eisenstein embrasse, dans une puissante ondulation ternaire de sa mémoire, trois périodes de la vie artistique de son Maître qu’il saisit à travers le mouvement de ses mains particulièrement expressives (Meyerhold ne disait-il pas, après avoir vu en scène, en 1935, l’acteur Mei Lanfang qu’il faudrait couper les mains des acteurs russes parce qu’elles ne leur servaient à rien dans le jeu...). Il évoque donc successivement ses “mains d’or qui font bouger les petits bras d’or de la marionnette javanaise”, puis ses mains qui, lui semble-t-il, animèrent le corps mince et anguleux de l’actrice-danseuse Ida Rubinstein (peint par V. Serov en un célèbre portrait) pour son rôle totalement muet de la première partie de *La Pisanelle* au Châtelet, et enfin ses doigts fins brusquement arrêtés en l’air qui figent “la scène morte” du *Revizor*, groupant en demi-cercle des pantins immobiles après qu’une danse sauvagement endiablée ait emmené hors scène ceux dont ils sont l’image et qui tenaient le plateau durant tout le spectacle⁸⁹... En cherchant à percer les secrets de la puissance expressive et émotionnelle de ces “merveilles théâtrales” qui furent une de ses sources d’inspiration, Meyerhold a repensé, enrichi et transformé le jeu de ses comédiens, leurs relations aux spectateurs, et trouvé des solutions aux problèmes de mise en scène les plus ardues.

⁸⁹ Cf. S.Eisenstein, “ Iz avtobiografitcekih zapisok ” (“ Extraits autobiographiques ”), in *Vstreci s Mejerhol’dom, op.cit.*, p. 220.



Do Antigo ao Moderno Percepções de uma espectadora

Penny Francis

Central School of Speech and Drama (Londres)



Tradução de Marisa Napolini, Mestre em Teatro e professora do Departamento de Artes Cênicas no Centro de Artes da UDESC; Juliet Attwater, Mestre em tradução, doutoranda em Teoria Literária; e Marcos Heise, jornalista, graduado em Comunicação Social.



Página 146: espetáculo “Houdini’s Suitcase”, Cia Pickled Image, com direção de Emma Lloyd. Foto de Renato Gama.

Página 147: espetáculo “Horsehead”, Company Faulty Optic. Acervo da companhia.

Apresento aqui um panorama da evolução do teatro de bonecos europeu contemporâneo, com a esperança de que o leitor o considere instigante para observar as similaridades e contrastes entre este e o teatro de bonecos no Brasil. Na minha parca familiaridade com o teatro, e com o teatro de bonecos brasileiros, me sinto intimidada não apenas pela minha ignorância da língua portuguesa, mas também pela imensidão territorial e a diversidade da herança cultural brasileiras. É certamente tão difícil falar sobre e comparar as diversas estéticas e estilos do teatro de bonecos brasileiro quanto o seria comparar a produção dos diversos países europeus entre si. No entanto, através da minha descrição desta última – com forte enfoque na produção britânica – o leitor certamente poderá encontrar o prazer de reconhecer algumas características compartilhadas pelos nossos mundos.

Na Europa, o verdadeiro *modus vivendi* das apresentações de teatro de bonecos é ainda praticado com maior frequência em um contexto tradicional. Os padrinhos e heróis seculares e vulgares do teatro de bonecos europeu, tais como a extensa família de Punch, Pulcinella, Polichinelle, Petrouchka, o alemão Kasper, o tcheco

Casperle, o húngaro Vitez Laszlo, o português Dom Roberto e muitos outros, são perenemente populares porque seu “heroísmo” consiste em seu antiautoritarismo, sua luta por individualidade e independência (da tirania do matrimônio e da paternidade, da profissão de médico, da Igreja e da Lei). A maioria de nós pode se identificar com seu espírito rebelde, em maior ou menor extensão. Eles intercedem a favor do Homem Comum, e terminam sua apresentação confrontando o Diabo, algumas vezes sob a aparência de um fantasma, um crocodilo ou um touro ou, mais raramente, um esqueleto, que surge para levar o herói cômico para o inferno. Nas apresentações populares mais interessantes, a Morte e o Diabo também são derrotados.⁹⁰

Existe uma quantidade significativa de “mestres” de Punch na Grã-Bretanha, e certamente existe mais de um herói popular no Brasil, apesar de eu só conhecer o do Mamulengo. Ali também o “herói” representa o oprimido, o explorado e o pobre. Todos eles ainda exercem seu poder para nos fazer rir (chamamos isto de *slapstick humour*⁹¹ — trata-se de uma ação violenta e caótica, que envolve pancadaria e trapaça contra o oponente: o *slapstick*, devo lembrá-lo, é uma vara de madeira com um corte vertical no meio, de forma que faz um barulhão quando usada, mas que quase não machuca). Uma razão mais profunda para a capacidade de resistência destas personagens grosseiras, mesmo nos países mais ricos, é uma necessidade contínua por parte de espectadores impotentes de testemunhar uma revanche que eles mesmos não ousam praticar, uma catarse humorística, se pudermos chamar assim. Com seu bastão, Punch mata os “tiranos”, por sua vez (imperdoavelmente), usando seu poder em nome de todos nós, vítimas da autoridade. A mensagem é comicamente cruel, abertamente violenta e normalmente sexista, o que faz com que as

⁹⁰ SPEAIGHT, George. *Punch and Judy, a History*. Plays Inc. USA pp.139-1440.

⁹¹ No original, *slapstick humour* seria um tipo de humor feito a partir de tiradas muito simples e práticas, quase ingênuas (N. T.).

autoridades de hoje, ou pelo menos seus representantes mais puritanos e triviais, freqüentemente, expressem sua indignação em nome do politicamente correto e retirem a licença do *Punchman*⁹². Acontece com freqüência, pelo menos na Inglaterra.

Se você visitasse alguns festivais de teatro de bonecos na Europa, perceberia a influência de Punch e seus primos, a maioria deles descendente da *Commedia dell'Arte*, que por sua vez descende de uma tradição de entretenimento popular que remonta à Roma clássica, à Grécia antiga e às civilizações ainda anteriores. Em cada país, este tipo de representação absorveu as características nacionais e as tradições locais: o herói popular é mais ou menos grosseiro (na Inglaterra, ele é particularmente violento, sinto em dizer), mais ou menos refinado.

Punch e seus primos são uma manifestação da irreverência profundamente enraizada do homem moderno, manifestada já no século XVII e provavelmente muito antes. Punch pode ser considerado um exemplo do homem iluminista nos seguintes aspectos: ele pensa para si mesmo, defende sua individualidade, zomba da hipocrisia de seu patrão (incluindo a do padre) e da sua riqueza adquirida de forma desonesta. Na pessoa de Guignol, no século XIX, na França, o anti-herói foi “elevado” a um novo papel, tornando-se o servo da burguesia, um malandro amável das classes trabalhadoras industriais, muito menos violento do que Punch. Mas a linhagem hereditária é clara, e todos, incluindo Guignol, permanecem populares.

A tradição de 3000 anos está suficientemente difundida para tornar fácil imaginar como a maioria dos teatros de bonecos ainda lhe deve, no que diz respeito à sua vitalidade e às suas histórias. A herança é perceptível até no trabalho de alguns dos grupos modernos mais altamente considerados. Tome como exemplo Green Ginger do país de Gales e Faulty Optic de Yorkshire (no norte da Inglaterra). A dramaturgia do Green Ginger é ampla,

⁹² *Punchman* é o artista que apresenta o número de Punch (N. T.).

tolerante, barulhenta, cômica, assim como o desenho dos bonecos de luva e cenários: a influência de Punch é forte. Com *Faulty Optic*, a influência é mais sutil, a dramaturgia muito mais enrolada, a cenografia é uma justaposição primorosa de objetos descartados, uma celebração de detritos (incluindo as personagens). As personagens grotescas são manipuladas do fundo, com as mãos ou com pequenas varetas. A alta tecnologia, na forma de uma câmera pequena segura pela mão, rastreia uma parte da ação para ampliar e focar a atenção. Uma de suas últimas produções, *Horsehead*⁹³, utilizou uma animação *stop-frame* de fotos que criou um efeito perturbador (insetos comendo as vísceras de uma cabeça decapitada de um cavalo de circo), aumentando o tom grotesco. Apesar da tecnologia, as suas apresentações incorporam ação repetitiva e violenta; o humor é mais pesado do que no teatro de Punch, mas a dívida é óbvia. Ambas as companhias escondem os bonequeiros, como nas apresentações tradicionais.

Durante os anos 80 e 90, havia na televisão a série *Spitting Image*⁹⁴, uma sátira cruel sobre os famosos e poderosos na Grã-Bretanha, que, por sua vez, também devia sua vitalidade à tradição de Punch. O conceito foi adotado por outros países e ainda existe na França. Surpreendentemente, obteve popularidade até na Rússia — na era pós-glasnost, é claro. A caricatura do boneco voltou ao seu modo legítimo, ou um deles. O teatro de bonecos na televisão, antes de *Spitting Image*, havia ganhado um caráter suave, encantador e, sobretudo, infantil. Foi um alívio vê-lo adotar novamente um papel satírico agudo.

Em um nível mais radical de protesto, quase não restam mais propostas de um teatro de bonecos político, pelo menos na Grã-Bretanha. Não existe nenhum equivalente do Bread and Puppet aqui, apesar de já ter havido vários grupos derivantes do trabalho vigoroso de Peter Schumann. Já foi assim na Grã-Bretanha, mas é difícil encontrar este tipo de trabalho hoje em dia, por duas razões:

⁹³ Cabeça de cavalo (N. T.).

⁹⁴ Semelhança perfeita (N. T.).

primeiro, porque os espetáculos de Punch & Judy, aquela fonte de protesto social satírico no século XIX, já não encontra mais razões suficientes para protestar em nosso cenário político relativamente insípido. As companhias de teatro de bonecos profissionais são cada vez mais subvencionadas pelos conselhos de artes⁹⁵ e pelas autoridades municipais. Pode haver muitos grupos que discordem, mas os dentes políticos do teatro de bonecos foram extraídos pelas demandas sufocantes das políticas de fundos oficiais, sem os quais é impossível garantir a sobrevivência das companhias. Duas das nossas companhias mais polêmicas, que costumavam criar um teatro alternativo de forma brilhante, ganharam prédios, e a sua própria sede. Um cínico poderia concluir que a tática dos patrocinadores — consciente ou não — é de conceder dinheiro e mesmo um espaço físico permanente aos grupos rebeldes e, então, impor-lhes condições impossíveis: preenchimento de formulários, contabilidade, exigências de saúde e segurança (incluindo os mais caros e exigentes regulamentos contra incêndio), produção de dados minuciosos de assistência e outros. O vigor dos artistas que deu origem aos protestos rapidamente se esgota, e neste momento a Grã-Bretanha possui apenas um ou dois grupos preparados para expor alguns dos excessos contemporâneos e injustiças do poder. O grupo Welfare State International, inspirado no Bread and Puppet, durante anos debochou do governo, através de manifestações em escala gigantesca de um teatro de rua esplêndido, com belos bonecos e uma pirotecnia de tirar o fôlego⁹⁶.

A companhia encerrou suas atividades no ano passado. Seu líder John Fox colocou a responsabilidade pelo fim da companhia nas demandas exigidas pelo novo prédio recentemente doado ao grupo; a razão, disse ele, é que “fundamentalmente os tesoureiros das artes estavam nos institucionalizando”.

⁹⁵ Os *Arts Councils* são instituições públicas voltadas para o fomento das artes e promoção de políticas culturais. Entre outros, promovem o repasse de recursos, através de fundo direto, para projetos que de outra forma não conseguiriam ser concretizados (N. T.).

⁹⁶ Ver *Animated Encounters*, Puppet Centre Trust, UK. 2007, p.20 et seq.. Inclui-se o site do WSI, e *Eyes on Stalks*, A and C Black, UK. 2002.

No entanto, a ditadura dos fundos para as artes, paradoxalmente, propiciou o surgimento de uma crescente generosidade e uma apreciação do teatro de bonecos como uma contribuição valiosa para o teatro nacional, e isto deve ser reconhecido.

Uma clara ruptura com o passado ocorreu nos anos 70 quando as escolas de teatro de marionetes européias produziram o “ator-bonequeiro”, profissional da representação enquanto indivíduo, no mínimo tão ator quanto bonequeiro. Desde então poucas produções têm consistido em bonecos animados inteiramente por manipuladores e por atores⁹⁷ escondidos. Um desejo brechtiano de suprimir a ilusão, de revelar os truques da cena, juntamente com o ego liberado do ator-bonequeiro, mudou a estética da *performance* com bonecos, provavelmente para sempre.

Apesar disso, é possível assistir ocasionalmente a uma apresentação de bonecos sem a presença humana visível (como é o caso das duas companhias que citei anteriormente). Para os fãs como eu, elas surgem como um sopro de ar fresco, uma sedução trazida de volta à memória, renovando meu amor pelo teatro de bonecos, e minha crença nele como uma disciplina de teatro singular e emocionante que tem sua própria linguagem.

A formação profissional em teatro de bonecos é acessível na maioria dos países europeus e, em muitos deles, é oferecida em nível universitário. Nestas escolas, o alto padrão de habilidade necessário à manipulação de bonecos “puros” é pouco ensinado, com exceção talvez dos cursos de quatro anos oferecidos no Leste Europeu. A maioria dos bonequeiros ainda é auto-didata ou trabalha como aprendiz de outro bonequeiro, para aprender as técnicas de manipulação tradicionais. As escolas concentram a atenção dos estudantes em fazer um teatro interessante e original: eles estudam teoria e dramaturgia, tecnologia de novas mídias, a encenação de

⁹⁷ No original, a autora se refere a *speakers*, ou seja, aquele que fala. Neste caso, seria o ator-bonequeiro que, escondido do público atrás da empanada, anima uma personagem boneco apoiado em seus recursos vocais e no texto falado.

produções sob a orientação de profissionais experientes. Em resumo, o teatro de bonecos é ensinado como um elemento e instrumento do teatro moderno.

Na *Central School of Speech and Drama*, em Londres, onde sou orientadora de teatro de bonecos desde 1993, uma abordagem inter-disciplinar de prática teatral prosperou em dois programas de nível universitário (Bacharelado e Mestrado). O espírito é baseado em uma criatividade não-hierarquizada, colaborativa, na qual escritores, atores, diretores, dramaturgos, produtores, bonequeiros, sonoplastas, iluminadores, cenógrafos e estudantes de novas “mídias visuais” desenvolvem uma compreensão do teatro moderno e da localização de cada disciplina neste contexto. O teatro de bonecos é só uma parte do todo.

Os bonequeiros experimentam a integração das linguagens de bonecos e animação de objetos no laboratório. O resultado tem sido surpreendente: a maioria dos estudantes dos dois programas ganha a compreensão de uma forma artística pouco conhecida até então e, muitos dos formados que não se auto-denominam bonequeiros, guardam este conhecimento e a técnica em sua “caixa de ferramentas”, e integram o jogo com bonecos e objetos ao seu trabalho profissional.

Se tomada como uma forma artística singular e isolada com seus próprios profissionais especializados, com suas habilidades específicas, o que seria então esta linguagem? O que este meio de expressão pode transmitir, em termos de dramaturgia, para atrair um público pagante? Sendo a Europa secular no que diz respeito à política e aos costumes sociais no século XXI, histórias e lendas bíblicas raramente são retratadas em produções recentes. A Igreja Cristã tem comparativamente pouco poder ou influência, de forma que antigos contos de santos e histórias do Evangelho dificilmente permanecem no consciente coletivo, apesar de eu ter visto muitos na Polônia, o que faz sentido. Este desprezo pelas fontes religiosas é verdadeiro na Grã-Bretanha e torna-se cada vez mais real em todos os países da Europa.

Desde os anos 20, o público de teatro na Grã-Bretanha transformou-se em uma minoria conservadora, educada, do tipo que lê livros, recebe em casa, cuida do jardim e da família — e busca na arte a reafirmação de tudo que lhe é familiar. O Animismo — crença na vida espiritual de todas as coisas⁹⁸ — é visto com suspeita e ridicularização; ele foi reprimido na sociedade burguesa e na sala de aula. Como o sabemos, animismo é a essência do teatro de bonecos. Nós temos que aceitar a marginalização dos sistemas de crença religiosa, das referências transcendentais, do subnatural e do “não-científico”; e juntamente com o já observado desaparecimento da polêmica, paródia e sátira, as fontes primárias do teatro de bonecos estão bloqueadas. Uma dramaturgia que surgiu de uma afinidade natural do meio, tanto com as questões espirituais quanto com o protesto cômico, foi quase extinta. Se alguma delas for encontrada no teatro de bonecos europeu do século XXI, será através do nosso fascínio pelas questões exóticas e desconhecidas, tais como o “realismo mágico”, que procede da literatura sul-americana. Através desse fascínio, nós permitimos que uma parte de nossas velhas crenças irracionais, não-científicas, no espírito e na magia, borbulhe até a superfície como a nascente do Nilo, bloqueada, mas não seca⁹⁹.

Uma renovação no interesse pela animação teatral de personagens e objetos nos países mais ricos é surpreendente, mas incontestável. Muitos teatros influentes têm utilizado teatro de bonecos em todo tipo de produção, dos musicais comerciais à ópera, da dança ao teatro que envolve parcial ou totalmente outras mídias. Até agora, muitos têm usado estas técnicas de forma tímida, de forma descritiva próxima ao naturalismo: os bonecos são frequentemente substitutos de bebês, crianças e animais. Os vãos da imaginação e da invenção só são trazidos ao palco pelos

⁹⁸ O Animismo atribui alma a todas as coisas, inclusive a objetos inanimados (N. T.).

⁹⁹ NELSON, Victoria. *The Secret Life of Puppets*. Harvard Univ. Press, USA and England, 2001, p.xi.

verdadeiros bonequeiros, que compreendem como ninguém a singularidade do gênero e o potencial dramático da imagem animada. Somente eles (quer se rotulem bonequeiros ou não) podem trazer uma imaginação prodigiosa para a interpretação no campo da transformação e do encantamento, surrealismo e simbolismo. As companhias de teatro de bonecos ainda trabalham principalmente para crianças (que ainda têm contato com estas questões sobrenaturais), mas há fortes evidências que comprovam que uma platéia adulta jovem está desenvolvendo o gosto pelo teatro não-naturalista no qual o teatro de bonecos se encaixa perfeitamente. Nos festivais de que participei mais recentemente, os trabalhos adultos foram surpreendentemente mais interessantes do que aqueles oferecidos para as crianças.

Eu mencionei a enorme diferença entre a estética do teatro de bonecos tradicional e a do contemporâneo: nos séculos passados, o valor artístico, visual, da apresentação era visto como pouco mais do que um fundo necessário (na cenografia, nos figurinos, na coreografia). Hoje, a avaliação de um bom espetáculo está fundada tanto nos elementos visuais quanto no texto escrito, ou ainda mais. Os maiores bonequeiros são artistas visuais de formação, raramente atores de teatro. Matthew Cohen, no ensaio *The art of puppetry*¹⁰⁰, examinou a inclusão substancial de teatro de bonecos no trabalho de artistas plásticos contemporâneos, e concluiu que artistas contemporâneos trazem um novo olhar para velhas práticas e ajudam os bonequeiros a lembrar que seus instrumentos de representação espetacular são também escultura em movimento¹⁰¹.

Os atores-bonequeiros mais talentosos devem colaborar com *designers*. O mais hábil artesão deve interpretar o trabalho de cenógrafos artísticos — mas na prática desta forma artística singular, é curioso como freqüentemente o ator e o artesão são, eles próprios, artistas plásticos.

¹⁰⁰ A arte do teatro de bonecos (N. T.).

¹⁰¹ COHEN, Matthew Isaac. The Art of Puppetry. In: *Animated Encounters*. No.1, Puppet Centre Trust 2007. London, England.

Joan Baixas da Catalunha, que fundou a sua companhia *La Claca* nos anos 70, quando colaborou com o pintor Joan Miró, é um nome proeminente no mundo moderno da animação. Ele começou como um inovador, animando “objetos” mais do que usando bonecos figurativos, experimentou recentemente a transformação de pintura sobre tela. Pode-se chamar isso de pintura animada. A *performance* é ao vivo, com uma trilha musical, e o efeito na platéia pode ser — se não completamente hipnotizante — arrebatador, um prazer estético intenso, tanto sensual quanto espiritualmente. O fato de uma de suas produções ter sido denominada *Terra Prenyada* ou Terra Grávida e de os ingredientes primários de sua pintura, manualmente espalhados na tela, terem sido efetivamente terra e água, forçava os espectadores a contemplar uma era do passado quando estes elementos eram objetos de adoração.

Shockheaded Peter, concebido e dirigido por Julian Crouch e Phelim McDermott, dois dos fundadores da Companhia Improbable Theatre, foi inicialmente apresentado em 1997 pela produtora Cultural Industry. Não seria exagero afirmar que o espetáculo foi um divisor de águas no teatro europeu moderno, introduzindo uma era de produções baseadas em uma rica tapeçaria de mídias entrelaçadas muito distantes de um trabalho naturalista baseado em texto. O trabalho mesclou recursos artísticos (bonecos, teatro de brinquedo, interpretação, música ao vivo, canções). O mais importante é que o espetáculo quebrou com as fronteiras rarefeitas do teatro “alternativo” ou “experimental” ao atrair enormes platéias de todas as idades. O espetáculo se apresentou nos principais teatros do West End, na Broadway e em todo o continente europeu ao longo de vários anos¹⁰². O texto, em forma de letras de música, era uma série de versos de advertência contando as más ações das crianças e suas inevitáveis e fatais conseqüências — por exemplo,

¹⁰² Veja o site www.shockheadedpeter.com. O espetáculo foi produzido pela Cultural Industry.

não prestar atenção a onde estão pisando, recusar comida, chupar o dedo, brincar com fósforos e outras transgressões do gênero. O trabalho deu vazão a uma série de produções nas quais a imagem e a imaginação visual comandam, e re-enunciou a atração e a utilidade¹⁰³ do artificial e do fantástico. Em seu rastro vieram mais produções apresentando bonecos como fortes representações simbólicas do grotesco, da caricatura, do fantasmagórico, do horrendo, do sobrenatural. No cinema, isso já era conhecido, mas a grande maioria dos críticos de teatro e comentaristas achou o fenômeno do novo gênero difícil de lidar, difícil de definir critérios de avaliação crítica. Especialistas em literatura, eles eram treinados para peças baseadas na palavra e musicais. A maioria não conhecia o vocabulário das artes plásticas e do *design* em produções teatrais. A maior parte era incapaz de reconhecer as dimensões dramáticas de uma paisagem sonora integral em um teatro total. Muitos eram totalmente desconfiados do material imerso no não-naturalismo. É interessante que as mulheres críticas vieram apreciar a nova dramaturgia antes dos homens, ainda que os homens fossem maioria entre os críticos profissionais.

Outros exemplos: em 2006, uma companhia incipiente, Sketty, apresentou um espetáculo bem-sucedido sobre um pai que não consegue aceitar a morte do filho, que aparecia como fantasma na forma de um boneco falante, de tamanho humano, invisível à mãe. A mãe e o pai eram atores humanos. Apesar de ser canadense, Ronnie Burkett, incomparável artista plástico, dramaturgo e marionetista, foi muito aplaudido pelas platéias europeias com sua ambiciosa produção *Happy*. A história era localizada em uma “casa de passagem”, na qual várias personagens, mortas no sentido terreno, são presas, encarceradas, por aqueles que as amavam e não conseguiam deixá-las “partir”, deixarem seus espíritos descansar em paz. O National Theatre apresentou uma ambiciosa trilogia de peças nas quais cada personagem humana era ligada a e

¹⁰³ Em termos de potencial econômico (N. T.).

acompanhada de seu “demônio” animal, um retrato em forma de boneco do espírito de sua personagem. Burkett freqüentemente lota um grande teatro londrino em temporadas de 3 ou 4 semanas.

Pode-se perceber que o teatro de bonecos europeu está gradualmente, timidamente, olhando novamente para suas raízes, na paródia, na sátira, no bizarro e no espiritual, mais pelo seu potencial dramático do que por um reflexo de mudanças sociais, como eu gostaria que fosse.

O teatro feito para crianças sempre foi muito mais corajoso nesta investida no mundo sobrenatural, em histórias de magia, espiritualidade e folclore, cheias de seres do outro mundo, bons e maus. Para as crianças, as produções de teatro de bonecos funcionam como introdução às artes plásticas, ao teatro, à poesia, à música e à própria vida. O melhor teatro infantil, incluindo aquele que se dirige às necessidades especiais de crianças em hospitais, lares, centros de refugiados e afins, tem recebido bom apoio financeiro nos dias atuais, e grupos como Theatre-rites e Oily Cart se concentram em temas nos quais eles podem explorar sua extraordinária criação visual, geralmente em espaços não-teatrais. O trabalho em locais específicos envolve as crianças em experiências sensoriais e em ambientes que se tornam irreconhecíveis, através da instalação de objetos transformados e animados, reflexões poéticas dos sonhos e aventuras infantis. Este tipo de trabalho recebe subvenções animadoras, se o trabalho for excepcional.

Falando em termos práticos, a balança pesa positivamente a favor do boneco e do objeto como mídia teatral. No cinema, a animação tem sido largamente utilizada quase há tanto tempo quanto o filme, e eu me surpreenderia se não se desse o mesmo no Brasil. Nos programas de televisão, era de se esperar que a incidência fosse muito menor, obviamente, uma vez que atualmente, pelo menos, a TV é o veículo do naturalismo, da novela, da história de detetive, estrelando pessoas “comuns” que espelham seus espectadores. Claro que isso não se aplica aos programas infantis, onde a fantasia reina. Se a televisão está refletindo a realidade adulta,

o que dizer da realidade das crianças? Elas parecem se regozijar na irrealidade, na cor, na caricatura. No atual estágio da civilização européia, o adulto deixa a infância para trás, deixando o amor pelo irreal, e adotando (frequentemente com grande dificuldade) o amor pelo literal, o científico, o racional. No teatro, isto significa a crença de que o texto é o meio de comunicação supremo, talvez especialmente na Grã-Bretanha, terra de Shakespeare.

Uma advertência — em produções feitas por companhias não-especialistas como o National Theatre — o emprego do bonequeiro e o respeito dedicado a ele não são os mesmos dedicados aos bonecos. Há pelo menos duas razões para isso: até recentemente o teatro de bonecos era visto como uma especialidade fechada, quase secreta, por isso persiste o medo de que o bonequeiro seja um profissional insular, inflexível, com pouca compreensão de um universo teatral mais abrangente. A segunda razão é a percepção dos produtores de que outros intérpretes — atores, dançarinos, cantores — podem manipular bonecos tão bem quanto um especialista. Novas formas de treinamento, como as que eu descrevi anteriormente, nas quais candidatos a bonequeiros aprendem juntamente com outras disciplinas ligadas à representação estão, eu espero, gradualmente expandindo horizontes e eliminando esta percepção.

O quadro europeu não estaria completo sem uma referência ao rápido e crescente reconhecimento do valor dos bonecos na educação, terapia, reabilitação adulta e psicologia infantil, mas este não é o meu campo.

A infra-estrutura, ainda frágil, está se fortalecendo o tempo todo (oportunidades de formação, publicações, análises, crítica, associações como a *Union Internationale de la Marionnette* ou UNIMA, agências para o desenvolvimento da arte como o *Puppet Centre Trust*, agora com 33 anos); os valores estão sendo constante e mensuravelmente melhorados, os festivais internacionais revelam sempre novos caminhos. O futuro parece residir em experimentos com novas tecnologias, maior sofisticação no uso da iluminação,

música e som ao vivo, atraindo jovens compositores entusiasmados e instigantes. Assim como a cenografia moderna, os projetos estonteantes de alguns artistas, que compreendem perfeitamente o meio, ampliaram enormemente o reconhecimento e o respeito a esta arte como parte de um novo teatro criativo. O teatro de bonecos é parte de um gênero de teatro que está crescendo com mais força do que qualquer outro – na falta de um nome melhor, vou chamá-lo de teatro total (nós publicamos uma revista com este nome). Em toda a Europa, há milhares de profissionais provocando esta revolução industrial, e entre eles há centenas de bonequeiros. Já é tempo de eles receberem apoio como o teatro baseado em texto, com uma infra-estrutura similar e recursos públicos e publicidade de nível.

O trem já está andando e ganhando velocidade.

Ancient into Modern Perceptions of an onlooker

Penny Francis
Central School of Speech and Drama - Londres

I offer a picture of contemporary developments in European puppetry, in the hope that the reader will find it intriguing to note the similarities and contrasts with those of Brazil. On the briefest acquaintance with Brazilian puppetry and theatre, I am daunted not only by my ignorance of Portuguese, but also by the immensity of Brazil's landmass and the diversity of its cultural heritage. It is surely as difficult to speak of and compare this one country's puppetry aesthetics and styles as those of all the countries of Europe combined. Yet through my description of the latter – with a heavy accent on Britain - the reader may well find the pleasure of recognition in some characteristics shared between our worlds.

In Europe, the puppet's actual *modus vivendi* in performance is still most often practised in a traditional context. The earthly secular godfathers and heroes of European puppetry, i.e. the extended family of Punch, Pulcinella, Polichinelle, Petrouchka, the German Kasper and the Czech Casperle, the Hungarian Vitez Laszlo, the Portuguese Dom Roberto and many more are perennially popular, because their 'heroism' lies in their anti-authoritarianism, their fight for individuality and independence (from the tyranny of matrimony and parenthood, the medical profession, the Church, the Law). Most of us can identify with their rebelliousness, to a greater or lesser extent. They are there on behalf of the Common Man, ending their show with a confrontation with the Devil, sometimes in the guise of a Bogeyman or a Crocodile or a Bull or, rarely, a Skeleton, come to take the comic hero down to hell. In the most satisfying folk shows Death and the Devil are defeated too.¹⁰⁴

There are scores of Punch 'Professors' in Britain, and there is surely more than one such folk hero in Brazil, although I know only of the Mamulengo show. There too the 'hero', represents the downtrodden, the exploited and the poor. All of them still exert their power to make us laugh (we call it slapstick humour – broad knockabout action involving hitting and tricking the opponent:

¹⁰⁴ SPEAIGHT, George. *Punch and Judy, a History*. Plays Inc. USA pp.139-1440

the slapstick, I would remind you, is a wooden rod split down the middle so that it makes a satisfying noise when used but inflicts minimal hurt). A more profound reason for the staying-power of these coarse characters, even in the richer countries, is an ongoing need for the impotent spectators to witness a revenge they dare not practice, a humorous catharsis, you may call it. With his big stick Punch kills the 'tyrants', in turn (and inexcusably) wielding power himself on behalf of all of us, Authority's victims. The message is comically crude, openly violent and usually sexist, so that today's Authority, or its more puritan and petty representatives, often voices its indignation in the name of Political Correctness and removes the Punchman's licence to perform. It happens regularly, at least in England.

If you were to visit a number of puppet festivals in Europe you would perceive the influence of Punch and his cousins, most of them descendants of the *Commedia dell'Arte*, itself a descendant of a tradition of folk entertainment that is traced backwards from classical Rome, to ancient Greece and to civilizations even before that. In every country the show has absorbed national characteristics and local lore: the folk hero is more or less coarse (in England he is at his most violent, I regret to say), more or less refined.

Punch and his cousins are a manifestation of modern mankind's deep-rooted irreverence, manifested as far back as the 17th century and probably long before. Punch can be said to be an example of Enlightenment Man in these respects: he thinks for himself, he defends his individuality, he cocks a snook at [mocks] his masters' hypocrisy (including that of the priest) and his ill-gotten wealth. In the person of Guignol in 19th century France the anti-hero was 'elevated' to a new role, becoming a servant of the bourgeoisie, an endearing trickster from the industrial working classes, much less violent than Punch. But the line of inheritance is clear, and all, including Guignol, are popular still.

The 3000 year tradition is pervasive enough to make it easy to imagine how most 'puppet shows' still owe it their vitality and their stories. The inheritance is perceptible even in the work of some of Britain's most highly regarded modern groups. Take as examples Green Ginger of Wales and Faulty Optic of Yorkshire (in north England). Green Ginger's dramaturgy is broad, noisy, comic, as is the design of glove puppets and sets: the influence of Punch is strong. With Faulty Optic the influence is more subtle, the dramaturgy far more convoluted, the scenography an exquisite juxtapositioning of junk objects, a celebration of detritus (including the characters). The grotesque figures are manipulated from the back, hands-on or with short rods. High technology in the form of a miniature camera, hand-held, tracks a part of the action to magnify and focus attention. One of their latest productions, Horsehead, introduced

stop frame animation to disturbing effect (insects eating the innards of the decapitated head of a circus horse), heightening the grotesquerie. In spite of the technology their shows incorporate repetitive, violent action; the humour is darker than in the Punch show, but the debt is obvious. Both these companies hide the puppeteers, as in the traditional puppet show.

On television during the eighties and nineties, there was the series *Spitting Image*, a viperish satire on the famous and powerful in Britain, owing its vitality in the same way to the Punch tradition. The concept was adopted by other countries and still runs in France. It even enjoyed popularity in Russia, surprisingly - post-glasnost, of course. The puppet caricature had returned to its rightful mode, or one of them. Television puppetry had, before *Spitting Image*, a soft, charming and mostly infantile character. It came as a relief to see it adopt again a hard-edged satirical role.

At a more radical level of protest, you will not find much political puppetry remaining, at least not in Britain. There is no equivalent of Bread and Puppet here, although once there were several groups descended from Peter Schumann's gutsy work. It was once the same in Britain, but is hard to find nowadays, for two reasons: first, the Punch and Judy show, that fount of satirical social protest in the nineteenth century, does not find enough to protest about in our relatively bland political landscape; second, the professional puppetry companies are increasingly well-funded by our arts councils and municipal authorities. There may be many groups to disagree, but puppetry's political teeth have been mostly extracted by the suffocating demands of the official funding bodies, without whose support it is near impossible for a company to survive. Two of our most outspoken companies that used to create splendidly anti-establishment theatre have been awarded buildings, their own headquarters. A cynic might conclude that the tactics of the arts donors – conscious or not – are to grant the rebel groups money and even a permanent building, and then to impose impossible conditions: of form-filling, accounting, health and safety requirements (including the most demanding and expensive fire regulations), the production of detailed attendance figures and so on and on. The vigour of the artists that gave rise to the protests is soon worn down, and as I write Britain has only one or two groups ready to expose some of the contemporary excesses and injustices of power. Welfare State International, inspired by Bread and Puppet, for years thumbed its nose at government through giant scale displays of superbly designed street theatre, beautiful puppetry and breathtaking pyrotechnics.¹⁰⁵

The company closed down last year. Its leader John Fox blamed the end

¹⁰⁵ See *Animated Encounters*, Puppet Centre Trust, UK. 2007 p.20 et seq., also the WSI website, also *Eyes on Stalks*, A and C Black, UK. 2002

of his project on the demands of the new building the company had recently been granted; the reason was, he said, 'mainly because the gatekeepers were institutionalising us'.

However the dictatorship of the arts funding bodies has by a paradox given rise to an ever-growing generosity to and appreciation of puppetry as a valuable contribution to the nation's theatre, and this is to be acknowledged.

A clear break with the past came in the nineteen seventies when European puppet schools produced the 'actor-puppeteer', skilled in performance as an individual personality, an actor at least as much as a puppeteer. Since then few productions have consisted of puppets operated entirely by hidden manipulators and speakers. A Brechtian desire to suppress illusion, to reveal the tricks of the trade, as it were, alongside the liberated ego of the actor-puppeteer has changed the aesthetics of performance with puppets, probably forever.

Nevertheless you will occasionally see a puppet performance with no visible human presence (as with the two companies I have cited). For devotees such as me they come as a breath of fresh air, a seduction remembered, renewing my love of the puppet theatre and my belief in it as a unique and thrilling discipline of theatre with its own language.

Professional training for puppetry is available in most European countries, and in many is offered at university level. In these schools the high levels of manipulative skill necessary to 'pure' puppetry are little taught, except perhaps in the four-year courses for actor-puppeteers in Eastern Europe. Most puppeteers are still self-taught or apprenticed to others to learn the traditional manipulation skills. The schools concentrate the students' attention on making interesting and original theatre: they study theory and dramaturgy, new media technologies, the staging of productions under the tuition of experienced practitioners. In short, puppetry is taught as an element and tool of modern mainstream theatre.

In the Central School of Speech and Drama in London, where I have been a tutor in puppetry since 1993, an inter-disciplinary approach to theatre-making has flourished in two programmes at university level (Bachelor's and Master's degrees). The ethos is that of a collaborative, non-hierarchical creativity in which writers, actors, directors, dramaturgs, producers, puppeteers, sound, light and set designers and students of new 'visual media' develop an understanding of modern theatre and the location of each discipline in that context. Puppetry is simply a part of a whole. The puppeteers attempt to integrate the language of puppet and object animation into the laboratory. The result has been startling: most students on the two programmes gain an understanding of a formerly little known art form, and many of the graduates who would not call themselves puppeteers place it in their toolbox of knowledge and skills and integrate puppet and object play into their professional work.

Taken as a unique and separate art form with its own specialist practitioners, its own specialist skills, what then is this language? What can this medium of expression transmit, in terms of a dramaturgy, in order to attract a paying public?

Europe being largely secular in its politics and societal customs in this the 21st century, biblical stories and legends rarely feature in new productions. The Christian church has comparatively little power or influence, so the old tales of saints and gospel stories are hardly in the public consciousness, although I have seen many in Poland, as seems logical. This disregard of religious sources is true in Britain and becomes increasingly true in every European country.

Theatre audiences in Britain have since the 1920s become a conservative, educated minority, the kind that reads books, entertains at home, tends the garden and the family - and looks to art for reflections of the familiar. Animism – belief in the spirit life of Things - is viewed with suspicion and ridicule; it has been stifled in bourgeois society and the schoolroom. Alas, animism, as we know, is the essence of puppetry. We have to accept the marginalisation of religious belief systems, of transcendental references, of the supernatural and the ‘unscientific’ taken together with the already noted fading of polemic, parody and satire and puppetry’s primary sources are dammed up. A dramaturgy which arose from the medium’s natural affinity both to things spiritual and to comic protest has been almost erased. If either is found in 21st century European puppet theatre it is through our fascination with matters exotic and unfamiliar, such as ‘magic realism’, which hails from South American literature. Through this fascination we are allowing some of our old irrational, unscientific beliefs in spirit and magic to bubble to the surface like the source of the Nile, dammed but not dried up.¹⁰⁶

A revival of interest in the theatrical animation of figures and objects throughout the richer countries is surprising but undeniable. Many leading theatre-makers are now employing puppetry in all kinds of productions, from commercial musicals to opera, from dance to ‘total’ or mixed-media theatre. So far most are inclined to use it only timidly, for depictions of the near-naturalistic: the puppets are often substitutes for babies, children and animals. The flights of imagination and invention are brought to the stage only by true puppeteers, understanding as no other can, the singularity of the genre and the dramatic potential of animated imagery. Only they (whether they label themselves puppeteers or not) can bring a prodigious imagination to the interpretation of realms of transformation and enchantment, surrealism and

¹⁰⁶ NELSON, Victoria. *The Secret Life of Puppets*. Harvard Univ. Press, USA and England, 2001, p.xi

symbolism. The puppeteers' companies still work mainly for children (who are still in touch with such otherworldly matters), but there is plenty of evidence to prove that a younger adult audience is developing a taste for a non-naturalistic theatre into which puppetry slips naturally as a perfect element. At the most recent festivals I have attended, the adult work has been surprisingly more interesting than the offerings for children.

I mentioned the great difference in the aesthetics of traditional and contemporary puppetry: where in past centuries the artistic, visual value of the show was hardly regarded as more than a rough background (in the scenography, costuming, choreography). Today the estimation of good puppetry is founded as much and more on the visual elements as the written text. The greatest puppeteers are visual artists by training, rarely theatre performers. Matthew Cohen in an essay on *THE ART OF PUPPETRY* has examined the widespread subsuming of puppetry into their work by contemporary fine artists, and concludes that: *Contemporary artists bring a new eye to old practices, and help puppeteers remember that their performance tools are also sculpture in motion.*¹⁰⁷

The most gifted of actor-puppeteers must collaborate with designers. The most able of craftsmen must interpret the work of artistic scenographers – but in the practice of this singular art form it is curious how often the performer and the craftsman are themselves fine artists.

Joan Baixas of Catalunya, who founded his company La Claca in the 70s when he collaborated with the painter Joan Miró, is a leading figure in the modern world of animation. Starting as an innovator, in that he animated objects more than figurative puppets, he has recently experimented with the transformation of paint on canvas. You may call it animated painting. He performs it live, to a musical score, and the effect on the audience can be – if not quite mesmerising – entrancing, an intense aesthetic pleasure, both sensual and spiritual. The fact that one of his productions was called *Terra Prenyada* or *Pregnant Earth*, and that the prime ingredients of his paint, manually spread on the screen, was in fact earth and water, forced the spectator to contemplate a past age when the elements were objects of worship

Shockheaded Peter, designed and directed by Julian Crouch and Phelim McDermott, two of the founders of the Improbable Theatre company, was first staged in 1997 by the production company Cultural Industry. It is no exaggeration to state that it was a watershed in modern European theatre, heralding an era of productions based on a rich tapestry of interwoven media far removed from naturalistic text-based work. It mixed artistic resources

¹⁰⁷ COHEN, Matthew Isaac. *The Art of Puppetry*. In: *Animated Encounters*. No. 1, Puppet Centre Trust 2007. London, England.

(puppetry, toy theatre, acting, live music, song). Most importantly, the show broke the rarefied confines of ‘alternative’ or ‘experimental’ theatre in attracting large audiences of every age. It played in major theatres in the West End, on Broadway and all over the European continent over a period of several years¹⁰⁸. The text, all of it set to music, was a series of cautionary verses telling of the wrongdoings of children and their inevitably fatal consequences – for example, not heeding where they are going, refusing food, thumb-sucking, playing with matches and similar venalities. It opened a floodgate of productions in which image and visual imagination rule, and re-stated the attraction and profitability of the artificial and the fantastic. In its wake came more productions introducing puppets as powerful symbolic representatives of the grotesque, of caricature, the ghostly, the horrific, the supernatural. In the cinema this was already known, but theatre critics and commentators – all but a few – found the phenomenon of the new genre hard to deal with, hard to lay down criteria of critical evaluation. They were trained for word-based plays and musicals, literary experts to a man. Most were ignorant of the vocabulary of fine art and design in relation to theatre productions. Most were unable to recognise the dramaturgical dimensions of a soundscape integral to a total theatre. Most were thoroughly distrustful of subject matter steeped in the non-naturalistic. Interesting that women critics came to appreciate the new dramaturgy earlier than the men, even if men were in the majority as its practitioners.

Other instances: in 2006, a young company, Sketty, staged a successful play about a father unable to accept the death of his child, who appeared as a ghost in the form of a speaking, lifesize puppet character, invisible to the mother. The father and mother were human actors. Although he is from Canada, the incomparable plastician, playwright and marionettist Ronnie Burkett enjoyed loud applause from European audiences with his ambitious production *Happy*. The frame of the story was the setting of a ‘halfway house’ where various characters, dead in the earthly sense, are trapped, restrained by those who have loved them and are unable to ‘let them go’, to allow their spirit to rest in peace. The National Theatre staged an ambitious trilogy of plays in which every human character was attached to and accompanied by his animal ‘daemon’, a portrayal in puppet form of the spirit of the character. Burkett regularly fills a major London theatre for three and four week runs.

You sense that European puppetry is gradually, timidly, looking again at its roots, in parody, satire, the outlandish and the spiritual, for their dramatic potential more than as an obvious reflection of any societal change, much as I would wish it.

¹⁰⁸ See the website www.shockheadedpeter.com. The show was produced by Cultural Industry.

Children's theatre has always been far more courageous about breaking into the supernatural world, into stories of magic, spirituality and folklore which are full of otherworldly beings, good and bad. For children puppet productions serve as an introduction to the fine arts, to drama, to poetry, to music and to living itself. The best children's theatre, including that which addresses itself to the special needs of children in hospitals, homes, refugee centres and the like, is receiving good financial support these days and the groups, such as *Theatre-rites* and *Oily Cart*, concentrate on themes to which they can bring their extraordinary visual invention, often in non-theatre spaces. The 'site-specific' work involves the children in sensory experiences and in environments made unfamiliar through the installation of transformed and animated objects, poetic reflections of childhood dreams and adventures. This kind of work receives encouraging subsidy, if the work is outstanding.

Practically speaking, the scales are positively weighted in favour of the puppet and object as theatre media. On film, animation has been widely employed almost as long as film itself, and I would be surprised if it were not the same in Brazil. In television programmes one would expect the incidence to be much less, of course, since for the moment at least tv is the medium of naturalism, of the soap, of the detective story, featuring 'ordinary' people that mirror their spectators. Not so, of course for the young children's programmes, where fantasy reigns. If television is reflecting back adult reality, what does that say about the reality of children? They seem to rejoice in unreality, in colour, in caricature. In our present stage of European civilization, the adult sheds childhood by shedding a love of the unreal and adopting (often with great difficulty) a love of the literal, the scientific, the rational. In theatre, this has meant a belief that text is the supreme means of communication, perhaps especially in Britain, home of Shakespeare.

One caveat – in productions by non-specialist companies such as the National Theatre – the employment of and respect for the puppet is not yet matched by the employment of and respect for the puppeteer. There are at least two reasons for this: puppetry has so recently been an enclosed, almost secretive specialism, that the fear of the professional puppeteer as an insular, inflexible practitioner with little understanding of the wider world of theatre persists. The second reason is the producers' perception that other kinds of performers – actors, singers, dancers – can operate puppet figures as well as any specialist. New forms of training, such as I described above, in which would-be puppeteers learn alongside other performance disciplines is, I hope, gradually expanding horizons and eliminating this perception.

The European picture would not be complete without a reference to the

fast growing recognition of the value of puppets in education, therapy, adult rehabilitation and child psychology, but this is not my field.

The infrastructure, still weak, is strengthening all the time (training opportunities, publications, analysis, criticism, associations like the Union Internationale de la Marionnette or UNIMA, agencies for the development of the art form such as the Puppet Centre Trust, now 33 years old); production values constantly and measurably improve, the international festivals reveal ever new pathways. The future seems to reside in experiments with new technologies, greater sophistication in the use of lighting, live music and sound attracting excited and exciting young composers. As for modern scenography, the breathtaking designs of some artists who thoroughly understand the medium have enormously extended the recognition and respect given to it as part of creative new theatre. Puppetry forms part of a genre of theatre growing more strongly than any other – for want of a better name I must call it total theatre (we publish a magazine with that name). All over Europe there are thousands of practitioners causing this industrial revolution, and among them are hundreds of puppeteers. It is time that they should be supported as text-based theatre is supported, with a comparable infrastructure and public funding, and informed publicity.

The bandwagon is rolling and gathering speed.



Títeres en la Argentina: cambios conceptuales en la postdictadura

Jorge Dubatti

Universidad Nacional San Martín (Buenos Aires)





Páginas 172, 173 e 174: espetáculo “Proteo y Cangrejo”, direção de Tito Lorefice.
Fotos de Eugenia Tyroler.

Los años de la postdictadura (unidad cultural-historiográfica de rasgos inéditos que se abre en 1983 y aún continúa¹⁰⁹) constituyen un período de profunda renovación en la titiritesca argentina. Dicha renovación involucra poéticas, formas de producción, circulación y recepción, instituciones legitimantes intermediarias y de formación, y especialmente implica cambios en la concepción misma de la titiritesca, es decir, en las bases epistemológicas que definen qué son los títeres y qué no son, dónde hay titiritesca y dónde no la hay para una determinada época.

Llamamos bases epistemológicas a las condiciones de concepción, comprensión, práctica y conocimiento que hacen posible la titiritesca como acontecimiento en un determinado momento de la historia. Esas bases conceptuales definen el estatuto de los títeres en tanto entidad poética, su relación con el mundo (la sociedad, la vida cotidiana, Dios, la naturaleza, el lenguaje), y cómo se articula la relación entre mundo y poesía.

Creemos que dicho cambio epistemológico, que marca una

¹⁰⁹ Véanse sobre el período los trabajos de diversos investigadores incluidos en Dubatti coord. 2002, 2003 y 2006.

nueva etapa en la concepción de los títeres en la Argentina, marca una actualización y una puesta en sincronidad con los centros más avanzados del planeta. El cambio puede sintetizarse en tres aspectos: - la des-delimitación del objeto titiritesca; - su re-definición como modalidad de la teatralidad poética, en tensión con otras modalidades de la teatralidad; - el reconocimiento del peso de lo conceptual en el arte titiritesco, y por consiguiente la necesidad de la teoría tanto para la intelección cabal de sus fenómenos como para la creación.

Des-delimitación

Es en la postdictadura – de acuerdo con un movimiento de renovación que afecta otras expresiones del campo teatral - cuando ya no se sabe bien a qué llamar títeres y a qué no. La titiritesca comparte esta entidad problemática con la del arte en general: “Se podría afirmar que el rasgo principal del arte de los últimos tiempos es su *des-definición*”, asegura Elena Oliveras (2004:64), o en palabras de Theodor Adorno: “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia.” (ADORNO, 1980:9)

Ya en los ochenta, pero más acentuadamente en los noventa, la titiritesca se des-define, se amplía, se des-delimita. Al respecto cumplió una función histórica precursora la ampliación de convenciones escénicas introducida por el Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, fundado en 1977 por Ariel Bufano, con la colaboración de Adelaida Mangani (quien se hace cargo de la dirección en 1992, cuando muere Bufano). Dicho grupo constituye un espacio de formación e investigación que excede ampliamente la tradición del títere de guante y retablo, desarrolla una reelaboración del *bunraku* y otras técnicas, trabaja con muñecos de muy diversos tamaños e incluye experiencias de espectáculos de títeres para adultos (Sormani, 2007). Mencionemos tres espectáculos dirigidos por Bufano en el San Martín que sintetizan

estos aportes: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1980), *La Bella y la Bestia* (1981) y *El Gran Circo Criollo* (1983). Por supuesto hay antecedentes relevantes de esa renovación, entre otros, en los trabajos del mismo Bufano (Sormani, 1998) y en la labor con técnicas múltiples de Mane Bernardo y Sarah Bianchi (1992).

El Grupo de Titiriteros del San Martín se constituye en un semillero de la renovación. Entre los discípulos de Bufano surgidos del Grupo se cuentan Tito Loréfice, Carlos Almeida y Daniel Spinelli (creadores de la Diplomatura en Teatro de Títeres y Objetos y del Centro de Investigación y Producción de Teatro de Objetos – CIPTO - de la Universidad Nacional de San Martín), Luis Rivera López y Sergio Rower (fundadores del grupo Libertablas), Daniel Veronese, Emilio García Wehbi, Ana Alvarado y Román Lamas (integrantes del Periférico de Objetos), Rafael Curci, Roberto Docampo, Alejandra Castillo, Mabel Marrone, por sólo citar algunos de los principales protagonistas de la renovación titiritesca en la postdictadura. Destaquemos el espectáculo *Las variedades de Proteo* (2006, CIPTO, régie de Tito Loréfice), o algunos hitos del Periférico de Objetos exclusivamente en el teatro para adultos: *Ubú Rey* (1989), *Variaciones sobre B...* (1991), *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1994), *Máquina Hamlet* (1995) y *Monteverdi Método Bélico* (2000).

Es en los años de la postdictadura, como resultado de la desdelimitación, que se formulan nuevas taxonomías para dar cuenta de esa ampliación des-definidora: los términos *teatro de títeres* o *teatro de muñecos* conviven con categorías más amplias como *teatro de objetos* o *teatro de animación*. Progresivamente se advierte un incremento de las expresiones del teatro de títeres para adultos. Los títeres, en otro tiempo abroquelados en el corral de una supuesta “pureza” y ortodoxia, se ven incluidos en *poéticas de liminalidad* (Ileana Diéguez, 2007), en acontecimientos artísticos fronterizos, de límites borrosos entre las artes y las disciplinas. Diéguez rastrea diversas formulaciones propuestas por otros estudiosos para pensar la cuestión de la liminalidad en el arte y la literatura, aplicables a

los títeres argentinos en la postdictadura:

Existe ya un amplio vocabulario teórico para tratar el tema de los cruces culturales y artísticos. Podríamos enunciar algunos de esos términos: *liminalidad* (Turner, Rocco Mangieri), *hibridación* (Néstor García Canclini), *contaminación*, *fronterizo* (Iuri Lotman, Mijail Bajtín), *ex-centris* (Linda Hutcheon), *complejidad*, *transversalidad*. (2004:36)

De esta manera los títeres, muñecos u objetos aparecen en las manifestaciones escénicas más diversas, y las expresiones de la titiritesca se cruzan con la danza, la plástica, la música, el cine, la televisión y múltiples formas de la teatralidad.

Una de las consecuencias fundamentales de esta des-delimitación de la titiritesca es la relectura de experiencias teatrales y artísticas del pasado, especialmente de la década del sesenta y setenta. En el Instituto Di Tella o en el campo tradicionalmente reconocido como artes plásticas se re-descubre que el trabajo con los objetos (y el teatro de objetos) fue frecuente. Piénsese por ejemplo en las experiencias de Antonio Berni liminales con el teatro (Dubatti 2007a), *La Casa de Ramona* en La Botica del Angel (1966), *Ramona en la caverna* (1967, Galería Rubbers) y *El mundo de Ramona* (1970).

Re-definición

La ampliación y des-definición de los territorios de la titiritesca conducen en la postdictadura a la búsqueda de re-definiciones. Si en otro tiempo estaba claro que los títeres se “oponían” al teatro por su especificidad, ahora comienza a advertirse que comparten con el teatro componentes fundamentales y que participan de la teatralidad con otras expresiones escénicas. Si el teatro (en su definición lógico-genética) es la producción y expectación de

acontecimientos poéticos corporales (físicos y físico-verbales) en convivio, y (en su definición pragmática) es la zona de subjetividad resultante de la experiencia de estimulación y multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poéticas (corporales: físicas y físico-verbales) y expectatorias en relación de compañía (Dubatti 2007b), los títeres son una forma de teatro. Comparten el convivio (reunión de cuerpo presente de artistas, técnicos y público, en una encrucijada espacial-temporal, sin intermediación técnica), la *poíesis* (creación de mundos poéticos con sus propias reglas) y la expectación (la atenta observación de esos mundos desde una conciencia de distancia ontológica). Retomemos la fórmula mínima de la teatralidad según Eric Bentley: “A personifica a B mientras C lo mira” (1980:146); reelabómosla: A produce B – *poíesis* – mientras C espera tanto a A como a B, y veremos cómo da cuenta de la amplitud de registros posibles de la teatralidad, entre los que se encuentra la titiritesca. Nos limitaremos en esta exposición a las formas canónicas, por razones de espacio y síntesis no incluimos las innumerables formas de liminalidad. En la columna de la *poíesis* retomamos como categorías analíticas las propuestas por Aristóteles en los primeros capítulos de su *Poética*, aunque las liberamos de su sujeción a la mimesis a partir del concepto de autonomía poética; en nuestro caso, apartamos la idea de mimesis (véase Dubatti 2007b, párrafo 40) y nos referimos directamente a *objeto*¹¹⁰, *medio*¹¹¹ y *modo*¹¹² de la *poíesis*.

¹¹⁰ Objeto: el qué de la *poíesis*, campo temático, núcleos de contenido y temáticos.

¹¹¹ Medio: instrumento y materia con que se produce la *poíesis*.

¹¹² Modo: principal procedimiento constructivo y estructurante de la *poíesis* (para destacar su carácter fundante, lo llamamos modo matriz).

A (artista)	Produce	B(poíesis)	Mientras C expecta tanto a A como a B	Tipos de teatro (canónicos, no limi- nales con otras artes)
Actor	personifica / representa	mundos de ficción Objeto: mundos poéticos Medio: el cuerpo, acción física y físico- verbal Modo matriz: escena	mientras C expecta	Teatro dramático (de representación)
Narrador oral	narra / personifica	mundos de ficción/no ficción Objeto: mundos poéticos, mundos de la empíria Medio: el cuerpo, acción físico- verbal Modo matriz: relato escénico ¹¹³	mientras C expecta	Teatro del relato

¹¹³Hablamos de “narración escénica” porque en la teatralidad siempre hay construcción de escena. En el caso del narrador oral, construye una escena base performativa (la situación convivial del narrador ante su público) para instalar desde ella el procedimiento central del relato (*épos*).

A (artista)	Produce	B(poésis)	Mientras C expecta tanto a A como a B	Tipos de teatro (canónicos, no limi- nales con otras artes)
Titiritero/ manipulador / intérprete	manipula / personifica	escenas de ficción / mundos metafóricos Objeto: mundos poéticos Medio: interacción muñeco / títere / objeto – cuerpo del intérprete, acción físico- verbal y física Modo matriz: escena	mientras C expecta	Teatro de títeres Teatro de muñecos Teatro de objetos
Bailarín	baila	escenas de movimiento / mundos metafóricos Objeto: mundos poéticos Medio: cuerpo en movimiento (tipo especial de acción física) Modo: escena	mientras C expecta	Teatro-danza Danza-teatro Danza Teatro del movimiento

A (artista)	Produce	B(poíesis)	Mientras C expecta tanto a A como a B	Tipos de teatro (canónicos, no limi- nales con otras artes)
Mimo	mima	escenas de ficción Objeto: mundos poéticos Medio: cuerpo en acción física (anulación de la acción físico-verbal) Modo: escena	mientras C expecta	Teatro del mimo Teatro del gesto Teatro mudo Teatro pantomímico
Cantante	canta	escenas musicales ficción / no ficción Objeto: mundos poé- ticos, mundos de la empiria ¹¹⁴ Medio: sonidos musicales produ-cidos por/con el cuerpo: la voz o el cuerpo como instrumento (autoperCUSión) (sin interme- diación ins- trumental) ¹¹⁵ , cuerpo en ac- ción física y físico-verbal		

¹¹⁴ Por ejemplo, en la canción de protesta o de exposición de ideas sociales y políticas.

¹¹⁵ Queda excluida la música sólo instrumental (recitales de piano, conciertos sinfónicos, cuartetos de cuerdas, etc.).

A (artista)	Produce	B(poésis)	Mientras C expecta tanto a A como a B	Tipos de teatro (canónicos, no limi- nales con otras artes)
Performer	presenta	acontecimientos performativos Objeto: mundos de la empiria que devienen en mundos poéticos Medio: el cuerpo, acción física y físico-verbal Modo matriz: escena	mientras C expecta	Teatro performativo
Actor	se deja afectar por	estados (otras subjetividades) Objeto: tensión no resuelta entre mundos de la empiria y mundos poéticos Medio: el cuerpo, acción física y físico- verbalModo matriz: escena	mientras C expecta	Teatro de estados (teatro de tensión entre dramático y performativo) Teatro postdramático

La titiritesca sería, de acuerdo con esta distinción, una de las ocho modalidades básicas de la teatralidad. El títere resulta, por su materialidad diversa del cuerpo del actor, la objetivación por excelencia del cuerpo poético. La titiritesca puede participar de la teatralidad como modalidad hegemónica (cuando todo en la obra es titiritesca), como yuxtaposición con otras modalidades (por ejemplo, la alternancia con el teatro dramático de actores) o como inserción (inclusión de escenas titiritescas en un conjunto mayor de teatro dramático). Esta conciencia de la existencia de modalidades de la teatralidad, de teatro(s), hace que muchos titiriteros no sólo sientan la necesidad de cruzar los títeres con otras modalidades, sino además investigar exclusivamente en ellas. Por ejemplo, algunos trabajos en colaboración de Ana Alvarado y Tito Loréfice (*Espiar la noche*, 2003). Por otra parte, destaquemos el aliento renovador que la titiritesca — junto con la danza y el relato — trajo a la escena teatral de Buenos Aires.

Es por esta re-definición que actualmente no se habla del titiritero como “manipulador” sino como “teatrista” o “intérprete”. Los nuevos términos reconocen una ampliación y una re-definición de su función: no sólo manipula títeres u objetos, también es teatrista (hacedor de teatro) o actor de sus piezas.

Lo conceptual y la teoría

Justamente por lo planteado hasta aquí, porque la titiritesca ha dejado de ser un fenómeno “evidente”, en la postdictadura empieza a reconocerse cada vez más la importancia de lo conceptual para guiarse tanto en el territorio del análisis y la comprensión de las manifestaciones como en el de la creación. Se produce entonces un fenómeno de emergencia de una nueva teoría sobre el títere y el objeto, así como de nuevos planteos institucionales en torno de la formación del titiritero (por ejemplo, las iniciativas mencionadas en docencia, investigación y producción de la Universidad Nacional de San Martín).

Entre los nuevos textos teóricos deben destacarse las producciones de:

* Mauricio Kartun: dramaturgo, director y docente de dramaturgos de reconocida trayectoria internacional, es contratado por el Grupo de Titiriteros del San Martín para ofrecer a los titiriteros bases de formación en escritura dramática. Escribe dos textos fundamentales en la renovación de la postdictadura: “Títeres: la palabra que actúa” (1998, cuyo título remite al intertexto de Paul Claudel) y “Poética y dramaturgia de la cosa” (1999), ambos incluidos en su *Escritos*, volumen que cuenta ya con dos ediciones (2001 y 2006). Afirma Kartun en el segundo libro:

La materia [cualquier objeto de la vida cotidiana: una banana, un rollo de papel, un pedazo de hielo...] entendida como material de elaboración poética puede ser más rica que cualquier palabra. El títere es el territorio natural de la metáfora. Sólo necesita de titiriteros que se asuman como poetas renunciando al mero rol de ilustrador. (2006:90)

* Ana Alvarado: integrante del Grupo de Titiriteros del San Martín, miembro fundador del Periférico de Objetos, directora y dramaturga, escribe su Tesis presentada en el Instituto Universitario Nacional del Arte, Departamento de Artes Visuales, Licenciatura en Artes Visuales: “El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la postdictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos” (defendida en 2004, publicada en 2007). Alvarado escribe, estableciendo una relectura de líneas históricas:

Esta tesis pretende demostrar que la noción de objeto que trabaja el llamado Teatro de Objetos contemporáneo, representado en la Argentina por El Periférico de Objetos, es una relectura escénica del arte objetal y directamente continuadora de la tradición vanguardista del dadaísmo, de Duchamp, del objeto kantoriano, de las experiencias de Beuys y del trabajo de los artistas de los años 50 y 60 en la Argentina. Su origen está muy

marcado por las experiencias de las Artes Visuales anteriores a la dictadura militar argentina de 1976 y es, en cambio, ajeno a la estética del teatro argentino de esos mismos años, aunque comparte profundos aspectos ideológicos con el llamado Teatro Independiente. (2007:9)

* Rafael Curci: ex integrante del Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, director, dramaturgo, es el teórico de desarrollo más sistemático y consecuente. Publicó dos libros de elaborada fundamentación teórica: *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras* (2002) y *Dialéctica del titiritero en escena. Una propuesta metodológica para la actuación con títeres* (2007). En el cierre del segundo Curci afirma, explicitando el nuevo estatuto alcanzado por la reflexión en el campo de la titiritesca:

Queremos hacer hincapié en la finalidad epistemológica de este trabajo; creemos que arribamos a un procedimiento de análisis que produce objetos válidos como criterios para ser desechados, o bien que pueden ser utilizados total o parcialmente en la creación estética posterior. Lógicamente en ningún momento nos propusimos enseñar a crear, eso sería descabellado; apenas si intentamos capitalizar y ordenar algo de lo técnicamente aceptable aportado por generaciones anteriores, en un intento por deslindar mejor y exponer con claridad el verdadero objeto de la creación. Esto tiene sentido siempre que recordemos que el método produce objetos no estéticos sino más bien cognitivos; en consecuencia, su consolidación, más o menos efectiva, depende tanto de la práctica como de la reflexión. (2007:168)

En conclusión, los cambios conceptuales señalados instalan un nuevo panorama en la historia del teatro de títeres en la Argentina. Un panorama fascinante, que exige dar respuesta a nuevos desafíos aún no resueltos, como la emergencia de una nueva crítica especializada y de una nueva investigación acorde a la entidad problemática de la actual titiritesca.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980.
- ALVARADO, Ana. El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la postdictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos. In: *Escritos sobre Teatro II*. Buenos Aires: Nueva Generación/CIHTT/Escuela de Espectadores, 2007.
- BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. Barcelona: Piados, 1980.
- BERNARDO, Mane y BIANCHI, Sarah. *Cuatro manos y dos manitas*. Buenos Aires: Ediciones Tu Llave, 1992.
- CURCI, Rafael. *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras*. Buenos Aires: Tridente Libros, 2002.
- _____. *Dialéctica del titiritero en escena. Una propuesta metodológica para la actuación con títeres*. Buenos Aires: Colihue, 2007.
- DIÉGUEZ, Ileana. Fronteras entre vida y arte. Teatralidad y performatividad en la escena latinoamericana actual. *Palos y Piedras*, II, 2. Buenos Aires: 2004.
- _____. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- DUBATTI, Jorge. (coord.) *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos/Centro Cultural de la Cooperación, 2002.
- _____. (coord.) *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos/Centro Cultural de la Cooperación, 2003.
- _____. (coord.) *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2006.
- _____. Antonio Berni y el teatro. In: AAVV., *Centenario de Antonio Berni*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2007a. (en prensa).

- _____. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel 2007b.
- KARTUN, Mauricio. *Escritos 1975-2000*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires/Libros del Rojas, 2001.
- _____. *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- OLIVERAS, Elena. *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel, 2004.
- SORMANI, Nora Lía. Contribución a la historia del teatro de títeres en la Argentina: la trayectoria de Ariel Bufano. In: *Poéticas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1998.
- _____. Cuenta la historia: 30 años del Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín. In: *Revista del Teatro San Martín*. Buenos Aires, 2007. (en prensa).

Reflexões sobre o teatro de animação na contemporaneidade

Mario Piragibe

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)



Página 189: espetáculo “Peer Gynt”, Cia PeQuod. Direção de Miguel Vellinho.
Foto de Alvaro Riveros.

Página 190: espetáculo “Peer Gynt”, Cia PeQuod. Direção de Miguel Vellinho.
Foto de Guto Muniz.



Há um problema fundamental em se tentar definir o contemporâneo como um ambiente seletivo, dentro do qual se abrigam manifestações e idéias consideradas exemplares do que existe de mais moderno no momento presente. O emprego do termo “contemporâneo”, como modo de nomear determinadas tendências estéticas distintas ao que lhe seria “anterior”, ignora, entre muitas outras coisas, a densidade e a heterogeneidade do momento presente, bem como o problema que é conferir-lhe limites. Para o teatro de animação moderno essa noção se investe de uma importância particular, e que me serve como ponto de partida para este artigo.

Tem sido cada vez mais comum encontrar quem identifique como “contemporâneas” manifestações artísticas que se posicionam mais à vanguarda da prática geral, e que de certo modo propõem-se a apontar para um provável futuro da arte. Ainda que possamos

aceitar eventualmente deturpações da semântica em favor de um título interessante, é fundamental concentrarmo-nos no fato de que a idéia de contemporaneidade refere-se ao compartilhamento de determinado recorte no tempo, e de que quando falamos de teatro contemporâneo, estamos de fato falando do teatro que está acontecendo no momento presente. O teatro que é contemporâneo a nós (o de bonecos, inclusive) é tão-somente aquele que podemos presenciar, já que acontece em nossa época. Isto equivale a dizer que um espetáculo da companhia Stuffed Puppets, de Neville Tranter, é contemporânea a uma brincadeira de Mamulengo feita por Zé de Vina. Uma apresentação de *Bunraku* tradicional compartilha seu tempo com quaisquer das releituras desconstruídas do tradicional japonês feitas pela companhia Don Doro. Se há algo que podemos afirmar a respeito do teatro de animação contemporâneo sem tanto medo de errar é que este é composto por todas as manifestações consideradas como tal que são (que podem ser) apresentadas e assistidas a partir do recorte histórico de onde escrevo essas palavras.

Pode-se ainda argumentar que determinadas manifestações — e essa questão toca de modo particular o teatro de animação — independentemente do momento em que são apresentadas, podem dialogar mais intensamente com certas tradições do passado, ao passo que outras apontam para a realidade instantânea do presente, ou que ainda apontam alternativas para prováveis vertentes futuras. Todos esses diferentes tempos traduzidos em estilos espetaculares participam da construção da idéia de presente ao integrarem-se ao que podemos considerar como sendo o panorama contemporâneo do teatro de animação.

E se há algo que hoje podemos afirmar sem medo de errar é que a gama de modalidades de espetáculos que se pode considerar como teatro de animação é de uma vastidão gigantesca, abrangendo diferentes culturas, inúmeras linguagens e estilos plásticos, variadas estruturas de apresentação e construção dramática. A essa questão, inclusive, Steve Tillis dedica parte da introdução de seu

livro *Towards an aesthetics for the puppet*¹¹⁶, a tratar das “extraordinárias dimensões do fenômeno do boneco”¹¹⁷ (1992:4), inclusive ilustrando seu raciocínio com exemplos de apresentações de animação em culturas e lugares diferentes. O marionetista e pesquisador norte-americano reconhece a dificuldade de se definir limites conceituais para o teatro de animação diante da existência de tantas e tão diferentes manifestações dessa arte.

Esse teatro de tantas faces e possibilidades infinitas apresenta-se no atual recorte da modernidade sob uma premissa aparentemente contraditória, que é a de uma reinvenção, seguida por uma redefinição (inclusive terminológica¹¹⁸) dessa modalidade teatral particular, mas cuja re-definição se faz em grande parte a partir da afirmação e da potencialização de fundamentos encontráveis em muitas das suas manifestações mais tradicionais e de seus formatos mais ortodoxos. Fundamentos tais como o da composição dramaturgica que combina elementos literários e performativos, da livre adaptação de obras que não foram obrigatoriamente escritas para serem encenadas com bonecos e objetos, da consideração dos estímulos visuais como determinantes para a estruturação dos espetáculos, da vocação parodística, da vocação ao fantástico, ao abstrato, da realização de um teatro metalingüístico por excelência, da construção de espetáculos que dispõem sem uma hierarquia precisa o trabalho plástico-visual, a dimensão dramaturgica-ficcional, e a integração da *performance* ao espaço e à audiência. Não é à toa que essas questões estão presentes nas práticas e nos resultados de diversas companhias com propostas

¹¹⁶ Em português: “Rumo a uma estética para o boneco”.

¹¹⁷ Tradução por nós realizada.

¹¹⁸ O termo “teatro de animação” já é amplamente aceito entre praticantes e estudiosos, como capaz de dar conta da ampliação de formas e possibilidades percebidas pela linguagem em relação ao “teatro de bonecos”. Ana Maria Amaral aborda com propriedade essa questão terminológica em AMARAL, 1993:241-56. Outra abordagem interessante acerca da questão terminológica para o teatro de bonecos na modernidade, inclusive sob a perspectiva de outro idioma, pode ser encontrada em TILLIS, 1992:15-20.

de investigação da linguagem teatral, não obrigatoriamente dedicadas ao teatro de animação.

Parece, assim, que o teatro de animação atual faz encontrar tanto a noção mais literal do que seria contemporâneo, como compartilhamento de uma determinada temporalidade, quanto àquela outra considerada menos exata (apesar de bastante empregada), que se refere a um conjunto mais recentes de tendências da modernidade. Isto se dá uma vez que a idéia de teatro de animação contemporâneo consegue absorver para as expressões mais radicais de exploração da sua linguagem específicas concepções presentes em seus formatos mais ortodoxos, ou tradicionais, ainda que essas concepções possam ser aproveitadas por artistas e companhias em arranjos e disposições por vezes insuspeitados.

O animador aparente e a operação da multiplicidade

Já se disse e se escreveu muito sobre o quanto o teatro de bonecos influenciou o teatro de atores desde os finais do século XIX. Começando com a provocação de Kleist, retomada décadas adiante por Jarry e Craig, passando pela Bauhaus de Oskar Schlemmer e, então, por Meyerhold e tantos outros. A arte dos bonecos influenciou a dramaturgia de Maeterlink, Lorca e Ghelderode. Esse teatro antes visto quase que exclusivamente como divertimento popular passou a ser entendido como uma manifestação artística rica em possibilidades, além de um modelo para o tipo de transformação pela qual, segundo acreditavam alguns, o teatro necessitava passar para não sucumbir ao mundo moderno.

Passados quase cem anos após o auge dos desafios modernistas e da celebração da marionete como ator ideal, verifica-se em grande parte das iniciativas artísticas com teor de investigação da linguagem da animação, uma espécie de caminho inverso, ou seja, verifica-se em algumas vertentes mais à vanguarda do trabalho com

o teatro de animação um movimento maior de aproximação e de integração do teatro de bonecos e objetos com a figura do ator¹¹⁹.

Este artigo propõe-se a refletir acerca dos meios e dos motivos dessa aproximação, ao mesmo tempo em que defende tal movimento como uma característica presente em uma parcela significativa de espetáculos de animação de nosso tempo, e não como um provocador de experimentos híbridos eventuais. Sobretudo, defendo essa aproximação como uma manifestação viva da linguagem da animação, e não como deturpação ou negação do gênero.

Numa conferência proferida em 1978, Henryk Jurkowski apontava a crescente interação cênica do objeto animado com o ator à mostra do público como traço principal de distinção para o que naquele momento se buscava entender como “teatro de bonecos contemporâneo” (JURKOWSKI, 1990:35-40). Ainda noutro artigo, em que se dedica a tratar do teatro de animação com o auxílio do pensamento semiótico de Peter Bogatyrev e Otakar Zich, Jurkowski descreve cenas de uma montagem de *Dom Quixote*¹²⁰, assistida em 1977, que misturava atores e bonecos. Nessa montagem, alguns dos personagens principais eram representados em duplicidade por atores e bonecos.

Em momentos víamos os personagens representados por homens, em outro por bonecos, e às vezes pelos dois ao mesmo tempo. A cena da derrota de Don Quixote na taberna foi

¹¹⁹ É necessário que não se confunda esse movimento de aproximação como sendo com o teatro de atores. Nesse caso o teatro de bonecos, sobretudo na Europa, desenvolve uma relação histórica de aproveitamento de tramas, estilos e personagens vindos dos teatros de atores, imitando-o ou parodiando-o. Sobre essa questão do aproveitamento de temas e motivos dramaturgicos, Didier Plassard escreveu que “a dramaturgia para bonecos não desenha um território teatral particular, mas torna-se, de acordo com as épocas, a imagem reduzida do teatro de atores, seu reverso ou sua margem” (PLASSARD, 1995:15). A esse respeito consultar também JURKOWSKI, 1991.

¹²⁰ Apresentada pela companhia Polonesa Teatro Poznan, dirigida pelo tcheco Josef Krofta. (JURKOWSKI, 1990: 64).

representada utilizando diferentes meios de expressão. Um ator com um bastão na mão golpeou o banco sobre o qual se supunha que estaria Don Quixote, outro fingia apanhar guinchando como um louco; outro estava destroçando o boneco de Don Quixote, enquanto que o resto dos atores observavam a ação, contribuindo com exclamações variadas. (JURKOWSKI, 1990:64)

Uma observação da atual cena brasileira (mas não apenas brasileira) de espetáculos reconhecidos como de teatro de animação mostra que a tendência, apontada por Jurkowski, para o teatro de bonecos contemporâneo persiste trinta anos depois, havendo sido, inclusive, ampliada em termos da profusão de formas de se realizar essa dupla apresentação de bonecos e atores. O partido cênico do ator-manipulador visível ao público talvez seja a principal característica da experimentação sobre a linguagem do teatro de animação observada ao longo desse período. É ao menos sua face mais evidente, e um articulador importante de algumas outras características.

De fato, tem-se observado um desejo crescente do ator-manipulador em romper o seu estado habitual de neutralidade, no sentido de evidenciar cada vez mais a condição de *objeto*¹²¹ do boneco, construindo assim uma percepção múltipla do personagem, ou do sujeito da ação cênica. Essa tendência está presente nos trabalhos de diversos grupos tais como a companhia PeQuod de teatro de animação. Todos os seus espetáculos empregam o animador aparente, ainda que em níveis e modos distintos (mesmo em seu quarto espetáculo, *Filme noir*, onde o elenco se veste inteiramente de preto, inclusive com máscaras de ocultação para os rostos). Na montagem da PeQuod de *Peer Gynt*, de Ibsen¹²², o

¹²¹ No sentido de dar a ver ao público a condição de inanimidade primordial do boneco/objeto; a sua incapacidade de produzir autonomamente uma impressão de vida.

¹²² O espetáculo estreou em agosto de 2006 no teatro de arena do Espaço SESC-Copacabana, no Rio de Janeiro.

animador chega por vezes desprender-se do boneco, ou mesmo fazê-lo pender inerte em suas mãos, não apenas para vocalizá-lo à distância, mas também para ganhar a cena como intérprete de um personagem que é parte ator, parte boneco. Esses recursos, que evidenciam uma postulação de emancipação por parte do ator-manipulador, faz a atenção do público sobre o personagem *saltar* do boneco ao ator, em clara declaração de que ambos — ator e boneco — são partes de um mesmo organismo performativo cuja constituição possui características imprecisas e provisórias. O exemplo de *Peer Gynt* apresenta características ainda mais marcantes: o uso de cenário e figurinos em tons de branco, e a decisão de estreitar o espetáculo num palco em arena (ainda que parcial), sem saídas de cena ou aparos que impeçam a visão do público, revela o desejo de se abrir mão de recursos de ocultação e deixa claro que os corpos dos manipuladores fazem parte do quadro que se pretende apresentar à platéia.

Mais exemplos eficientes não faltam. Podemos recorrer aos espetáculos da companhia paulistana Trucks (*Uma história do mundo, A bruxinha, Vovô*) que, tal como a PeQuod, emprega uma forma de manipulação direta, anterior, de bonecos antropomórficos em escala reduzida sobre mesa ou balcão, o espetáculo *Frankenstein* da companhia holandesa Stuffed Puppets, onde o manipulador Neville Tranter se apresenta como ator do espetáculo ao mesmo tempo em que opera os bonecos que representam os demais personagens, o espetáculo *Maria Farrar*, apresentado pela companhia gaúcha As Julietas, e a adaptação de *O avaro*, de Molière, feita pela companhia espanhola Tabola Rassa, em que os personagens eram apresentados em combinações de torneiras e demais materiais hidráulicos com tecidos e as mãos dos próprios manipuladores. Muitas vezes, como nos exemplos mencionados, o método de manipulação escolhido dificulta a ocultação dos animadores, deixando-os em posição frontal em relação ao público, que pode enxergá-lo durante toda a apresentação. Essa dupla exposição de bonecos e manipuladores possui um potencial

expressivo que simplesmente não pode ser ignorado — ao menos não pelo público. Mas nem sempre a exposição do manipulador é apresentada como um recurso consciente, ou como uma tentativa de aproveitamento das possibilidades expressivas dessa condição. Há encenadores e manipuladores que perseguem a invisibilidade na postura neutra e eficiente que assumem diante do boneco. Mas, parece complicado imaginar que algum efeito de magia cênica faça todo o público ignorar completamente a existência de uma pessoa (algumas vezes são três delas) às vistas da platéia que segura, movimenta e até diz o texto do boneco. A busca pela invisibilidade nesses casos é inglória. Claro, o ator-manipulador precisa medir seus movimentos e controlar sua atenção para que as ênfases das cenas estejam propriamente dispostas. O que ocorre nesses casos (quando bem executados) é que o público entende e se permite envolver por aquilo que lhe é sugerido como sendo o seu foco principal de atenção. Mas, não parece que nenhum manipulador, por mais virtuoso e preparado, seja capaz de operar tal controle sobre a atenção do seu público.

De fato, o público deve ser compreendido como co-autor da performance, sobretudo em se tratando de teatro de animação. Isso confere ao espectador certa liberdade no que concerne à sua parcela dessa “criação”. Assim sendo não se pode ignorar que o animador aparente é um estímulo sensível importante que o público pode reconhecer como parte do espetáculo. Não importa o quanto expressões contidas e gestos econômicos digam: “Não olhem para mim, eu não estou aqui”.

De fato, a idéia de que a personagem no teatro de animação é construída dinamicamente num jogo de trocas e integrações entre atores-manipuladores e objetos antecede os desejos experimentais de criadores pós-modernos e a celebrização do animador aparente como um recurso estilístico ousado. Mesmo nas manifestações de teatros de bonecos onde os manipuladores se escondem atrás de empanadas e outras estruturas, o jogo fundamental sobre o qual se apóia o fascínio do boneco — a improbabilidade da sua vida

autônoma — já propõe a existência de um elemento externo que provoca seus movimentos. Essa impressão é ampliada em manifestações onde os bonecos possuem estruturas corporais e gestuais esquemáticas, caricaturais ou abstratas, como em muitas apresentações cômicas com bonecos de luva.

Mas, se retornarmos com atenção à declaração de Jurkowski destacada anteriormente, poderá ser possível perceber que, juntamente com a duplicação das personagens e a disposição de mostrá-los indistintamente com bonecos e/ou atores na mencionada montagem de *Dom Quixote*, é citada a ocorrência de uma ampliação das possibilidades de usos simultâneos de diferentes recursos expressivos (ou como diz Jurkowski, “utilizando diferentes meios de expressão” (1990:64). O que Jurkowski afirma é que a peça abordada dispõe com uma liberdade um tanto singular estímulos visuais, sonoros e dinâmicos, fazendo conviver sobre a cena estilos, desenhos e formatos variados de expressão. Essa liberdade é também uma característica dessa parcela mais inquieta, e que busca alternativas de exploração de linguagem entre os criadores e companhias que lidam com teatro de animação. A montagem da companhia PeQuod para *Peer Gynt* emprega atores, bonecos e outras formas feitas a partir de integrações entre atores, sacos de tecido e grandes coberturas de pano. A cena em que o personagem Peer Gynt vê a sua amada Solveig pela primeira vez em uma festa apresenta a personagem como um saco de tecido iluminado por dentro que desce do alto da estrutura cenográfica, pousando nas mãos de uma atriz¹²³, a mesma que mais adiante representará a personagem em outras cenas. A corte do rei dos *trolls*, diante da qual Peer se apresenta no segundo ato é construída com um grande pano translúcido que cobre parte do elenco. Esses recursos empregados no *Peer Gynt* da companhia PeQuod não são exatamente novidades, e vêm sendo explorados por iniciativas dedicadas ou não ao teatro de animação.

¹²³ Mona Vilardo.

É inevitável a menção ao trabalho do marionetista e artista plástico argentino naturalizado brasileiro Ilo Krugli, diante de grupos como o Teatro Ilo e Pedro, e o grupo Ventoforte. Na peça *A história do Barquinho*, as personagens da história do barco Pingo Primeiro são feitas diante dos olhos dos espectadores em formatos e estilos diferentes: o barquinho é feito com um bastão que tem uma bandeirinha presa no alto, a aranha é a mão do artista que ganha pinceladas de tinta escura, o sol é pintado num pedaço de papel que possui uma abertura para que o ator encaixe a sua cabeça...

Neste momento da reflexão apresenta-se uma questão cuja importância ainda está para ser avaliada: se foi o animador aparente que funcionou como um facilitador na ampliação das possibilidades expressivas sobre a cena de animação, ou se este é a consequência desse desejo de ampliação mais evidente nos espetáculos aqui mencionados.

O que também não se deve perder de vista na construção desse pensamento é a já mencionada variedade de manifestações entendidas como teatro de animação. Diante de um objeto com a amplitude desnorteante que é o panorama contemporâneo do teatro de animação, quaisquer declarações que se pretendam abrangentes são difíceis e perigosas. Esta não é a intenção da reflexão que busco empreender. O trabalho que este raciocínio realiza é o de procurar localizar um comportamento que já não se constitui como o esforço isolado de poucos artistas e companhias, e delineia uma tendência clara do que ocorre em uma parcela significativa das explorações lingüísticas feitas com o teatro de animação de nosso tempo.

Portanto, a questão é que já não se pode, de qualquer maneira, questionar a eficiência do animador aparente como um articulador de transformações do teatro de animação, e que põe em discussão certas concepções mais ortodoxas do teatro de bonecos, tais como a necessidade de circunscrição da ação animada ao vão do aparato de ocultação (empanada, *castelet*, palco), o uso exclusivo de uma estrutura de animação (vara, luva, fios) por parte de espetáculos e companhias, a uniformização da escala dimensional dos bonecos

em uma mesma apresentação, a busca pela figuração do homem e o entendimento de que a personagem é portada exclusivamente pelo boneco que a representa ou pelo ator, separadamente. O animador à vista do público pode simplesmente retirar um boneco da janela da empanada e fazer a sua cena sobre o palco, diante do público; pode conduzir os balcões que vemos nos espetáculos da companhia PeQuod, como *Sangue Bom* e *Filme Noir*, de modo a alterarem os pontos-de-vista sob os quais as cenas são percebidas; proporcionam infinitas possibilidades de relação entre o animador e o boneco e ampliam as formas de desenho do personagem, a partir de combinações e divisões entre ator e boneco. O animador aparente não manipula apenas bonecos e objetos, ele manipula todo o conjunto de elementos constitutivos do espetáculo teatral de animação.

Assim sendo, a impressão que se tem é que o animador aparente não pode ser entendido apenas como um elemento distintivo do teatro de animação investigativo dos últimos anos, mas, sim, o articulador de sua identidade, o operador de sua vontade. Em suma, o animador aparente é um recurso que permite ao teatro de animação desempenhar livre e radicalmente uma vocação antiga, mas cujo uso vem sendo mais bem identificado com buscas recentes, que é a de fazer conviver simultaneamente diferentes e variados recursos e efeitos expressivos.

O teatro de bonecos, o teatro de animação, em diversos momentos ao longo de sua história fez a sua cena mostrar modos distintos de expressão, figuração e discursividade, mas tem transformado essa heterodoxia na peculiaridade de sua vanguarda nas últimas décadas.

Isso se percebe nas combinações de atores com bonecos, nos usos de bonecos de diferentes tamanhos e formas de animação num mesmo espetáculo, o uso de objetos retirados diretamente da vida cotidiana para a cena com pouca ou nenhuma transformação. A sua dramaturgia aproveita e faz combinar diferentes fontes, adapta os discursos de textos teatrais, de narrativas, de descrições, de poemas

e filmes, e as combina com as peculiaridades plásticas e performativas da animação dos bonecos e objetos.

Essa vocação ao heterodoxo dificulta a percepção de seus princípios e limites. Nada mais exemplar do que se afirma que a apreciação de uma seleção — qualquer — de espetáculos para festivais dedicados ao teatro de animação. Vêm-se apresentações tradicionais de bonecos de luvas e sombras¹²⁴, recriações e espetáculos citacionais que atuam sobre transformações de linguagens de animação célebres¹²⁵, pesquisas de manipulação e construção que conduzem a resultados inusitados¹²⁶, espetáculos que combinam mais de uma linguagem de animação concomitantemente¹²⁷, animação de objetos e partes dos corpos dos atores¹²⁸, entre outras incontáveis possibilidades.

Assim, o entendimento do que seria um espetáculo de animação encontra-se explodido em possibilidades. Um campo amplo e variado demais para ser considerado claramente como uma

¹²⁴ A peça *Histórias da Carrocinha*, do grupo gaúcho A Caixa do Elefante, apresenta em uma empanada tradicional peças curtas escritas para bonecos de luva pelo marionetista argentino Javier Villafañe.

¹²⁵ A companhia espanhola La Fanfarra apresenta um espetáculo chamado *Melodrama* no qual bonecos cômicos de luva são usados para contar um melodrama sem palavras, em que registros típicos de determinadas formas de teatro (o melodrama e a luva cômica) são confrontados. Há também as apropriações feitas pelo grupo japonês Don Doro de formas tradicionais de teatro daquele país, mas usando bonecos em tamanho natural.

¹²⁶ A companhia francesa Les trois clés apresentou no Festival de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte, em 2007, o espetáculo *Silêncio*, em que lidava com bonecos de aproximadamente um metro e meio, operados por animadores aparentes por trás, cujos braços eram vestidos de modo ao boneco fazer uso de um dos braços do manipulador.

¹²⁷ *O Cavaleiro da Mão de Fogo*, da Caixa do Elefante, combina teatro de sombras com bonecos de fios. A montagem de *As aventuras do Avião Vermelho*, adaptado do livro infantil de Érico Veríssimo e dirigido por Dilmar Messias (bonecos de Mario de Balenti), que se apresentou no Festival de Teatro Isnard Azevedo (Florianópolis-SC) no ano de 1995, combinava atores e bonecos de diversas estruturas diferentes como luva, bastão, fio, sombras e bengala (um bastão operado com o manipulador segurando-o de cima para baixo, de modo a que o boneco fique rente ao chão).

¹²⁸ Os espetáculos da companhia Hugo e Inês, e a combinação de mãos, tecidos e peças de encanamento do espetáculo *O Aventureiro*, de Molière, da companhia espanhola Tabola Rasa.

parcela definida entre as formas de manifestações teatrais, e integrado demais para ser considerado como algo à parte.

O esforço em direção a uma definição classificatória do domínio conceitual do teatro de animação em meio ao panorama contemporâneo de exploração da sua variedade de recursos expressivos, e do entendimento de sua linguagem como operadora de contatos e cruzamentos entre diferentes estilos e linguagens, resulta em algo um tanto desnorteante. Não parece ser viável um entendimento estável dos limites entre o que é e o que não é teatro de animação, a menos que seja numa perspectiva de retrocesso, aferrada a formatos e meios tradicionais consagrados, considerando os experimentos e ousadias como meras exceções ou como manifestações convenientemente denominadas “híbridas”. Não parece ao menos ser esse o desejo que se expressa no emprego crescente do termo “teatro de animação”, ou “teatro de formas animadas” em detrimento a “teatro de bonecos”, e nas decisões criativas que são inspiradas ou inspiradoras da referida alteração terminológica. O teatro de animação contemporâneo ocupa esse espaço contraditório no qual um de seus principais pontos de articulação conceitual (a convivência simultânea de diferentes meios de expressão) o conduz a integrar-se ao conceito amplo de arte teatral, sobretudo em suas articulações com outras linguagens artísticas. Em suma: o que faz o teatro de animação ser o que é nos tempos que correm é a mesma coisa que faz com que este seja mais do que apenas teatro de animação.

O teatro de animação não é algo que se defina como fazer algo inanimado falar pelo ator em cena. A idéia de teatro de animação atravessa a proposição de uma corporalidade complexa, que pulveriza o discurso dramatúrgico em diferentes entendimentos de sua origem, em uma ampliação de formas simultâneas de figuração e produção de sentido, na criação de um espaço de convivência de diferentes artes e meios de expressão. Um lugar de possibilidades criativas que, na maior parte das vezes, professa seu serviço apaixonado à alegria.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Tempo e história. Crítica do instante e do contínuo. In: *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AMARAL, Ana Maria. Teatro de Formas Animadas. São Paulo: Edusp, 1993.
- BELTRAME, Valmor. *Animar o inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos*. São Paulo: (Tese de Doutorado) ECA/USP, 2001.
- _____. *A marionetização do ator*. In: *Móin-Móin: revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, n. 1. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005.
- BOEHN, Max von. *Puppets and automata*. New York: Dover, 1972.
- DA COSTA, José. *Narração e representação do sujeito no teatro contemporâneo*. In: *O Percevejo - revista de teatro, crítica e estética*, n. 9. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.
- _____. *Teatro brasileiro contemporâneo um estudo da escritura cênico-dramatúrgica atual*. Rio de Janeiro: (Tese de Doutorado) UERJ, 2003.
- JURKOWSKI, Henryk. *Consideraciones sobre el teatro de titeres*. Bilbao: Concha de la casa/Centro de documentación de titeres de Bilbao, 1990.
- _____. *Écrivains et marionnettes: quatre siècles de littérature dramatique en Europe*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1991.
- OPHRAT, Hadass. The visual narrative: stage design for puppet theatre. In: *e pur si muove: UNIMA magazine*, n.1. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 2002.
- PAVIS, Patrice. La herencia clásica del teatro postmoderno. In: *El teatro y su Recepción*. La Habana: UNEAC/Casa de las Americas, 1994.
- PLASSARD, Didier. La traversée des figures. In: *PUCK Magazine*, n.8. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1995.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TILLIS, Steve. *Towards an aesthetics of the puppet: puppetry as a theatrical art*. New York: Greenwood Press, 1992.



**Teatro de Animación, más allá
de mi mismo
(Laboratório para actores migrantes)**

Gerardo Bejarano

UNA - Universidad Nacional de Costa Rica



Páginas 205 e 206: espetáculo “Flor de obsessão”, grupo Pia Fraus. Fotos de Gil Grossi.

Las reflexiones aquí contenidas se encaminan a contribuir al debate que tiene por eje el lenguaje de teatro de animación y las posibles contribuciones al actor que encarna personajes. En que medida, este arte milenar, puede utilizarse como soporte técnico al arte del actor contemporáneo.

Este artículo se basa en el procedimiento de recuperación de una experiencia con el lenguaje del Teatro de Animación. Dicha recuperación se completo posteriormente con aportes teóricos recientes. La experiencia tuvo su origen en “El Laboratorio de Actuación, desarrollado en el curso de Artes Escénicas de la Universidad Nacional de Costa Rica” (1999). Para lo cual se trabajo con el texto del *Pequeño Príncipe* de Antoine De Saint Exupéry.¹²⁹

En Costa Rica, el teatro de animación, o teatro de muñecos como se conoce, se desarrollo esporádicamente y tangencialmente vinculado a las escuelas de teatro. Importante es subrayar que el “Moderno Teatro de Muñecos”¹³⁰ fue la experiencia más sólida a

¹²⁹ Utilizamos una adaptación de la edición brasileña O Pequeño Príncipe. SAINT EXUPÉRY, Antoine De. Trad. Dom Marcos Barbosa – 41ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

¹³⁰ El Moderno Teatro De Muñecos fue fundado por el titiritero argentino Juan Enrique Acuña, quién había realizado estudios en Checoslovaquia. Impartió la cátedra de teatro de muñecos en la Universidad de Costa Rica.

nivel estético, organizativa y de producción durante la década de los años 70-90s. Grupo de Teatro de Muñecos ligado especialmente a la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica. Cuyos actores eran estudiantes y profesores.

Desaparecido en los año 1995; junto a el desaparece el vínculo del teatro de la animación con la formación teatral universitaria. Eliminándose del currículum académico aquellos cursos relacionadas con ese lenguaje. En la actualidad las producciones del teatro de animación y el desarrollo de técnicas de representación, se mantienen especialmente por los grupos independientes. En este vacío es que se realiza el primer laboratorio, que se integro con una actriz (Rocio Quilis), un actor (Juan Madrigal), un músico (Danilo Cháves), un constructor de objetos (Ronald Álvarez) y un iluminador (Luis Romero).

Los laboratorios

Desarrollar una experiencia de esta naturaleza nos colocó delante de una pregunta sustantiva: ¿Que principios esenciales, o prácticas específicas del teatro de animación o de objetos animados, serian útiles en el trabajo de los actores que encarnan personajes, cuales podrían ser parte de este laboratorio, y como esos elementos enriquecerían la experiencia técnica del actor, ampliando su universo estético con nuevas formas de teatralidad? Como proponen Antonio Sobrinho y Ana María Amaral, entre otros artistas y investigadores.

Observamos desde Stanislavski¹³¹ la necesidad de separar momentos en la tarea del actor. Uno de ellos da cuenta de la preparación técnica, sistemática de su universo instrumental. En otro momento se vincula al actor a la construcción específica del personaje en el contexto de la escena. Esas dos fases en el trabajo

¹³¹El laboratorio trabajó con referencias del Método de C. Stanislavski que se constituyo en Costa Rica como la principal fuente para la formación del actor. En la actualidad otros instrumentos técnicos están siendo incorporados en las escuelas de teatro.

del actor, parecían imponerse como espacios posibles para la experimentación. Si los actores del teatro de animación desarrollan una condición pré-expresiva, de naturaleza específica para su arte, nosotros solamente contábamos con algunos ejercicios adquiridos en talleres y el conocimiento del Método de las Acciones Físicas, de C.Stanislavski. Instrumento que pretendíamos utilizarlo, liberándonos de prejuicios con respecto a su aplicación en un lenguaje diferente. Además este instrumental era parte de la experiencia de nuestros actores. Con esa pregunta exploratoria y algunos contenidos, técnicos, iniciamos las prácticas en el laboratorio.

Adoptamos como principios: Separar dos momentos en el trabajo del actor, explorar un estado orgánico en él, que le condicionara para desarrollar el trabajo y implementar el juego, como instrumento dinamizador de las prácticas, al interior del trabajo. En un primer momento, era necesario iniciar una exploración a través de ejercicios encaminados a crear un estado técnico-físico, inédito en nuestros actores.

Pero el teatro de animación tiene como una de sus características esenciales, que categoriza en una primera instancia el objeto y los materiales de la animación. A diferencia del teatro donde el actor encarna el personaje. El objeto es personaje. Focaliza los intereses creativos prioritariamente en él y en las interacciones con los otros elementos materiales de la construcción espectacular. El actor inter-actúa en la concretud del contexto escénico, donde se encuentra en una relación horizontal con los otros elementos plástico-objetuales e sonó plásticos de la escena. Este hecho es un elemento nuevo y desafiante, con respecto a las experiencias vividas por los actores del laboratorio. El eje de los intereses muda drásticamente, cuando se trata de construir un estado físico acorde con las necesidades de este lenguaje. Lo que implicaba necesariamente la integración plena del actor en el universo de los objetos.

En la elaboración de ese estado técnico-físico que ha de tornar

orgánico el cuerpo del actor en la escena, (Barba, N. Savarese) los objetos reconstruyen y dimensionan la presencia de ese actor. Por la asociación de presencias opuestas en la escena. La vital del actor y la inanimada del objeto. Además, por los requerimientos técnicos y espaciales propios de ese lenguaje.

Actor y objetos, se convierten en los detonantes de las asociaciones y de los significados posibles, pré-vistos o no. Dicha relación acompaña todas las manifestaciones psicofísicas y espaciales del actor, esté, el oculto en función de manipulador o en presencia de los espectadores. En una fase iniciante de preparación o en un proceso específico de escenificación.

Portanto, os exercícios do treinamento energético, bem como outros possíveis exercícios que esgarcem a consciência do ator são viáveis para dar conta de uma primeira necessidade do trabalho do ator no teatro de imagens: prepará-lo para as interações sensoriais com os componentes do espetáculo. (SOBRINHO, 2005:96)

El nacer

El “alma” del Pequeño Príncipe partió, del pequeño planeta volcán al país centroamericano de los volcanes en la procura de un cuerpo. Lo más parecido a su “alma” era la materia neutra, sin características humanas definidas que impidiesen su viaje por los planetas.

De esas consideraciones técnicas, conceptuales y filosóficas, se diseño un cuerpo blanco, articulado y estilizado. Construimos 4 réplicas del modelo, para facilitar la investigación por parte del equipo. Le colocamos cinco barras para transmitir la energía vital de los actores. Una en la cabeza, dos en los pequeños brazos, y dos más en los tobillos de los dos minúsculos pies. Era más pequeño que la palma de la mano del actor.

Se optó por la manipulación directa, y abierta al espectador. Más útil para investigar la presencia, las inter-relaciones y cambios del actor con el muñeco y otros objetos. También diseñamos unos trajes negros que cubrían cuerpo del actor, dejando al descubierto manos y rostro.

El principio de animación, de poner el muñeco en vida, pequeño, neutro y articulado obligaba al actor a re-construirse para un nuevo lenguaje. Por cuanto lo hacia alterar su disposición física y mental, alimentando de forma privilegiada el aspecto relacional con el objeto. Este es un elemento importante, por el significado nuevo que tiene para el actor, que incursiona en este lenguaje, y que conforma parte sustantiva de ese estado técnico-físico. “Porém uma relação de um ator que está em estado de consciência esgarçada”. (SOBRINHO, 2005:99)

Para el actor, familiarizado con el llamado Método de las Acciones Físicas, de C.Stanislavski, poner un muñeco en vida, sería ponerlo en acción. Este acontecimiento compromete toda la estructura material del objeto-muñeco, y compromete plenamente la fisicidad y vitalidad del actor.

La palabra NACER en español, contiene en su centro mismo un soplo suave de ssssss, como marcante de la vida. Dicho sonido fue utilizado en los ejercicios, como elemento sonoro que acompañaba ese acto y desataba múltiples asociaciones. El “alma” migrante corporizada en el muñequito neutro, requería de ese acto iniciante, para recorrer los caminos de nuestro planeta con sus mensajes. Especialmente confortable fue para el Pequeño Príncipe, ponerse en vida en la palma de la mano de los actores y descubrir ese territorio. Su suave topografía, brincar o simplemente se recostar en los límites de los dedos que marcaba el vacío, y de esa perspectiva mirar otros mundos posibles.

El papel de la música ejecutada al vivo, ayudaba al actor a crear esos estados emocionales tan particulares en el teatro de animación, que tenían como objetivo explorar y aumentar las relaciones con los objetos y materiales, a partir de las acciones. Es

evidente que esto obliga al actor a una re-lectura e re-adección de los elementos constituidos en ese instrumental técnico propuesto por Stanislavski.

Una serie de ejercicios para re-crear ese momento, fueron incorporados a las prácticas del laboratorio. Cuanta sensibilidad y técnica posea el actor, se expresa en este acto aparentemente insignificante.

Observamos que a partir de ese momento, entre el actor y objeto, se acentúa esa dialéctica de proceso. Comienzan siendo opuestos aparentemente no conciliables (materia viva-materia inanimada). Proceso iniciado con anterioridad a partir de una serie de actividades técnicas de diseño, de investigación de materiales y construcción. Un “diálogo” sensorial se va implementando con mayor fuerza. A veces la propuesta de un simple movimiento o relación no tiene respuesta, porque la materia se resiste a la imposición de una idea. Estas exploraciones contribuían en el actor a condensar y expandir en los objetos otro tipo de relaciones y de energías, las cuales el no esta habituado en el teatro. Así el actor necesita integrarse en ese espacio con su cuerpo, su voz, su concretud, dialogando vía sensorial con sus compañeros de escena.

Utilizando el juego y el lenguaje musical, como facilitadores del aprendizaje, se buscaba establecer desde el inicio, ese “diálogo” experimental entre el actor, el objeto y otros elementos. Este “diálogo” se implementó a través de ejercicios tales como: muñeco juega con la bola , descubre la luz de la lámpara, muñeco en el avión, en la arena, descubre el sonido del piano, calentarlo, caminar, arrastrarlo, ocultarlo en el cuerpo, etc. Estos procedimientos enriquecen la disposición del actor hacia la resolución de problemas no habituales de su práctica escénica.

La superación de esas oposiciones, en un estado superior de desarrollo, es en definitiva un proceso compartido y cooperativo entre actor, muñeco y materiales de la escena (telón de proyección, fuentes de luz, música, etc). Esa simbiosis fundamentada en la sensorialidad, particulariza y define, desde los primeros momentos

al teatro de animación y a los actores en esos procesos de creación. Principios como poner en vida el objeto muñeco, desarrollar el concepto de “diálogo”, iban aumentando los logros y conceptos del lenguaje, integrándolos de manera sustantiva en las prácticas del laboratorio.

Juego y estado del actor

Considerando la naturaleza del laboratorio y el perfil de formación de los actores y del equipo técnico, adoptamos, desde el inicio la actividad lúdica-objetual, como instrumento de trabajo. Por cuanto el “hagamos de cuentas” o “juguemos a que” de alguna forma nos vincula al constructor infantil de objetos. A la pequeña historia contada para los amigos juguetones, y así socializada en entera libertad, con la complicidad de los objetos. El juego libre y con reglas como valioso instrumento integrador y descubridor de las innumerables relaciones. La cualidad del juego; fue enriquecida con observaciones realizadas por los actores, de infantes en situaciones de juego. Incluidas actividades con los propios hijos jugando con el Pequeño Príncipe.¹³²

Esas actividades, fueron posesionando la mente y el cuerpo de los actores para una exploración cada vez más amplia con los objetos de la animación y otros materiales de la ficción escénica. Permitiendo además del juego y de los primeros ejercicios pré-expresivos, reflexionar desde esa práctica, y de manera exploratoria, sobre principios y características que acompañan el trabajo del actor de animación. Y el valor que estos elementos podrían tener para el actor en general.

¹³² Esa relación con los infantes en el proceso de los laboratorios se mantuvo inclusive en la fase de escenificación propiamente dicha. Sometiendo los avances a sesiones muestra a grupos de niños. El nombre final del espectáculo proviene de esa relación. “Juguemos al Pequeño Príncipe”. El Teatro Nacional de Costa Rica acogió el proyecto para presentaciones nacionales e internacionales.

En el teatro donde el actor “esta en el lugar” del personaje; el actor es un soporte pleno de él. El es cuerpo en sí, y cuerpo que acoge otro de la ficción. En el teatro de animación el actor no es más centro, el centro esta en todos los elementos y en cualquiera de ellos. De ahí que la presencia viva del actor en la escena pasa por la presencia viva del muñeco, cuando interactúa delante de la mirada del público. Aquí un juego de presencias y sus acentos suceden y marcan las calidades de esta relación.

La particular construcción del cuerpo escénico que convierte en viva esa presencia psicofísica del actor de la animación, parece posible en la medida en que se torna viva la presencia del muñeco como objeto-personaje. El concepto de estado orgánico conjuga como fenómeno necesario, el universo material externo al actor, con su dimensión humana. Hecho que afirma la condición de integralidad del teatro de animación. Aspecto muchas veces disociado en el trabajo del actor en general.

Enquanto o ator busca atingir o estado orgânico em si próprio, o bonequeiro deve fazê-lo tendo em vista as características específicas do boneco, objetos ou máscara. É do encontro entre duas energias, a humana e a da matéria inerte que emerge a organicidade no teatro de animação. (PARENTE, 2005:116)

Para el actor constructor de personajes en sí, la riqueza de este hecho, se encuentra en los acentos posibles que emergen de la combinación entre esas naturalezas, (viva e inanimada) y de las adecuaciones corpóreas y mentales derivadas de ellas. Ejercicio valioso en la medida en que facilita vivenciar una gama de posibilidades en el uso de la presencia del actor, en la escritura de un personaje en la escena. La experiencia de accionar un muñeco tan pequeño y neutro, en un espacio blanco, negro y gris¹³³ obligaba a los actores, primeramente a luchar contra los excesos expresivos

¹³³ El espacio escénico se diseño específicamente para desarrollar el laboratório, modificándose posteriormente para el espectáculo.

elaborados en el muñeco y desarrollar la organicidad escénica en función del objeto y su lenguaje. En las prácticas, sucedió que a menor dimensión en el uso de los recursos expresivos, mayor cualidad de presencia orgánica de ambos en la escena. Mayor concentración de las energías por la menor dispersión de esas energías. Valiosa enseñanza en la medida en que el actor se ré-encuentra con una opción interpretativa minimalista. En un teatro de animación que apela a los mínimos recursos y maximiza las experiencias sensoriales y la poetización de los elementos. En ese sentido, las premisas dramaturgicas y de relaciones entre muñecos y actor de Ana Maria Amaral, el juego con materiales y sonidos de Osvaldo Gabrieli, tanto cuanto el trabajo de Sérgio Mercurio en relación a la presencia orgánica del actor y muñeco norteban nuestro laboratorio.

La construcción de la presencia orgánica del actor y del muñeco, se amplió a través de otro procedimiento. Centrado en las destrezas y magia de la mano. Vehículo esencial para la transportación de las acciones elaboradas del actor al objeto animado. Actividades como descubrir su topografía, miraras en su cotidianidad, estudiar los diseños de Leonardo Da Vinci; y realizar ejercicios con la mano: (coger arena-soltar, iniciar movimientos y comprometer el cuerpo, mover sus partes y observarlas, etc), la convirtieron en un espacio corpóreo, generador de un accionar orgánico, y de perfección técnico para la manipulación. El actor descubrió como las destrezas referidas a la mano y a la poetización de los movimientos, por pequeños que ellos sean; reconocen en la parte, una expresión tan rica cuanto expresada en la totalidad del cuerpo. Aspecto que acompaña también a los objetos.

En otro nivel, la totalidad del cuerpo del actor se vio explorado no solamente como mecanismo de comunicación con el muñeco, encima de todo como escenario del discurso escénico. El cuerpo del actor constituido en topografía útil para desarrollar acciones del muñeco. Signo evocativo de otra cosa. Montañas, caminos,

etc, donde el personaje transitaba. Dicha exploración de las cualidades corpóreas del actor, ayudó en la visualización de las opciones posibles de un cuerpo, en la construcción de una historia. El cuerpo como espacio de elaboración poética, convertido en una importante infraestructura en el trabajo del actor. La pequeña exploración de la mano, elemento físico de gran poder en la construcción de la organicidad, abrió en el actor, acostumbrado a personajes construidos en sí, otra perspectiva de usos del cuerpo y creación. Para la elaboración de un espesor de signos iniciales, evocativos en el muñeco, y en los elementos de la escena.

El desarrollo de las cualidades técnicas para la extensión de comandos al objeto ganaba a cada sesión de trabajo. Criándose una expresión del muñeco cada vez más amplia y poética. Un otro mirar del actor, en su relación con el universo material, y hacia la mano como artífice esencial en los procesos de metaforización.

El estado orgánico en el teatro de animación es un resultado de múltiples factores que se integran dialécticamente. Lo que ayuda al actor a visualizar la amplitud de este concepto. No solo orgánico en sí, orgánico con y a partir de ese universo escénico que le circunda.

En el mirar asombro, complicidad y ocultación

A veces, el Pequeño Príncipe parecía que nos llevaba para otro texto. Metatexto que contiene elementos valiosos para ampliar ese pequeño acto pedagógico re-constructivo del actor desde otro lenguaje. En todos los procedimientos; fueran ejercicios o juegos libres o con reglas, la actitud de asombro era provocada a cada paso. Ya de por sí el texto de Antoine De Saint Exupéry es asombroso en su contenido y en la forma de comunicarlo. Esa particular aprehensión, al observar las cosas y hechos como nuevos, estimulantes, únicos e irrepetibles. Asombro delante de aquello que se encuentra oculto detrás de ellos. De la belleza de lo simple-

complejo. Aspectos tan apreciados en el teatro de animación.

El muñeco como provocador de significados más amplios, cuanto interacciones nuevas no pré-vistas acontecen. La sorpresa que genera asombro, obliga al actor a re-construirse, re-posesionar su cuerpo y mente en función de la integralidad escénica. El teatro de animación de objetos y formas, despliega una gama amplia de recursos, asociaciones materiales, y metáforas estimulantes para el actor. La actitud y el ejercicio del asombro, se convierte en un logro importante de los actores en el laboratorio. Ligada al asombro, la complejidad, convertida en un elemento importante atendido en las prácticas. Ella es producto de ese cuerpo orgánico en escena. De ahí que se alimenta también de un conocimiento profundo, del universo de los objetos vía construcción sensorial. Que parecía mutuo. La complicidad en el teatro de animación, es plural, por cuanto el actor establece relaciones, y mediaciones entre el muñeco y los materiales de la ficción escénica. Adquiere dimensiones dialógicas, energéticas y estéticas.

Esa complejidad manifiesta su máxima expresión en la elaboración y transferencia de las acciones que el actor construye en su “espacio mental”. Pero no para sí. Mutar para una otra corporeidad. Hecho percibido desde el instante mismo de poner en vida el objeto de la animación.

La complejidad facilita al actor posesionarse y mantener vivos los elementos de la escena y las relaciones derivadas. De ahí la importancia del teatro de animación en esa re-inención del actor. Un ejemplo de eso es el espectáculo *De Banfield a México* de Sérgio Mercurio.

Las prácticas y conversaciones se centraron también en el procedimiento estético de la presencia oculta. La ocultación total del actor de la manipulación y aquella que nosotros implementamos en el laboratorio, por considerarla de mayor interés para los actores. Determinada por la relación visible del actor y el muñeco. En este caso, cuando el actor acentúa su ausencia, el permanece “oculto”, en un estado de “silencio corporal” pero no se anula. Las pequeñas

relaciones de complejidad y “diálogo” permanente mantienen al actor activo y latente.

Cuando el ocultar acontece, se opera el mayor acto de humildad y desprendimiento. Le permite trasladar el foco de la atención de un punto para otro. De sí, para el objeto, y del objeto de la manipulación para sí. Ocultar-develar son opuestos reconciliables en el teatro de animación. Después de haber humanizado con su presencia objetos, espacio y relaciones, se otorga el privilegio de la ocultación. La riqueza filosófica, conceptual y técnica que estos procesos contienen para el actor que construye personajes en sí, es de enorme valor. Convoca el cuerpo a otros usos, a otros niveles de poetización

Mas, não se deve fazer de objetos, formas ou bonecos, simples réplicas do homem, mas, sim, expressar com eles, a não-realidade, o não-ser-sendo. Não-realidade ou não-ser-sendo é ir além da realidade. [...] A vida é vivida através da matéria. Contra-senso que nos fascina. (AMARAL, 2005:23)

Es de gran valor ejercitar al actor que encarna personajes, en el acto de poner en vida un objeto inanimado, incursionar en los procedimientos para la ocultación, comprender la importancia de la empatía y “diálogo” con los objetos, y la elaboración de pequeñas narrativas a partir de ese universo objetual. Además la conciencia de los múltiples valores que aporta una naturaleza escénica orgánica, a través de ejercicio focalizados en la mano, en los muñecos y en los objetos.

Na medida em que os bonecos e objetos são extensões do corpo do ator, entram no campo de sua prática, tornando-se seus instrumentos de trabalho. Portanto, o estudo das técnicas e procedimentos do teatro de animação só faz sentido levando-se em conta, simultaneamente, as técnicas e procedimentos do teatro de ato. (PARENTE, 2005:116)

Acontecimientos invisibilizados en la cultura y en la sociedad encuentran en este lenguaje un territorio óptimo para tornarse visibles. El hecho mismo de detener nuestro mirar primero en el objeto, y en los fenómenos que acompañan lo alude, ese objeto facilitan una re-semantización de las relaciones objeto-sujeto, de re-sensibilización y nueva postura de nosotros delante de ellos.

La premisa pedagógica de promocionar espacios de re-inención del actor a través del lenguaje del teatro de objetos. Se restablece no solamente un nuevo mirar especialmente se implementa en él, un accionar poético con los materiales de la escena.

A través del acontecimiento estético, que implica el ejercicio de re-pensar y ejercitarnos en el teatro de animación, re-descubrimos la determinación y riqueza de lo humano presente en los objetos. En la utilidad y el placer que proporcionan en función da nuestra especie. Así permitiéndonos ese re-encontró a través del juego.

Un nuevo mirar para lo oculto y lo develado. Esto contribuye a que en el actor se operen profundos procesos de sensibilización. A través de una postura nueva asumida con todos los sentidos. Una mirada sobre el actor como artista, sus técnicas, su capacidad de darse en condiciones escénicas diferentes. Rupturar comportamientos adquiridos y evidenciar nuevas y ocultas potencialidades.

La acción, el gesto evocativo

El teatro de animación reclama concretud para iniciar la tarea creativa (el diseño y construcción del objeto). Inmediatamente nos coloca en el opuesto, necesita ponerse en vida el muñeco, usando nuestra energía psicofísica. Todos los procedimientos posteriores, procuran otorgarle “comportamientos” al objeto animado. Actor y muñeco se integran en la acción escénica. Este el manipulador oculto o en presencia activa. El muñeco es en acción. En este

sentido, componer una estructura de acciones y construir la gestual de ese objeto, dentro de los límites conceptuales y técnicos.

En un primer momento se alimentó las primeras relaciones del actor con lo objetos a través de pequeñas acciones. Su conocimiento en general y sus posibilidades expresivas. Se lograron estructurar frases de acciones, donde los gestos del muñeco se convertían poco a poco en material de trabajo esencial para posteriores y más complejas estructuras narrativas. Complejidad que por otra parte solo se adquiere en relación a otros elementos narrativos. El prejuicio que muchas veces tiene el actor de teatro que representa o presenta personajes para con el teatro de objetos, desaparece en la medida en que asiste a un proceso rico en su estructura dramática, y en su compleja dimensión plástica y actoral.

El laboratorio evidenció cuanto el muñeco puede realizar acciones en situaciones extremas, (viajar en globo) incrementando las construcciones metafóricas y las posibilidades de juego de los actores. En otros aspectos como el de la producción gestual, el muñeco es limitado. En ese ámbito, otra paradoja. Esos límites le otorgan una riqueza importante, como sucedió con nuestro muñeco neutro. Pues el podía liberar significados, sin estar preso de características humanas definidas.

La elaboración de una acción ejecutada por el muñeco, nos coloca delante de un acontecimiento estético específico del teatro de animación. El objeto animado puede realizar a partir de un comando del actor, una acción determinada (camina por el desierto y descubre el avión accidentado), estas acciones se constituyen en actividades bien próximas al ejercicio de su condición material. No obstante, otras acciones (se conmueve), abre un procedimiento de mayor riqueza a los ojos del actor. En este caso es la acción y el contexto de la acción y los otros elementos relacionados a su escritura, los que evocan (hablan por) el aparente “universo interior” del muñeco. El actor vivencia ese proceso de construcción de las emociones en sí, en su universo interior. El significado último de

esa emoción, su codificación, es trasladada al muñeco. Lo que resulta rescatable para nuestros propósitos es el hecho de permitirle al actor que elabora personajes en sí, valorizar los procedimientos de escritura de las acciones en un objeto externo a él y las calidades que estas adquieren. La acción como recorte sintético, acción-gesto y la acción como estímulo desde otros objetos o materiales.

Las prácticas en el laboratorio, nos permitió también observar la riqueza en el trabajo del actor, cuando este participa de la escena, representando un personaje y realizando su tarea de manipulador de muñeco. El actor las produce en su imaginario, y las reproduce en función de un otro independiente física y emocional. Obligando al actor a disociar procedimientos corporales y mentales en la producción de las acciones y gestos del muñeco y del personaje en correlato (aviador). El objeto animado, obliga al actor a separar y sintetizar al extremo posible la esencia de esa acción y del gesto que evoca una conducta emocional. Así, colocada en el muñeco que amplifica sus signos, y los re-semantiza, en el contexto de las relaciones con otros elementos de la escena. Dominio técnico especialmente útil para el actor contemporáneo, en la medida en que ésta se implemente de manera integral. Se convierte en un espacio de atención especial por la complejidad de esa producción evocativa.

En cuanto a eso, en el objeto se impone la síntesis y pureza de la acción y del gesto; la pureza del sentido de las emociones evocadas. Esta virtud expresiva del objeto animado, se evidenció, con mayor determinación en objetos con cualidades neutras, como nuestro personaje.

Cuanto mayores fueron las complejidades técnicas ganadas en el laboratorio, mayor la riqueza de este fenómeno. La elaboración de las acciones y gestos, como unidades mínimas de significados en el muñeco; permite al actor adquirir mayor conciencia del valor y amplitud de esas construcciones. Hago eco de las preocupaciones de Chico Simões, cuando nos convida a una mirada al trabajo de mamulengueiros para testimoniar, cuanto de los elementos

sistematizados por Stanislavski, se encuentran presentes. A partir de esta experiencia con actores de teatro y el lenguaje del teatro de animación acrecentaría que las investigaciones como las desarrolladas por Matteo Bonfitto, Renato Ferracini, entre otros, podrían ganar presencia en laboratorios de esta naturaleza. Independiente de las escogencias estéticas. Muchas de estas consideraciones están hace tiempo incorporadas en las prácticas de las investigaciones brasileñas. Cada vez más el teatro de objetos, de animación o de imágenes, abarca mayores espacios en el arte contemporáneo. Derriba límites y convida a los actores a compartir su universo. Sus contribuciones para los actores serían más amplias de las previstas.

Hoy en día los estímulos tecnológicos a los cuales esta sometido el actor del teatro de animación, son de una gran complejidad. Las opciones narrativas, también se amplían, estos hechos incrementan el interés de los actores por este lenguaje. De ahí la importancia de su preparación.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Edusp, 1991.
- _____. Teatro de Animação: boneco, figura ou formas animadas? In: *Móin-Móin: revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, n. 1. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005.
- EXUPÉRY, Antoine de Saint. *O Pequeno Príncipe*. Rio de Janeiro: Agir, 1994.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- SOBRINHO, Teotônio. “Reflexões sobre o ator no teatro de imagens”. In: *Móin-Móin: revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, n. 1. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005.

PARENTE, José. “O papel do ator no teatro de animação”. In: *Móin-Móin: revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, n. 1. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005.



O Teatro do XPTO: poesia, buscas e inquietações

Oswaldo Gabrieli
Grupo XPTO (São Paulo)





Páginas 224 e 225: espetáculo “A Infecção sentimental Contra-ataca”, Grupo XPTO.
Foto: acervo do grupo.

Página 226: espetáculo “Coquetel clow”, clows de Júlia e Tay. Grupo XPTO. Foto:
acervo do grupo.

Sempre que me convidam a escrever um artigo para uma revista dedicada a alguma área das artes cênicas, fico bastante agoniado pelo fato de eu não ser um teórico e não ter uma metodologia aprimorada e constante de análises sobre o que faço. Boa parte das observações de que sou capaz, surgem naturalmente da observação parcial e do trabalho pessoal da pesquisa que realizo, com todas as limitações que isto pode trazer.

Decidi, desta vez, aproveitando que o espaço para veicular estes pareceres é suficientemente grande, escrever sobre alguns tópicos específicos que acho importante levantar nos dias de hoje. Estes aspectos são fruto de uma linha de trabalho que venho desenvolvendo nos últimos 23 anos a partir do coletivo, berço e caldeirão de idéias e ações que tem sido o Grupo XPTO¹³⁴. Acho que este texto servirá para entender o processo que norteou o grupo em todos estes anos, bem como para trocar experiências e dúvidas sobre o fazer teatral.

¹³⁴ O grupo XPTO foi criado em São Paulo, em abril de 1984, e nestes anos recebeu 40 importantes prêmios do teatro brasileiro.

Para entender como nasceu o grupo é preciso remontar-se a uma busca pessoal e ao encontro fortuito com pessoas e situações que apareceram na hora certa, desencadeando rumos e atitudes artísticas. Minha formação artística está vinculada ao estudo formal das artes plásticas e, num outro plano, ao teatro amador, iniciado na escola pública onde estudava e num segundo momento em associações culturais de Buenos Aires, Argentina. Porém, num momento da minha vida aparece, por acaso, o teatro de bonecos, e sua descoberta provocou em mim uma paixão à primeira vista. Descobri no teatro de títeres a linguagem cênica que daria sínteses às minhas vontades artísticas de início de carreira.

Há um dado significativo na minha chegada ao teatro de bonecos ou de títeres; trabalhei inicialmente com dois extraordinários mestres com visões profundamente diferentes no enfoque da arte. Minha primeira mestra foi Teresita Nuñez, uma titeriteira Argentina com quem fiz uma oficina e, logo, se estabeleceu uma forma de trabalho que poderia chamar de hedônica; uma relação pelo prazer de brincar com bonecos, de construir freneticamente personagens, de fazer jogos, de improvisar numa relação horizontal de autoridade. Existia a diretora, a pessoa com experiência adquirida por muitos anos, porém, a relação de trabalho no jogo teatral era num mesmo plano, uma relação democrática, de prazer, de estímulo, num ambiente de profunda alegria.

Num segundo momento, quando buscava já uma formação mais aprimorada, trabalhei com Ariel Bufaño, um diretor argentino muito conhecido no mundo do teatro de títeres, que tinha conquistado um espaço importante de evidência, criando o núcleo de titeriteiros do Teatro Municipal General San Martin.¹³⁵ Estudei vários anos com Ariel, com quem aprendi muito sobre técnicas e manipulação, além de levar-me a entender os mecanismos da arte

¹³⁵ O Teatro Municipal General San Martin é mantido pela Prefeitura de Buenos Aires e abriga em suas dependências a Escuela de Titeriteros, além de um elenco estável que regularmente monta espetáculos de teatro de bonecos.

do boneco, em processos nos quais estava muito presente o trabalho de improvisação. Porém, aqui se exercia um relacionamento de autoridade piramidal, “profissional”, num sentido agônico da palavra; éramos, em definitivo, artistas funcionários de um teatro, numa relação rígida de papéis, onde era dominante um ponto de vista único sobre o fazer artístico. Este tema, das relações agônicas e hedônicas no trabalho artístico foi fascinantemente levantado pelo Professor Doutor Jorge de Albuquerque Vieira¹³⁶, e vale à pena a leitura de seus textos.

Houve também dois eventos fortuitos que marcaram minha vida e criaram raízes profundas, um deles é o fato de ter visto, aos 11 anos de idade, uma exposição sobre a Bauhaus e um documentário sobre a obra de Oskar Schlemmer. O impacto estético foi tão forte que permeou por muitos anos a forma de fazer teatro do XPTO.¹³⁷ O segundo foi ver, em 1978, num jornal de Buenos Aires, algumas fotografias do espetáculo *Mori el Merma* [Morte ao Ditador] do grupo catalão *La Claca*, dirigido por Joan Baixas, onde havia personagens e bonecos estranhos inspirados na obra do artista plástico Joan Miró.¹³⁸ Talvez estes dois eventos, tão efêmeros e simples, tenham sido os que causaram maior comoção em minha vida, o que os faria nortear muitas das minhas experiências futuras.

¹³⁶ Refiro-me a estudos como: VIEIRA, J. A. Formas de Conhecimento: Arte e Ciência. *Repertório Teatro Dança*, Salvador, v. 4, p. 10-27, 2000.

VIEIRA, J. A. Dança e Semiótica. In: Julieta Calazans; Jacyan Castilho; Simone Gomes. (Org.). *Dança e Educação em Movimento*. São Paulo: Cortez, 2003, p. 244-253.

VIEIRA, J. A. “Ciência, Arte e o conceito de Umwelt”. In: Maria Beatriz de Medeiros. (Org.). *Arte e Tecnologia na Cultura Contemporânea*. Brasília: UNB/Dupligráfica Editora, 2002, p. 47-54.

¹³⁷ São diversos os espetáculos do XPTO nos quais se pode observar a presença de elementos que remetem a influências da Bauhaus, notadamente de Oskar Schlemmer: *A infecção Sentimental Contra-ataca*, (1985); *Coquetel clown*, (1989); *Babel Bum*, (1994); *Buster – o enigma do Minotauro*, (1997).

¹³⁸ Os bonecos do espetáculo foram pintados por Joan Miró e confeccionados a partir de seus desenhos e sua orientação. O *La Claca* estreou *Mori el Merma*, em Barcelona, no ano de 1978.

Um primeiro momento: a busca de novas linguagens, a linguagem como foco.

Cheguei ao Brasil em 1980 e trabalhei durante quatro anos no Grupo Ventoforte¹³⁹, e só me afastei do grupo no ano de 1984, assim que nasceu a proposta do XPTO. Quando o grupo nasceu, há 23 anos, nós tínhamos mais consciência do que não queríamos fazer que do que iríamos fazer. Existia uma necessidade compulsiva de trazer a “linguagem” ao primeiro plano; não era tão importante o “que dizer”, mas “como dizer”. Foi tão forte esta opção pela linguagem que optamos por trabalhar fora do teatro convencional, fazíamos *performances* formatadas em células de curta duração e o “palco” escolhido era o das casas noturnas, danceterias e cafés. Queríamos ter um contato direto com o público jovem, com o público que não ia ao teatro ou que achava teatro algo chato. De alguma maneira podemos dizer que a primeira fase dos trabalhos do XPTO se exercitou em espaços atípicos para o fazer teatral, focando um público não tradicional. Os espetáculos foram surgindo a partir das experimentações nas quais adotávamos a mistura de linguagens como tônica de nossas encenações.

Com o passar do tempo sentimos a necessidade de um maior aprimoramento técnico. Buscamos, então, locais para trabalhar que permitissem melhores condições para nossas experimentações e que, para isso, tivessem melhores condições de luz e som e, ainda, maquinarias compatíveis com as novas criações do Grupo.

Entendíamos que em qualquer projeto as linguagens ou meios utilizados deveriam se complementar como um todo, pulsando e se relacionando entre si. O cenário, o figurino, o trabalho do ator intérprete, a luz, a música, a dramaturgia, a utilização de bonecos e objetos animados dramaticamente, sempre funcionaram em

¹³⁹ O Teatro Ventoforte foi criado em 1974, no Rio de Janeiro. Dirigido por Ilo Krugli, tem sua sede hoje em São Paulo, e é um dos mais importantes grupos de teatro que trabalha com a linguagem do teatro de animação no Brasil.

comunhão em nossas montagens, num formato bastante orgânico e nunca “um como pano de fundo do outro”.

Na formação inicial do grupo trabalhávamos dentro de um processo colaborativo, com criação grupal e direção coletiva, mas aos poucos, isso foi tomando outros rumos. A opção por não se ter um diretor foi uma decisão clara; éramos artistas vindos de áreas diferentes, com experiências diferentes, juntando idéias sem uma necessidade de se afirmar como grupo de teatro ou de teatro de bonecos ou de música. Havia uma vontade de se expressar reunindo diferentes linguagens e deixando que o choque estético fosse nossa marca. Este modelo de trabalho durou quatro anos, pessoas foram saindo e entrando, e funções específicas apareceram dentro do processo de criação até consolidar-se a figura do diretor encenador. O próprio grupo se transformou numa espécie de escola e em espaço de experimentação para os novos integrantes à medida que iam se incorporando.

Uma das premissas que buscávamos, intuitivamente, era a de nos afastar de uma articulação tradicional do fazer teatral. Formar um grupo, escolher uma obra e montá-la não era a nossa meta. Queríamos realizar um teatro de fusão, interdisciplinar, experimental e, principalmente, com uma encenação não realista, que atingisse o espectador por outros caminhos, que o incorporasse à cena pela sedução através da linguagem cênica utilizada, que criasse um ambiente teatral onírico com muitas possibilidades de leitura.

Uma articulação cênica com diversidade de pontos de vista sobre a mesma situação nos atraía como ponto de partida, para desenvolver as pesquisas de linguagens no âmbito teatral. Queríamos trazer para a cena a impressão que recebíamos do mundo, formatadas em pequenos fragmentos, situações sem começo nem fim, *flashes* da vida em focos de revelação. Esses focos de revelação, ou recortes do mundo, nos permitem a ambigüidade, a subjetividade, a visão onírica — surrealista. Esta forma de “contar uma história” manifestou-se muito no teatro do XPTO, onde formas animadas não se apresentavam de forma reconhecível,

possibilitando uma espécie de visão gestáltica da obra: partes que sugeriam um todo, que podiam ser algo conhecido, ou não, e que mudavam na visão de cada espectador.

Pensamos a dramaturgia, desde os primeiros trabalhos do grupo (baseadas em roteiros e não em obras com diálogos escritos), como se fosse composta de peças autônomas de estrutura dramática e musical. Havia uma continuidade temática e visual, mas as partes integrantes da obra passavam ao espectador uma sensação aleatória e fragmentada. Havia uma justaposição de idéias, de imagens, e não contávamos histórias do ponto de vista Aristotélico. Trabalhávamos principalmente com “fragmentos”, situações sem começo, nem fim, com estranhos recortes do mundo. A fragmentação da trama dramática em “focos de revelação” sugere uma visão parcial do mundo, como na vida moderna. A palavra falada foi substituída por idiomas inventados ou tomava um caráter musical justaposto ao semântico. A palavra dramática era criada junto à música realizada ao vivo, (sublinhando e articulando o movimento dos atores).

Esta atitude permite que a obra crie com o espectador uma comunicação sensível e total, deixando que aspectos mais racionais, que estariam solidificados pela palavra, vagueiem sem rumo pelo terreno das ambigüidades, dos sonhos, propiciando imagens abertas capazes de serem articuladas pelo público de formas diferentes.

Quando nos propusemos a realizar um teatro não verbal, buscávamos nos afastar de um tipo de teatro realista, no qual o ator realizasse sua *performance*, inundando a cena com palavras que apontavam ao intelecto, contando apenas uma história e sem sensibilizar os sentidos como um todo. Queríamos dar significado à imagem, ao movimento, ao gesto silencioso, codificando uma linguagem com leituras múltiplas, prismáticas, menos direcionadas que as verbais. Em nenhum momento buscamos realizar mímica ou gestos ilustrativos para cada ação. Muito pelo contrário, buscávamos extrair do gesto abstrato, do olhar, da máscara facial e corporal, o máximo de expressão. O teatro tem e sempre teve seu

lado hermético, e é necessário que seja assim. Como numa missa, muitas partes do ritual encontram-se escondidas no subsolo e vão aparecendo, emergindo, arbitrariamente no momento exato e único da revelação individual que acaba ecoando na revelação coletiva. Garcia Lorca, nosso grande “parceiro” atual, fala em sua obra *El Público*,¹⁴⁰: “O público não deve atravessar as sedas e os cartões que o poeta levanta em seu dormitório. Romeu pode ser uma ave e Julieta pode ser uma pedra. Romeu pode ser um grão de sal e Julieta pode ser um mapa. Que importa isto ao público?”

A Dramaturgia

Durante mais de 10 anos optamos por realizar um teatro sem a utilização de palavras. A opção por um teatro não verbal baseia-se principalmente na busca de uma comunicação mais sensorial e abstrata com o público. A palavra, no meu ponto de vista, determina planos muito objetivos de comunicação, ela basicamente explica. Sua não utilização permite e exige um teatro onde personagens, bonecos e objetos são complementados pela imaginação do público e suas projeções. Porém, este tipo de trabalho requer a criação de uma partitura muito clara para a construção da dramaturgia. Tudo deve estar presente na dramaturgia, o roteiro é a espinha dorsal da obra que estamos montando ou apresentando. Personagens sem dramaturgia parecem pairando num vácuo existencial, e isto é fácil de observar nas oficinas de teatro quando se criam apenas “seres” que acabam ficando órfãos de uma história pessoal que os sustente.

Dramaturgia é a comunicação que nos inter-relaciona como personagens teatrais, são os vínculos entre um ser e outro, entre presente, passado e futuro, entre espaços e tempos diferentes. Não necessariamente estes vínculos devem se manifestar às claras; podem

¹⁴⁰ LORCA, Federico Garcia. *El Público y Comedia Sin Título*. Barcelona: Seix Barral, 1978. O texto dramático *El Público* é considerado sua obra mais polêmica e difícil, e trata da homossexualidade de modo aberto.

estar encobertos no jogo poético, porém, o artista que os articula deve ter alguma clareza interior do que pretende passar ou dos mecanismos de que lança mão. Existem diversas formas de estabelecer dramaturgias e, como artistas, devemos buscar aquela que se aproxime mais da nossa busca estética, da nossa sensibilidade.

Uma dramaturgia mais clássica, aristotélica, nos coloca num espaço e tempo que permite estabelecer vínculos e conflitos entre os personagens, tensões dramáticas e uma resolução final. Outros formatos de dramaturgia trabalham por justaposição, por contraste entre uma cena e outra, expondo o conteúdo pela fragmentação das situações. São formas abertas de dramaturgia, que não têm conclusão; elas serão subjetivas, únicas para cada espectador. Existe também uma dramaturgia “musical” que se baseia na apresentação de motivos A, B, C, etc., e a repetição dos mesmos motivos em construções diferentes. Também existe a dramaturgia própria da música em cena que pontua a movimentação de um personagem ou cria ambientes sonoros e emocionais. Há também outras dramaturgias que atuam em paralelo: a do som e da luz que orientam o olhar e o ouvido do espectador para um ou outro espaço ou personagem.

Na dramaturgia específica de um trabalho não verbal, que utiliza objetos ou bonecos, precisamos criar uma partitura de ações que traduza gestualmente intenções e conteúdos. Esta partitura não é mímica, nem uma linguagem primitiva do tipo “mi Tarzan – tu Jane”, é um complexo de ações e movimentos corporais estudados, recortados e elaborados com clareza e síntese do que se quer dizer.

A partitura corporal ou gestual deve ter ponto, vírgula, silêncios, respirar com o ritmo do ator e do público. Utilizar o movimento como quem articula uma frase. Há um tempo, uma cadência, um ritmo, uma dinâmica; há movimentos que funcionam como palavras e devem ser organizados e repetidos em vários momentos. Aliás, as repetições são muito freqüentes na linguagem

do teatro de bonecos e nos permitem criar situações muito ricas e engraçadas. Como numa partitura de dança, podemos expressar com um determinado gesto uma série de intenções. Com um movimento direto criamos o foco numa ação, ou levamos o olhar do espectador para outro personagem ou objeto. Podemos realizar um movimento indireto e criar certa hesitação no personagem, trazer a dúvida ou a submissão. Enfim, nada melhor para alguém que queira realizar um trabalho focado no gestual, com partitura de movimentos, do que se debruçar sobre a pesquisa de Rudolf Laban¹⁴¹, que estudou, codificou o movimento do ator e levantou informações preciosas para quem trabalha com teatro de animação e bonecos.

Quando realizamos oficinas para atores que irão trabalhar com bonecos e objetos, pedimos para realizarem uma série de exercícios manipulando o corpo de outro ator, primeiro individualmente, depois em duplas e em infinitas variações de jogos, utilizando varas, fios, manipulação direta, etc. Cada pessoa terá um nível diferente de entrega; uns serão mais confiantes, outros resistirão ao serem manipulados. Esta relação que se estabelece é igual com um boneco ou objeto. O boneco tem peso, possui um determinado tamanho, um tipo de material predominante em sua construção, há nele articulações mais ou menos flexíveis e, além disso, utilizamos prolongações para sua manipulação.

Todos estes elementos entram no jogo experimental e tem sua personalidade. Não adianta querer fazer com um boneco algo que não é de sua índole, que o violenta como objeto poético. Por isso, minha insistência em determinar primeiro um projeto: o que eu quero fazer, aonde quero chegar; e depois estudar com quais ferramentas e técnicas conseguirei obter maior expressão.

¹⁴¹ Existem estudos do húngaro, Rudolf Laban, publicados no Brasil, assim como estudos sobre sua obra:

LABAN, Rudolf. *O domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

MOMMENSOHN, Maria e PETRELLA, Paulo. *Reflexões sobre Laban, o Mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006.

O espaço cenográfico como atitude na busca de uma nova poética

Após 14 anos realizando um trabalho não verbal e apostando em imagens quase alegóricas para nossas montagens, percebemos que estávamos fechando uma etapa na história do Grupo e começamos a enveredar por outras estradas, trazendo novos focos de interesse e discussão. O XPTO até o final do milênio tinha trabalhado quase ininterruptamente em palcos de teatro à italiana. Também havia certo barroquismo na imagem dos personagens e das cenas que criávamos. Eram nosso cartão de visita e uma âncora que nos prendia a portos conhecidos. Mas, queríamos enveredar por novos caminhos, explorar novos espaços cênicos e uma ruptura fundamental se produziu a partir do espetáculo *Estação Cubo*, (2002).

O palco de teatro italiano onde trabalhamos todos estes anos foi, de alguma forma, um porto seguro onde público e artistas sabiam como se comportar. No palco italiano nos confrontamos com uma visão apenas frontal do mundo. Os artistas que trabalham neste tipo de palco sabem, de antemão, as regras básicas advindas de sua configuração técnica, regras que fornecerão uma base segura ao projeto de montagem, e vislumbram antecipadamente como tudo irá funcionar. Até o fato de um determinado teatro já ter um nome conhecido e ser um lugar freqüentado tradicionalmente por um tipo de público, interfere na intenção de montar um determinado gênero teatral visando um perfil específico de espectador. No palco italiano existe um “controle” exagerado que cria regras de ação e o imprevisto torna-se um fator pouco ponderado.

O espaço alternativo é uma incógnita do começo ao fim. Você pode, como artista, projetá-lo de acordo com as necessidades da obra, mas tudo ganhará novos significados durante o processo de montagem. Com a chegada do público haverá, sem dúvida, um

novo confronto e a descoberta de aspectos que não haviam sido pensados. O público estará sem parâmetros pré-estabelecidos e deverá agir de forma criativa e atuante durante a encenação. Dificuldades, surpresas e mudanças drásticas de caminhos ocorrerão após a estréia e durante todo o tempo em que a montagem estiver em cartaz.

Nos últimos anos, graças ao Programa Municipal de Fomento ao Teatro¹⁴², tivemos a oportunidade de realizar algumas experiências (sem a necessidade do “tem que dar certo”) em que a configuração do espaço cênico foi totalmente relevante e ponto de partida para a elaboração do projeto.

Para a montagem da peça *Estação Cubo*, construímos um grande cubo metálico de seis metros de altura, formado por 27 pequenos cubos, que possibilitavam em seu interior, três níveis de palcos em 360°. O cubo (que lembra o brinquedo “cubo mágico”) é vazado e permite ao espectador olhar para o público que está na platéia a sua frente e nas platéias laterais. Em cada local onde era montado, o cubo devia se relacionar, também, com a paisagem do entorno. Tudo estava descoberto, não havia truques de cena ou lugares para se esconder. Desde o momento em que o ator punha o pé na cena estava mergulhado dentro dela, interagindo com o espaço externo e interno, com os diferentes planos do cubo e com uma platéia em 360 graus. Escadas permitiam aos atores ir de um plano ao outro, e um guindaste horizontal ancorado no último andar os transportava pendurados pela periferia do cubo. A arquitetura cenográfica interferia também na dramaturgia, possibilitava diálogos paralelos, justaposições de idéias, personagens em diversos andares do cubo falando textos independentes que se articulavam em paralelo e davam uma dimensão cubista (sem trocadilho) ao entendimento. Podíamos ter no andar térreo pessoas olhando para

¹⁴² O Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo existe desde o ano de 2002. O Grupo XPTO foi contemplado três vezes com recursos do Programa nos anos de 2002, 2004 e 2006.

um pretenso suicida prestes se jogar do teto do cubo; em outro andar, duas *Drag Queens* fazendo um discurso paralelo; policiais entrando e saindo da estrutura; um homem sentado na ponta do guindaste fazendo um discurso crítico sobre a cidade e dois grafiteiros pendurados no guindaste desenhando no plástico com o qual a polícia havia interditado o cubo. Era uma dramaturgia prismática, como se estivesse instalada na própria vida e pulsar da cidade.

Por que esta opção pelo espaço alternativo? Provavelmente porque estava mais afinado com a busca de um teatro vital, que dialoga diretamente com o mundo em que vivemos; um teatro que, mesmo quando toma como ponto de partida um texto já existente, serve como interlocutor de uma vivência maior e holística da realidade. Este projeto de estrutura modular também nos permitiu articular o espaço noutros formatos. Em *Pulando Muros*, montagem de 2005-6, os módulos configuravam as torres de um pátio fechado por lonas e possibilitavam a criação de muros. Estes muros dividiam a platéia em dois, podiam avançar e recuar, espremer o público num canto da sala e também provocar diferentes arranjos de cena, obrigando a platéia a interagir com o espaço de forma viva, como na vida real.

Um olhar sobre o teatro de animação e o Títere

Quando falamos em nos expressarmos teatralmente através de um títere, estamos falando de um instrumento poderoso de comunicação. O títere, já na sua aparição, cria uma ponte direta com o espectador, é uma máscara que chega definida com um papel claro para o jogo dramático. Essa é uma diferença importante em relação ao trabalho do ator, porque para que a platéia acredite em seu personagem, o ator precisa estabelecer com o público uma relação mais demorada e complexa de comunicação.

O boneco cativa desde o primeiro instante, ele anula a resistência natural do espectador e o predispõe para o jogo teatral.

É fácil notar a rápida reação da platéia ao assistirmos uma montagem de teatro de bonecos ou de animação. A comunicação é imediata e a participação do público torna-se natural. Está claro que isso é algo fantástico para alguém que quer se comunicar e, por isso mesmo, tem sido largamente utilizado na publicidade, que sempre pretende um retorno rápido do público como consumidor.

Porém, aí reside um perigo que toma conta, principalmente dos jovens artistas: a falta de um mergulho mais profundo na linguagem, que os conduzem a fazer teatro de bonecos, muitas vezes, despreparados.

No Oriente, principalmente no Japão, artistas dedicam longos anos de suas vidas se aprimorando no estudo da arte¹⁴³. No Brasil, muitas pessoas saem de oficinas de duas semanas já se sentindo preparadas para trabalhar com bonecos, montam pequenos trabalhos e começam a se apresentar. Não vou entrar no mérito de julgar este tipo de comportamento, porém, é fácil ver nestes trabalhos uma evidente demonstração de despreparo: bonecos andando de forma simpática e fazendo gestos que tiram do público rápidas gargalhadas, gestos engraçadinhos e repetitivos, e só. Nada de dramaturgia, nem a menor idéia da complexidade de arquétipos que esta linguagem desvenda; é evidente a falta de conteúdo, falta de um aprimoramento técnico e estético e um desconhecimento quase total desta arte milenar, complexa e riquíssima em possibilidades expressivas. Outro questionamento que lanço é sobre a escolha, de antemão, de uma técnica para realizar um trabalho com bonecos; ou seja, a escolha da técnica como ponto de partida. Creio que não poderia pensar em termos de realizar uma obra de títeres tendo como ponto de partida apenas a amostragem de uma técnica, sem antes, ter claro o objetivo poético da obra. A técnica e a opção por utilizar bonecos ou atores numa montagem é fruto de uma necessidade artística; o que eu quero dizer, para quem e em que contexto histórico. O artista titeriteiro é como qualquer outro

¹⁴³ Refiro-me principalmente aos: Teatro Nô, Bunraku e Kabuki.

artista: uma antena que capta o mundo. Um artista que também está antenado com seu universo interior, que faz a conexão entre estes mundos e a transforma em poesia de imagens, em sons, em palavras. Depois virão todas as técnicas, as linguagens, os meios e caminhos, formas de dizer e mostrar-se ao mundo.

Cada vez mais a vivência do fazer artístico toma o mesmo rumo de outras profissões, a especialização. Porém, se isso serve para um médico que opera medula e para outro que se especializa em olhos, para um artista pode significar uma visão empobrecida, tacanha, sobre a obra de arte que está sendo construída.

Acho que um artista das artes cênicas, seja ele diretor, ator, cenógrafo ou bonequeiro, precisa ter uma visão global de tudo que está acontecendo em cena. O ator que não sabe onde está parado, que não cria geometrias com os outros atores, que não sabe lidar com o objeto ou o figurino; um diretor que não tira proveito do espaço cenográfico criado; um cenógrafo que apenas enche a cena de informações e objetos desnecessários, ou que confunde cenografia com “decoreação de palcos”, pode ser catastrófico para a obra que está sendo montada ou encenada. Todos os elementos que compõem a obra devem dialogar.

O depoimento poético

A cada dia tenho mais nítida a sensação de que o teatro que me interessa fazer é aquele que coloca o ator intérprete, a direção e a dramaturgia, dando um depoimento poético do nosso íntimo através da obra como um todo. São os artistas se expondo com todos os seus recursos estéticos, de modo a fazer uma reflexão sobre a vida, um olhar crítico, próprio e poético sobre o mundo.

Parece-me fundamental promover dentro de um coletivo um processo autêntico de transformação do artista, de sensibilização. Estamos inseridos num mundo onde cotidianamente se cristalizam as emoções como fotos posadas para revistas de moda e novidades.

Notícias terríveis circulando frente ao olhar dopado das grandes massas. Tudo se banaliza, e fica o estereótipo. A mediocridade possante das “celebridades” ditando, e uma infinidade de copistas copiando.

Tenho a sensação de que a formação técnica dos novos artistas tem se aprimorado muito nos últimos tempos. Temos hoje em São Paulo atores com grande desempenho técnico. Têm-se formação e informações sobre circo, dança, teatro físico, e muitos deles também já tiveram experiências com teatro de animação. Porém, percebo que há um vácuo quando confrontamos estes artistas na busca de uma reflexão sobre o mundo, apenas como seres humanos, vivenciando o drama da vida. Em muitos casos inexistente um olhar poético sobre a realidade, uma reflexão que poderá motivar o rumo de uma obra. Será que não estaremos formando apenas técnicos, “virtuosos”, super atores e marionetistas sem “alma” e despreparados para o diálogo poético e crítico com o mundo, com a vida?

Muitas das montagens que criamos no XPTO surgiram de motivações temáticas, de idéias soltas, de vontades. O ponto de partida pode ser vago se nos movemos com uma intuição aguçada, sensível ao eco que as idéias produzem dentro de um grupo. Dali para frente o jogo, a cumplicidade, a confiança. Trabalhar longas horas brincando, treinando nossos corpos e, principalmente, aguçando nossa capacidade de fantasiar, de alongar os horizontes daquilo que nos é conhecido. Aulas diversas, oficinas de canto, de voz, de corpo, enfim. Horas de jogos de improvisações geram este caldeirão com todas as idéias e vontades, sem censura, por mais absurdas que possam parecer.

Uma pesquisa bibliográfica poderá aportar novos dados para reflexão. Em alguns casos, a pesquisa de rua, de campo, junto a parcelas da população, poderá fornecer matéria prima para o novo trabalho.

Com o material levantado se articulará uma espécie de roteiro ou mapa de intenções. Às vezes, vários mapas são confrontados dando um panorama da forma com que cada componente da equipe

vislumbra a obra em gestação. A partir desse confronto, pode-se checar como mudam os interesses do coletivo e a visão individual que cada participante tem sobre a obra a ser realizada. Aos poucos, o roteiro ganhará vida e se transformará no decorrer dos ensaios.

O teatro tem a catártica capacidade (se quisermos) de virar nossa vida do avesso, de nos confrontar com nossos sonhos, desejos, medos e fantasmas, e de transmutar tudo isto em arte. No teatro nos transformamos e nos tornamos transformadores. É um rito de encontro com Dionísio o deus grego da festa, do teatro e do prazer; e com Apolo, deus da forma e da perfeição, para entendermos o fazer artístico como um jogo da vida com seus conflitos e polaridades, para entendermos nossas relações pessoais e nossa relação com o mundo, para que se imprima na obra um caráter único e pessoal e através dela uma projeção de nosso eu criador.

Aspectos da história recente do Teatro de Animação no Brasil

Humberto Braga

Produtor Cultural (Rio de Janeiro)





Página 243: personagem Pajé, espetáculo “Cobra Norato”, Grupo Giramundo.

Página 244 superior: diretoria da ABTB 2004.

Página 244 inferior: grupo Revisão, 1974. Foto de Humberto Braga.



I - Primeiros marcos

Sabemos que o marco inicial do teatro brasileiro se dá com Padre Anchieta que aqui chega por volta de 1553. Muitos estudiosos entendem que ele, destoando da ação geral dos colonizadores, preocupou-se com a identidade brasileira e, numa ação objetiva de catequese, não impôs uma visão européia chegando a encenar seus autos na língua tupi. Não existem dados que comprovem no seu trabalho a utilização de bonecos. Mas, o fazer teatral utilizado por Anchieta como meio mais eficaz do que os sermões, em seus diálogos entre alma e o diabo, seus anjos, as figuras do bem e do mal, seus personagens alegóricos ou sobrenaturais, se encenados com bonecos, adaptar-se-iam aos seus objetivos.¹⁴⁴

O primeiro registro documentado da história do teatro de bonecos, na região sudeste do país, é o teatro de bonifrates. Um teatro de improviso, rústico na forma, de humor acentuado e de

¹⁴⁴ NAVARRO, Eduardo (1999); MAGALDI, Sábado (1997); PONTES, Joel (1978).

veemente crítica social. No século XVIII, suprimindo, no Rio de Janeiro, a deficiência de casas de espetáculos, este teatro era uma “ingênua diversão do povo”. São três estilos bem conceituados como o “títere de porta”, os “títeres de capote” e os “títeres de sala”, este último apresentado para deleite dos cortesões e para uma platéia mais selecionada, em franca evolução para o teatro de bonecos apresentado em espaços fechados e em palcos de rua.¹⁴⁵

O Mané Gostoso — manifestação artística também do nordeste brasileiro, localizada na Bahia — e o Briguela ou João Minhoca, personagem sempre presente nos teatros ambulantes da região sudeste e em São Paulo têm também semelhante perfil popular.¹⁴⁶ Trago estes conhecidos aspectos da história do nosso teatro de bonecos com a intenção de afirmar que — da mesma forma que o teatro popular de bonecos do nordeste — os títeres aparecem no país — e aqui permanecem durante séculos — como uma manifestação artística eminentemente popular. Não foi diferente em outros países.

II - O moderno teatro brasileiro...

Na primeira metade do século XX, o teatro de bonecos acompanha o mesmo movimento do denominado moderno teatro brasileiro que procura a sofisticação de suas montagens e as formas de interpretação para agradar às platéias “mais exigentes”.¹⁴⁷ Só que o teatro de bonecos busca melhor tratamento de suas encenações, ampliando-se de forma evidente para platéias infantis. Isto é tão decisivo que acaba por se identificar como um teatro para crianças.

¹⁴⁵ Para os estudos sobre o teatro de bonifrates: EDMUNDO, Luiz (1932); BORBA FILHO, Hermilo (1987) e PAIXÃO, Luiz Gonzaga (1975).

¹⁴⁶ Referências sobre Mané Gostoso, Briguela podem ser encontradas em: AMARAL, Ana Maria (1994) e BORBA FILHO, Hermilo (1997).

¹⁴⁷ Mais informações sobre esse período da história do teatro brasileiro, ver: DORIA, Gustavo. (1975).

É bem verdade que começa a tomar impulso, no Brasil, no final da década de 1930 e início da década de 1940, o chamado teatro infantil, inicialmente feito por crianças e como um teatro escolar.¹⁴⁸ Em 1944, por incentivo de Paschoal Carlos Magno¹⁴⁹, sedimenta-se, no Rio de Janeiro, o Teatro Gibi que esteve durante uma década sob a direção de Maria Mazetti. Este teatro de bonecos foi trazido da Polônia, parou em Santos (SP) pelas mãos de Yolanda Fagundes, filha da pintora Guiomar Fagundes e foi mantido pela Prefeitura. Devemos registrar o apoio que recebeu, mais tarde, do então Diretor do Departamento de Cultura, Martinho de Carvalho, quando já se encontrava sob a coordenação de Beatriz Pinto de Almeida. Na Prefeitura e na gestão do próprio Martinho de Carvalho foi criado por Lei Municipal o Prêmio Maria Mazetti, de apoio ao teatro de bonecos, inclusive com um concurso de textos realizado durante anos consecutivos.¹⁵⁰

Sobre a atuação de Paschoal Carlos Magno — este grande incentivador do teatro brasileiro — também no capítulo referente ao teatro para crianças, o Jornal O Globo, de 14 de novembro de 1944, publica sua declaração: “urge com ou sem amparo oficial, criar entre nós o teatro infantil, com artistas adultos, porque a criança em regra geral, não gosta de ver outras representando”.¹⁵¹

Como marcos definitivos do teatro infantil, em 1948, acontece a estréia de *Casaco Encantado*, de Lucia Benedetti e, neste mesmo ano, no Teatro Municipal de São Paulo, *Peter Pan*, montado por Tatiana Belink e Julio Gouveia.¹⁵²

Isto aconteceu também no nordeste. No depoimento prestado

¹⁴⁸ SANDRONI, Dudu. (1995)

¹⁴⁹ Paschoal Carlos Magno foi Embaixador, autor de teatro, fundador do Teatro do Estudante e um dos maiores incentivadores do movimento teatral no país durante várias décadas seguidas. Criou o Teatro Duse, no Bairro de Santa Tereza, (RJ) localizado no porão de sua residência, por onde passaram grandes nomes do teatro brasileiro. Criou também a Aldeia de Arcozelo, em Paty de Alferes, conhecida como a Aldeia de Todas as Artes.

¹⁵⁰ Sobre Maria Mazetti e sobre o Teatro Gibi - ver Revista Mamulengo nº 2, 1974.

¹⁵¹ SANDRONI, Dudu. (1995)

¹⁵² Idem.

ao Serviço Nacional de Teatro por Waldemar de Oliveira — fundador do Teatro de Amadores de Pernambuco, TAP, diz ele que, antes de 1941, dedicou-se à criação de um novo público, com o teatro infantil. Seu filho, Reinaldo de Oliveira, se revelou como ator, aos dez anos de idade, nessas montagens.¹⁵³ Vale conferir se este registro se refere, ainda, ao teatro feito por crianças ou se já indicava a tendência de espetáculos para a platéia infantil. Neste Estado, na mesma década, acontecem realizações no âmbito do teatro de bonecos com nomes importantes do cenário cultural do país. No Diário de Pernambuco, de 23.4.1947, lê-se que

Augusto Rodrigues¹⁵⁴ levava Hermilo Borba Filho até Caruaru para conhecer Mestre Vitalino e seus bonecos de barro. As bonecas de pano, encontradas nas feiras do interior e o Mamulengo de Cheiroso, aliados ao teatro poético-popular de Lorca, deram as coordenadas para a existência, no Teatro de Estudante de Pernambuco, de um Departamento de Bonecos. Aloísio Magalhães¹⁵⁵ irá puxar os cordões, orientando a atividade(...) No ano seguinte, Aloísio dirige a peça para bonecos, de José de Moraes Pinho, *Haja Pau*. Desta feita, os bonecos-personagens foram feitos por Cheiroso, seguindo a linha direta do Mamulengo. Novamente Capiba¹⁵⁶ compõe as músicas para o espetáculo.”¹⁵⁷

¹⁵³ Depoimento de Waldemar de Oliveira ao Serviço Nacional de Teatro FUNARTE/MINC.

¹⁵⁴ Augusto Rodrigues, artista plástico, trabalhou com Javier Villafañe, pertenceu também ao quadro da Sociedade Pestalozzi, foi um dos fundadores da Escolinha de Arte do Brasil, no Rio de Janeiro, onde possibilitava às crianças experiências com teatro de bonecos. Dessa Escola participaram também os artistas Ilo Krugli e Pedro Domingues, recém chegados na década de 60 da Argentina, depois de uma turnê pela América Latina. Aloísio Magalhães, nome ilustre da cultura brasileira, artista plástico, revolucionou o desenho industrial, a conceituação do patrimônio histórico e artístico e as reflexões sobre políticas culturais

¹⁵⁵ Aloísio Magalhães propunha que o organograma da área da cultura, na esfera federal, fosse concebido em duas grandes vertentes: a da ação cultural e a do patrimônio, o que gerou sérias polêmicas. Foi ele, ainda, quem instalou o CNRC - Centro Nacional de Referência Cultural, inaugurando conceituações e ações do patrimônio imaterial;

¹⁵⁶ Capiba é o nome de um músico pernambucano, compositor de músicas de seresta, de frevo e de marchas de carnaval com obras-primas conhecidas em todo o país.

¹⁵⁷ Revista Mamulengo No. 11/1982.

III - A Sociedade Pestalozzi - importante marco desta história

Em 1946, a Sociedade Pestalozzi do Brasil, entidade voltada para o ensino de crianças deficientes, fundada por Helena Antipoff com a colaboração da ucraniana naturalizada brasileira Olga Obry, deixa um marco com a inauguração de um curso de formação de artistas titeriteiros, o primeiro que se tem notícia. Esta iniciativa teve a colaboração de Cecília Meirelles, Martim Gonçalves, Paschoal Carlos Magno, Oscar Bellan, dentre outros. A entidade com extensões em Minas Gerais, numa escola experimental de área rural, a Fazenda Rosário e, em Pernambuco, influencia iniciativas como o Teatro Monteiro Lobato, criado em 1949 por Carmosina e Veridiano Araújo e mais tarde o Teatroneco, criado, em 1969, por Madre Armia Escobar. Virginia Valli formou, no Rio, um grupo com integrantes dos cursos da Pestalozzi e seus espetáculos eram baseados em contos tradicionais e no folclore brasileiro. Utilizava marionetes de fio e fantoches, inovando também entre nós a técnica de bonecos de vara. Dedicou-se à realização de cursos e colaborou na edição da Revista Mamulengo onde publicou diversos textos.¹⁵⁸

IV - As décadas de 50 e 60

Sobre as influências da Sociedade Pestalozzi em São Paulo, o estudo, Amaral e Beltrame (2007)¹⁵⁹ acrescenta que “Antonietta Lex Leite, ou Nieta Lex, depois de participar de cursos da Escola Pestalozzi, fundou o Teatro Sacy... Conseguiu formar, na Prefeitura de São Paulo, um Serviço de Teatro de Bonecos, ligado ao

¹⁵⁸ AMARAL, Ana Maria (1994).

¹⁵⁹ AMARAL, Ana Maria e Beltrame, Valmor. História do Teatro de Bonecos no Brasil. No prelo.

Departamento de Cultura Municipal, com atividades estáveis. Esse teatro funcionou por algum tempo na Galeria Prestes Maia. O Teatro de Bonecos da Galeria Prestes Maia era um serviço público municipal, e ainda que em instalações precárias, na década de 1950, tinha sala exclusiva e uma programação diária intensa para crianças de escolas e para o público em geral...”

A partir de 1951, o nome de Maria Clara Machado se insere definitivamente na história do teatro brasileiro e, em particular, do teatro infantil, iniciando seu trabalho dramaturgico com textos para o teatro de bonecos. *Pluft, o Fantasminha, O Boi e o Burro no Caminho de Belém e Maroquinhas Fru-Fru*, foram escritos inicialmente para bonecos, época em que Maria Clara se dedicava, por cinco anos, às marionetes, em decorrência também do curso da Pestalozzi.¹⁶⁰

Em 1954, o Teatro Monteiro Lobato, de Carmosina e Veridiano Araújo, transfere-se de Recife para o Rio de Janeiro, instalando-se com todo o seu acervo num prédio, próximo ao estádio do Maracanã que foi derrubado durante as obras do Metrô. Este grupo permaneceu durante dois anos seguidos apresentando espetáculos para os visitantes do Pão de Açúcar.

Em 1958, no evento promovido pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais, no Rio, acontece o primeiro Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos e o primeiro Congresso. Na programação consta o Teatro Gibi (bonecos de vara), o Teatro Malasarte (marionetes), o Monteiro Lobato (marionetes), o grupo da Pestalozzi (teatro de sombras), o Pinga Fogo, o Cirandinha, o Teatro da Lili, o Vagalume e o Teatro do Gesto, de Geraldo Casé, considerado como novidade pelo uso das mãos nuas manipulando objetos dentro de diversos ritmos.¹⁶¹

Em 1966, 1967 e 1968, são realizados os I, II e III Festivais de Marionetes e Fantoques do Rio de Janeiro. Do primeiro, participam

¹⁶⁰ SOUZA, Denise Moreira de (1986).

¹⁶¹ Revista Mamulengo No. 1 (1973).

os grupos Girassol, Sorriso, Malasarte, Ziguezague, Rapadura, Equipe Bellan, Era uma Vez, do Rio e um grupo do Paraná, o Teatro Dadá, de Euclides de Souza e Adair Chevonika que após uma viagem à Tchecoslováquia, percorrem a América Latina e retornam a Curitiba onde permanecem até hoje.¹⁶²

Dentre os grupos participantes do I Festival, sublinho o nome do Girassol. Este grupo foi criado no Instituto Bennett, no bairro do Flamengo, no Rio, por onde passaram o ator Daniel Dantas, a atriz Andréa Dantas, a diretora Lucia Coelho e a família Modesto - Magda, Cica e Lúcia. Este grupo deu lugar ao Teatro de Amadores do Bennett, o TAB.

O trabalho realizado pela Secretaria de Educação do Estado do Paraná tem especial dedicação ao teatro de bonecos com cursos, encontros e concurso de textos, tentando, inclusive, criar uma Federação de Titeriteiros do Brasil, que não vingou. Pode ter sido uma contribuição à quantidade de grupos e à formação de um público, pois a cidade de Curitiba sempre esteve vinculada ao teatro infantil e ao teatro de bonecos. No Estado do Rio Grande do Sul, em 1954, é fundado o Teatro Infantil de Marionetes - TIM, como um teatro de família e mantido por várias gerações na linha de preservação das técnicas de fio. Nesse Estado, vamos encontrar intenso trabalho do gênero.

V - A partir dos anos 70

Falar do teatro de animação a partir dos anos setenta é tarefa difícil. O período merece uma análise aprofundada porque aqui estão, talvez, as transformações mais acentuadas na sua história. Mudanças que vão se articulando e indicando novos tempos.¹⁶³

¹⁶² Idem. Editorial.

¹⁶³ O estudo lido, em mais de quarenta laudas, de Valmor Beltrame e de Ana Maria Amaral, no prelo, é um avanço na análise do período e ajudou muito na elaboração deste texto.

A época é rica pelas instigantes reflexões sobre a linguagem, pela organização associativa e pela profissionalização deste segmento artístico, pela quantidade de espetáculos e de eventos e pelo surgimento de novos grupos. Estão em pauta questões do fazer artístico e de áreas paralelas como o teatro de bonecos na educação, na terapia, com deficientes visuais e o boneco na televisão. Neste tema, produções de décadas anteriores marcaram uma geração. A série conhecida como *Gladys e seus Bonecos* insere na televisão, ao vivo, a arte de contar histórias ilustradas com o desenho de bonecos. Outra experiência, o *Vila Sésamo*, produzida pela TV Cultura, em 1972, quando bonecos de Jim Henson foram recriados por Naum Alves de Souza. Mais tarde o Cem Modos, do Rio Grande do Sul, aproveitando técnicas desenvolvidas em outros países, reforça os efeitos do boneco neste veículo de comunicação que participa de maneira especial na vida do povo brasileiro.

Em 1973, é criada a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, a ABTB, por Cláudio Ferreira, Carmosina Araújo, Paulo Futscher, Oscar Bellan, Virginia Valli, Daisy Schnabl, Elsa Milward Dantas e Clorys Daily. Como curiosidade vê-se, nas primeiras atas da entidade, que o primeiro valor da anuidade estipulado para os sócios foi de Cr\$ 30,00 (trinta cruzeiros). Cláudio Ferreira e Clorys Daily eram os responsáveis pelo Circo de Marionetes Malmequer que apresentava espetáculos de técnicas variadas em várias cidades do país.

É através da Associação que nasce a Revista Mamulengo - treze revistas foram editadas embora conste na última, por engano, o número quatorze — e a regularidade dos festivais nacionais. O Centro UNIMA - Brasil é criado, em 1976, e incorporado à Associação, em 1983. A ABTB instiga tantas ações, em nível nacional, que é levada, a partir da década de 80, a uma inevitável descentralização fomentando o aparecimento de associações estaduais. Ganha tanta força este fato que acaba por colocar, mais tarde, a entidade procurando um novo papel junto ao movimento nacional.

Em agosto de 1976, é criado um setor de teatro de bonecos, no então Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura. O trabalho aqui foi antes de tudo o reconhecimento desta manifestação artística, inserindo-a no contexto das políticas públicas do organismo de cultura, na esfera federal. Foi uma ação pioneira de grande apoio às atividades.

Em 1974, estréia em Curitiba, o espetáculo do Grupo Ventoforte do Rio de Janeiro, *História de Lenços e Ventos*, escrito e dirigido por Ilo Krugli. Esta montagem foi considerada pela crítica especializada e por muitos estudiosos como divisor de águas na história do teatro para crianças. Para um segmento do teatro de bonecos, houve certa resistência em considerá-lo como um espetáculo de bonecos uma vez que os atores interagiam com eles numa nova concepção da cena. Pouco a pouco o estilo se alastra e a discussão vai perdendo o sentido. Outros espetáculos do Ventoforte são: *Da Metade do Caminho ao Oás do Último Círculo* (1975), em duas versões infantil e adulto; *Pequenas Histórias de Lorca* (1976) e *Mistério das Nove Luas* (1977). Nos anos 80, parte do núcleo fundador do grupo muda-se para um espaço próprio em São Paulo onde se encontra até hoje. Alguns integrantes do Ventoforte criam, no Rio, o Grupo Hombu, no mesmo estilo de bonecos interagindo com atores. *A Gaiola de Avatsiú*, *As Tranças de Imbaê* e *Ou Isto ou Aquilo*, de Cecília Meirelles são algumas das montagens do novo grupo.

No Rio, ainda e na mesma época, encontramos: o Grupo Carreta, de Manoel e Marilda Kobachuk, com o inesquecível espetáculo *Margarida Curiosa Visita a Floresta Negra* (1975), que depois se transfere para Curitiba; o Grupo Revisão, de Maria Luiza Lacerda, responsável por espetáculos como *Fantasia ou Realidade na música de Pink Floyd* (1975) e *Andar Sem Parar de Transformar* (1976); o Grupo Quintal, da família Bedran, de Niterói; os Contadores de Histórias, de Marcos e Raquel Ribas, referenciado por *Histórias de Melão City*, com bonecos gigantes, e *Mansamente*, num extremo oposto com bonecos minúsculos e manipulação à

vista, grupo este que também *deixa o Rio, em 1980, e vai para Paraty* onde inaugura um espaço próprio e continua sua trajetória com *Pas de deux* (1982) e *Maturando* (1987), dentre outros; o Grupo Navegando, de Lúcia Coelho, criado em 1979, que se distingue com as montagens de *Tá na hora, Tá na hora* (1978), *Duvi-de-o-dó* (1979), *Dito e Feito* (1984) numa adaptação do texto de Brecht, *O Círculo de Giz Caucásiano* e *Bicho Esquisito*; e a *Casa de Ensaio*, de Sylvia Orthof com o espetáculo *Viagem do Barquinho*, também de bonecos e atores, de direção da própria autora.

Na região nordeste, aparece, em Sergipe, o Mamulengo Cheiroso, denominação que homenageia o mestre de mesmo nome e, em Pernambuco, o Mamulengo Só-Riso, de Olinda, dirigido por Fernando Augusto Gonçalves Santos, estudioso do teatro popular de bonecos brasileiro. O trabalho do Só-Riso¹⁶⁴ deve ser destacado por sua contribuição à compreensão do gênero, pois aproveita seu sabor popular e o que há de mais contundente na sua dramaturgia. O Professor Tiridá, personagem criado por Mestre Ginu (Januário de Oliveira), na recriação do saudoso e genial manipulador, Nilson de Moura, reaparece majestoso e mais matreiro ainda com o passar dos tempos. *Olinda, Olanda, Olindamente Linda*, produção grandiosa, mas no mesmo estilo, é outro espetáculo que marca a história do grupo.

Em Fortaleza, Ceará, Augusto Oliveira desenvolve seu trabalho em várias vertentes do espetáculo e da televisão e o Laborarte, do Maranhão que marcou época com seu espetáculo *Cavaleiro do Destino* (1976). Em São Paulo, nesta década, destaca-se o Grupo Casulo, de Ana Maria Amaral com os espetáculos *Zé da Vaca* e *Palomares*. Este último pode ser citado como uma das referências bem sucedidas de espetáculos de bonecos para adultos, tratando

¹⁶⁴ Luiz Maurício Carvalheira, responsável por um importante estudo publicado sobre o Teatro do Estudante de Pernambuco, Marco Camarotti, estudioso do circo brasileiro e do teatro educação, também com trabalhos publicados e Túlio Feliciano, atualmente, importante diretor de shows de música, no Rio, estavam ligados ao grupo Só Riso no início de suas atividades.

de um acidente aéreo ocorrido na Espanha, um fato verídico, e do perigo da poluição atômica com as usinas nucleares.

Voltando um pouco no tempo, mas com uma história que atravessa todo o período, em 1970, Álvaro Apocalypse, Terezinha Veloso e Maria do Carmo Martins, professores da Universidade Federal de Minas Gerais, fundam o Giramundo, sediado no campus universitário durante vários anos, com um trabalho ininterrupto e prestigiado mundialmente. Álvaro Apocalypse, é apresentado por Marília Andrés Ribeiro “como uma personalidade exemplar no cenário artístico brasileiro”.¹⁶⁵ Em depoimento publicado, Álvaro revela que, no grupo, compreendem o boneco como uma escultura em movimento a partir de uma frase de um marionetista francês que dizia o seguinte: “a linguagem do boneco é um resumo de gestos essenciais”.¹⁶⁶ Compreensão esta que pode ser observada num extenso repertório, como exemplo *A bela Adormecida* (1970), numa adaptação do conto de Charles Perrault - primeiro trabalho, em *Aventuras do Reino Negro* (1971), *Saci Pererê* (1973), *Baú de Fundo Fundo* (1975), *El Retablo de Maese Pedro* (1976), *Cobra Norato* (1979), de Raul Bopp, *Relações Naturais* (1983), de Qorpo Santo, *Giz* (1988), *O Guarani* (1886 e 1996), *A Flauta Mágica* (1991) e *Orixás* (2001).

Em 24 de maio de 1978, é promulgada a Lei 6.533, que dispõe sobre a regulamentação da profissão de artistas e técnicos em espetáculos de diversões. Surge uma polêmica, pois alguns titeriteiros entendem que a Lei, no seu quadro anexo, não contemplava a função de bonequeiro ou de titeriteiro, denominações essas que também não encontram consenso até hoje. Outros entendiam que a Lei contemplava perfeitamente a função quando nivelava este artista à condição de ator e como sujeito da ação dramática exercida por qualquer meio de expressão. A verdade é que com este ou aquele entendimento a profissão de artista,

¹⁶⁵ APOCALYPSE, Álvaro (2001).

¹⁶⁶ *Idem.*

incluindo o bonequeiro e o titeriteiro, estava criada por Lei.

O Projeto Mambembão — iniciativa do Serviço Nacional de Teatro do então Ministério da Educação e Cultura — tinha por objetivo mostrar a diversidade do teatro brasileiro, apresentando-a no Rio, em São Paulo e em Brasília. Foi este projeto que difundiu, nacionalmente, em 1978, o Laboratório de Expressão Artística - Laborarte, de São Luiz (Maranhão), de Tácito Borralho com o espetáculo *Cavaleiro do Destino* e em 1979 o Mamulengo Só-Riso, de Olinda - Pernambuco com *Festança no Reino da Mata Verde* e o Giramundo, de Belo Horizonte, com *Cobra Norato*, de Raul Bopp.

Cobra Norato, neste ano, foi premiado com dois Troféus Mambembe, com o Grande Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte e distinguido, ainda, em 1980, com o Prêmio Molière, da *Air France*, entregue solenemente ao seu diretor, no Teatro Municipal do Rio, cena jamais vista para uma produção de teatro de bonecos, até então.

Sobre *Cobra Norato*, Yan Mishalski, referindo-se ao Mambembão de 1979, registra que

“a grande sensação acabou sendo *Cobra Norato*, espetáculo sobre a Amazônia, baseado no texto de um poeta gaúcho e montado por um grupo de Minas. Dificilmente poderia haver uma prova mais clara de que a linguagem teatral tem uma vocação universal que não pode ser reduzida a definições regionalistas, estanques e apriorísticas” (Jornal do Brasil, 21/2/1979).

Em 1980, o Brasil participa com uma expressiva delegação do Festival Internacional de Teatro de Bonecos, promovido pela UNIMA, em Washington, constituída de uma exposição Mamulengo História e Estórias, idealizada por Magda Modesto, auxiliada por Manoel Kobachuk, com cenografia de Cica Modesto e instalada na sede da Organização dos Estados Americanos - OEA; do Mamulengo Só Riso, de Olinda - Pernambuco com o espetáculo *Festança* e do Giramundo, de Belo Horizonte, com o espetáculo

Cobra Norato. A participação brasileira, neste Festival, no conjunto, onde compareciam renomados artistas de diversas partes do mundo, pode ser considerada como decisiva na difusão do nosso teatro de bonecos, no cenário internacional. Acompanhava a comitiva a jornalista e escritora Fanny Abramovich, cobrindo o evento para o jornal O Estado de São Paulo.

Como conseqüência também da efervescência do teatro de animação, foi alugado, no início da década de 80, pelo Serviço Nacional de Teatro, o conhecido Teatro de Bolso, no Leblon, no Rio de Janeiro, re-inaugurado como Teatro Aurimar Rocha, para programação exclusiva deste gênero artístico. Aqui, ocorre a estréia da peça *Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos*, texto de João Siqueira e direção de Manoel Kobachuk. Além das temporadas regulares de espetáculos, o espaço contemplava atividades como a Oficina Som, Forma e Movimento, sob a coordenação dos integrantes do Grupo Giramundo, do maestro Lindenberg Cardoso, da Bahia, por sua experiência na criação de música para o teatro de animação, e Fernando Augusto, do Só-Riso, de Olinda. Do resultado desta oficina nasce o espetáculo *Massa Corrida*.

São muitos os grupos que aparecem no panorama em todos os pontos do país. No Paraná, estão Renato Perré e seu irmão Cauê, nomes de uma família ligada aos bonecos, o Mundarêú, de Itaércio Rocha, inspirado na cultura popular e Olga Romero, atriz que se dedicou a diversas experiências com bonecos em diferentes cidades.

Novas tendências vão surgindo e podem ser exemplificadas com o trabalho do Grupo XPTO, de São Paulo, trazendo à cena os premiados espetáculos *A Infecção Sentimental contra ataca* (1985), *Coquetel Clown* (1989), *Babel Bum* (1994), *O Pequeno Mago* (1996) e *Buster, o enigma do minotauro* (1997). Sobre o XPTO, escreve Maria Lucia de Souza Barros Pupo,

vem arrebatando prêmios e encantando platéias com suas criações inusitadas, resistentes a tentativas estritas de

classificação. Seus espetáculos sempre impressionaram pelas curiosas sínteses obtidas entre teatro, música, dança e uma especialmente engenhosa animação de objetos e bonecos.¹⁶⁷

Também em São Paulo, a Cia. Truks, de São Paulo, dirigida por Henrique Sitchin, com os espetáculos *A Bruxinha* (1991), *Cidade Azul* (1997) e *Vovô* (1999), que homenageia os imigrantes que chegaram ao Brasil em meados do século passado. Em Porto Alegre, o Anima Sonho, criado em 1984 pelos irmãos Tiarajú e Ubiratam, o Caixa de Elefante, com espetáculos como *Histórias da Carrocinha* (1996) e *O Cavaleiro da mão de fogo* (2003), na linha do boneco de luva onde se destaca o Cachorro Abelardo, interpretado por Mário de Ballenti. A Prefeitura da Cidade do Rio, no ano 2000, inaugura espaços em praças públicas, conhecidos como Teatro Guignol, em arquitetura especialmente desenhada por Cica Modesto, retomando a prática de apresentações de teatro de bonecos para o público ao ar livre. Este projeto inspira-se no que aconteceu no início do século XX, na administração de Pereira Passos (1902/1906), que instalou teatrinhos em diversas praças e jardins com grande afluência popular. Uma bela iniciativa que necessita de um olhar mais atencioso.

VI - Neste panorama, como se dá a formação do titeriteiro brasileiro...

A formação do titeriteiro brasileiro é uma busca incessante dos próprios artistas no âmbito do próprio grupo ou por iniciativas dispersas. Alguns poucos conseguem chegar a outros países, especialmente, ao Instituto Internacional da Marionete, em Charleville. No Brasil, nesses tempos, víamos que muitos alunos passavam por escolas de teatro, de nível superior e não conheciam

¹⁶⁷ PUPO, Maria Lúcia (2003).

o termo “Mamulengo”. Por conta disso, propusemos ao diretor da escola de teatro da Uni-Rio a inclusão de uma disciplina sobre o teatro de animação. A proposta foi bem recebida na condição de que o organismo da área da cultura remunerasse o professor. Foi quando convidamos um profissional - José Carlos Meirelles - para uma experiência com resultado de tal nível que, dentre outros desdobramentos, alicerça a criação do Grupo Sobrevento com artistas do quilate de Luiz André Cherubini, Sandra Vargas e Miguel Velhinho, grupo este que desponta no Festival de Friburgo, em 1987, com *Ato sem palavras*, de Beckett. Miguel Velhinho constitui, depois, o Grupo PeQuod, melhorando sensivelmente o panorama carioca com os espetáculos *Sangue Bom* (1999), *Filme Noir* (2004) e *Peer Gynt* (2006) e conquistando, além de premiações sob a forma de patrocínio, reconhecimento do público e da crítica especializada.

Em 1990, o tema formação alcança, com meios mais efetivos, o campo acadêmico, na Universidade de São Paulo, como resultado do esforço empreendido por Ana Maria Amaral. Diversos artistas de diferentes regiões do país complementam seus estudos, em nível de pós-graduação, nas titulações de mestrado e doutorado, dentre eles Valmor Níni Beltrame, de Santa Catarina e Tácito Borralho, do Maranhão. Além da formação de especialistas de alto nível, este fato gerou desdobramentos como a continuidade dos estudos em núcleos nas Universidades de origem dos artistas e o aparecimento de estudos e teorias sobre o teatro de animação.

Em 1993, é criado o Centro Latino-Americano de Teatro de Bonecos pela FUNARTE/Ministério da Cultura com todos os seus equipamentos doados pela FUNDAÇÃO VITAE. Este Centro promoveu, na Aldeia de Arcozelo, em Paty de Alferes, no interior do Estado do Rio, cursos com Margareta Niculescu, ex-diretora do Teatro Tandarica da Romênia e diretora do Instituto Internacional da Marionete, na França; com Álvaro Apocalipse, do Giramundo; com Oswaldo Gabrielli, do XPTO e com o grupo italiano *Gioco Vita*, especializado na técnica de sombra. Os cursos possibilitavam experimentações avançadas no campo dramaturgico,

no campo da interpretação, da confecção e da encenação. Dessas atividades, colhemos até hoje depoimentos do quanto contribuíram para o enriquecimento de diversos artistas. Um projeto pensado e executado com especial dedicação por Magda Modesto e Ana Pessoa, quando esta ocupava a coordenação de teatro de bonecos da FUNARTE.

Uma iniciativa interessante, em meados da década de 90, no campo da formação, foi encontrada pelo Grupo Pia Fraus, de São Paulo. Beto Lima e Beto Andretta convidam Chico Medeiros, ex-integrante da equipe do SNT, conhecido por seu talento como encenador com atores, para direção de um espetáculo e, depois, Naum Alves de Souza e Hugo Possolo, este último conhecedor da linguagem circense desenvolvida nos Parlapatões. Curioso observar que este método constava de um plano de ações a ser implantado, entre grupos, pela oportunidade que oferece na troca de experiência entre atores e diretores de diversos estilos.

VII - O teatro de animação do Brasil e o movimento internacional.

O teatro de bonecos brasileiro sempre manteve ligação com o movimento internacional, o que pode ser considerado como uma de suas características. A própria ABTB reservava, em sua diretoria, um cargo responsável por este assunto até porque a entidade representava a União Internacional dos Marionetistas, no país.

Em 1994, o Brasil é país-tema do Festival Internacional de Teatro de Bonecos, promovido pelo Instituto Internacional da Marionete, em Charleville-Mézières, na França, onde esteve representado com uma exposição Marionnettes en territoire brésilien, instalada por Magda Modesto e Fernando Augusto Gonçalves Santos e com os grupos Mamulengo Só-Riso, de Pernambuco e XPTO, de São Paulo.

Em 1999, o Brasil é homenageado pelo 17º Festival

Internacional de Teatro de Bonecos, de Tolosa, na Espanha, onde esteve presente com a exposição *Expedição Animada à Terra Papagalli*, idealizada por Magda Modesto e com os reconhecidos grupos Sobrevento, do Rio, Furunfunfun e Truks, de São Paulo, Caixa do Elefante e Anima Sonho, do Rio Grande do Sul. O programa desta exposição foi editado incluindo um texto sobre a história do teatro de bonecos, no Brasil, nos idiomas espanhol e basco.

O Brasil acolheu, em agosto de 1999, a reunião do Comitê Executivo da UNIMA, em Olinda - Pernambuco, onde foram realizadas as comemorações pelo septuagésimo aniversário da entidade. Olinda, tombada pelo Patrimônio Histórico da Humanidade, vivenciou, durante vários dias, uma festa de bonecos nos teatros, nas ruas, nos bares e nas praças. As reuniões do Comitê Executivo com representantes de inúmeros países foram realizadas num convento, marco de manifestações dos presépios religiosos, homenageando simbolicamente a origem do teatro de bonecos brasileiro, na região. Neste encontro, lembro-me de um fato interessante que comprova a estreita vinculação do nosso teatro de bonecos com os movimentos internacionais. Na abertura da reunião do Comitê Executivo da UNIMA - esta entidade é uma das mais antigas do mundo e, pela primeira vez, se reunia no Brasil - dei-me conta que estava se tornando desnecessário apresentar o teatro de bonecos brasileiro. Parte dos membros do Comitê conhecia tão bem grupos, espetáculos e artistas, que sobre eles alguns deles ali presentes poderiam falar com a mesma propriedade.

VIII - Alguns Centros de Referência do Teatro de Animação

Outra particularidade do teatro de bonecos brasileiro é a constituição de grupos com trabalhos contínuos e não de elencos em torno de produções artísticas. Por conta disso, talvez,

extremamente significativas, no Brasil, têm sido a criação e a manutenção de espaços que podem ser entendidos como verdadeiros Centros de Referência de Teatro de Animação com salas de espetáculos, oficinas, bibliotecas, museus e com atividades no campo da produção, da documentação e da formação artística. Em Curitiba, no Paraná, o Centro de Teatro de Animações, de Manoel Kobachuk, além de suas dependências, programa regularmente o Teatro do Dr. Botica, num grande shopping de Curitiba; em Belo Horizonte, Minas Gerais, estão a sede do grupo, o teatro e o museu do Giramundo; em Olinda - Pernambuco, o espaço do Mamulengo Só-Riso; em Paraty - Estado do Rio, o espaço dos Contadores de Histórias e, em Brasília, o Mamulengo Presepada, de Chico Simões que iniciou suas atividades com o Mamulengo Só-Riso, depois com Carlinhos Babau, agora fixado em Brasília, num espaço em Taguatinga, cidade satélite do Distrito Federal. Espaços com características semelhantes existem em outras regiões do país.

IX - Os Festivais de Teatro de Bonecos e os festivais da ABTB

Os Festivais de Teatro de Bonecos brasileiros destacam-se no calendário cultural do país. São mais do que meros eventos pelo que representam na formação dos artistas e na oportunidade de acesso, dos artistas e do público, a espetáculos que se sobressaem no país e no mundo. O Festival de Belo Horizonte, em Minas Gerais, tem um perfil especial, pois é promovido por um grupo atuante no Estado — a Cia. Catibrum, de Lelo e Adriana Focos; o de Curitiba, no Paraná, é promovido pela Fundação Teatro Guaíra e o de Canela, no Rio Grande do Sul realizado primeiro pela Associação Gaúcha e, depois, por conta de um problema criado na sua concepção, por uma entidade municipal. Acontecem encontros também em São Paulo, Brasília e em Jaraguá do Sul, Santa Catarina.

Esses Festivais, felizmente, ocuparam a lacuna deixada pela ABTB. Até o início da década de 90, a entidade realizou dezesseis festivais, numeração que se inicia com os três primeiros realizados no Rio, o quarto em Curitiba, em 1975, e o quinto em Recife, em 1976. No período compreendido entre 1973 a 1977, Cláudio Ferreira ocupou a Presidência da Associação.

O VI Festival foi realizado, janeiro de 1977, em Brasília, quando grupos e artistas conquistam uma abertura significativa da Associação, durante seu III Congresso presidido por Álvaro Apocalypse e Ana Maria Amaral, e elegem Manoel Kobachuk para Presidente da entidade. A festiva posse da nova diretoria foi realizada, em abril, no Rio, no Teatro do SESC, da Tijuca, com o espetáculo *El Retablo de Maese Pedro*, do Giramundo.

O VII Festival da ABTB, em 1978, foi realizado em Petrópolis, no Estado do Rio, em parceria com o SESC. Um fato sério aconteceu neste evento. Vivíamos em plena ditadura militar e os espetáculos teatrais eram obrigados a exibir um certificado de liberação da censura. Surpresos, fomos procurados na secretaria do Festival, já em Petrópolis, por uma senhora que se identificava como representante dos órgãos de fiscalização da censura. Ela veio ver a programação e os textos que seriam apresentados. Depois da liberação, aconteceu a abertura do Festival, naquela noite, programada com a apresentação do Dalang, *Dr. Sutarno*, vindo, especialmente, da Indonésia.

O VIII Festival foi realizado em Ouro Preto - Minas Gerais, em janeiro de 1979, quando elegem o novo presidente, Fernando Augusto Gonçalves Santos, que permaneceu até 1981. O IX Festival, em 1980, foi realizado em Lages - Santa Catarina, onde acontecia um importante trabalho de ação social promovido pela Prefeitura (Prefeito Dirceu Carneiro) conhecido como “Lajes - a força do povo”. A direção da Associação foi levada a este município pelas mãos de Valmor Beltrame e também por conta do entusiasmo provocado por um espetáculo apresentado em Curitiba, em 1978, Lages, la-lá, Lages ge-gê, dirigido por Hector Grillo. O X Festival

foi realizado em 1981, em Curitiba, ainda na gestão de Fernando Augusto. No Congresso deste ano é eleito Tácito Borrvalho (1981 - 1983), ex-Presidente da Confederação Nacional de Teatro Amador - CONFENATA e diretor do Laborarte, do Maranhão. O XI Festival acontece em Vitória - Espírito Santo e o XII Festival, em São Luiz, quando tivemos a presença de Jacques Félix, Presidente da UNIMA. Neste congresso, é eleito Euclides de Souza (1983 - 1985), como presidente da ABTB. Em 1985, realiza-se o XIII Festival em Curitiba e, nesse congresso, é eleita Magda Modesto (1985 - 1987) que realiza, em 1987, o XIV Festival, em Friburgo. Ângela Belfort (1987 - 1990) realiza o XV Festival, em 1989, também em Friburgo, e Antonio Carlos Sena (1990 - 1996), de Porto Alegre, realiza o XVI Festival em Canela, no Rio Grande do Sul. Não temos registro de festivais nas gestões de Paulinho de Jesus, de Curitiba (1996 - 2000), e de Fernando Santana (2000 - 2004).

Em 2004 realiza-se novo congresso da ABTB, no âmbito do Fest - Rio, promovido pela Associação Rio de Teatro de Bonecos, quando é eleito Humberto Braga para Presidente, ao lado de Manoel Kobachuk, Magda Modesto, Ana Maria Amaral, Olga Romero, dentre outros; num período transitório e a partir de uma campanha intitulada VIVA ABTB VIVA.

A programação deste encontro merece um destaque. Primeiro porque possibilitou o conhecimento, no Rio, de espetáculos como Princípio do Espanto, apresentado pelo Cia. Morpheu de Teatro, um solo do jovem artista João da Silva Araújo, de São Paulo; Saci Pererê, teatro de sombra da Cia. Teatro Lumbra, do Rio Grande do Sul; Sevé, de Fernando Limoeiro e Wilma Rodrigues, da Zero - Cia. de Bonecos, de Belo Horizonte; Pedro e o Lobo, de Prokofiev, no horário infantil, e Orixás, do Giramundo, último direção de Álvaro Apocalypse, resultado de uma pesquisa sobre a cultura "Iorubá" como elemento essencial do processo de formação da cultura brasileira. A programação incluía ainda *Tainahakã* e *Música*

Maestro, do Centro de Animações do Paraná, de Manoel Kobachuk e Viagem do Curumim, de Jorge Crespo, do Rio. Merece destaque, também, porque, aqui, Chico Daniel, do Rio Grande do Norte, pediu para se apresentar no palco do Teatro Glauce Rocha e foi atendido pela organização do evento. A emoção foi tão forte que interrompeu a sua apresentação no meio do espetáculo. Foi a última vez que Chico, falecido em 2007, veio ao Rio de Janeiro.

O Fest - Rio incluiu, ainda, o seminário *Experiências práticas ou textos teóricos sobre o teatro brasileiro de títeres – panorama atual* com a participação de Ana Maria Amaral e de seu espetáculo *Dicotomias*, de Paulo Balardim, do Rio Grande do Sul, e de Fátima Café, do Rio; uma mesa com depoimentos de representantes de centros de referências de teatro de animação e outra com representantes dos diversos festivais de teatro de bonecos.

Em 2006, um novo Congresso acontece em Curitiba, no âmbito do Festival de Teatro de Bonecos do Teatro Guaíra, quando é eleito Renato Perré como Presidente da ABTB.

X - O teatro popular de bonecos do nordeste

O teatro popular de bonecos do nordeste teve outro rumo. Talvez tenha sido mais atingido pelas transformações do mundo moderno e por um preconceito de séculos.

O tema mereceu estudos, edição de livros e até a criação de um espaço dedicado a ele, mas a força de sua expressão registra uma redução pelo menos numérica. A tentativa de sua inclusão no mundo do folclore, na sua conotação mais conservadora, é um fato que pode ter contribuído.

Na década de 80, por sugestão de Fernando Augusto Gonçalves Santos, foi adquirido um imóvel em Olinda para instalação do Espaço Tiridá - Museu do Mamulengo - com o objetivo de contribuir com o resgate da informação e com a difusão do teatro popular de bonecos. Foi assinado um convênio pela FUNARTE,

pelo IPHAN, pela Prefeitura de Olinda e pela Fundação Joaquim Nabuco, que viabilizou sua inauguração em 1992. Na compra da casa, na Rua do Amparo, teve papel decisivo a intermediação do Acadêmico Marcus Villaça, quando ocupava o cargo de Secretário de Cultura do então Ministério da Educação e Cultura. Infelizmente, este Espaço, depois de um esforço empreendido durante doze anos entre a aquisição do imóvel e a preparação das condições para o seu funcionamento, apesar de sua relevância comprovada pelo número de visitantes brasileiros e estrangeiros, não tem merecido atenção por parte dos organismos locais.

O capítulo teatro popular de bonecos no Brasil está em aberto, empenhado de trabalhos notáveis, na linha de Dr. Babau, Cheiroso e Ginu, para citar simbolicamente alguns. Não sabemos ainda se chegou ao destino que coube a seus parentes de longe, o Karagoz, da Turquia, o Punch, inglês, e o Guignol, francês.

Quando assumimos a diretoria da ABTB, em 2004, uma das primeiras iniciativas foi o contato com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, do Ministério da Cultura, sugerindo o registro do “Mamulengo” no Livro de Expressões, condição necessária para encaminhamento à UNESCO por parte do Governo Brasileiro da proposta de seu registro, também, como obra do patrimônio oral e imaterial da humanidade. Informávamos o aval recebido por parte da UNIMA, pois esta entidade emite parecer junto à UNESCO como ocorreu no caso do Puppi Siciliano, do Wayang Javanês e do Bunraku Japonês. Recebemos documento datado de 06 de maio de 2004 e assinado por Miguel Arreche, Presidente da UNIMA, estimulando o Governo Brasileiro na formulação da proposta.

A questão do patrimônio imaterial é uma forma de trazer a cultura popular para o centro das questões da arte e da cultura brasileira. Possibilita a difusão do tema, chama a atenção da opinião pública, sobretudo, quando está sendo distinguido não apenas no

país, mas no panorama internacional.

XI - Sesi Bonecos, da região Centro-Oeste

Em agosto de 2005, uma caravana aporta em Brasília transportada por uma estrutura gigantesca. São dezenas de caminhões e ônibus trazendo bonecos, equipes técnicas e muitos artistas. No extenso espaço aberto do Eixo Monumental, atrás da Torre de Televisão, surge uma cidade cenográfica delimitada por figuras e formas colossais que cercam e abraçam três palcos, diversas tendas e um imenso túnel onde é instalada uma exposição. Tudo com alto nível profissional em se tratando de produção executiva e de aparato técnico. Chegam também, de diversos pontos do país e do mundo, grupos e convidados, dando início à grande festa que, depois, percorre Cuiabá, Campo Grande, Goiânia, Palmas e Vitória, no Espírito Santo. Mais ou menos a mesma caravana que em dezembro de 2004 circulou por nove capitais do nordeste e que, segundo os relatos do evento, alcançou 240.000 pessoas. Em Recife, como aconteceu em Brasília, o projeto denomina-se SESI BONECOS DO MUNDO por conta de sua programação internacional. Nas outras cidades do roteiro, transforma-se em SESI BONECOS DO BRASIL com a mesma grandiosidade.

Além da mega-estrutura que por si só se torna estrondosamente visível, a mídia alcançada pelo projeto faz com que o Sesi Bonecos tome conta da cidade literalmente e se reflita na mídia nacional através dos programas de televisão de maior audiência. Artistas-artesãos confeccionam, na frente do público, suas esculturas, depois manipulam e colocam centenas de crianças e adultos com bonecos na mão experimentando a delícia de ver sua própria animação ao som dos sanfoneiros. Na abertura do evento, uma cobra com mais de cinquenta metros de comprimento circulava por todo o espaço e, animada por uma pequena orquestra, atraía para dentro de si centenas de crianças e adultos. Os espetáculos foram programados, nos primeiros dias, no Teatro Plínio Marcos com cerca de duas mil

pessoas em cada sessão. E o público que não consegue senha para entrar acompanha nos telões os espetáculos do lado de fora.

Trata-se de uma proposição da publicitária e curadora Lina Rosa, a qual obteve do SESI o patrocínio para esta iniciativa que se constitui, sem dúvida nenhuma, num dos maiores projetos de bonecos a que o país já assistiu.

Na sede do SESI da cidade satélite de Taguatinga, durante três manhãs, acontece o Seminário que, tratando da contemporaneidade do boneco em diversos temas, contou com a participação de nomes expressivos desta arte. Também em Taguatinga aconteceram as Oficinas de Valmor Beltrame e Marcos Malafaia sobre A marionetização do ator e a humanização de objetos e A formação profissional do ator/titeriteiro.

A exposição, segundo seu curador Fernando Augusto Gonçalves Santos, foi concebida em três módulos interativos expondo cenicamente três momentos basilares do longo aprendizado das artes da marionete: as origens, a difusão e a construção como exercício do fazer. A cenografia do espaço foi concebida também pelo curador da exposição, a partir das instalações: Origens do Boneco Brasileiro, Matriz Mourisco-Européia e Matriz Afro Brasileira. Cerca de quarenta grandes peças e com especial iluminação propunham um efeito mágico: “são eles – assombrações recorrentes de um universo surrealista, onírico e mítico – olhando deslumbrados os bonecos do palco e os bonecos da vida”.

Por tudo que se viu e se vivenciou durante esses dias e pelos comentários que ouvi do público e de alguns artistas locais, Brasília, a partir daí, terá no conjunto de centenas de milhares de pessoas uma visão muito mais diversificada do potencial do teatro de animação.

Não me refiro com detalhes às demais versões nas regiões nordeste e sul-sudeste porque não estive presente. Pelo que vi, em Brasília, posso garantir que se trata de um raro investimento em se

tratando de um projeto de difusão do teatro de animação, do país.

XII - Algumas considerações sobre estes aspectos da história

O teatro de bonecos brasileiro, na realidade, venceu inúmeras barreiras. Barreiras, sim, como de um teatro do improviso, de humor acentuado, da caricatura voraz dos tipos de sua época e depois a do teatro infantil. Teve alguma importância isto no desenvolvimento desta arte? Alargou cada vez mais seu espaço no panorama artístico de norte a sul, conviveu com diversos estilos e firmou nomes de grupos conhecidos e respeitados, no país e no mundo.

Encaminhou-se pelo próprio fazer artístico as perguntas tão inquietantemente levantadas nos anos 70, e que esta década parecia trazer à consciência, como a dificuldade de encontrar, em todos os níveis, seu espaço nas artes e na cultura brasileira; a definição de bonequeiro na Regulamentação da Profissão; o estigma do boneco mais apreciado pela criança e até um susto inicial com os bonecos e manipuladores, abandonando a tapadeira e invadindo a cena. É comum essa questão quando as artes passam por transformações entre tendências mais “puristas” e a integração com outras linguagens. O fortalecimento de uma base técnica e artística garantiu-lhe a ousadia de experimentações. A renovação da linguagem do teatro de bonecos, nos últimos anos, é visível no conjunto das artes cênicas. Sempre incorporou, aliás, sua convivência com outras linguagens e com pesquisas avançadas no campo da luz – fundamental no seu caso específico - e da música. Isto tudo cria até áreas nebulosas de compreensão como as variações de conceito entre o teatro de bonecos, de animação, de objetos ou de formas animadas, as quais refletem, em síntese, o potencial de suas infinitas possibilidades.

O boneco, em si, é um traço marcante da cultura do país. O surgimento de novas tendências dificulta qualquer tentativa de

classificar a produção artística, principalmente na análise de sua contemporaneidade. Se há uma característica especial no teatro de bonecos brasileiro é a sua diversidade, extensa, pujante e mesclada na criatividade tropical e latina que se renova permanentemente. Com traços diferentes, nas regiões, identifica-se pela inquietação de suas buscas, pela exploração das potencialidades deste meio de expressão e, notadamente, por uma dedicação sempre visível, apaixonada e apaixonante, traço marcante dos que se dedicam a esta arte.

XIII - Um depoimento pontilhado de recordações

Tem sido gratificante acompanhar esta trajetória do teatro de animação por mais de trinta anos. Presto aqui homenagens a Maria Luiza Lacerda, pelas mãos de quem entrei e descobri este universo. Em janeiro de 1976, fui com o Grupo Revisão a Recife e chegando lá, na abertura do Festival, conheci pessoalmente Hermilo Borba Filho, quando de sua palestra no CECOSNE. No mesmo evento, conheci os jovens iniciantes do Mamulengo Só-Riso. Uma viagem que levou dias num ônibus comum e que oferecia alojamentos com dezenas de beliches em dormitórios improvisados, mal percebidos, diante do tanto que se aprendia e se divertia.

Dos anos setenta, lembro-me também de uma senhora temida por suas críticas rigorosas quando assistia aos espetáculos - e assistia sempre! Seu nome - Magda Modesto - e, eu, fascinado com meu sonolento Bicho-Folha, recém criado, ouvia suas exigências no apuro da interpretação. O temor inicial foi se transformando numa admiração porque suas intervenções eram sempre pertinentes. A partir dali, quantos projetos iríamos empreender juntos. Magda foi uma das responsáveis pela difusão da qualidade do teatro de bonecos brasileiro no panorama internacional, defendendo o que aqui se fazia pelos quatro cantos do mundo, em tantas reuniões da UNIMA, em tantos festivais nos países mais distantes do planeta e

de onde retornava sempre carregada de livros, prospectos e bonecos, muitos bonecos. Este acervo que ocupa todos os espaços de seu apartamento, em Ipanema (RJ), aparece vez por outra em exposições deslumbrantes.

Naquela época, trabalhava como funcionário público federal do Ministério da Educação e Cultura. Nos tempos vagos, fazia teatro de bonecos. Aconteceu, certa vez, que o Grupo Revisão recebeu um prêmio. Nos anos setenta, era de praxe repudiar tudo que vinha do governo. Mas, este reconhecimento levou-me a procurar o Serviço Nacional de Teatro, vinculado também ao Ministério da Educação e Cultura. Pedi e foi aceita minha transferência. Convidado por Orlando Miranda - um dos grandes nomes das artes cênicas do país - foi criado um setor de teatro de bonecos junto da mesma assessoria de teatro infantil, que até então era chefiada por Maria Helena Kühner. Minhas perspectivas artísticas foram interrompidas, mas minha carreira profissional, a partir daí, foi enriquecida definitivamente no campo das políticas culturais.

As áreas do teatro infantil e do teatro de bonecos, no emblemático SNT, ainda eram tratadas, na ocasião, num segundo plano. Entretanto, a equipe que ali estava era constituída de pessoas competentes e sensíveis. Lembro-me bem da mesa de discussão sobre o Projeto Mambembão — uma das idéias mais felizes em se tratando de políticas para a área teatral. Quando propus a participação de espetáculos de bonecos, os olhares se entrecruzaram. *Cobra Norato* ganhou prêmios cobiçados e voltou várias vezes ao projeto. O grupo Mamulengo Só-Riso foi contratado para percorrer cidades do norte e nordeste apresentando espetáculos e realizando oficinas.

Noutra ocasião, discutia-se a retomada da Companhia Dramática Brasileira. E eu propus o texto vencedor do Concurso de Dramaturgia para o Teatro de Bonecos e, mais uma vez, percebi expressões interrogativas. *Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão*, de Ernesto Albuquerque, direção de Ilo Krugli, percorreu

diversos Estados do país, foi convidado com despesas pagas pela Fundação Kennedy para a abertura do American College Theatre Festival, de Washington e em seguida apresentou-se no Teatro La Mama, em Nova York e para alunos das escolas de teatro das universidades de Kansas City, de Tucson e de Palo Alto, na Califórnia. Foi ainda para Lisboa e se apresentou no Teatro São Luiz; foi para Artigas, no Uruguai, e recebeu o Títere de Ouro; foi a Montevideu e a Buenos Aires, no Teatro Bambalina, onde Ilo Krugli retornava emocionado. Outra vez, organizávamos a noite solene que celebrava a troca da denominação do Teatro Nacional de Comédia por Teatro Glauce Rocha, quando propus a apresentação do espetáculo *Sonho de um Coração Brejeiro...* Pessoas representativas do teatro carioca lotavam o teatro e aplaudiram de pé.

Não foi diferente com a participação brasileira, em Washington, na exposição *Mamulengo História e Estórias*, de Magda Modesto, na sede da OEA e, depois, esta mesma exposição no Teatro João Caetano, no Rio, e em Curitiba, no Teatro Guaíra; com a idéia de locação do Teatro Aurimar Rocha, no Leblon; com o apoio a diversos festivais da Associação e com a edição da *Revista Mamulengo*; com a inauguração da sala Hermilo Borba Filho, no Teatro Cacilda Becker; com a participação dos grupos de teatro de bonecos no Projeto Interação — que aproximava as artes dos currículos de ensino de primeiro grau - subvencionado pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação - FNDE; com a inserção de títulos a serem publicados no programa de edições; com a inclusão de nomes na série Depoimentos do Teatro Brasileiro; com a compra de um imóvel em Olinda para instalação do Espaço Tiridá. Esta iniciativa teve, além do apoio da equipe do SNT, decisiva colaboração do hoje Acadêmico e Presidente da Academia Brasileira de Letras, Marcus Villaça, quando ocupava o cargo de Secretário de Cultura do Ministério da Educação e Cultura.

Passava o tempo e já não necessitava de muito esforço para defender ações voltadas ao teatro de animação no conjunto das

políticas públicas daquela instituição. No final da década de 80 e nos anos 90, o Estado vai se encolhendo e dividindo suas obrigações com a iniciativa privada. O teatro de animação, depois de abertas as comportas de uma produção ainda pouco reconhecida, entra num curso natural de outros tempos. Continuo entendendo - como entendia nos anos setenta - que por suas especificidades necessita sempre de uma atenção especial.

No *Fest - Rio*, de 2004, lembro-me bem das observações feitas por Marcos Malafaia, do grupo Giramundo, quando de forma contundente diz que “o teatro de bonecos deixou de ser musgo, virou planta e pede, agora, sistemas ecológicos que o estimulem e o preservem”.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Bonecos no Brasil*. São Paulo: ComArte, 1994.
- AMARAL, *Teatro de Animação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- APOCALYPSE, Álvaro. *Depoimento*. Nº 14. São Paulo: ComArte - Circuito Atelier, 2001.
- ARAÚJO, Iramar Soares de. *Contribuição para a História do João Redondo*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1982.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: MINC/FUNARTE, 1997.
- DORIA, Gustavo. *O Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: MINC/FUNARTE, 1975.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro, no tempo dos Vice-Reis*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1932.
- EXPEDICIÓN animada a tierra pappagalli: el teatro de titeres brasileño. Tolosa: Centro de Iniciativas de Tolosa, 1999.
- GOMES, José Bezerra. *Teatro de João Redondo*. Natal: Fundação José Augusto, 1975;
- GRUGEL, Deífilo. *O Teatro de Bonecos do Nordeste*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1986.

- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Global Editora, 1997.
- MAMULENGO, nº 1. Rio de Janeiro: ABTB, 1973.
- MAMULENGO, nº2. Rio de Janeiro: ABTB, 1974.
- MAMULENGO, nº 9. Rio de Janeiro: ABTB, 1980.
- MAMULENGO, nº 11. Rio de Janeiro: ABTB, 1982.
- MAMULENGO, nº 12. Rio de Janeiro: ABTB, 1984.
- MISHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- NAVARRO, Eduardo. *Teatro – José de Anchieta: Seleção e Tradução do Tupi*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PAIXÃO, Luiz Gonzaga. In: Mamulengo, nº 4. Rio de Janeiro: ABTB, 1975.
- PIMENTEL, Altimar. *O Mundo Mágico de João Redondo*. Rio de Janeiro: MinC/Fundacen/Funarte, 1988.
- PONTES, Joel. *Teatro de Anchieta*. Rio de Janeiro: MEC/SNT/FUNARTE, 1978.
- PUPO, Maria Lúcia. Fronteiras Etárias no Teatro: da demarcação à abertura. In: KÜHNER, Maria Helena (Org.). *O Teatro dito infantil*. Blumenau: Cultura em Movimento/Fundação Cultural de Blumenau, 2003.
- SANDRONI, Dudu. *Maturando, aspectos do desenvolvimento do teatro infantil no Brasil*. Rio de Janeiro: Di Giorgio & Cia. Ltda. Editores, 1995.
- SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. *Mamulengo, um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979.
- SOUZA, Denise Moreira de. Pluft, o Avesso Poético de um fantasma. In: *Revista Dionysos*, nº 27. O TABLADO. Coleção Ensaios. Rio de Janeiro: Minc/Inacen/Funarte, 1986.
- VIEIRA, Isa Aderne. *O teatro de bonecos e a colonização holandesa no nordeste*. In: Boletim da ABTB, nº 6. Curitiba, 1985.

Colaboradores da Móin-Móin N.4

Béatrice Picon-Vallin – Diretora do Laboratório de Pesquisas sobre as Artes do Espetáculo no Centro Nacional de Pesquisas Científicas - CNRS. Professora de História de Teatro no Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática em Paris – França. É diretora de três importantes coleções: *Teatro no Século XX* da Editora L'Age d'Homme; *Direção* na Editora Actes Sud-Papiers e *Artes do Espetáculo*, Edições do CNRS. Destaca-se por pesquisas realizadas sobre teatro russo e soviético de vanguarda, especialmente sobre a vida e a obra de Vsevolod Meyerhold.
picon-vallin@ivry.cnrs.fr

Dominique Houdart – Diretor da Cie. Dominique Houdart desde 1964, uma das mais importantes companhias teatrais da França. Marionetista, diretor teatral, dramaturgo e professor de teatro. Dedicou-se inicialmente à pesquisa da máscara e maquiagem, em seguida, opta pelo teatro de formas animadas em suas distintas linguagens. cie.houdart.heuclin@wanadoo.fr

Fabrizio Montecchi – Diretor do Teatro Gioco Vita – Piacenza, Itália. Um dos responsáveis pela renovação do teatro de sombras na Europa a partir de 1978, quando opta por trabalhar com esta linguagem. fabrizio.montecchi@fastwebnet.it

Felisberto Sabino da Costa – Ator-animador e dramaturgo. Doutor em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP. Professor Livre Docente/ Pesquisador das disciplinas: Teatro de Animação I e II da Escola de Comunicações e Artes da USP. felisberto@uol.com.br

Gerardo Bejarano – Diretor teatral, professor de interpretação na Escuela Nacional de Artes Escenicas na Universidad Nacional

de Costa Rica. Mestre em Teatro pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP. Nos últimos anos dirigiu espetáculos de teatro de títeres. lbejaran@una.ac.cr

Hadas Ophrat - Artista interdisciplinar e fundador da Escola de Teatro Visual em Jerusalém.. Primeiro diretor e co-fundador do Centro Unima Israel, do Train Theatre e da Hazira Performance Art. Praticou Bunraku e Nô no Japão (1984-1986). Concebeu e dirigiu mais de 20 trabalhos em teatro. Desde 1993 trabalha como um artista visual (instalações de mídia e performance-arte) e apresenta seu trabalho em vários museus e galerias, em Israel e no exterior. ophrat@012.net.il

Humberto Braga – Titeriteiro, ensaísta e produtor cultural no Estado do Rio de Janeiro. Presidente da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB e Centro UNIMA Brasil no período 2004-2006. humbertofbraga@uol.com.br

Jorge Dubatti – Doutor em Letras pela Universidad de Buenos Aires - UBA. Crítico, historiador, pesquisador e professor universitário especializado em Teatro. Dirige o Centro de Investigação de História e Teoria Teatral do Centro Cultural Ricardo Rojas da UBA, e a Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Atualmente também é Professor na Universidad Nacional de General San Martín em Buenos Aires onde atua no Bacharelado em Teatro de Títeres. Publicou cerca de 40 títulos resultado de suas pesquisas sobre teatro. jorgeadubatti@hotmail.com

José Ronaldo Faleiro – Diretor teatral, Doutor em Artes do Espetáculo pela Université de Paris IX - Nanterre, professor no Programa de Pós-graduação em Teatro (Mestrado) na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. jrfalei@gmail.com

Mario Piragibe - Ator, professor de teatro, integrante da Cia. *PeQuod* Teatro de Animação desde o ano de 2006. Mestre em Teatro

pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.
mariobitt@oi.com.br

Oswaldo Gabrieli – Diretor do Grupo XPTO de São Paulo, ator, dramaturgo e cenógrafo. grupoxpto@uol.com.br

Penny Francis – Penny Francis foi a primeira editora da revista *Animations* e atualmente é membro do Conselho Editorial de *Animations Online*. Professora e orientadora do Mestrado em Prática Teatral Avançada na Central School of Speech and Drama em Londres. É ensaísta, revisora e editora de várias publicações, entre elas *Aspects of Puppet Theatre*, *History of European Puppetry* e *The Inner World of Edward Gordon Craig*. É membro do Conselho da UNIMA. Pesquisa o teatro de marionetes contemporâneo.
pennyfran@btinternet.com

Publique seu artigo na Móin-Móin

Se você tem um texto inédito para a nossa revista, envie-nos. Ele será apreciado pelo nosso conselho editorial, e poderá ser publicado.

Os textos deverão seguir o seguinte padrão de apresentação:

1 - Artigos – Mínimo de 8 e máximo de 15 laudas.

2 - Solicita-se clareza e objetividade nos títulos.

3 - Duas vias impressas em folhas formato A-4, acompanhadas de disquete gravado em Word for Windows 6.0 ou 7.0 (ou compatível para versão), em disquete 1.4 para Caixa Postal 491, Florianópolis – SC – Brasil ou pelo e-mail teatrodobonecos@udesc.br

4 - Telefone e/ou e-mail para eventuais contatos.

5 - Indicação de publicação anterior do trabalho: data, local, título, assim como tratamento literário ou científico original.

6 - A formatação de seu trabalho de acordo com a padronização abaixo, vai garantir a melhor compreensão de seu texto:

*Fonte: Times New Roman. Corpo 12.

*Parágrafo: com recuo, espaço entre linhas 1,5.

*Títulos de obras, revistas, etc.: itálico.

*Nomes de eventos: entre aspas.

*Citações: entre aspas.

*As colaborações devem incluir brevíssima apresentação do autor, logo após o título, visando situar o leitor, de no máximo 3 linhas.

*À parte, o colaborador deve enviar uma autorização assinada para a publicação do texto, fotos ou desenhos. Caso inclua materiais gráficos da autoria de terceiros, é indispensável o aceite dos mesmos, assim como uma legenda de identificação.

*Bibliografia: Deve ser acrescentada após as notas, em acordo com as normas padrões da ABNT.

Revista Móin-Móin N.1

O Ator no Teatro de Formas Animadas

16 x 23 cm/192 páginas/R\$ 25,00

A Revista MÓIN-MÓIN busca colaborar na formação de artistas, professores de teatro e do público interessado em artes cênicas. A primeira edição traz artigos de Ana Maria Amaral, Felisberto Sabino da Costa, Teotônio Sobrinho, José Parente, Chico Simões, Maria de Fátima Souza Moretti, Miguel Vellinho e Valmor Níni Beltrami. A única revista de estudos sobre teatro de formas animadas do Brasil é resultado de uma parceria entre a Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul e da Universidade do Estado de Santa Catarina com apoio do Governo do Estado de Santa Catarina.

Revista Móin-Móin N.2

Tradição e modernidade no Teatro de Formas Animadas

16 X 23 cm/224 páginas/R\$ 25,00

Com o objetivo de divulgar as pesquisas artísticas realizadas pelos grupos de teatro e as reflexões teórico-práticas produzidas nas universidades, o segundo número da Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas traz a tona o tema Tradição e Modernidade no teatro de formas animadas. A única publicação do gênero no país reafirma o caráter da tradição na contemporaneidade e acredita na diversidade, mesclando convidados internacionais com artigos que valorizam a tradição popular brasileira. Marco Souza, John McCormick, Glyn Edwards, Conceição Rosière, Christine Zurbach, Tito Lorefice, Izabela Brochado, Marcos Malafaia e Wagner Cintra.

Revista Móin-Móin N.3

Teatro de Bonecos Popular Brasileiro

16 X 23 cm/248 páginas/R\$ 25,00

Na terceira edição, estudos sobre várias expressões cênicas populares que florescem nos estados brasileiros são apresentados por diferentes pesquisadores. Um mergulho nas formas de teatro de bonecos praticadas por artistas do povo e seus personagens: mamulengo, Casemiro Coco, João Redondo, João Minhoca, Calunga, Cavalo Marinho, Boi-de-Mamão, Bumba-meu-Boi etc. Esta edição também homenageia o Mestre Chico Daniel, falecido no dia 03 de março deste ano de 2007. As reflexões sobre o Mamulengo pernambucano estão contempladas em três estudos apresentados por Fernando Augusto Gonçalves Santos (Grupo Mamulengo Só-Riso/PE), Izabela Brochado (UnB) e Adriana Schneider Alcure (UFRJ). A manifestação do Cavalo Marinho é tema de reflexão com a pesquisa de Mariana de Oliveira (UNIRIO). Outra importante expressão do nosso teatro de bonecos é o João Redondo, aqui analisado em estudos de Altimar Pimentel (Comissão paraibana de Folclore/PB) e Ricardo Canella (UFRN). O Casemiro Coco no Maranhão é abordado por Tácito Borralho (UFMA) e dois artigos refletem sobre o Boi-de-mamão de Santa Catarina, Valmor Níni Beltrame (UDESC) investiga o ator no Boi de mamão e Milton de Andrade (UDESC) e Samuel Romão Petry (UDESC) a Maricota. Ana Pessoa (Fundação Casa de Rui Barbosa/RJ) registra a presença de João Minhoca, teatro de bonecos muito popular na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. Ao Kasperle — teatro de bonecos popular alemão que emigrou para as cidades de Pomerode e Jaraguá do Sul, em Santa Catarina, juntamente com os imigrantes alemães — estão dedicados dois artigos. Esse Kasperle aparentemente “fora de lugar” é apresentado por Ina Emmel (UFSC) e o texto de Mery Petty (GATS) detalha a história da marionetista Margarethe Schlünzen, a Sra. Móin-Móin, que empresta o nome a esta Revista.

**Para solicitar ou adquirir a
Revista MÓIN-MÓIN dirigir-se a:**

Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul
Rua Jorge Czerniewicz, 160. Bairro Czerniewicz.

CEP: 89255-000

Fone/Fax (47) 3275-2477.

Fone (47) 3275-2670.

Jaraguá do Sul – Santa Catarina

Home page: www.scar.art.br

E-mail: scar@scar.art.br

ou

Design Editora Ltda.

Caixa Postal 1.310

CEP 89251-600

Jaraguá do Sul/SC

Home page: www.designeditora.com.br

E-mail: atendimento@designeditora.com.br

ISSN 1809-1385



9 771809 138003

Uma publicação



Apoio



SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA,
TURISMO E ESPORTE

